

Université de Montréal

Les danses au Pow-wow de Kanesatake : source de guérison

Par

Dannick Simard

Département d'anthropologie

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté

en vue de l'obtention du grade de Maîtrise ès sciences en Anthropologie

Décembre 2020

© Dannick Simard, 2020

Université de Montréal

Ce mémoire (ou cette thèse) intitulé(e)

Les danses au Pow-wow de Kanesatake : source de guérison

Présenté par

Dannick Simard

A été évalué(e) par un jury composé des personnes suivantes

Karine Bates

Président-rapporteur

Robert Crépeau

Directeur de recherche

Marie-Pierre Bousquet

Membre du jury

Résumé

Le Pow-wow de Kanasatake a vu le jour en 1991, après l'évènement marquant de la Crise d'Oka. À la suite de ce conflit, l'objectif initial consistait en une tentative de réconciliation et le maintien d'une bonne entente entre les membres de la communauté autochtone et les non-membres, appelés « allochtones », résidant sur le terrain voisin de leur territoire dans la municipalité d'Oka.

L'objectif de la recherche est de savoir en quoi un évènement de pow-wow comme celui de Kanasatake et les performances de danse qui y sont présentées peuvent mener à la guérison chez les artistes autochtones qui y participent.

Pour y parvenir, je me suis entretenu avec des artistes pratiquant la danse traditionnelle, également participants au Pow-wow de 2018 et 2019, afin de connaître leur cheminement personnel et leurs perceptions en lien avec leur propre spiritualité, ainsi que les facteurs extérieurs et historiques ayant pu influencer leurs pratiques artistiques. Au fil des entrevues, la notion de guérison psychique, physique et collective est ressortie dans plusieurs réponses données par les participants. Nous verrons aussi plus en détail les liens unissant les tenues traditionnelles, les danses et les rythmes musicaux. Nous ferons aussi référence à l'évènement de la « Rencontre internationale d'art performance autochtone » (RIAPA) s'inscrivant davantage dans une contemporanéité pour dénoter une certaine continuité entre ces deux évènements.

Mots-clés : pow-wow, danse, guérison, performances, spiritualité, panindianisme, autochtone

Abstract

Kanasatake's Pow-wow was born in 1991, following the landmark event of the "Oka Crisis". As a result of this conflict, the initial objective was an attempt at reconciliation and the maintenance of good understanding between members of the Aboriginal community and the non-members, also known as "allochtones" residing on land adjacent to their territory in the municipality of Oka.

The purpose of this master thesis is to understand how a pow-wow event like Kanesatake's and the dance performances presented there can be a healing factor for Aboriginal artists.

To achieve this, we spoke with traditional dancers, participants in the 2018 and 2019 Pow-wow, to learn about their personal journeys and perceptions of their own spirituality, as well as the external and historical factors that may have influenced their artistic practices. Over the course of the interviews, the notion of psychic, physical and collective healing was reiterated in several responses given by participants. We will also see in more detail the links surrounding traditional outfits, dances and musical rhythms. We will also refer to the "International Meeting of Aboriginal Performance Art" event (RIAPA), which is more in a contemporaneity to indicate a certain continuity between these two events.

Keywords: powwow, dance, healing, performance, spirituality, Pan-indianism, Native

Table des matières

Résumé.....	v
Abstract	vii
Table des matières	ix
Liste des figures et des tableaux	13
Remerciements	xv
Introduction.....	1
Chapitre 1 – Contexte historique des pow-wows.....	5
1.1 : Évolution historique du pow-wow	6
1.1.1 : L’après-guerre	7
1.1.2 : Le mouvement panindianisme.....	9
1.2 : Le pow-wow aujourd’hui.....	11
1.2.1 : Le Sentier des pow-wows.....	12
1.2.2 : Le pow-wow traditionnel et le compétitif	13
1.3 Les nations mohawks et les événements du 11 juillet.....	15
1.3.1 : Histoire de la nation mohawk de Kanesatake et relation au territoire	15
1.3.2 : Les événements du 11 juillet/ la Crise d’Oka	18
1.3.2.1 : La cause	18
1.3.2.2 : Le conflit	19
1.3.2.3 : Les conséquences et la création du pow-wow de Kanesatake.....	21
1.4 : La guérison devenue politisée.....	22
1.5 : Conclusion partielle.....	23
Chapitre 2 – Cadre théorique et conceptuel.....	25

2.1 : Revue de littérature sur le concept de subjectivité, guérison et performance.....	25
2.1.1 : Objectivité et subjectivité	25
2.1.2 : Guérison	27
2.1.3 : Performance.....	28
2.1.4 : Guérison et pratiques communautaires	32
Chapitre 3 – Méthodologie de la recherche	37
3.1 : Type d’approche utilisée pour le terrain de recherche	37
3.2 : Méthode et cueillette de données.....	38
3.2.1 : Description du RIAPA	39
3.2.1 : Lieux et espaces de l’événement	40
3.2.2 : Observations, prise de notes et cercle de parole	41
3.3 : Le Pow-wow de Kanesatake.....	42
3.3.1 : Rencontre avec le « Grand Chef » de Kanesatake	42
3.3.2 : Discussion avec l’un des organisateurs du Pow-wow de Kanesatake	42
3.4 : Méthode d’analyse des données	43
3.5 : Enjeux éthiques reliés à la recherche.....	44
Chapitre 4 – Présentation des données	47
4.1 : Performances présentées lors du RIAPA.....	47
4.1.1 : La danse des clochettes de Raven Davis	47
4.1.2 : Le groupe Odaya	49
4.2 : Contexte de production et perception du Pow-Wow de Kanesatake	50
4.3 : En route vers le terrain.....	52
4.4 : Organisation spatio-temporelle du Pow-wow de Kanesatake	53
4.4.1 : Les quatre points cardinaux	54

4.4.2 : La roue de médecine	55
4.5 : La symbolique de la danse au Pow-wow	58
4.5.1 : Les types de danse présentés au Pow-wow de Kanesatake	58
4.3.1.1 : La danse des clochettes	59
4.3.1.2 : La danse fantaisiste	60
4.3.1.3 : La danse traditionnelle.....	62
4.5.2 : La confection de la tenue traditionnelle (régalia).....	64
4.3.3.1 : Le perlage	65
4.3.3.2 : La représentation de l'aigle.....	67
4.3.3.3 : Les motifs végétaux.....	68
4.6 : Déroulement de l'événement pow-wow	70
4.6.1 : La Grande Entrée.....	70
4.6.2 : Fumigation à la sauge avant l'entrée dans le cercle de danse	72
4.6.3 : La musique lors d'un pow-wow	73
4.6.4 : L'effet des percussions sur les danseurs	77
4.6.5 : Le lien à la pratique néo-chamanique.....	81
Chapitre 5 – Discussion	83
5.1 : Le rapport à la danse	83
5.1.1 : Les points communs concernant les motivations individuelles des artistes autochtones.....	83
5.1.2 : La danse comme outil d'expression.....	84
5.1.3 : La danse perçue comme un « Don » et principe relatif à la guérison	86
5.1.4 : Consolider la fierté de soi.....	88
5.2 : Le concept de communitas et le drame social de Turner au Pow-wow de Kanesatake ...	90

5.3 : L'ordre de l'interaction et la façade de Goffman au Pow-wow de Kanesatake	93
5.4 : Le féminisme et la guérison	96
5.5 : Territoire et espace	99
5.5.1 : Pratiques culturelles autochtones : occupation et réappropriation de l'espace contemporain	99
5.5.2 : Espace d'autodétermination et de résilience	100
5.5.3 : La performance et l'habitation continentale	102
5.6 : Interpréter l'amérindianité	102
5.6.1 : Le communautarisme autochtone	103
5.6.2 : Diversification de l'art autochtone	104
5.7 : L'art et l'oralité autochtone	105
5.7.1 : L'oralité et le chamanisme	105
5.7.2 : L'oralité autochtone en contexte contemporain	105
5.7.3 : Art performance contemporain et pratiques orales : outils de décolonisation	109
5.8 : Performance de danse et oralité: guérison contemporaine	110
Conclusion	113
Références bibliographiques	116
Annexe A – Questionnaire #1	127
Annexe B – Questionnaire #2	130
Annexe C – Affiche du Pow-wow de Kanesatake (2019)	131

Liste des figures et des tableaux

Figures

- Figure 1. – Drapeau taché de "sang" utilisé par Raven Davis lors de sa performance..... 48
- Figure 2. – Davis discutant avec une amie à la suite de sa prestation 49
- Figure 3. – Schéma du Pow-wow de Kanesatake 2018/2019..... 54
- Figure 4. – La roue de médecine et ses composantes..... 57
- Figure 5. – Danseuse portant une robe de clochettes.
(Pow-wow iroquoien, Université McGill, 2018, Crédit photo : Dannick Simard) 60
- Figure 6. – Danseuse de la « danse du châle », Kanesatake, 2018..... 61
- Figure 7. – Tenue de type fantaisiste, Kanesatake, 2018 62
- Figure 8. – Homme portant une tenue s'associant à la danse traditionnelle, Kanesatake, 2019 64

Tableau

- Tableau 1. – Profil des participants aux entrevues 44

Remerciements

Je remercie les organisateurs et les participants du Pow-wow de Kanesatake de 2018/ 2019 qui ont accepté, généreusement, de m'accorder quelques minutes de leur temps, afin de répondre à mes nombreuses interrogations. J'ai eu la chance de rencontrer des gens aimables et généreux qui ont eu l'extrême amabilité de partager avec moi leurs expériences et perceptions personnelles associés aux danses et musiques traditionnelles de ce pow-wow, Cela m'a permis de découvrir à travers ma recherche une dimension nouvelle qui va bien au-delà du « spectacle ».

Je tiens également à remercier mon directeur de recherche, M. Robert Crépeau, qui, grâce à ses commentaires constructifs, m'a permis de revoir l'ensemble de mon essai initial pour que je sois en mesure de livrer le résultat de mes recherches d'une façon plus fluide afin d'en saisir le sens, mais surtout, d'en apprécier la lecture.

Finalement, je remercie aussi ma famille et mes ami(e)s pour leur soutien et plus particulièrement mes grands-parents paternels, pour leurs encouragements et leur présence à mes côtés, durant tout le processus de rédaction.

Introduction

Dans le contexte historique entourant les cultures des Premières Nations, les rassemblements ont longtemps été et sont encore aujourd'hui des événements permettant d'entretenir des relations bénéfiques avec les autres nations autochtones. Que ce soit par la proximité, les échanges ou encore la contribution à la formation d'alliances, ces regroupements s'avèrent fondamentaux dans la consolidation de ces différentes identités culturelles.

Les rassemblements dits autochtones sont propices à diverses formes de guérison, que ce soit dans une perspective propre à chaque individu ou dans une vision plus globale, soit celle d'une collectivité. Par exemple, depuis la renaissance de l'art autochtone sur la côte nord-ouest du Canada au début des années 1970, de multiples formes artistiques ont connu un regain de popularité au sein de nombreuses communautés amérindiennes de par l'expression de la danse, du chant, de la musique et autres.

En lien avec ces pratiques, un événement annuel ayant pour nom « pow-wow » se déroule sur plusieurs territoires durant la saison estivale. Celui-ci s'inscrit dans un mouvement défini par le terme « panindianisme » qu'on pourrait décrire de façon sommaire comme étant une pensée politique qui s'affirme par sa volonté d'unir toutes les Premières Nations dans une identité commune qui sera partagée.

De ce fait, le pow-wow tente de promouvoir les pratiques artistiques autochtones considérées comme étant traditionnelles pour les individus qui vont y interpréter diverses performances. Les aspects intrinsèques de cet événement possèdent une démarche rituelle et spirituelle qui se matérialise dans ce contexte spécifique pour les autochtones. Les pow-wows semblent s'inscrire dans une dynamique curative grâce aux soins apportés au corps, mais aussi à l'esprit. Ils offrent la possibilité aux participants de concevoir leurs propres identités amérindiennes par l'interprétation de pratiques artistiques dans un contexte de fraternité et de soutien entre nations. Il n'est pas rare qu'un pow-wow ait une cause préalable ou encore un élément déclencheur ayant favorisé sa constitution. Dans l'histoire récente, un événement marquant dénonçant les pratiques colonialistes a fait écho partout dans le monde lorsqu'une

communauté autochtone du Québec s'est opposée à une municipalité non autochtone voulant empiéter sur leur territoire ainsi qu'au gouvernement canadien. Cet événement a été appelé « *La Crise d'Oka* ». Celle-ci fut la cause principale de la conception du Pow-wow de Kanesatake¹, car la communauté mohawk de Kanesatake a ressenti une scission entre ses membres et les non-autochtones provenant de la municipalité d'Oka et d'ailleurs au Québec et au Canada. Donc, ce pow-wow a été constitué dans l'optique d'une réparation et d'une réconciliation entre ces deux groupes culturels.

À la suite de la Crise d'Oka, le pow-wow a représenté une étape importante pour la communauté de Kanesatake quant à la réconciliation avec les non-autochtones. Ce pow-wow, ainsi que plusieurs autres, est parfois perçu par les observateurs non autochtones qui y assistent comme une fête folklorique qui ne possède pas un véritable sens. En effet, sa portée symbolique n'est pas toujours connue des allochtones. Pourtant, d'après les informations recueillies auprès des danseurs autochtones, leur cheminement personnel comporte une importante vocation spirituelle et curative. Cette vision s'oppose diamétralement à la perception erronée que peuvent avoir les participants non autochtones à l'égard de ce type d'événement. Il pourrait s'avérer pertinent de connaître et de comprendre quels sont les bienfaits que peut procurer un événement de pow-wow et les pratiques de danse qui y sont associées, et ce, plus précisément au sein de la communauté mohawk de Kanesatake. Pour ce faire, j'ai participé au Pow-wow de Kanesatake sur ce territoire en 2018 et en 2019 afin de faire de l'observation et pour réaliser des entrevues avec des danseurs autochtones à l'occasion de cet événement.

Ce mémoire comporte cinq chapitres. Le premier consistera en une présentation du contexte historique entourant la pratique des pow-wows et son évolution dans le temps par les nouvelles pratiques qui en ont émergé. Le deuxième, lui, sera consacré au cadre théorique et conceptuel. Le troisième portera sur la méthodologie utilisée. Pour sa part, le chapitre 4 présentera mes données de recherche. Le chapitre 5 ouvrira sur une discussion en lien à des concepts

¹ J'ai décidé d'utiliser cette graphie (le «P» majuscule) afin de mettre l'accent sur cette célébration qui est mon terrain de recherche.

théoriques pertinents que j'ai utilisés dans le cadre de ce mémoire ainsi qu'à des thèmes relatifs au sujet de recherche.

Chapitre 1 – Contexte historique des pow-wows

Au cours de ce chapitre, je parlerai du contexte historique entourant la création des pow-wows, leurs évolutions au cours de l'histoire, le mouvement du panindianisme qui en a émergé en contexte contemporain et dans le « sentier des pow-wows » en faisant la distinction entre ces événements qui peuvent être de type traditionnel ou compétitif.

Les cérémonies autochtones, aussi connues sous le nom de *potlatch*, pouvaient inclure plusieurs phases telles qu'un festin, des danses, du chant, etc. Leur but était de redistribuer les richesses entre les nations par l'échange de cadeaux qui, sous forme de dons, permettait d'entretenir des relations harmonieuses avec les autres communautés. Dans une perspective traditionnelle où : « les valeurs, les croyances, les mœurs et les traditions sacrées sont transmises par la tradition orale et les cérémonies » (Knapp, 2013, p.2), il est intéressant de constater que les pow-wows en contexte contemporain conservent des éléments de continuité avec le potlatch dans leur mise en forme et leurs motivations subjacentes. En effet, ils génèrent un processus d'échanges et de relations dynamiques entre les différentes nations qui est représentatif du passé et de l'avenir de ces événements (Andrews, 2007, p.67).

Encore aujourd'hui, le pow-wow en contexte autochtone s'avère être sujet à plusieurs interprétations et hypothèses concernant la création et le maintien de cet événement en contexte contemporain. Dans une perspective étymologique, le terme « pow-wow » est porteur de sens et renvoie à une historicité fondamentale. En langue algonquienne, le mot pow-wow signifie « raviver » à plusieurs niveaux. En effet, il permet de réitérer les différents liens familiaux tout en promouvant les valeurs traditionnelles en créant un sentiment de fierté envers un patrimoine autochtone partagé (De Shane 1991, p. 381).

D'autres hypothèses mentionnent que ce terme pourrait se référer à celui de *pau wau* en langue *narrangasett* (langue éteinte autrefois utilisée par des nations algonquiennes dans l'État du Rhode Island). Dans cette perspective historique, les chamanes pratiquaient leurs rituels et utilisaient ce terme à plusieurs reprises durant leurs rites de guérison (Belgodère 2004, p. 33). Il

est intéressant de constater qu'au cours de l'histoire, la dénomination de cet événement a conservé une continuité par le sens commun qu'on lui attribue en matière de guérison.

1.1 : Évolution historique du pow-wow

Au cours du 19^e siècle et plus précisément à la suite de la promulgation de la *Loi sur les Indiens* qui fut adoptée en 1876, les politiques d'assimilation ont contraint plusieurs groupes autochtones à vivre dans des espaces définis comme étant des « réserves ». Par ces lois prohibitives, les sociétés autochtones vivant dans les réserves ont ressenti le besoin de faire perdurer leurs pratiques culturelles par l'intermédiaire de célébrations afin de pouvoir conserver certains aspects de leurs identités (Giroux, 2015, p.3).

En raison de la popularité des potlachs auprès des communautés autochtones, l'État colonial les a perçues comme étant un possible risque de revendications face à l'autorité qu'il tentait d'imposer à ces sociétés. Le gouvernement a donc décidé de mettre en place des lois prohibitives afin d'empêcher la poursuite de ces pratiques artistiques et culturelles (*Ibid.*). Par exemple, en 1884, une loi canadienne sur les « Indiens » a rendu toutes les cérémonies associées aux potlachs illégales sous peine d'emprisonnement pour ceux qui y participaient. Ces lois ont continué d'être approuvées et réintroduites dans l'espace des réserves en 1895, en 1914 et même jusqu'en 1933 (Irwin, 1997, p. 40). Ainsi, en raison de l'oppression culturelle qui était exercée sur les individus autochtones, ces rassemblements sont devenus de plus en plus séculiers. En effet, afin qu'elles ne soient pas interdites totalement, ces pratiques ont pris une apparence profane afin de tromper le regard du colonisateur. Tout de même, les individus qui y participaient au sein des réserves comprenaient le sens ainsi que les éléments spirituels qu'elles comportaient (Hofmann, 1997, p. 5).

Pourtant, ces rassemblements étaient essentiels pour les nations autochtones, car ils permettaient de revitaliser et de conserver certains aspects de leurs propres cultures en réaction aux impacts du colonialisme qu'ils subissaient quotidiennement. Elles se sont mobilisées afin d'empêcher le maintien de ces lois prohibitives dans l'espace des réserves. Plusieurs nations autochtones ont décidé de poursuivre Ottawa devant les tribunaux. En conséquence à cela, un nouvel amendement a été promulgué en 1951 concernant la *Loi sur les*

Indiens (Leslie, 2002, p.26). Bien qu'il ne fût pas particulièrement révolutionnaire ou avantageux pour les différents groupes autochtones, il levait l'interdiction concernant la tenue des potlachs et des autres événements de nature traditionnelle et spirituelle. En outre, il n'y avait plus de sanctions qui étaient émises par l'État canadien auprès des différents groupes autochtones qui souhaitaient établir des revendications territoriales dans les événements qu'ils produisaient (*Ibid.*). Ce nouveau climat politique a permis aux Premières Nations de se réapproprier leurs propres identités culturelles par la pratique et la diffusion de celles-ci dans les espaces qu'elles occupaient, soit ceux des réserves.

Ce contexte historique démontre la résilience ainsi que la capacité d'adaptation que possèdent les Premières Nations face à l'oppression coloniale qu'ils ont vécue et qu'ils vivent encore aujourd'hui. Cette résilience peut se traduire par leur volonté de conserver des référents culturels qui sont les leurs malgré l'imposition d'une force coercitive par l'État. D'ailleurs, plusieurs auteurs ayant travaillé sur ce sujet ont constaté que l'expression de référents culturels associés à l'univers autochtone, tel que les relations entretenues avec la nature et les animaux, contribuent à favoriser la force et la résilience des communautés, mais aussi des individus (Muirhead et De Leeuw 2012, p. 5). C'est par cette volonté d'exprimer leurs propres cultures et leurs droits que les communautés autochtones ont pu dans une certaine mesure s'adapter aux conséquences du contexte colonial. De ce fait, même si plusieurs pratiques traditionnelles autochtones se sont perdues durant cette période, ils conservent tout du moins des éléments de continuité qui s'articulent dans des lieux et rassemblements intertribaux.

1.1.1 : L'après-guerre

La fin de la Deuxième Guerre mondiale, caractérisée par la victoire des Alliés contre l'Allemagne nazie, a provoqué la montée d'un sentiment anticolonialiste qui s'est généralisé auprès de la population canadienne. La participation des autochtones à cette guerre a modifié la perception que pouvaient avoir les allochtones à leur endroit. Cette participation a été perçue comme un geste de solidarité des Premières Nations envers le Canada tout en favorisant leur inclusion au sein de la société dominante. Puisque la population était dès lors plus sensibilisée à cette problématique d'occupation de territoires, elle s'est progressivement intéressée aux réalités

que vivaient les autochtones dans le contexte colonial (Lévesque, 2011, p. 43). Ainsi, les Canadiens d'origine européenne ont réalisé que les politiques colonialistes n'avaient pas eu les effets escomptés et qu'elles avaient plutôt eu des conséquences négatives sur les sociétés autochtones (*Ibid.*, p. 43). En raison de ce climat de compréhension favorable qui a pris forme, il devenait envisageable pour les Premières Nations de se mobiliser afin de revendiquer leurs droits territoriaux, culturels, etc. Le contexte de l'après-guerre a contribué à l'émergence d'une nouvelle conscience politique qui sera dès lors plus médiatisée auprès des allochtones. Cela leur a permis de s'émanciper et de bénéficier de davantage de pouvoir face à l'État fédéral et la sphère publique concernant les questions et problématiques autochtones (Innes, 2004, p. 686 et 712). Par exemple, les lois interdisant la tenue de rassemblements culturels autochtones ont été remises en question autant par les Premiers Peuples que par le reste de la population. De ce fait, en raison de la pression qu'exerçait l'opinion publique sur cette question, Ottawa a décidé de modifier certaines lois afin de répondre aux attentes ainsi qu'aux exigences de la population. C'est dans ce contexte qu'en 1951, l'amendement à la *Loi sur les Indiens* fût adopté. Les diverses nations autochtones pouvaient à nouveau se rassembler afin de pouvoir préserver leur propre identité socioculturelle, et ce, en toute « légalité » (Gadacz, 2018).

Malgré cet avancement politique, il y a une réticence de la part de certains autochtones à prendre part à ces événements. Cela peut s'expliquer par la pression et la force omniprésente qu'exercent les processus du colonialisme sur ceux-ci. Plus spécifiquement, la cause ayant eu le plus de répercussions négatives est sans aucun doute le contexte des pensionnats autochtones. En effet, ces institutions ont émergé il y a plus de 150 ans au Canada. Le premier pensionnat a fait son apparition en 1831 et le dernier fermera ses portes en 1996. Plus de 100 000 enfants autochtones auront été placés dans l'un des 135 pensionnats instaurés sur le territoire canadien (McDonough, 2013, p. 33). Il est important de souligner que ce pan de l'histoire colonisatrice s'avère très récent dans la pensée des autochtones. Il suscite de vives émotions par les thèmes sensibles qu'il engendre chez les Premières Nations. Principalement, leur raison d'être était d'enrayer de façon permanente « l'indianité » des enfants à l'aide de politiques assimilationnistes. Cela était fait dans le but qu'ils puissent faire partie de la culture « supérieure » des Blancs qui leur était imposée au sein de ces institutions. Ces établissements

ont grandement contribué au génocide culturel (ethnocide) produit par les colonisateurs. Les violences, abus et agressions vécus par d'anciens pensionnaires ont causé un traumatisme intergénérationnel touchant autant les survivants que leur descendance. Ce cycle s'est perpétué à travers les sévices et les blessures psychologiques transmis aux prochaines générations (Dion et coll, 2016, p. 5). Ainsi, en raison de la perte de repères culturels tels que la langue et les pratiques culturelles qu'ils avaient connues durant leur enfance, beaucoup d'autochtones avaient de la difficulté et éprouvaient une certaine réticence à participer à des événements de type pow-wow. Cela peut s'expliquer par le fait que les pensionnats ont contribué à produire plusieurs formes de désorientations mentales par les abus physiques et psychologiques perpétrés sur les jeunes autochtones à l'intérieur de ces institutions. Cela a progressivement mené à une crise spirituelle et culturelle chez de nombreux anciens pensionnaires (Robelin, 2003, p. 79, 88).

1.1.2 : Le mouvement panindianisme

Durant la décennie de 1960, de grands mouvements ont fait leur apparition au sein de l'activisme autochtone. En 1969, la création du Red Power Mouvement (RPM) et de plusieurs autres groupes liés à l'autodétermination des peuples autochtones a permis de préserver leurs arts ainsi que leurs cultures à plusieurs niveaux. Par cette reconquête de l'identité autochtone sous un axe pluraliste, la jeune génération s'est tournée vers les connaissances de ses Aînés. Grâce à cette relation qu'ils créaient avec eux, ils pouvaient en apprendre davantage sur leurs pratiques traditionnelles grâce aux vêtements culturels porteurs de sens, à l'apprentissage de danses, de pratiques rituelles et spirituelles, etc. (Lévesque, 2011, p. 44) Avec l'impact qu'ont pu avoir les institutions colonialistes telles que les pensionnats sur ces sociétés et les traumatismes intergénérationnels qu'elles ont générés, on peut considérer le retour aux traditions des autochtones comme étant une forme de réappropriation culturelle. En effet, puisque certaines connaissances se sont perdues par les pratiques assimilationnistes, les Autochtones réaffirment leurs identités par l'intermédiaire d'une perspective commune sur la perception qu'ont les Premières Nations de ce qu'elles sont (Gélinas 2013, p. 52). À la suite de ce retour à des pratiques traditionnelles, de nombreuses recherches ont démontré que celles-ci recèlent un fort potentiel curatif. En effet, étant combinées à d'autres perspectives thérapeutiques, elles

permettent de recouvrer la santé et la force au sein des communautés et aux individus qui en ressentent le besoin (McNicoll et coll. 2009, p. 11).

À la suite du mouvement de revitalisation amorcé durant les années 1960, plusieurs communautés autochtones ont décidé de créer et de participer à des pow-wows annuels durant la saison estivale. Ces événements leur permettaient de contextualiser les réalités ainsi que les problèmes que certains autochtones pouvaient vivre dans l'espace des réserves. En effet, par le fait qu'ils soient créés dans une perspective de solidarité entre les communautés, ils s'affirment comme étant des espaces sociaux où l'on partage et comprend les ressentiments d'autrui. C'est par le récit d'histoire des gens qui participent au pow-wow et qui interprètent des performances de danses et de chants que ces pratiques deviennent des discours d'unités politiques et culturelles auprès des différentes nations (Giroux 2016, p. 2).

Progressivement, ils sont devenus des lieux d'échanges interculturels entre les différentes nations et plus tard entre autochtones et allochtones. Selon le type de pow-wow (traditionnel ou compétitif) auquel on assistera, il sera fait en fonction des aspirations des membres de la communauté hôte et des organisateurs qui le produiront. De ce fait, l'expérience vécue lors d'un pow-wow moderne peut varier d'un événement à un autre. Dans une perspective émique (intérieure), ce type d'événement évoque et incarne une spiritualité fort importante puisqu'il permet d'établir des relations entre différents aspects qui le composent tels que la culture, la langue, l'identité ainsi que des référents en lien au territoire (Laugrand et Crépeau, 2015, p. 277).

Les pow-wows s'inscrivent dans un mouvement qu'on peut qualifier de *panindianisme*. Celui-ci a émergé dans la décennie de 1960 et 1970 dans le sillage de mobilisations et de revendications politiques autochtones, soit durant une « période propice à l'ethnicité » (Snipp, 1992, p.357). En effet, les Premières Nations souhaitaient promouvoir le renouveau des cultures autochtones pour y développer une résurgence ainsi qu'une fierté d'appartenir à une ascendance amérindienne (*Ibid.*). D'ailleurs, le terme « indianité » qui fait référence à une identité amérindienne globale partagée est aussi apparu durant cette époque au Canada ainsi qu'aux États-Unis. Il est intéressant de constater que la notion d'indianité interagit subséquentement

avec les différentes pratiques artistiques dans l'art contemporain des Premières Nations (Tremblay, 2007). Même si les auteurs s'entendent pour dire que l'émergence de ces notions date des années 1960, elles existaient auparavant. En effet, il y a toujours eu des échanges entre les nations autochtones qui se réunissaient à l'occasion d'événements collectifs. Les différents réseaux panindiens se sont plus particulièrement développés au cours du 20^e siècle. En effet, l'anthropologue Marie-Pierre Bousquet affirme que : « (...) On pourrait donc dire qu'une conscience panindienne a toujours existé. Mais les réseaux panindiens n'ont acquis leur acception actuelle qu'à partir du moment où : « l'appellation Amérindiens, créée par les colonisateurs, est devenue familière aux acteurs concernés » (Bousquet, 2018, p.174). Dans cette perspective panindienne, les adeptes ou ceux qui y adhèrent ont pour référence un système de valeurs et de symboles communs qui est partagé par l'ensemble des membres. Cela permet de créer une spiritualité qui se veut unificatrice et dans laquelle les individus qui y prennent place conçoivent celle-ci de manière semblable (Bousquet, 2018, p.174). Toutefois, il est important de souligner qu'un pow-wow ne se veut pas un événement uniforme. En effet, sous l'aspect panindianiste, on dénote certaines particularités locales qui peuvent s'avérer spécifiques à la communauté hôte. Il s'agit d'un événement en perpétuelle évolution qui se modifie en fonction des chants et des danses qui y sont interprétés et également en ce qui concerne les tenues traditionnelles qui y sont portées (Reuther, 2006, p. 1-2). Un aspect fondamental qui se réitère dans chaque pow-wow est celui de la transmission intergénérationnelle. Elle consiste en la transmission du savoir et de la culture dans une perspective intimement liée à une conception autochtone nord-américaine de l'affiliation (Reuther, 2006, p. 4-6).

1.2 : Le pow-wow aujourd'hui

À l'intérieur des espaces associés aux pratiques de pow-wow, des valeurs prédominantes sont instaurées, soit celles du militantisme politique et écologique. D'ailleurs, dans plusieurs pow-wow et dans le discours panindien, ces notions se présentent sous la forme de la relation que les autochtones entretiennent avec la Terre-Mère ainsi que par le récit d'histoires dont elle fait partie. Elles font aussi allusion à leurs conditions de vie et aux réalités contemporaines

auxquelles ils sont confrontés (Tremblay, 2005). Dans la majorité des événements autochtones où la spiritualité et les cosmologies autochtones en sont les éléments principaux, les individus qui y participent tentent d'établir des relations profondes face aux différents territoires ancestraux. Dans cette perspective, les participants tentent d'établir et de ressentir une réelle connexion avec tout ce qui englobe la nature et l'univers forestier selon leurs propres conceptions. Les plantes, les animaux ou tout autre élément constituant différentes cosmologies autochtones auront une place de prédilection au sein de ces événements (Jérôme, 2015, p. 329).

Dans l'idéologie commune des pow-wows, la danse et le chant permettent à l'individu de se guérir, de se recentrer et de se rassembler au sein d'un espace comportant des références communes partagées par l'ensemble des participants. Cela permet à l'individu de renouer en quelque sorte avec lui-même et avec les autres par le fait d'aller à la rencontre et à la découverte de sa culture qu'il considère comme étant celle d'origine puisqu'elle a été transmise par ses ancêtres. Cette démarche est réalisée dans un esprit de médiation qui contribue à créer et maintenir divers liens sociaux entre les différentes nations qui prennent part à ces événements dans leurs communautés ou ailleurs (Belgodère, 2004, p. 33). Par l'emploi du terme « nations », j'entends des groupes ethniques qui sont liés par un héritage culturel ou qui ont en commun des aspects tels que leurs langues, leurs territoires et leurs histoires. Par la présence de plusieurs nations en contexte de pow-wow, c'est cette identité autochtone commune qui est partagée par les symboles et éléments s'associant à la pensée panindianiste.

1.2.1 : Le Sentier des pow-wows

Dans le contexte d'émergence du mouvement panindianiste introduit au cours des années 1960, le « Sentier des pow-wows » a connu sa quatrième phase de revitalisation au sein de plusieurs nations autochtones provenant des grandes plaines du nord des États-Unis telles que chez les Sioux, les Apaches, les Cherokees et autres nations vivant dans ce vaste territoire (Hatton, 1986, p.203). On pourrait qualifier ce mouvement comme étant une ouverture face aux cultures des autres nations autochtones dispersées géographiquement sur tout le territoire. Ceux qui décident de voyager et de participer à des pow-wows dans plusieurs communautés le

feront principalement en groupe. Les participants parcourent de longues distances en ratissant un large territoire afin de prendre part aux événements panindiens auxquels ils souhaitent assister. Ces événements étant généralement une pratique collective, un danseur fera la route des pow-wows en compagnie de proches ou encore d'amis, et ce, dans le but de créer de la solidarité entre les nations en recourant à des formes d'hospitalités multiples. Le fait de voyager en groupe pour prendre part à ces événements permet de se réunir dans un même espace empreint de convivialité (Dubois et Giroux, 2014, p.19/20). À travers ces expériences vécues par des membres de la famille ou des proches, on inculque aux plus jeunes générations des valeurs propres à la pensée panindienne. Par exemple, la nécessité d'établir des relations avec des membres d'autres nations en est un aspect important. Grâce aux pow-wows, les jeunes générations d'autochtones pourront approfondir leurs connaissances sur leur héritage culturel et la spiritualité qui en découle par leurs participations à ce type d'événement. Ils pourront également consolider leurs identités autochtones par l'intermédiaire de ces pow-wow distinctifs à chacune des communautés (Kelley, 2012, p. 111). C'est par le prisme de la danse que beaucoup d'artistes qui participent au Sentier des pow-wows peuvent entretenir des relations stables et durables avec d'autres individus autochtones durant la saison estivale (Axtmann, 2001, p. 14). La danse présente dans les pow-wows agit à titre de pont communicationnel entre les participants par le fait qu'elle permet de créer un espace qui s'articule comme étant une scène de représentations théâtrales et artistiques en contexte autochtone (Giroux, 2015, p. 96).

1.2.2 : Le pow-wow traditionnel et le compétitif

Il y a deux types de pow-wow : traditionnel et compétitif. Le premier se base essentiellement sur les traditions et la spiritualité, tandis que l'autre met l'accent sur les catégories de danse et la compétition récompensée par des prix en argent.

Le pow-wow traditionnel est celui qui est le plus pratiqué par les différentes nations autochtones. On y retrouve différentes catégories de danses, des chants accompagnés de tambours, de l'artisanat ainsi que plusieurs récits et témoignages de participants. Dans les deux types de pow-wow, le tambour provenant des nations de l'Ouest est utilisé pour souligner la paix et le maintien de bonnes relations entre les différentes nations. C'est en partie pour cette

raison que la pratique des pow-wows reste aussi importante en contexte contemporain, car l'utilisation de cet objet se réitère dans chacun de ces événements puisqu'il est issu d'échanges intertribaux et institue une continuité avec d'anciennes pratiques autochtones (DesJarlait, 1997, p. 125, 126). Pour de nombreuses communautés amérindiennes, le pow-wow possède principalement une fonction spirituelle, mais aussi politique puisque les deux sont indissociables et interagissent l'une avec l'autre. La performance d'un récit, d'un témoignage ou encore d'une danse dans le contexte d'un pow-wow traditionnel contribue entre autres à unir les différentes nations au sein d'un espace autochtone commun qui pourra se traduire comme étant un « *pays indien* ». En effet, à l'intérieur de celui-ci, les Amérindiens ne sont plus sous le joug de l'autorité coloniale et ont la possibilité d'habiter cet espace de plusieurs façons qui leur seront significatives. Dans ce « pays indien », les Premiers Peuples manifesteront une conscience sociale et politique à portée collective qui permettra aux individus autochtones de faire état de leur réalité contemporaine (Giroux, 2015, p. 88). Ils pourront ainsi se mobiliser efficacement afin de lutter contre les problèmes présents dans de nombreuses communautés tels que la pauvreté, le manque de justice sociale, la violence, etc. Cette unicité que procure ce type de pow-wow permet de produire des échanges à plusieurs niveaux tout en créant de l'équité et de la réciprocité entre les artistes autochtones et les spectateurs. Cela sera fait dans le but de créer des liens solides entre les diversités culturelles (Sioui Durand, 2018, p. 25). Dans le pow-wow traditionnel, les organisateurs mettent l'accent sur la pratique rituelle relative aux spiritualités panindiennes ainsi que sur les luttes sociales et politiques que vivent les communautés hôtes. De plus, les valeurs qui sont instituées dans ce type de pow-wow permettent de souligner l'importance de réinterpréter les visions du monde autochtone par les aspects traditionnels qui y sont énoncés. Ces rassemblements permettent d'offrir à ceux qui en ressentent le besoin un soutien individuel et collectif qui sera instauré dans ce contexte. Cela contribuera au maintien d'une identité culturelle autochtone qui sera reconnue et partagée par plusieurs personnes tout en promouvant la santé et le bien-être des peuples autochtones (Kelley, 2012, p. 128).

Bref, ce qu'il est important de retenir de cette première partie de ce chapitre est qu'un potlatch (forme ancienne du pow-wow) contribuait à faire des échanges, des dons, des alliances entre les Premières Nations en créant un climat propice à la guérison et à la solidarité entre elles. Au

cours du 19^e siècle, constatant la popularité grandissante des pratiques de pow-wow dans les réserves autochtones, les autorités coloniales les ont interdites par des lois prohibitives. Ils se sont tout de même poursuivis en prenant une apparence profane puisqu'ils comportaient des valeurs culturelles étant essentielles pour les Premiers Peuples. À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, un sentiment anticolonialiste est né auprès de la société dominante qui a témoigné son appui dans les luttes et les revendications autochtones. Dès les années 1960, un mouvement qualifié de panindianisme a pris de l'ampleur chez les Premières Nations. Il prônait le retour à des pratiques traditionnelles autochtones (écologie, militantisme, dons, guérison et autres) qui s'inscrit dans cette idéologie telle qu'on peut la voir dans les pratiques et le sentier des pow-wows. Finalement les pow-wows d'aujourd'hui se sont divisés en deux segments. L'un est de type traditionnel et axé davantage sur la spiritualité tandis que l'autre, le compétitif, se base sur des compétitions de danse et des prix donnés aux vainqueurs.

1.3 Les nations mohawks et les événements du 11 juillet

Dans la seconde partie de ce chapitre, il sera question de l'histoire de la nation mohawk et de sa relation au territoire, des causes ayant mené aux événements du 11 juillet (la Crise d'Oka), du conflit en lui-même, des conséquences et de la création du Pow-wow de Kanesatake ainsi que du terme guérison qui est devenu politisé pour les Premières Nations.

1.3.1 : Histoire de la nation mohawk de Kanesatake et relation au territoire

D'après les recherches archéologiques concernant les peuples iroquoiens, les archéologues ont trouvé des signes de leur présence dans la région des Grands Lacs et au lac Champlain qui se situe entre la frontière du Canada et des États-Unis. C'est dans ces régions que différentes sociétés iroquoiennes ont pris naissance entre « 1000 et 1400 de notre ère » (Busseau, 2016, p. 8). La nation mohawk de Kanesatake fait partie de la famille linguistique des peuples iroquoiens, aussi appelés « le peuple du silex ». Étant des sociétés matrilineaires qui peuvent se définir comme étant apparentées au lignage de la mère, les femmes possèdent un statut important, voire fondamental au sein des cultures iroquoiennes. Ils se prénomment eux-mêmes « Haudenosaunee » qui signifie « ceux de la maison longue ». Les familles qui y vivent et

partagent cet espace possèdent toutes une ascendance féminine commune qui régit les affiliations et les relations à l'intérieur des sociétés mohawks (*Ibid.*, p. 8).

À partir du XVe siècle vers l'an 1450, les sociétés iroquoiennes et huronnes créeront deux grandes fédérations, soit celle de « La ligue iroquoise des Cinq-Feux » constituée respectivement des peuples mohawk, oneidas, cayugas, onondagas ainsi que des Sénécas tandis que l'autre portera le nom de « Wendat-Huronne ». La création de ces fédérations avait pour but l'avènement d'une paix mutuelle afin de créer des alliances politiques et militaires pour que ces différents groupes iroquoiens puissent s'entraider (Busseau, 2016, p. 8).

Avant le contact avec l'Occident, leur mode de vie était semi-sédentaire. En effet, ils s'installaient durant quelques mois dans un village qu'ils construisaient près d'un cours d'eau afin d'avoir accès à celui-ci lorsqu'ils se déplaçaient en canot ailleurs sur le territoire. Ils vivaient principalement des activités de subsistance telles que la pêche et la chasse. Celles-ci étaient pratiquées par les hommes, tandis que l'agriculture était réservée aux femmes. Lorsqu'ils avaient épuisé les ressources du territoire dans lequel ils vivaient, les communautés iroquoiennes se déplaçaient sur un autre site afin d'y installer un nouveau campement pour y refaire les mêmes activités de subsistance.

Initialement avant l'arrivée des colons dans le « Nouveau Monde », les Mohawks vivaient en aval du fleuve Saint-Laurent et plus précisément où se situe maintenant la métropole de Montréal. Afin de faciliter le commerce des fourrures et l'installation de la colonie de Ville-Marie autrefois appelée « *Osheaga* » par la société mohawk qui y vivait, les colons ont décidé de déplacer cette nation ailleurs sur le territoire afin qu'ils ne « nuisent » pas aux activités commerciales, soit la traite des fourrures afin qu'ils puissent s'y installer de façon permanente (documentaire Alanis Obowsawin. *270 ans de résistance*, 1993).

Avec l'accord des jésuites qui avaient pour mission de convertir les autochtones au catholicisme, les autorités coloniales ont déplacé une partie de la population mohawk à l'intérieur de leur territoire de chasse. La communauté mohawk qui s'y est installée a appelé ce lieu « Kanesatake » qui, selon le *Lexique de la langue iroquoise* écrit par un missionnaire linguiste du nom de André Cuoq, signifiait « Lac des deux Montagnes, de onesa, pente, déclin, côte, et de

ehtake, au bas, en bas. Litt. au bas de la côte. Le village du Lac des deux Montagnes est en effet situé au pied d'une colline » (Ladouceur, 2003, p. 24).

C'est dans ce lieu qu'en 1717, un groupe de Sulpiciens faisant partie de la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice, y avait élu domicile dans le contexte d'évangélisation des Premières Nations. De plus, l'installation d'une colonie en aval du lac des Deux-Montagnes a été faite dans la perspective où cela faciliterait le commerce des fourrures dans cette région (documentaire Alanis Obowsawin. *270 ans de résistance*, 1993).

Lorsqu'on pose un regard sur les archives concernant la division et le partage du territoire entourant aujourd'hui la municipalité d'Oka, on constate que les nations iroquoises et principalement celle des Mohawks ont été victimes de la mauvaise foi des Sulpiciens qui étaient censés prendre « soin d'eux » dans l'optique de leurs missions civilisatrices. Ce groupe de missionnaires a utilisé une main-d'œuvre mohawk pour défricher les terres dans le seul et unique but de servir leurs propres intérêts pour qu'ils puissent y installer progressivement une colonie comptoir leur donnant accès à l'orée du commerce des fourrures. D'après ces faits historiques, on constate que cette division du territoire par les Sulpiciens n'a aucunement profité aux familles mohawks qui y vivaient malgré le fait qu'ils aient été les premiers détenteurs de ces terres, et ce, bien avant l'arrivée des colons (Boileau, 1999, p. 39).

Circonscrits dans une petite portion de leur vaste territoire de chasse, les Mohawks de Kanesatake avaient de la difficulté à respecter ces nouvelles lois établies par les colons par le fait qu'ils n'étaient plus libres de chasser à leur guise et de vivre comme ils le faisaient traditionnellement. De ce fait, leur rapport à leur territoire a drastiquement changé en raison des mesures instaurées par le gouvernement colonial.

Ainsi, les Sulpiciens se sont approprié leurs territoires sans le consentement du peuple mohawk de Kanesatake afin qu'ils puissent continuer de les protéger des attaques de leurs rivaux (les Britanniques) et pour conserver la mainmise sur le commerce des fourrures qui était prospère autour de la rivière des Outaouais et du lac des Deux-Montagnes. À la suite de la victoire des Britanniques sur les Français, les Sulpiciens ont transféré le titre de propriété privée au séminaire de Montréal qui, par la suite, a prêté allégeance au roi d'Angleterre George V, sans

pour autant consulter le peuple mohawk dont les ancêtres vivaient sur ce territoire depuis des siècles. Après ce transfert de « pouvoir », la couronne britannique a émis une restriction selon laquelle les Mohawks devaient obligatoirement quitter leur territoire et vendre leurs propriétés avant une période maximale de 18 mois, sinon les « contrevenants » risquaient une peine d'emprisonnement à perpétuité (documentaire Alanis Obowsawin. *270 ans de résistance*, 1993). On peut ainsi concevoir qu'à l'époque de la colonisation, la tension était déjà palpable en ce qui concerne les questions territoriales entre les autochtones et les colons.

1.3.2 : Les événements du 11 juillet/ la Crise d'Oka

1.3.2.1 : La cause

En écho à ce contexte historique entre les autochtones et l'État colonial au sujet des questions relatives aux territoires, les événements du 11 juillet 1990 ont profondément bouleversé la communauté mohawk et par le fait même les relations qu'ils entretenaient avec les allochtones canadiens. Durant cette crise, l'ancien maire d'Oka, Jean Ouellette, souhaitait réaliser un agrandissement du golf privé de la municipalité afin que ce dernier passe d'un terrain « de neuf trous » à un de « dix-huit trous » (Lepage, 2009, p. 119). Ce projet aurait par le fait même empiété sur le territoire appartenant à la communauté mohawk de Kanesatake, et ce, sans leur consentement. De plus, cela aurait été fait directement sur une portion de leur territoire considérée comme étant sacrée puisque celle-ci s'avérait être le cimetière de la communauté où reposaient les tombes de plusieurs de leurs membres. Cela a eu pour effet d'attiser la colère des Mohawks face à cette décision unilatérale. De ce fait, ce projet d'agrandissement du golf aurait fait abstraction des lois des Mohawks concernant leur primauté sur leur propre territoire et des droits ancestraux qu'ils possédaient sur ce dernier. En effet, le territoire de Kanesatake se trouve dans une situation spécifique où il n'est pas sous la juridiction des lois canadiennes et de l'interprétation de la *Loi sur les Indiens* adoptée en 1876 (Winegard, 2008, p. 41). Cette dernière stipule que le gouvernement canadien possède un droit exclusif en ce qui concerne les questions territoriales et des terres qui sont octroyées aux autochtones. Pourtant, selon la section « 91 (24) » de la *Loi constitutionnelle* de 1867 des AANB (Actes de l'Amérique du Nord britannique), Kanesatake se situe sur des terres fédérales réservées à l'usage des « Indiens » et

n'est donc pas considéré comme étant une réserve officiellement (*Ibid.*). En 1945, le gouvernement fédéral a décidé de faire une entente avec les Sulpiciens pour acheter des terres qu'occupaient les Mohawks, et ce, encore une fois sans leur consentement. Cette décision n'a aucunement contribué à régler les revendications territoriales. Elle a plutôt ravivé les tensions territoriales entre cette nation et l'État fédéral. Les terres qui ont fait l'objet de transactions lors de cette année (1945) étaient séparées les unes des autres par des lots privés appartenant à des membres mohawks au sein du territoire d'Oka (Loiselle-Boudreau, 2009, p. 138). Selon Josiane Loiselle-Boudreau, coordonnatrice pour la Justice et la Sécurité des Femmes Autochtones du Québec (FAQ) et conseillère scientifique pour l'Institut national de santé publique du Québec (INSPQ), cette ambiguïté relative à l'usage du territoire d'Oka et de Kanesatake pourrait aussi s'expliquer ainsi : « Le fait que les propriétés des Mohawks n'étaient pas contiguës empêchait la création d'une réserve au sens de la Loi sur les Indiens et posait des problèmes d'ordre pratique en ce qui a trait à l'utilisation des terres et aux décisions de gestion par les collectivités mohawks et les non-autochtones, ainsi qu'à la coordination des politiques entre les deux groupes. » (*Ibid.*).

1.3.2.2 : Le conflit

Afin de démontrer leur mécontentement face à cette injustice collective et à l'échec de leurs protestations pacifiques, certains membres de la communauté ont choisi, en guise de protestation, de bloquer l'accès à la pinède en date du 9 juillet 1990. L'ancien maire d'Oka (Jean Ouellette), mécontent de cette contestation face à son projet d'agrandissement, a décidé de leur donner deux jours pour se disperser. Si cela n'était pas fait, le maire menaçait de faire appel à l'armée afin de faire « respecter » sa décision. En raison de cette menace envers la communauté mohawk de Kanesatake, un groupe militant nationaliste s'est immiscé dans le conflit. Il s'agit du groupe des « *Warriors* », qui peut être défini par la mobilisation d'hommes autochtones masqués possédant une certaine expérience militaire qui s'organisent afin de protéger les terres appartenant aux sociétés mohawks. Ces derniers peuvent faire usage d'une force de nature coercitive dans le but que leurs revendications soient prises plus au sérieux par les groupes qui s'opposent à eux. Durant le conflit, ce groupe a été perçu de façon favorable et parfois défavorable en raison de l'ambiguïté qu'il suscitait. En effet, les groupes sociaux

extérieurs à la communauté de Kanesatake avaient de la difficulté à comprendre les réelles motivations des *Warriors* quant à leur participation active dans le conflit. De plus, par ce statut ambivalent entourant ce groupe, les médias d'information et les gouvernements provinciaux, fédéraux et québécois dépeignaient tous les individus masculins protestataires comme faisant partie de cette organisation. De ce fait, une perpétuelle confusion régnait entre les gens affiliés au groupe des *Warriors* et ceux faisant partie de la société guerrière au sein de la culture mohawk (Kalant, 2004, p. 8). Au cours du mois de mars 1990, les *Warriors* ont décidé d'ériger une barrière dans le but d'interrompre ce projet qui empêcherait les gens qui y travaillaient ainsi que les autres instances gouvernementales d'accéder à la pinède. Face à cette action, la municipalité d'Oka a demandé une injonction contre ces manifestants et a obtenu gain de cause. Il s'en est suivi par la suite une campagne de salissage médiatique afin de rendre favorable l'opinion publique aux demandes formulées par la municipalité d'Oka et celles du gouvernement. De plus, ce dernier souhaitait semer la bisbille entre les différents membres de la communauté, afin de réduire et d'amoindrir l'impact qu'aurait pu avoir cette force revendicatrice sur le « bon » déroulement de ce projet d'agrandissement. À la suite d'une deuxième injonction émise contre les manifestants de Kanesatake en juin 1990, le maire d'Oka a demandé à la Sûreté du Québec d'intervenir afin de disperser les manifestants dans le but de « respecter » l'ordre établi. Malgré plusieurs tentatives infructueuses, les Mohawks ont réellement souhaité négocier avec les partis en question afin de régler le conflit. Le 11 juillet, la Sûreté du Québec a attaqué directement la barricade établie à l'entrée de la pinède sur la route 344 à l'aide d'armes telles que des bombes lacrymogènes, grenades, fusils, etc. Cette confrontation et l'échange de coups de feu ont entraîné la mort du caporal Marcel Lemay (Trudel, 2009, p. 133/134). À la suite de sa mort, la campagne de salissage gouvernementale et médiatique a pris de l'ampleur. On accusait les membres de la communauté et les individus qui les soutenaient d'être des « criminels et terroristes », ce qui, dès lors, justifiait une deuxième intervention des forces de l'ordre dans ce conflit tout en soulevant l'opinion négative des allochtones face aux protestations des Mohawks. Malgré cela, durant tout le conflit, le gouvernement a sans cesse brimé le respect des droits fondamentaux et territoriaux des Mohawks. Par exemple, il y a eu de nombreuses failles sur le plan de l'approvisionnement de la

communauté qui était laissée à elle-même étant donné le manque de nourritures, médicaments et autres besoins essentiels².

1.3.2.3 : Les conséquences et la création du pow-wow de Kanesatake

Au cours des événements du 11 juillet 1990, la mise en place d'une solidarité s'est construite entre les Premières Nations un peu partout au Québec et au Canada afin de faire prévaloir la justice autochtone et leurs droits ancestraux sur le territoire. Par exemple, en guise de solidarité, la communauté mohawk de Kahnawake a érigé un barrage sur le pont Mercier durant 57 jours. Cet acte a posé un important problème à l'État et aux non-autochtones puisque ce pont était beaucoup plus emprunté en voiture par des individus provenant de la ville de Montréal comparativement à la route longeant le territoire de Kanesatake. De ce fait, cela perturbait le quotidien de la société non autochtone de la métropole qui ne pouvait plus se déplacer à sa guise (Trudel, 2009, p. 129).

Selon Phillip Deering, un membre de la communauté de Kahnawake, cette action avait pour but de dévier l'attention de la Sûreté du Québec qui intervenait à Oka. D'autres autochtones ayant participé au conflit diront que cet acte a été perpétré dans le but d'apporter un soutien moral à la communauté de Kanesatake afin de souligner qu'ils n'étaient pas les seuls à faire front face à cette importante problématique (Trudel, 2009, p. 132).

Ainsi, *la crise d'Oka* a mis de l'avant les enjeux mondiaux concernant la déterritorialisation des peuples autochtones par la création de colonies occidentales sur leurs territoires. Ce faisant, elle a contribué à créer une solidarité à l'échelle mondiale entre les Premières Nations. Durant les événements du 11 juillet, la nation mohawk de Kanesatake a décidé d'ériger des barricades afin de s'opposer à l'autorité du gouvernement colonial pour y démontrer son absurdité et ainsi remettre en perspective la gestion de « la question autochtone » sur les plans civil, politique et militaire. C'est dans ce contexte que la crise d'Oka deviendra : « un symbole mondial de la résistance autochtone vis-à-vis de l'emprise de l'État » afin de reconnaître et de respecter leurs droits en tant que premiers occupants du territoire (Guilbeaut-Cayer, 2007,p.71).

² https://www.youtube.com/watch?v=3D_YYk7n4A4 (Documentaire « Kanehsatake, 270 ans de résistance »). Consulté le 13 octobre 2018.

Bien que cette problématique ait pu faire avancer globalement les droits et la justice autochtone, cet événement a laissé de profondes séquelles psychologiques et émotionnelles au sein de la communauté de Kanesatake. En réponse à cela, la communauté de Kahnawake a contribué à la réalisation d'un pow-wow en 1991 (soit un an après la crise d'Oka) afin de soutenir sa communauté mohawk voisine qui fut touchée directement par ce conflit. Le but premier de cet événement était de donner l'opportunité aux autochtones et aux allochtones d'échanger entre eux dans un esprit d'amitié, de partage et de compréhension mutuelle afin de « panser » les blessures que cette crise avait engendrées (Blundell, 1993).

1.4 : La guérison devenue politisée

Bien que cette recherche souhaite établir des liens entre des pratiques culturelles autochtones et le terme de la guérison, il est nécessaire de souligner l'approche politique qui va de pair avec celui-ci. Depuis la dernière décennie, le gouvernement répète sans cesse ce terme dans des commissions destinées aux Premières-Nations. Leur but est de reconnaître les conséquences négatives qu'a pu avoir la colonisation et l'État actuel auprès des Autochtones par les abus, les traumatismes et la violence qu'ils ont pu leur causer.³

L'exemple de la « Commission de vérité et réconciliation du Canada » produite en 2015 le démontre. Elle avait entre autres pour but de relater et de mettre par écrit les témoignages des survivants des pensionnats en lien aux mauvais traitements qu'ils ont subis dans ces institutions. Outre raviver des douleurs du passé auprès des anciens pensionnaires, la Commission a souhaité donner en guise de réparation un montant d'argent à chacun d'eux et de proposer différentes pistes de solutions pour répondre à ce besoin de guérison chez les Autochtones.⁴

L'une des solutions est de laisser davantage de liberté à l'autodétermination des peuples autochtones pour qu'ils puissent trouver eux-mêmes des alternatives à leurs propres besoins de guérison. Comparativement à la création de programmes gouvernementaux dans le but d'aider un petit groupe de personnes ayant des problèmes de toxicomanie, de violence ou autres, les

³ <https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1100100014597/1572547985018>. Consulté le 10 novembre 2020.

⁴ <https://www.ledevoir.com/politique/canada/441445/pensionnats-autochtones-une-commission-pour-faire-la-paix-des-ames>. Consulté le 10 novembre 2020.

communautés autochtones préfèrent créer des processus holistiques instituant une approche globale qui seront bénéfiques pour l'ensemble de leurs communautés.⁵

En résumé, bien que le terme guérison soit devenu de plus en plus politisé depuis la dernière décennie auprès de l'État canadien, ce sont essentiellement les Premières Nations qui vont concevoir et recourir à leurs propres initiatives de guérison axées sur leurs collectivités. De ce fait, ils pourront trouver ensemble un chemin commun vers la guérison sociale pour les communautés aux prises avec certaines problématiques. (St-Arnaud et Bélanger, 2005, p.167 et 171).

1.5 : Conclusion partielle

Ce qu'on peut retenir de ce chapitre est la relation profonde qu'ont les Mohawks avec leurs territoires. Lorsque les colons ont pris possession du village iroquoien de Hochelaga (aujourd'hui Montréal), ils ont relocalisé les nations mohawks dans leurs territoires de chasse comme celui de Kanesatake et ont tenté de les convertir au catholicisme par une mission dite « civilisatrice » faite par les Sulpiciens, un sous-groupe s'associant à la Compagnie des prêtres de Saint-Sulpice. Circonscrit dans une parcelle de territoire, cela a eu pour effet de modifier drastiquement le mode de vie de la nation mohawk et de créer des tensions entre eux et les Sulpiciens qui ne demandaient jamais leurs avis à propos de l'occupation de leurs territoires. C'est en raison de ces tensions historiques entre autochtones et non-autochtones qu'en date du 11 juillet 1990, la Crise d'Oka débute et qu'à la suite de cet événement, la communauté mohawk de Kanesatake a ressenti le besoin de produire un pow-wow qui contribuerait à la mener dans un processus de guérison qui a été conçu par ses membres.

1.6 : Hypothèse

Il est possible d'émettre l'hypothèse selon laquelle les danses du Pow-wow de Kanesatake peuvent contribuer à un processus de guérison pour les danseurs autochtones qui y prennent part. Par contre, ce ne sont pas tous les acteurs sociaux qui semblent y intégrer cet aspect au

⁵ <https://www.securitepublique.gc.ca/cnt/rsracs/pblctns/ndrstndng-hlmg/index-fr.aspx>. Consulté le 11 novembre 2020.

cœur même de leurs performances. C'est plutôt ceux qui ressentent le besoin de recourir à des aspects curatifs présents dans l'idéologie du panindianisme dans une perspective individuelle, mais aussi collective.

1.7 : Question de recherche

En quoi le Pow-wow de Kanesatake et les performances de danses qui y sont présentées sont-ils liés à la guérison pour les participants autochtones qui y prennent part ?

Chapitre 2 – Cadre théorique et conceptuel

Dans le chapitre suivant, j'expliciterai les concepts théoriques de la subjectivité, la guérison et la performance à propos de ce que la littérature scientifique dit sur ces notions. Je ferai aussi un constat de ce que disent les auteurs au sujet de la guérison et des pratiques communautaires.

2.1 : Revue de littérature sur le concept de subjectivité, guérison et performance

2.1.1 : Objectivité et subjectivité

À la naissance des sciences sociales au cours du XIXe siècle, l'objectif principal des recherches était de neutraliser les biais du chercheur afin d'accéder au plus près à une approche de la réalité objective qui ne serait pas remise en question. À cette époque, la méthodologie objective était valorisée. En effet, celle-ci était un héritage des sciences de la nature dont elle était le principal fondement. Puisque les sciences sociales étaient nouvelles durant ce siècle, elles ont souhaité en premier lieu utiliser l'approche objective utilisée dans les sciences de la nature afin de prouver leur propre validité. (Pirès, 1997, p.4).

Par contre, la principale lacune de l'objectivité est qu'elle laissait de côté la capacité d'écoute que nous avons dans notre humanité et dans l'interaction avec l'autre en se basant principalement sur des données quantitatives (grille d'analyse, chiffres, tableaux et autres). À long terme, cela pouvait nuire aux résultats de la recherche qui ne seraient pas réellement représentatifs de l'environnement dans laquelle ils ont été produits (Pirès, 1997, p.3/4). Alors, il a fallu remplacer ce désir d'objectivité hérité des sciences de la nature par un désir de solidarité dans le but d'entendre les voix de tous les individus prenant part à une recherche en validant les données recueillies auprès de ces derniers (Ibid).

Parallèlement à cette remise en question de l'approche méthodologique dans les différents domaines de la science, l'histoire reliée à l'évolution de l'anthropologie a aussi démontré l'avantage scientifique de favoriser un point de vue partisan face aux problématiques de

l'ethnocentrisme des cultures occidentales se considérant « supérieures » aux autres étudiées et du racisme qu'ils institutionnalisent dans leurs recherches (Miller, 1983, p.747).

Les forces sociales qui peuvent être représentées par les perceptions et les mentalités des chercheurs créent une forte pression pour s'éloigner de la vérité. Ainsi, la contre-répression que peuvent apporter certains partisans (les acteurs sociaux concernés) permet de modifier le *statu quo* présent dans les démarches de recherche. Ceci peut alors s'avérer scientifiquement plus productif que la neutralité (Pirès, 1997, p.37). C'est dans cette dynamique qu'une méthodologie subjective semble pertinente puisqu'elle participe à déconstruire l'idée d'une fausse neutralité scientifique considérée autrefois comme la norme dans l'approche objective. Pirès dira que :

L'avantage de la méthodologie subjective, c'est sa souplesse dans les différentes méthodologies de recherche. Elle aura tendance à valoriser la créativité et à trouver des solutions par rapport à des problèmes théoriques et inconvenients lors d'une recherche puisqu'elle combine différentes techniques de collecte de données (Pirès, 1997,p.52).

Ainsi, elle s'avère particulièrement pertinente dans le domaine de l'anthropologie, car elle offre une approche globale et compréhensive des données puisqu'elle prend en considération les points de vue de chacun pour produire des connaissances et des réflexions plus étayées. Il est important de noter que dans l'objectif de faire une bonne recherche, un chercheur ne doit pas centraliser son attention uniquement sur une méthodologie pour la produire. Il doit plutôt être en mesure d'utiliser la subjectivité et l'objectivité à bon escient :

Toutes les sciences ont inventé des moyens pour se *déplacer* d'un point de vue à un autre, d'un cadre de référence à un autre. [...] C'est ce qu'on appelle la relativité. [...] Si je veux être un scientifique et atteindre à l'objectivité, je dois être capable de naviguer d'un cadre de référence à l'autre, d'un point de vue à l'autre. Sans de tels déplacements, je serais limité pour de bon dans mon point de vue étroit (Rabatel, 2013, p. 4).

Autant les recherches quantitatives que les recherches qualitatives sont ouvertes aux différents objectifs du chercheur et peuvent participer pleinement à ce but de «développer une connaissance séculière du réel, valide empiriquement d'une quelconque manière» (comm. Gulb, 1996, p.8).

Les approches subjective et objective ne sont plus réellement sujettes à débat aujourd'hui puisque ces méthodologies appliquées individuellement ou conjointement dans le domaine de

l'anthropologie et au sein d'autres sciences sociales aspirent aux mêmes buts soit de produire des connaissances se basant sur la validité, les complexités et la réalité du terrain de façon la plus juste possible.

2.1.2 : Guérison

Depuis la dernière décennie, la notion de guérison a connu une émergence notable dans plusieurs contextes culturels. Par exemple, au sein des pays occidentaux dans lesquels l'individualisme est omniprésent, on met l'accent sur la guérison d'un individu et des décisions personnelles qu'il prendra pour se ressourcer et nourrir son bien-être. Certaines personnes vont même adopter et mélanger des croyances issues de courants spirituels et religieux aussi différents les uns que les autres afin de trouver leurs propres chemins vers la guérison (Garnoussi, 2011, p. 260). C'est le cas pour la pratique de la méditation aussi appelée *mindfulness* qui selon plusieurs recherches est efficace pour traiter la dépression chez les personnes qui en souffrent. Issue des cultures orientales, celle-ci a fait l'objet d'une réinterprétation chez les sociétés occidentales afin d'apporter une solution à ces problématiques liées à leur mode de vie anxiogène (Garnoussi, 2011. p.266).

On peut ainsi constater que la thématique de guérison n'est pas uniquement destinée aux Premières Nations, mais s'applique aussi à des individus occidentaux qui en ressentent le besoin. Cela pourrait entre autres s'expliquer par sa popularité qui ne cesse d'augmenter par son intégration dans de nouvelles formes de spiritualités.

Le terme de « guérison » en contexte autochtone renvoie à deux états, soit le collectif et l'individuel. Cette notion est fortement ancrée dans une dynamique spirituelle qui s'avère essentielle, car elle procure un sentiment de force qui permet « d'être et d'agir » tant sur le plan personnel que dans une perspective plus globale (Crépeau et Laugrand, 2015, p. 278). Depuis les dernières décennies, un mouvement de guérison a émergé chez plusieurs nations autochtones dans le cadre de leurs festivités et de leurs commémorations. Ces dernières s'affirment comme étant des réadaptations profondes face aux politiques assimilationnistes de l'État depuis la Confédération du Canada. Elles permettent aussi aux communautés autochtones

de « revitaliser et de dynamiser » leurs cultures et par le fait même leurs propres identités (Waldram et coll., 2008, p. 9).

En ce qui a trait à l'espace des pow-wows, il y a plusieurs éléments qui permettent de renouer avec des pratiques dites traditionnelles s'intégrant au processus de guérison entamé chez les Premières Nations. Par exemple, l'espace circulaire associé à la roue de médecine et aux points cardinaux offre une perspective holiste et positive des cultures autochtones. Lors des pow-wows, la musique, le chant, la danse, la fumigation ainsi que plusieurs autres éléments peuvent aussi s'inscrire dans ce processus distinctif axé sur la spiritualité qui combine à la fois des aspects traditionnels et modernes (Rybak et Robbins, 2004, p. 26/28).

2.1.3 : Performance

La performance en contexte occidental est considérablement reliée au divertissement dans le regard des spectateurs. Elle peut aller d'un spectacle d'humour à une compétition sportive ou autres, mais son but n'est pas toujours réellement défini. Cela va dépendre de l'artiste qui l'interprétera et du sens qu'il va lui conférer.

En contexte autochtone, la performance a une tout autre vocation. Elle est constituée d'une efficacité ainsi que d'une utilité. Par exemple, elle peut permettre d'entrer en contact avec des esprits et des ancêtres, de dénoncer et d'agir face à des actes répréhensibles, etc. Elle aura un but pour ceux et celles qui l'interprètent tout en contribuant à susciter des émotions et des remises en question chez les spectateurs qui y assistent.

L'expression « interpréter l'amérindianité » (*performing indigeneity*) est apparue au début des années 1990 et se réfère aux expressions d'une perspective identitaire autochtone commune et partagée. Les performances produites par les Premières Nations ont des impacts importants en ce qui concerne les émotions qu'elles peuvent susciter chez les participants et les spectateurs. Elles sont contextuellement ancrées dans un processus de discours et d'actions et devraient être comprises dans une dynamique d'être et de devenir (Graham et Penny, 2014, p. 13-15).

Dans leurs configurations, les performances sont dans le « ici et maintenant » et s'articulent en rapport avec une forme de tradition orale. Elles soulignent la présence d'un « état » et d'un « processus » qui sont identifiables dans les performances à caractère identitaire afin de situer les individus concernés dans une réalité ou un événement qui s'est produit. Dans l'optique d'une représentation, la performance permet la construction d'une « coupure spatio-temporelle » dans laquelle le temps s'inscrit dans une période distinctive où la corporalité s'y articule (Pesqueux, 2004, p. 7-9).

Les études portant sur la performance sont relativement récentes dans le domaine de l'anthropologie. En effet, elles ont émergé au cours des années 1980. L'un des premiers auteurs qui a développé certaines théories entourant la performance est l'anthropologue britannique Victor Turner. Associé à l'anthropologie symbolique, il s'est d'abord intéressé à l'analyse des rituels et par la suite à la performance. Par exemple, le concept de *drame social* qu'il a élaboré se rapporte à la fonction dramatique qui constitue tout type de performance. Ce concept est constitué de quatre phases soit la rupture, la crise, la réparation et l'intégration (Turner, 1980, p. 149). Selon lui, la performance exprime une forme d'intentionnalité dont l'artiste s'avère être le protagoniste. Turner avait aussi formulé que les représentations performatives permettaient aux sujets (autant à l'artiste qu'aux spectateurs) de se remettre en question. En effet, par son aspect visuel, ces dernières construisent un autre angle de perception qui produit une nouvelle façon de concevoir ce qui y est représenté dans le but de pouvoir changer et transformer notre rapport à l'autre. Voici une citation de Turner qui exprime bien ses affirmations en soulignant qu'un groupe ou une communauté doit utiliser une pensée réflexive afin de mieux se comprendre et changer :

The group or community does not merely "flow" in unison at these performances, but, more actively, tries to understand itself in order to change itself. This dialectic between "flow" and reflexivity characterizes performative genres: a successful performance of any transcends the opposition between spontaneous and self-conscious patterns of action (Turner, 1979, p.93).

Turner a explicité la notion de performance comme étant essentiellement culturelle. Elle implique aussi une fonction dramatique dans le fait qu'elle peut y exprimer une forme

d'intentionnalité. Ces représentations performatives amènent pour les sujets en question une façon de se concevoir et de se comprendre afin de pouvoir changer. Ainsi, la réflexivité et le flux continu qu'elles produisent distinguent fondamentalement le genre performatif (Turner 1979, p. 93). Turner ajoutera que dans l'acte de performance, le « jeu » théâtral est un élément important. Le bricolage d'éléments disparates qu'il peut parfois produire permet ainsi de révéler une réalité dans le but de la restructurer (*Ibid*).

Un autre concept pertinent en lien à la performance est aussi apporté par cet anthropologue. Il s'agit de la communauté et de la *communitas*. La communauté, elle, est régie par des normes et des structures sociales qui hiérarchisent le rapport des individus entre eux de façon inégale. Par exemple, dans notre société capitaliste et de surconsommation, une personne possédant beaucoup d'argent et de biens matériels aura un statut plus élevé qu'une personne moins nantie.

À l'inverse, le concept de *communitas*, lui, rend le rapport entre les personnes plus inclusif. Ainsi, les individus considérés comme étant plus privilégiés posséderont le même statut que les personnes moins nanties. Ce qui caractérise fondamentalement ce concept est qu'il permet d'abolir les clivages sociaux préalablement établis dans la communauté en s'inscrivant dans une dimension temporelle correspondant à la phase liminale (ou période de marge) d'un rituel (Astruc, 2016). Turner ajoutera que la *communitas* serait un produit de l'évolution et de la maturation des sociétés, car elle est une production culturelle qui actualise sans cesse les composantes de chaque société afin qu'elles puissent se renouveler (*Ibid*). D'ailleurs, il est important de souligner que durant un rituel où le principe de *communitas* est présent, les représentations symboliques détiennent un important pouvoir de retentissement pour ceux qui y participe. Au cours de celui-ci, les gens pourront avoir une conscience éveillée à l'altérité qui sera produite lors des échanges avec les autres participants (Dartiguenave, 2012, p. 91).

Un autre auteur s'est aussi fortement illustré pour ce qui est de la conceptualisation de théories dans ce champ d'études. Il s'agit de Erving Goffman qui s'est basé sur plusieurs notions telles que la *liminalité* et la *communitas* de Turner afin de développer ses propres théories. Parmi ses

contributions les plus importantes sur le thème de la performance, les concepts de *l'ordre de l'interaction* ainsi que la *façade* semblent les plus pertinents en lien à cette recherche.

De façon globale, la première théorie se présente dans la relation entre deux locuteurs qui vont discuter l'un envers l'autre. Au sein de cet échange, il y aura une relation cognitive qui va s'établir et qui sera basée sur le partage de connaissances. Dans cette logique, les expériences vécues lors d'événements porteurs de sens vont être sensiblement perçues de la même manière par les acteurs sociaux qui y interprètent des performances et pour les observateurs. Par la relation cognitive établie préalablement, les spectateurs qui assistent à ces interprétations peuvent mieux comprendre les attentes ainsi que les motivations des artistes qui les produisent. C'est dans cette optique que les performances prennent un sens commun par le fait de se « transposer » dans le regard de l'autre et de comprendre ses comportements pour créer une relation d'interaction. Dans celle-ci, on tente de produire un échange qui sera significatif et qui sous-tend une compréhension d'autrui. C'est au cœur de cette relation dynamique s'articulant sous l'axe performatif qu'il est possible de partager des croyances et des représentations communes (Bonicco, 2007, p. 21).

En ce qui concerne la façade, Goffman l'a explicitée dans son œuvre « *La mise en scène de la vie quotidienne : la présentation de soi* » en 1973. Ce concept peut être défini comme étant tous les éléments ou accessoires qu'utilise l'acteur ou l'artiste en question afin de pouvoir personifier le rôle qu'il joue en fonction de l'identité qu'il tente de transmettre à son public. Par exemple, les décors, le lieu, les performances et autres peuvent contribuer à consolider l'identité ou l'appartenance culturelle que l'acteur en question tente de représenter face à ses spectateurs. Cette notion intègre aussi un autre niveau, soit celui de la façade personnelle qui est exprimée à travers les composantes mobiles que peut exprimer l'artiste. Par exemple, cela peut se faire par l'entremise de ses vêtements, de sa gestuelle ou encore du discours qu'il adoptera lorsqu'il sera en interaction avec un individu extérieur à son groupe d'appartenance. Tous ces comportements et éléments distinctifs seront intériorisés par l'artiste afin qu'on ne remette pas en question le statut ou le rôle qu'il ou qu'elle jouera dans un contexte spirituel comme celui du pow-wow où l'on met l'accent sur l'identité autochtone des participants (Goffman, 1973) :

Le terme de façade est ici utilisé pour désigner tous les accessoires qui permettent à l'acteur de jouer son rôle:

(...) La façade comprend également « la façade personnelle » qui correspond ici aux éléments mobiles qui accompagnent l'acteur partout et qui lui offre la possibilité de jouer son personnage partout où il va (...) Les acteurs sont souvent amenés à renforcer leur façade lorsqu'ils sont en présence d'un public inconnu ou très peu connu (...) La circonspection des acteurs s'exprime aussi dans la façon dont ils se ménagent des moments de détente (Goffman, 1973).

Dans la théorisation de la performance, il y a une constante chez plusieurs auteurs voulant que celle-ci soit constituée d'actions qui sont produites et qui mènent implicitement à des changements et à une restauration des comportements qui y sont représentés dans cette dynamique de jeu théâtral (Féral 2013, p. 207). Par exemple, un artiste offrant une performance s'adonnera à des actions spécifiques qui seront issues de ses expériences passées. En les réitérant dans le cadre de sa performance, il souhaitera apporter un changement concret en lien avec les perceptions que pourraient avoir les spectateurs sur les actions qu'il interprétera. Cela permettra alors de les remettre en question pour ainsi créer de nouveaux schèmes de pensée relatifs à un contexte donné.

2.1.4 : Guérison et pratiques communautaires

C'est à la suite de la production d'enquêtes fédérales telle que la *Commission de vérité et réconciliation* en 2015 qu'on a pris conscience de l'importance et des besoins d'initiatives communautaires qui pourraient grandement contribuer à ce processus de guérison (DestiNations, 2016, p. 15). La plupart des traumatismes vécus par les Premières Nations sont essentiellement d'ordre culturel. Historiquement, la cause principale est l'assimilation et la destruction progressive de leurs cultures. En réponse à cela, la spiritualité représente une ressource incontournable pour les Premiers Peuples. En effet, en effectuant un retour aux traditions et aux pratiques qu'ils considèrent comme étant ancestrales, ceux-ci peuvent à nouveau se reconnecter à leurs cultures et à leurs propres identités (Peelman 1994, p. 85).

Aujourd'hui, les communautés autochtones considèrent que les pow-wows : « sont devenus des manifestations festives et une occasion pour les Premières-Nations de faire vivre leur héritage culturel à travers les danses et les chants traditionnels ». ⁶

C'est dans cette perspective que ces célébrations, en tant qu'organisations communautaires, peuvent participer à inculquer des valeurs, des connaissances et des principes spirituels et identitaires tout en exprimant sous différents spectres la richesse des cultures autochtones en contexte contemporain (DestiNations, 2016, p. 15). D'ailleurs, la production culturelle (les danses et autres pratiques artistiques), les récits d'histoires et l'échange qui en découle concernant les difficultés et les réalités quotidiennes que peuvent vivre plusieurs autochtones permettent de s'inscrire dans un processus de guérison à l'intérieur d'un espace qui sera partagé par ceux-ci (DestiNations, 2016, p. 46).

Il existe une corrélation importante entre la vitalité culturelle et la santé des groupes autochtones. Par exemple, dans une publication de 2015 produite en partenariat avec le *Conseil des arts du Canada* et le *Conseil des arts de l'Ontario*, les faits suivants sont mentionnés : « Il y a un rapport marqué entre la vitalité culturelle d'une collectivité et « la santé socioculturelle, physique et mentale des individus dans ces collectivités », les facteurs potentiels comprenant un sentiment d'appartenance et de propriété, la fierté, l'engagement et le capital social » (Council, 2007, p. 6). L'art communautaire autochtone peut être perçu comme un outil d'inclusion sociale par le fait que ce procédé permet de donner une voix à ceux qui en ont besoin tout en redéfinissant l'identité personnelle de chacun à l'intérieur de ces espaces artistiques conçus par des collectivités amérindiennes. Il peut notamment agir à titre de remède contre la tristesse et la colère, en l'absence de sens concernant les actions négatives envers les populations autochtones dans l'histoire coloniale (Beaulieu, 2013 p. 1129).

Par exemple, pour les individus ayant vécu la période des pensionnats, ces projets communautaires peuvent constituer des étapes difficiles puisque certains se remémoreront un passé douloureux teinté des souffrances et abus qu'ils ont vécus durant leur enfance. Cependant, cela leur permettra de combattre les traumatismes intergénérationnels qu'ont pu

⁶ <https://tourismewendake.ca/pow-wow/quest-ce-quun-pow-wow/>. Consulté le 20 novembre 2020.

laisser les pensionnats indiens sur leur propre vie, mais aussi sur celles de leur descendance (Council, 2007, p. 6). L'individu autochtone qui s'impliquera dans des projets d'art communautaire pourra alors devenir un modèle et un exemple à suivre pour son entourage qui souhaitera aussi bénéficier des bienfaits que cela pourrait leur apporter (Bourbonnais-Blanchette, 2015, p. 51). En contribuant au développement d'un projet artistique et en appartenant à un groupe où les membres vont se soutenir mutuellement, cela permettra aux personnes qui en font partie de tisser des liens affectifs entre eux dans un espace de compréhension et de partage où la guérison occupera une place importante (Blais, 2016, p. 15-16).

Le recours à un processus de guérison se manifestera entre autres par l'intermédiaire de productions culturelles qui permettent aux nations autochtones de se rassembler au sein d'un espace où elles pourront échanger. Par exemple, dans le cas des pow-wows, le retour à des apprentissages et des connaissances dites traditionnelles renforcera le lien qu'un individu autochtone entretient avec sa propre culture. Pour de nombreux participants qui interprètent des danses ou autres formes d'art durant ces événements, cela leur procure un retour à leur soi et à ce qui le constitue (DestiNations, 2016, p. 44). Donc, le fait de se regrouper institue un retour ainsi qu'un enracinement dans une identité autochtone qui se matérialise dans ce contexte par des pratiques curatives qui feront face à la perte culturelle (*ibid.*). La reviviscence culturelle permet d'une part de consolider une identité singulière proprement autochtone, ce qui, par conséquent, produit un ensemble d'actes contribuant à la santé et au bien-être des Premières Nations. Cette logique curative peut être perçue en termes de guérison globale qui s'articule tant sur les plans individuel que collectif (Council, 2007, p.7).

Par exemple, les Mohawks de Kahnawake ont bénéficié au cours des années 2000 d'initiatives de guérison par la création de pratiques communautaires. Ces rassemblements étaient produits par des figures importantes au sein de la communauté telles que des Aînés et d'autres membres possédant des qualités humaines propices à la guérison. Cela a aussi permis d'apporter une dimension réflexive concernant les sources de souffrance actuelle (violence, agressions sexuelles, abus d'alcool) et celles du passé (conséquences des pratiques colonialistes, traumatismes intergénérationnels) (Smith-Peter, 2018, p. 228). Ainsi, l'ouverture à la croyance

et à la spiritualité traditionnelle autochtone s'avérera bénéfique pour un individu, mais aussi pour sa collectivité qui pourra dès lors guider ses membres dans un processus de guérison au cours duquel ils se sentiront soutenus par les leurs (*Ibid.*).

Chapitre 3 – Méthodologie de la recherche

Dans le chapitre qui suit, je décrirai les approches que j'ai utilisées pour faire cette recherche ainsi que les méthodes de cueillette de données faites lors des terrains auxquels j'ai participé. Par la suite, il sera question des méthodes d'analyse utilisées pour le traitement des données. Finalement, les enjeux éthiques y seront aussi énoncés.

3.1 : Type d'approche utilisée pour le terrain de recherche

Ma recherche est de type qualitatif et exploratoire. Selon Pierre Paillé, professeur en sciences humaines et sociales, l'approche qualitative : « (...) est tout un univers, c'est une démarche discursive et signifiante de reformulation, d'explicitation ou de théorisation d'un témoignage, d'une expérience ou d'un phénomène » (Paillé, 2007, p.413). Il ajoutera que l'un de ses principaux avantages: « Elle est naturellement. C'est une manière normale, spontanée, naturelle, quasi instinctive d'approcher le monde, de l'interroger et de le comprendre » (*Ibid*, p.409). Cette étude est aussi exploratoire puisqu'elle comporte des entretiens semi-directifs. On peut les concevoir comme un dialogue et une relation de confiance qui s'établit entre l'informateur et le chercheur où l'on privilégie l'écoute, le partage, l'empathie et l'expertise de ce dernier (Imbert, 2010, p.25). Des thèmes sont proposés (dans ce contexte-ci celui de la guérison), mais les questions et les réponses sont ouvertes. Toutefois, il est important de noter que le chercheur doit adopter une certaine distance avec l'informateur afin que sa recherche conserve une rigueur éthique et scientifique (Imbert, 2010, p.25/26).

Dans la littérature portant sur la notion de subjectivité, celle-ci est définie comme une approche qui permet de mieux comprendre le point de vue émique des acteurs sociaux dans un contexte donné. Elle découlera des observations personnelles qu'auront faites les acteurs en question. Elle s'inscrit dans une logique qualitative correspondant à l'expérience d'un point de vue émique. Celle-ci est incontestable par le fait qu'elle repose fondamentalement sur cette logique d'un point de vue intérieur (Olivier de Sardan 2004, p. 44). Elle permet de générer et expliciter un vécu dans le but de comprendre un univers de sens particulier dans un contexte donné.

Les anthropologues françaises Géraldine Rix et Marie-Joseph Biache proposent une approche scientifique appelée *entretien en re-situsubjectif*, qui consiste en: « une méthode qui relie dialectiquement une qualité d'image nommée perspective subjective située et une nature particulière d'entretien, centré sur le vécu de l'acteur (...) elle s'affirme comme méthode scientifique de validation d'une phénoménologie de l'expérience (...) sans pour autant laisser le sujet totalement libre de l'orientation de son introspection » (Rix-Lièvre et Biache 2004, p. 363 ,394). Cette approche s'avère pertinente, car lors d'un terrain de recherche, une personne qui aura vécu une expérience dite phénoménologique (sa structure se fonde sur une analyse directe de celle-ci) pourra alors mieux expliciter sa propre expérience à travers le rapport écrit et les questions posées par le chercheur. Par l'entretien en *re-situsubjectif*, le retour au phénomène étudié sera alors mieux contrôlé dans le but d'obtenir une analyse plus spécifique tout en y intégrant l'introspection des sujets prenant part à l'étude (Rix-Lièvre et Biache 2004, p.394).

Donc, dans le domaine de l'anthropologie, il ne semble pas y avoir de distinction entre le terrain et la théorie, car selon l'anthropologue Mondher Kilani, le premier se trouve être une incarnation pragmatique de la théorie. En effet, celle-ci inclut une essence intersubjective qui prend en compte la conscience du soi (du chercheur) et de l'altérité de l'autre (le sujet) dans la production de connaissances (Kilani 1987, p. 67).

Cette approche est pertinente pour mon sujet et ma question de recherche, car elle permet de mieux comprendre le point de vue interne des acteurs sociaux concernés par les relations qu'ils entretiennent avec leurs styles de danse respectifs. Dans cette logique, il sera possible de connaître leurs motivations individuelles, mais aussi en quoi les éléments culturels reliés à leurs pratiques peuvent être bénéfiques et sources de guérison pour chacun d'eux.

3.2 : Méthode et cueillette de données

Afin de me préparer pour le pow-wow, j'ai utilisé un calepin de notes que j'avais placé dans un petit cartable rigide afin de pouvoir m'appuyer sur celui-ci pour écrire ce que je voyais et entendais lors du déroulement de l'événement. Cela m'a permis entre autres d'être perçu comme un spectateur parmi tant d'autres puisque les gens autour ne voyaient pas directement que je prenais des notes. Il était ainsi plus facile par la suite d'amorcer une conversation avec

certain participants. De plus, j'avais en ma possession mon téléphone cellulaire afin de prendre des photos et des vidéos lorsque cela était permis. Ce dernier a aussi été utilisé pour enregistrer les entrevues que j'ai réalisées auprès des participants.

Le Pow-wow de Kanasatake s'est déroulé les 25 et 26 août 2018 ainsi que le 31 août et le 1^{er} septembre 2019. Dès le début du pow-wow, soit vers 11 heures, j'ai commencé à sonder des gens sur le terrain afin de recruter des informateurs potentiels. Il est important de souligner que je voulais éviter de déranger ou encore de mettre mal à l'aise les participants à l'événement. Lorsqu'un participant vêtu d'une tenue traditionnelle était en pause ou assis en périphérie du cercle de danse, j'allais lui demander s'il était intéressé à participer à une entrevue d'une durée moyenne de 15 minutes. La plupart d'entre eux m'ont répondu par l'affirmative et semblaient même « heureux » de pouvoir répondre à mes questions.

Au total, j'ai réalisé quatorze entrevues avec des individus âgés de 20 à 70 ans. Le ratio de femmes et d'hommes était de 6 et 8 pour un total de 14 entrevues. Lors du pow-wow de l'année 2018, quatre danseuses ont accepté de répondre à mes questions, le même nombre que pour les participants de sexe masculin. En ce qui concerne l'édition de 2019, j'ai réalisé d'autres entrevues avec un nouveau questionnaire s'orientant davantage sur le potentiel curatif que pouvait procurer la pratique de danses pow-wow pour les participants. Deux ont été effectuées avec des femmes tandis que quatre ont été réalisées avec des hommes.

3.2.1 : Description du RIAPA

Cet événement culturel qu'on peut définir comme étant le Rassemblement International d'Art Performance Autochtone (RIAPA) regroupe plusieurs artistes qui évoluent dans ce domaine. Il a été créé par le fondateur du théâtre Ondinnok, soit Guy Sioui Durand qui est un prolifique auteur, conteur et artiste d'origine wendate. Le RIAPA a lieu annuellement et se déroule sur une période de trois jours dans la Ville de Québec au début du mois de septembre. Les autochtones autant que les allochtones peuvent y participer. Les pratiques artistiques qui y sont interprétées regroupent à la fois le chant, la danse et l'oralité.

S'inscrivant dans la perspective du panindianisme, différents artistes provenant de diverses communautés autochtones du Québec ou ailleurs au Canada sont invités à y prendre part.

Certains vont se livrer à des performances qui, selon eux, ont une portée significative et propre à chaque individu, mais qui peuvent aussi s'exprimer par une dimension collective. De plus, les allochtones peuvent aussi y participer en contribuant aux dialogues avec les Autochtones et en assistant aux diverses performances qui sont offertes lors de cet événement. Objectivement, cela permet de créer un climat propice à la réconciliation et la réhabilitation des groupes autochtones. Au cours du RIAPA, les pratiques des artistes sont les points centraux de l'événement et ceux-ci ont la possibilité de représenter à leur guise ce qui constitue leurs identités et la façon dont ils les perçoivent en contexte contemporain.

D'une part, ces performances témoignent de ce que sont les réalités autochtones en contexte contemporain. Elles s'affirment aussi comme étant des témoins des identités et des pratiques culturelles autochtones en permettant de les percevoir comme étant moins ancrées dans un traditionalisme statique. En effet, plusieurs performances présentées lors du RIAPA utilisaient différents types de médias tels que des projections d'images et de vidéos. Cela permet de concevoir que les cultures autochtones, tout comme les autres cultures, ne sont pas figées dans une temporalité spécifique et qu'elles évoluent et se transforment elles aussi dans l'espace contemporain. Même si les pratiques autochtones sont toutes sujettes aux changements, elles conservent tout de même un aspect fondamental de continuité qui s'affirme à travers les différentes performances (Hobsbawm et Ranger, 2012, p.251 et 282). Elles peuvent s'exprimer à travers le prisme de la guérison soit par la dénonciation, les revendications et par des actes posés qui permettent la guérison individuelle et collective au sein d'un espace associé à la contemporanéité. Dans le cadre de cette recherche, j'analyserai certaines performances qui ont été présentées lors du RIAPA.

3.2.1 : Lieux et espaces de l'événement

Les performances et les activités présentées lors du RIAPA se sont déroulées principalement dans la métropole de Québec, mais aussi dans la communauté de Wendake chez les Hurons-Wendat ainsi que dans leurs territoires ancestraux qu'ils appellent « le Nionwentsïo ». Par exemple, des performances de danse compétitives se sont déroulées dans un amphithéâtre à Wendake. D'autres ont été présentées à « La Chambre blanche » et ailleurs dans le quartier de

Limoilou à Québec par de jeunes artistes autochtones et métis. Certaines d'entre elles faisaient un lien direct avec le passé en énonçant des contextes historiques entourant l'histoire et les cultures des Premières Nations, tandis que d'autres s'orientaient dans une optique de modernité en soulignant certaines problématiques auxquelles les communautés autochtones sont actuellement confrontées. Ainsi, chaque lieu visité comportait un sens intrinsèque pour les artistes qui y présentaient des performances en ce qui a trait à la conceptualisation de leurs identités autochtones en contexte contemporain.

De plus, j'ai aussi assisté à un cercle de parole sur l'oralité performative et la littérature autochtone » qui a été présenté à la librairie Hannenorak à Wendake le samedi 15 septembre 2018 par certains auteurs autochtones tels que Joséphine Bacon, Natasha Kanapé Fontaine ainsi que plusieurs autres. Ce cercle était animé par l'artiste multidisciplinaire huron-wendat Guy Sioui Durand.

3.2.2 : Observations, prise de notes et cercle de parole

Dans le cadre de ce terrain de recherche, j'ai uniquement fait de l'observation lors de la présentation de performances. De plus, il était important pour moi d'observer les différentes interactions entre les artistes autochtones, mais aussi celles qu'ils avaient avec les spectateurs participant à l'événement afin de savoir s'il y avait des échanges bénéfiques entre eux. Lorsque j'entendais des discours ou des discussions qui me semblaient pertinents dans le contexte de mon sujet d'étude, je les consignais dans un cahier de notes. J'ai également photographié plusieurs performances afin de conserver une image mentale et un souvenir de chacune d'entre elles.

Finalement, le cercle de parole à la librairie Hannenorak dans la communauté de Wendake s'est avéré très pertinent pour ma recherche, car j'ai pu entendre les points de vue de plusieurs artistes et écrivains influents au sujet de la notion de performance et d'oralité. Par exemple, j'ai eu l'opportunité d'entendre le sociologue wendat Guy Sioui Durand, l'un des principaux producteurs du RIAPA, la poétesse innue Joséphine Bacon ainsi que plusieurs autres. Ce terrain supplémentaire m'a permis de mieux cerner les notions qui s'avéraient essentielles pour mon investigation afin d'avoir une meilleure compréhension du Pow-wow de Kanesatake.

3.3 : Le Pow-wow de Kanesatake

3.3.1 : Rencontre avec le « Grand Chef » de Kanesatake

Au début du mois de juillet 2018, j'ai rencontré Serge Otsi Simon afin de discuter avec lui de ma recherche et de mon intérêt concernant le pow-wow qui avait lieu à la fin du mois de juillet. Le Grand Chef Simon a pour fonction de faire valoir les intérêts des membres de la communauté au Conseil de bande de Kanesatake, de gérer les relations publiques et de régler les conflits à l'interne au sein de la population. Il était d'accord pour que j'effectue ma recherche sur ce sujet et a consenti que je la réalise à l'aide d'un consentement écrit.

3.3.2 : Discussion avec l'un des organisateurs du Pow-wow de Kanesatake

En 2018, quelques semaines avant la tenue du pow-wow, j'ai rencontré John⁷ l'un des organisateurs à son domicile. Depuis quelques années, ce père de famille organise les célébrations du pow-wow avec d'autres membres de sa communauté. Il fait partie d'une catégorie sociale qu'on peut décrire comme étant de type « traditionaliste ». Ce terme est principalement apparu lors du mouvement de revitalisation des cultures autochtones durant les années 1960 (Bousquet, 2018). Dans celui-ci, les autochtones qui ont perdu leurs repères culturels à la suite de l'impact des politiques colonialistes ont ressenti le besoin de se créer de nouvelles formes de croyances qu'ils associent aux traditions ancestrales des Premières Nations. Puisqu'elles sont issues d'emprunts, elles se présentent principalement sous les traits d'une création collective en lien avec la façon dont un individu autochtone concevra sa propre identité traditionnelle.

Ainsi, le terme traditionaliste se rapporte aux individus qui ont en partie perdu des éléments propres à leur culture d'appartenance et qui ressentent le besoin d'adopter ou d'acquérir certains apprentissages. Cela est fait dans le but de consolider leurs identités autochtones en se réappropriant des pratiques qu'ils considèrent propres à leurs traditions. Ces identités traditionnelles peuvent être le fruit d'une hybridité culturelle sur le plan des référents culturels autochtones qui sont utilisés :

⁷ Prénom fictif, il a souhaité conserver l'anonymat

Dans cette perspective, notons que les peuples en situation d'acculturation doivent utiliser des stratégies identitaires pour contrer la dévalorisation ethnique et rétablir un équilibre entre les fonctions ontologique et pragmatique de l'identité, c'est-à-dire entre les valeurs d'origine d'une culture et le processus d'adaptation à la culture colonisatrice (Charce, 2008, p.12).

Donc, les autochtones s'identifient à un groupe distinct, celui des Premières Nations. Certains souhaitent aussi s'affilier aux traditionalistes. Ceux-ci prônent un retour à des valeurs traditionnelles afin d'être perçus comme étant des Amérindiens qui conservent des éléments culturels propres à leurs cultures d'origine en contexte contemporain (Bousquet, 2002, p. 80).

3.4 : Méthode d'analyse des données

Concernant la retranscription des entrevues, j'ai décidé de séparer chaque question individuellement et d'y retranscrire les réponses de chaque répondant identifié par un pseudonyme en soulignant les réponses que je considérais comme étant pertinentes afin de mieux pouvoir les analyser. De plus, j'ai réalisé un tableau informatif (ci-dessous) sur le profil des participants aux entrevues. Je croyais que cela pourrait permettre de voir davantage les points communs entre eux (les concordances dans leurs discours) ainsi que les différences ou encore tout autre élément qui pourrait s'avérer utile dans le cadre de mon analyse. Cette approche m'a permis d'avoir une perception globale de la manière dont ces individus perçoivent leurs pratiques durant les différents pow-wow auxquels ils ont participé ainsi que le sens qu'ils attribuent à celles-ci. En ce qui concerne les extraits d'entrevues qui seront utilisés dans le cadre de cette recherche, le « I » se traduira par « informateur » et le « M » par « moi ».

Tableau 1. – Profil des participants aux entrevues

Nom	Genre	Âge	Ascendance amérindienne	Type de danse
Marguerite	Féminin	Soixantaine	Métis de Maniwaki	Traditionnelle
Alexandra	Féminin	23	Micmac de Gaspé	Danse du châte
John	Masculin	55	Mohawk/Ojibwé	Traditionnelle
David	Masculin	37	Anishinabe	Traditionnelle
Lucas	Masculin	23	Micmac de Gaspé	Fantaisiste
Rose	Féminin	29	Mohawk de Kanesatake	Danse des clochettes
Eddy	Masculin	35	Inuit du Nunavut	Membre du groupe de tambours
Nina	Féminin	24	Métis Huron-Wendat de Wendake	Danse du châte
Bill	Masculin	66	Innu de Mashteuiatsh	Traditionnelle
Hélène	Féminin	Cinquantaine	Mohawk de Kahnawake	Traditionnelle
Georges	Masculin	67	Nation « Sichua » en Colombie-Britannique	Traditionnelle
Anahee	Féminin	Soixantaine	Abénakise	Traditionnelle
Stelling Moon	Masculin	Quarantaine	Huron-Wendat	Traditionnelle
Émile	Masculin	66	Huron-Wendat	Traditionnelle

3.5 : Enjeux éthiques reliés à la recherche

Lorsqu'on travaille en collaboration avec les Premières Nations, il est important de prendre des précautions avant d'entamer avec eux une approche relationnelle. Dans l'optique d'une recherche, cet apport est essentiel puisqu'elle permet d'enrichir l'analyse et d'acquérir les points de vue des acteurs sociaux concernés en mettant l'accent sur la compréhension d'autrui.

Dans le « Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador » produit en juin 2005, on peut y lire trois aspects fondamentaux soit le respect, le pouvoir et l'équité qui doivent dicter toutes recherches faites en partenariat avec eux. Cette source explique aussi l'approche PCAP qui est favorable dans l'optique d'une recherche communautaire. Elle se traduit par les termes suivants : propriété, contrôle, accès et possession des données produites. Ces principes impliquent un renouvellement dans les méthodes de recherche et de gestion de l'information. Elles soulignent l'autonomie et l'autodétermination des nations autochtones qui possèdent un droit inhérent sur toutes les étapes proposées lors d'une recherche. Sans leurs accords préalables, les données ne seront jamais diffusées.⁸

⁸ <https://www.cssspnql.com/docs/centre-de-documentation/protocole-de-recherche---synthese.pdf?sfvrsn=2>. Consulté le 10 novembre 2020.

Chapitre 4 – Présentation des données

Dans ce chapitre sont présentés les résultats de la collecte de données. Une première analyse des informations recueillies a été faite pour en dégager et organiser les informations les plus pertinentes. Dans la première partie, je vais présenter deux performances du RIAPA. Je parlerai aussi du contexte de production et les perceptions qu'ont les acteurs sociaux à propos du Pow-wow de Kanesatake, de son organisation spatio-temporelle, de certains éléments symboliques qui lui sont associés. De plus, le choix des danseurs d'interpréter un style de danse spécifique au pow-wow, les différentes catégories de danse et la confection d'une tenue traditionnelle pour y participer seront aussi énoncés.

Dans la seconde partie de ce chapitre, il sera question du déroulement du Pow-wow de Kanesatake, l'utilisation de la sauge en contexte spirituel, de la musique de pow-wow et de l'effet des percussions sur les danseurs en lien à la pratique néo-chamanique.

4.1 : Performances présentées lors du RIAPA

4.1.1 : La danse des clochettes de Raven Davis

Lors de la soirée du 15 septembre 2018, il y a eu un rassemblement à « La chambre blanche » qui est un centre d'artistes autogéré situé à Québec. Il a pour mission de promouvoir les arts visuels et numériques tout en étant un lieu de rassemblement pour la communauté d'artistes voulant s'impliquer dans la vie associative et les développements des enjeux culturels contemporains.⁹ Dans celle-ci, plusieurs artistes ont présenté leurs performances en lien à l'affirmation autochtone ainsi que leurs conditions au sein de la société canadienne. Parmi ces artistes, il y a eu Raven Davis. Cette artiste autochtone métisse est originaire de la nation « Anishinaabek » (Ojibwa) du Manitoba. À l'occasion du RIAPA, elle a présenté une performance accompagnée d'une vidéo projetée sur un grand mur s'intitulant « *It's not your fault* » en lien avec la décision du gouvernement libéral de produire une enquête sur les femmes autochtones disparues et assassinées du Canada. Cette commission souhaitait aussi faire la lumière sur la

⁹ <https://www.chambreblanche.qc.ca/infopage.php?CID=99009&Lang=FR>

violence qui est perpétrée à l'endroit de celles-ci par des autochtones et allochtones encore aujourd'hui. L'annonce de cette commission a provoqué un discours de haine de la part d'allochtones sur les réseaux sociaux. Après avoir visionné la vidéo qui faisait partie de la performance de Davis, nous avons été invités à écrire sur un bout de papier rouge un mot ou encore une émotion que nous avons ressentie à la suite de la projection. Ensuite, nous avons attaché ces papiers sur l'habit traditionnel orné de clochettes qu'elle portait. Après cela, elle a cloué sur le sol le drapeau canadien et elle s'est mise à danser sur celui-ci en interprétant une « jingle ». Subséquemment, elle a pris un récipient contenant un liquide rouge (symbolisant le sang) et elle l'a ensuite versé sur ses cuisses et ses jambes pour ensuite l'étaler sur la feuille d'érable ornant le drapeau canadien. Finalement, elle a terminé sa performance en donnant un puissant coup de pied sur celui-ci. Davis ira voir par la suite d'autres artistes autochtones qui étaient présents lors de sa performance en échangeant des contacts physiques (accolades et autres).

Il y a une importante vocation politique qui est attribuée à cette performance par le fait que l'artiste tente de reconnaître les traumatismes collectifs vécus chez les Premières Nations. Ceci s'articule par sa volonté de résister face à la violence faite aux femmes autochtones et de s'affirmer par rapport au discours de haine produit dans l'espace public en y dénotant un aspect de résilience.



Figure 1. – Drapeau taché de "sang" utilisé par Raven Davis lors de sa performance



Figure 2. – Davis discutant avec une amie à la suite de sa prestation

4.1.2 : Le groupe Odaya

Une autre performance qui s'est déroulée durant cette soirée était celle du groupe musical « *Odaya* » qui est composé de cinq femmes autochtones. Lors des différentes performances qu'elles offraient, elles chantaient en groupe à l'aide de leurs tambours respectifs sur des mélodies douces qui laissaient présager un message et une portée positive en ce qui concerne leurs prestations. D'ailleurs, d'après une entrevue qui a été réalisée par « Arts nations » avec plusieurs artistes autochtones, les femmes du groupe ont mentionné que le mot « *Odaya* » voulait dire fraise, soit « le fruit du cœur » en anishinabee, car selon les dires de l'une d'elles : « (...) quand tu coupes le centre, ça prend une forme de cœur et ça permet d'apprendre l'amour et la compassion dans plusieurs cultures autochtones. ».¹⁰ De plus, avec leur groupe, ces femmes souhaitent que leurs voix puissent servir lors d'événements de justice sociale afin que cela apporte des changements positifs pour les femmes vivant dans des communautés autochtones. D'après les réponses qu'elles ont données à l'occasion de cette entrevue avec « Arts Nations » un organisme travaillant en partenariat avec des artistes autochtones du

¹⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=DRZ3j-py0PI&t=1s>. Consulté le 20 avril 2019.

Canada, on peut constater qu'elles souhaitent transmettre des messages de paix et d'amour chez l'ensemble des Premières Nations, et ce, par l'intermédiaire de leurs voix et de leurs tambours. Leurs performances étaient constituées principalement de chant, mais chacune d'entre elles était accompagnée d'un tambour et jouait à l'unisson lorsqu'elles chantaient. Les tambours semblaient être une extension du message qu'elles souhaitaient transmettre, car selon les informations recueillies sur leur page Facebook, ce sont des femmes « engagées et créatives qui puisent leurs forces à travers leur héritage ancestral ». ¹¹

4.2 : Contexte de production et perception du Pow-Wow de Kanesatake

À la suite de la crise d'Oka en 1990, les Mohawks souhaitaient intégrer la pratique du pow-wow au sein de leur propre communauté, car ils désiraient représenter des aspects positifs de leurs cultures. Ils espéraient aussi que cela puisse contribuer à créer un espace de partage et de dialogue avec les allochtones qui y participeraient (Blundell, 1993).

Autrefois, les pratiques de danse des pow-wows de l'est découlaient des traditions pratiquées par des groupes autochtones provenant de la région des Grands Lacs. Dans le cas du pow-wow de Kanesatake, il est associé aux cultures de type haudenosaunee (iroquoise) qui correspond au territoire de la péninsule du Niagara et de la vallée du St-Laurent. Il est important de spécifier que la pratique de cet événement ne se base pas sur ses propres traditions, mais s'inscrit plutôt dans une logique d'emprunt aux pratiques culturelles des communautés du sud-ouest des États-Unis (Giroux, 2015, p.4, 11, 12).

Le Pow-wow de Kanesatake a été organisé principalement par des membres de la communauté associés à la branche traditionaliste. On pourrait définir ces derniers comme étant des individus qui cherchent à renouer avec certaines pratiques dites traditionnelles. Le retour à ces connaissances permet de conserver une souveraineté culturelle ainsi qu'une autonomie politique qui, selon eux, est conjointement liée aux pratiques relatives à leur mode de vie traditionnel (Trudel, 2009, p. 296).

¹¹ https://www.facebook.com/pg/OdayaDrumGroup/about/?ref=page_internal. Consulté le 20 avril 2019.

Comparativement à ce sous-groupe social, il y a aussi ceux qui reconnaissent l'autorité et le pouvoir du Grand Chef de la communauté. Ceux-ci sont définis comme étant des *progressistes*. À la différence des traditionalistes, ces derniers ont adopté un mode de vie plus semblable à celui des Occidentaux par l'usage de la langue, des politiques ou de tout autre constituant qui se réfère aux pratiques de l'autorité coloniale. Le statut du Grand Chef de la communauté n'est pas accepté par tous, car selon la perception des traditionalistes, le rôle qu'il joue est associé directement au système amené par les Occidentaux. En effet, dans leurs perceptions, ce dernier ne correspond pas aux systèmes politiques qui étaient en place avant l'arrivée des colons. Cette opposition entre les traditionalistes et ceux qui adhèrent au système colonial (les progressistes) est présente chez plusieurs communautés autochtones de l'Amérique du Nord (Goulet, 2000, p. 61).

De ce fait, la production d'un pow-wow comme celui de Kanesatake est parfois stigmatisée par la branche des progressistes. De façon générale, ils perçoivent cet événement comme un « attrape-touriste » dont le but principal est d'amasser de l'argent en folklorisant l'identité autochtone. Cela est fait en utilisant des plumes et autres éléments stéréotypés qu'on associe aux cultures autochtones. Certains progressistes disent que cet événement s'adresse principalement aux « touristes »¹². En effet, ils estiment que les organisateurs (des traditionalistes) souhaitent réaliser des profits économiques et ne mettent pas suffisamment l'accent sur l'approche culturelle et spirituelle à laquelle cet événement peut contribuer. Pourtant, d'après les autochtones qui ont produit cet événement, ces aspects sont fondamentaux puisqu'ils sont au centre de l'expérience des participants.

Un informateur qui souhaite conserver l'anonymat m'a dit qu'au sein de la communauté (ainsi que dans plusieurs autres), il y a certains conflits internes qui opposent les traditionalistes et ceux soumis à l'influence politique du système colonialiste. Les individus associés à la lignée du traditionalisme remettent en question l'autorité du Grand Chef de Kanesatake perçu comme un progressiste, car selon eux, par le statut qu'il occupe, il reste sous le joug d'un système imposé par les Occidentaux, ce qui n'est guère profitable à leur communauté.

¹² Cela a été dit par un membre de cette communauté (il souhaite conserver l'anonymat)

Conscient du contexte entourant le pow-wow de Kanesatake, John (mentionné au point 3.3.2) m'a dit que les pratiques actuelles sont issues de transmission et de réinterprétations culturelles provenant des nations autochtones de l'Est. Il a aussi déclaré que cet événement était de nature familiale et conviviale. L'aspect compétitif qu'on retrouve parfois dans certains pow-wows n'était pas réellement présent au cours de cet événement puisque l'accent était mis sur les traditions. Les traditions auxquelles l'organisateur faisait référence sont issues d'emprunts et sont partagées par plusieurs autres nations.

D'après l'affiche qui a été produite pour le Pow-wow de Kanesatake de 2019, ce dernier est de nature non lucrative et il est réalisé dans le but de promouvoir la « culture, la spiritualité, les traditions tout en procurant un sentiment de fierté » (voir photo dans l'annexe C, p.131). Il semble justifiable de croire que selon une perspective extérieure, les individus qui ne s'impliquent pas réellement dans la production du pow-wow ont tendance à le percevoir en des termes plus négatifs. À l'inverse, dans une logique interne, cet événement possède un sens intrinsèque qui semble partagé par de nombreux participants. C'est une dimension que ce mémoire entend explorer.

4.3 : En route vers le terrain

Je me suis réveillé tôt le matin pour me préparer en vue de ma participation en tant que spectateur au Pow-wow de Kanesatake. Auparavant, je résidais à Pointe-Calumet, une ville voisine de la municipalité d'Oka. Le trajet en voiture a duré environ 20 minutes. Arrivé à Oka, j'aperçois au loin une grande côte qui mène au territoire de Kanesatake. Je continue tout droit sur la rue Saint-Michel qui deviendra la route 344 traversant de façon longitudinale les terres mohawks. À l'entrée de la pinède, on voit une affiche à droite de la route qui indique avec une flèche la direction à prendre pour se rendre au pow-wow de la communauté. Une fois arrivé à l'intérieur de Kanesatake, le paysage est tout simplement magnifique. De chaque côté de la route, il y a de belles petites maisons tapissées dans une forêt dense composée de grands pins et de conifères en tout genre. On s'y sent bien, car il y a de la végétation partout et cela procure beaucoup d'ombre aux résidents par l'épais feuillage offert par les arbres qui recouvrent en grande partie le territoire de Kanesatake. D'après des recherches faites sur ce territoire par la

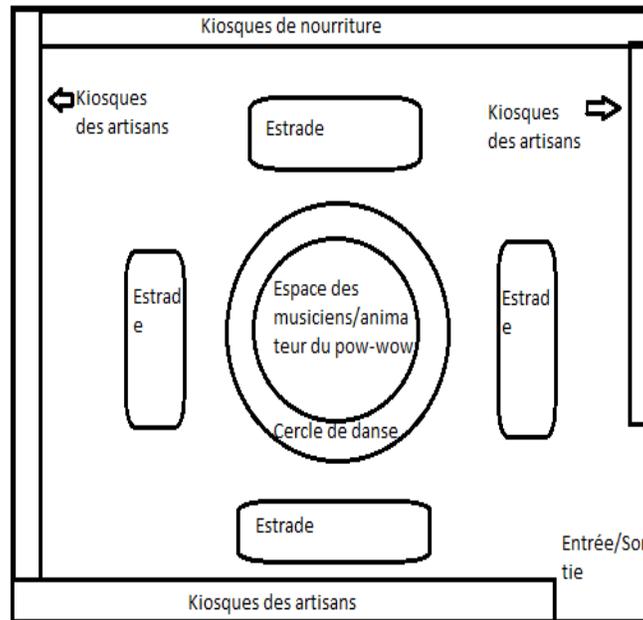
municipalité régionale du comté de Deux-Montagnes (MRC), cette forêt constituée principalement de pins blancs serait la plus vieille forêt plantée par l'homme au Québec.¹³ Tout au long du trajet qui mène à l'événement, on peut voir à certains moments des plans d'eau appartenant au lac des Deux-Montagnes. La faune tout autour donne envie de vivre dans ce lieu. Une certaine sérénité en émane. Après avoir croisé certains bâtiments tels que des restaurants et une école primaire, on peut apercevoir le bureau du Conseil de bande Mohawk. En face de celui-ci, de l'autre côté de la route, un grand insigne est posé. Il indique de tourner à gauche pour se rendre à un stationnement dans un terrain gazonné. Après m'être stationné, je vois au loin un petit chapiteau en bois et des estrades entourées d'une grande barrière. Après avoir payé mon droit d'accès, me voilà dans l'espace du Pow-wow de Kanesatake.

4.4 : Organisation spatio-temporelle du Pow-wow de Kanesatake

Concernant la disposition spatio-temporelle du Pow-wow de Kanesatake, il ne semble pas différer sur le plan de son organisation des autres pow-wow du même type. Il se déroule sur un terrain plat gazonneux et est constitué d'un espace circulaire où les danseurs interprètent leur style de danse. Au centre, on trouve les musiciens qui jouent des tambours qui animent le pow-wow. De plus, il y a des kiosques où plusieurs artisans en tout genre vendent leurs œuvres. Mis à part le cercle de danse, le reste de l'espace est ouvert et accessible à tous. La disposition en cercle permet d'articuler et de mettre en relation une dynamique spatio-temporelle soit le passé, le présent et le futur. D'ailleurs, dans le but de renforcer cette relation au temps, les danses et rituels présentés lors de pow-wow vont se faire dans le sens du mouvement solaire afin de marquer cette appartenance au temps, aux changements et à la cyclicité qui en découle (Axtmann, 2001, p. 12). Cet espace circulaire est partagé par les participants durant l'interprétation de leur style de danse. Selon plusieurs danseurs participant à des pow-wows, le fait d'éprouver un sentiment d'unicité en relation aux autres artistes par la musicalité qui est produite leur permet de s'engager dans une expérience spirituelle (*Ibid.*). Bien sûr, cette expérimentation sera propre à chaque personne, mais il y aura tout de même un aspect collectif qui sera présent.

¹³ Schéma d'aménagement et de développement révisé, Chapitre 7 « Milieu naturel d'intérêt ou sensible », 2019, p.19.Consulté le 27 janvier 2019.

↓
Direction du « Nord »



(Échelle : 1cm=4m)

Figure 3. – Schéma du Pow-wow de Kanesatake 2018/2019

4.4.1 : Les quatre points cardinaux

L'organisation de l'espace circulaire est aussi conçue en fonction des quatre points cardinaux. Chacun de ces points possède une catégorisation spécifique, mais complémentaire aux autres. Ainsi, les quatre orientations sont relatives à différents états que peut éprouver un individu en relation au concept de « soi » dans lequel il souhaite équilibrer et harmoniser ces composantes qui font partie de son être. Ainsi, l'est représentera le **spirituel**, le sud l'**émotionnel**, l'ouest le **physique** et le nord le **mental**. Cette vision des différents points cardinaux est largement répandue au sein du mouvement panindianiste (Hill, 2014, p.3).

En ce qui concerne la direction de l'est, celle-ci est aussi associée à la guérison spirituelle. Cette orientation représente les différentes dimensions que peut prendre la vie par rapport aux

diverses conceptualisations que les sujets autochtones produiront (Rybak, Eastin, et Robbins, 2004, p. 26). Cette dimension va de pair et est indissociable des autres éléments constituant le concept du soi puisqu'ils sont interdépendants les uns des autres. En effet, dans la pensée panindianiste, le déséquilibre survient lorsqu'un individu ressent une distinction entre ces différents états qui constituent son être. En effet, lorsqu'une dimension devient dominante par rapport aux autres, cela provoque une dissociation entre les différentes orientations des points cardinaux qui sont originellement interconnectés. De ce fait, cela peut mener à des problèmes ou encore à des traumatismes que la personne devra régler afin de retourner à cet équilibre qui est souhaité au quotidien. Des comportements seront de mise tels que le repos, le sommeil et la détente qui disposent ainsi l'individu à progresser dans son cheminement individuel afin d'atteindre cet état physique et émotionnel souhaité (Hill, 2014, p. 18-19).

4.4.2 : La roue de médecine

Les points cardinaux sont intrinsèquement liés à la *roue de médecine* présente dans la pensée panindienne puisqu'elle représente le concept d'harmonie avec la nature par les éléments qui la composent (Rybak et coll. 2004, p. 26). Elle symbolise toutes les relations qui sont entretenues entre les humains, les esprits animaux, le monde végétal et autres dans une perspective d'interconnexion. Ceux-ci font tous partie d'un ensemble commun qu'on considère comme étant le cercle de la vie qui est composé d'interactions en perpétuelle mouvance. Selon la perspective du « Projet de développement des quatre mondes » (*Four Worlds*) initié au début des années 1990 à l'Université de Lethbridge située dans la province canadienne de l'Alberta : « La thérapie de la roue médicinale est disponible aussi bien pour les Amérindiens(ne)s qui maintiennent une conception religieuse de l'univers que pour ceux et celles qui ont adopté une vision sécularisée du monde. La roue médicinale accentue l'unicité de chaque personne et l'universalité des dons qui sont partagés par l'ensemble de l'humanité. » (Four Worlds, 1984).

En contexte de pow-wow, la roue de médecine occupe une fonction particulièrement importante en raison de sa forme circulaire qui s'articule comme un espace sacré réservé aux danseurs. Sur le site internet de la Fondation autochtone de guérison qui est : « une corporation

privée, sans but lucratif, d'envergure nationale, dont la gestion est autochtone, située à Ottawa et établie le 31 mars 1998, elle a pour mission « d'encourager et d'appuyer, à l'aide de contributions financières et de recherches, des initiatives de guérison communautaires conçues et réalisées par les Autochtones ». Selon cette association, les espaces circulaires en contexte autochtone sont définis comme étant des lieux de guérison.¹⁴ Ils possèdent plusieurs aspects curatifs qui sont utilisés en réponse à l'assimilation et la sédentarisation des peuples autochtones (Laugrand et Delâge, 2008, p. 5). En effet, ces espaces permettent d'avoir plusieurs niveaux de compréhension autant dans le domaine cosmologique que dans celui du soin et de la santé.

La roue de médecine s'articule comme étant un symbole universel associé à la complétude dans la pensée panindianiste. Cela peut se traduire par son caractère de totalité qui permet d'associer divers éléments dans un ensemble cohérent. Elle comprend les quatre points cardinaux, et intègre quatre aspects essentiels dans sa conception, soit celle du mental, de l'émotionnel, du spirituel ainsi que du physique. Dans sa pratique individuelle, si un individu concentre son attention sur l'un des aspects en délaissant les autres, cela ne sera pas bénéfique pour celui-ci. En se focalisant sur un aspect, ladite personne manquera de complétude et de cohésion puisque les quatre aspects seront dès lors en déséquilibre. Pour les autochtones qui adhèrent à ces croyances, il s'avère essentiel de travailler sur chacun de ces aspects (mental, émotionnel, spirituel, physique) à parts égales. Cela mènera progressivement à leur croissance et aux changements positifs dans le but de favoriser et d'assurer un meilleur équilibre tant sur le plan de la santé que pour promouvoir un processus de guérison pour ceux qui en feront usage (Dapice, 2006, p. 251).

D'ailleurs lors du Pow-wow de Kanesatake de 2018, à la suite d'une question concernant la disposition de l'espace, deux informatrices ont tenu ce type de discours s'associant à une pensée holiste et unificatrice en lien avec la roue de médecine et les points cardinaux :

On communique avec les ancêtres, avec la terre, la terre, le feu, le vent, l'air pis tous les peuples (...) On ne fait qu'un, personne n'est plus grand ou plus élevé que l'autre, on

¹⁴ <http://www.fadg.ca/questions-fp>. Consulté le 23 janvier 2019.

fait tous partie d'un cercle sacré et on a tous besoin de chacun des autres (Marguerite, Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

Si on parle des points cardinaux, ils ont un fort attachement en lien à notre roue de médecine et d'autres choses telles qu'on provient tous du monde malgré nos différences, ils ont un sens significatif et ont plusieurs niveaux de compréhension, mais ils ont aussi une symbolique permettant de nous rappeler ce pour quoi ils sont là (Rose, Pow-wow de Kanesatake, 26 août 2018).

Par ces propos, ces femmes dénotent la pensée dominante associée au mouvement panindien quant à l'usage de la roue de médecine en contexte de pow-wow. De ce fait, individuellement et collectivement, les danseurs sont liés par l'organisation spatiale qui est produite à l'intérieur de ces espaces et sont interdépendants les uns des autres (Dapice, 2006, p. 259).¹⁵

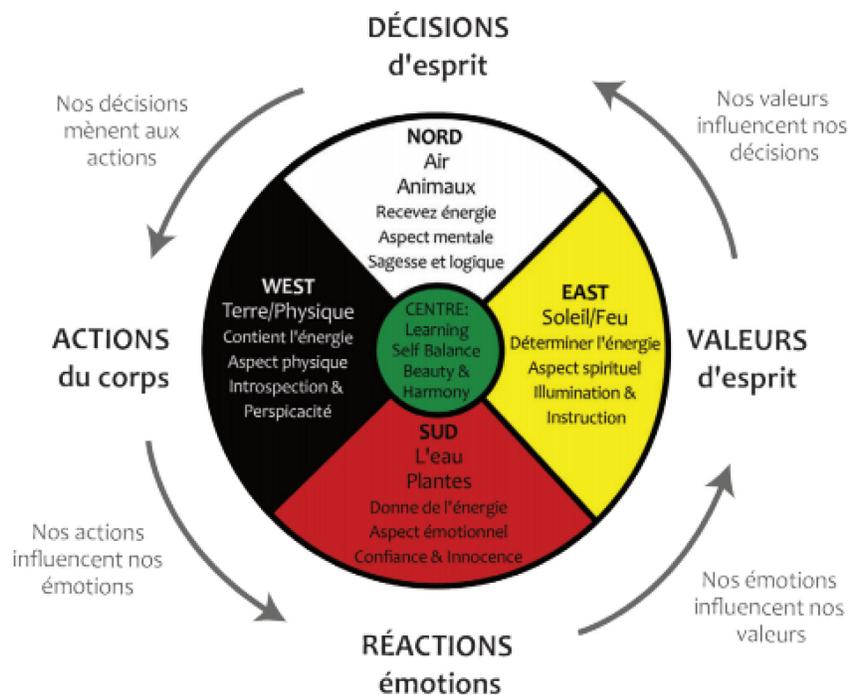


Figure 4. – La roue de médecine et ses composantes

¹⁵ Image de la roue de médecine au lien suivant : <https://www.nwac.ca/wp-content/uploads/2015/06/2013-AFAC-Instructions-pour-Tipi.pdf>, consulté le 25 janvier 2019.

4.5 : La symbolique de la danse au Pow-wow

Pour plusieurs participants, le choix d'interpréter un style de danse spécifique lors d'un pow-wow est une décision réfléchie et essentiellement individuelle. En effet, cette danse correspondra à leurs besoins et motivations. Que ce soit pour s'éloigner d'états négatifs (dépendance ou autre) ou encore pour guérir des blessures émotionnelles et physiques, les différentes danses seront curatives. Elles dénotent l'équilibre que les danseurs souhaiteront atteindre dans le cadre de leurs pratiques.

Par exemple, selon certaines informations transmises par des informateurs, si une personne cherche à dépenser beaucoup d'énergie en habitant son corps et l'espace de façon prononcée, elle optera pour une danse de type fantaisiste (incluant la danse du châte) où ces éléments sont réunis. D'autres choisiront d'interpréter la danse traditionnelle en fonction de la perception qu'ils ont des « traditions » afin de réaffirmer leurs propres identités culturelles. Généralement, des danses plus physiques et complexes durant l'apprentissage des pas de danse (les fantaisistes) seront pratiquées par des personnes plus jeunes, tandis que la danse des clochettes et la traditionnelle seront interprétées majoritairement par des personnes plus âgées possédant davantage de connaissances sur les pratiques spirituelles autochtones. Cependant, il n'est pas rare que les danseurs entreprennent un parcours spécifique en fonction d'un mentor qui les aura influencés par ses enseignements relatifs à une danse spécifique.

4.5.1 : Les types de danse présentés au Pow-wow de Kanesatake

Certaines catégories de danses sont omniprésentes dans la plupart des pow-wows de type haudenosaunee : la danse des clochettes (*Jingle Dance*) et les danses fantaisistes (*Fancy Dance*) qui comportent plusieurs styles incluant la danse du papillon, ainsi que la danse traditionnelle (*Traditional Dance*). Chacun de ces styles de danse possède ses propres spécificités afin de répondre aux besoins personnels que les participants souhaiteront combler en s'y initiant. Certaines catégories de danse étaient aussi divisées en fonction des genres féminin et masculin. Une autre était de type intertribal appelée aussi « catégorie mixte » qui consistait en le partage de l'espace de danse entre autochtones et non-autochtones pour qu'ils puissent danser ensemble dans un esprit de réconciliation.

4.3.1.1 : La danse des clochettes

Historiquement, elle est apparue au sein des Premières Nations aux États-Unis entre 1920 et 1930 lors d'une importante pandémie de grippe espagnole qui a décimé plusieurs populations autochtones. C'est en réponse à ce contexte qu'elle a été créée pour ensuite se transmettre dans les communautés autochtones près des frontières canadiennes (Thiel, 2007, p. 16).

Généralement, les femmes qui optent pour ce style de danse portent une tenue traditionnelle constituée d'une robe longue à franges composées de perles, de clochettes, des mocassins qui possèdent tous une signification spirituelle. Durant cette danse, les femmes garderont toujours un pied sur le sol pour établir une connexion spirituelle avec la Terre-Mère afin d'avoir accès à ses pouvoirs de guérison. Ainsi, les pas et les mouvements de danse qui seront exécutés pourront être perçus comme des formes de prières faites à cette entité qui leur offrira ses vertus curatives (Stegner, 2009, p. 99) (Browner, 2004, p. 55).

Dans l'idéologie panindienne, cette danse se réfère aux rêves et aux visions. Généralement, les femmes qui vont s'initier à ce style de danse vont avoir vécu ces types d'expériences. Celles-ci les orienteront dans leurs parcours initiatiques. Que ce soit sur le plan de l'esthétique de leur tenue traditionnelle ou des causes sous-jacentes à ce désir d'interpréter la danse des clochettes, les perceptions de ces femmes se baseront intrinsèquement sur les rêves et les visions qu'elles auront eues. Dans les prémisses de ce type de danse, les visions individuelles que recevront les danseuses seront offertes par le Créateur ou encore par des esprits gardiens. Ces visions ne seront pas remises en question ou perçues de façon hypothétique, car elles découleront de la compréhension de ce qu'elles ressentent au cours de l'apprentissage et de la pratique de cette danse (Browner, 2004, p. 53).

Les femmes qui l'interprètent vont danser et « prier » pour leur santé, celle de leurs proches et de leur communauté. Cette danse constitue ainsi une importante expression de la spiritualité et de la puissance des femmes autochtones (Simpson, 2016). D'après certaines réponses obtenues des informatrices, elles dansent pour elles-mêmes, pour des proches ou encore pour des gens qui ne le peuvent pas. Il est intéressant de constater que cette danse comporte des vertus curatives autant pour la danseuse qui l'interprète que pour le collectif pour lequel elle danse. La

danse des clochettes peut être conçue en termes de dons offerts aux gens qui sont dans le besoin, autant individuellement que collectivement.



Figure 5. – Danseuse portant une robe de clochettes.
(Pow-wow iroquoien, Université McGill, 2018, Crédit photo : Dannick Simard)

4.3.1.2 : La danse fantaisiste

Les danses de guerre étaient traditionnellement réservées aux hommes. La danse de type «fantaisiste» se caractérise par des tenues traditionnelles comportant de grandes parures assorties de plumes, de cuir, de perles et d'autres matériaux issus de la nature ou qui rappellent ceux issus de la nature. Elles sont majoritairement apposées dans le dos des danseurs, leur donnant l'apparence de posséder des ailes (voir Figure No.4 ci-dessous). Généralement, ce sont surtout les tissus et matériaux synthétiques qui sont utilisés dans la confection des costumes de pow-wow puisqu'ils sont plus faciles à se procurer. En ce qui concerne ce style de danse, les pas s'y référant s'avèrent complexes, car les danseurs peuvent parfois exécuter plusieurs mouvements difficiles à réaliser. Par exemple, ils pourront faire des rotations et des tombées du genou qui, parfois, ne sont pas à la portée des personnes plus âgées ou des gens qui n'ont pas la

condition physique nécessaire pour réaliser ces danses (Howard, 1983, p. 73). En contexte contemporain, cette danse est aussi pratiquée par les femmes, mais elle est distincte et diffère de celle qui est pratiquée par les hommes. Par exemple, la *danse du châte* a été introduite dans les pow-wows autour des années 1950 et est pratiquée depuis par les femmes. La tenue de ce style de danse est composée d'une robe jusqu'au genou, de mocassins et d'un châle porté sur les épaules. Les danseuses l'interprètent en faisant de petits sauts ainsi que plusieurs rotations. Cette danse représente le vol du papillon dans l'idéologie collective des participantes (Barry et Conlon, 2003, p. 26). De plus, selon Alexandra, une danseuse qui interprétait ce style de danse, celle-ci symbolise l'évolution de la femme : « Qui va de la chrysalide jusqu'au papillon qui prend son envol, c'est vraiment pour démontrer la puissance et la force de la féminité. C'est vraiment ce que cette danse représente » (Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).



Figure 6. – Danseuse de la « danse du châte », Kanesatake, 2018

Par cette citation, on peut conclure que ce style de danse semble être produit en l'honneur du genre féminin et des éléments distinctifs qui le caractérisent. Ainsi, la façon dont les danseuses vont interpréter ce style de danse représentera la perception qu'elles ont de leur propre féminité. Celle-ci sera aussi influencée par le sens collectif qui est associé à ce style. Il est important de mentionner que cette catégorie de danse, soit la fantaisiste, était la plus populaire auprès des danseurs/ses lors du Pow-wow de Kanesatake. Cela peut s'expliquer entre autres par l'intérêt croissant des jeunes à s'initier à ce style de danse.



Figure 7. – Tenue de type fantaisiste, Kanesatake, 2018

4.3.1.3 : La danse traditionnelle

La danse traditionnelle prend ses racines au sein des sociétés guerrières des plaines telles que dans les nations Omahas situées dans l'État du Nebraska et de l'Iowa. Vers la fin du XIXe siècle,

elle sera introduite dans la région des Grands Lacs où elle prendra plusieurs formes différentes (Browner, 2004, p. 49). Ce type de danse est pratiqué autant par les femmes que par les hommes. Comme son nom l'indique, elle se rattache à des pratiques ou à des mouvements qu'on associe au traditionalisme autochtone ainsi qu'à la sous-culture des vétérans. Dans son ensemble, l'apprentissage des pas de ce style de danse s'avère beaucoup moins complexe que celles des styles précédents. Lors de leurs pratiques, les danseurs imiteront par leurs mouvements des pratiques s'associant au mode de vie traditionnel des peuples autochtones. Par exemple, des mouvements étant associés à la chasse et à la capture d'esprit animal seront parfois interprétés par des hommes (Browner, 2004, p. 50-51). Selon plusieurs réponses obtenues par des informatrices pratiquant la danse traditionnelle, les femmes pratiquant ce style sont considérées comme étant les « porteuses d'eau ». De cette façon, elles s'associent à la division du travail traditionnel où les femmes s'occupaient des tâches liées à l'agriculture ainsi qu'à la famille dans leur rôle de nourricière. De plus, les interprètes féminines représenteront à nouveau le lien qui les unit à la Terre-Mère. En effet, elles garderont toujours un pied sur le sol afin d'y représenter la connexion qu'elles entretiennent avec cette dernière et au soin qu'elles

lui attribuent. À sa façon, chaque interprète de cette danse raconte une histoire qui lui est significative et qui prend sens dans l'espace du pow-wow (Browner, 2004, p. 49-50).

Figure 8. – Homme portant une tenue s'associant à la danse traditionnelle, Kanesatake, 2019

4.5.2 : La confection de la tenue traditionnelle (régalia)

Dans cette section du mémoire, les sous-sections portent sur la pratique du perlage, de la représentation de l'aigle ainsi que l'apposition de motifs végétaux au cours de la confection de tenues traditionnelles qui sont perçues par les danseurs comme étant le reflet de leurs propres identités.

Lors d'événements culturels autochtones tels que les pow-wows, les sujets autochtones vont porter des tenues traditionnelles qu'on nomme aussi « *régalia* » qui sont portées par les danseurs de pow-wow. Dans le cadre de cette recherche, j'utiliserai conjointement ce terme et celui de « tenue » afin d'alléger la lecture. De plus, plusieurs informateurs m'ont mentionné ce terme durant les entrevues réalisées à l'occasion de cet événement. En contexte de pow-wow,



ces tenues sont créées afin d'indiquer l'affiliation des danseurs et des autres participants à leurs nations d'appartenance en y apposant des éléments et des motifs qui sont spécifiques à celles-

ci. Par le port de regalia, ils marquent l'appartenance à leur identité collective qu'ils souhaitent transmettre, mais aussi à leur propre identité étant unique à chacun d'entre eux. La fabrication de ces tenues nécessite l'apprentissage de certaines techniques telles que le perlage, la broderie et la couture. Elles sont fabriquées par les danseurs eux-mêmes, mais ces tenues peuvent parfois être offertes par des amis et des proches qui donneront certains éléments (plumes, perles et autres) que les artistes intégreront par la suite à leurs tenues traditionnelles (Goertzen 2006, p. 522). Ces derniers seront aussi soutenus par des mentors qui leur enseigneront les connaissances nécessaires à la pratique d'une danse spécifique.

Avant la confection de régalia, certaines personnes rêveront aux éléments distinctifs qui seront apposés sur celles-ci. En effet, sous forme de visions, elles pourront entrevoir l'esthétique qu'auront leurs tenues traditionnelles. Par exemple, Marguerite m'a dit ceci lors du pow-wow: « Cette année c'est presque ma 27e année et j'ai commencé à danser chez grand-père et comme j'ai rêvé à mon régalia j'ai continué. Je faisais ce rêve depuis que j'étais bébé » (Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

Par l'intermédiaire des visions et du rêve, cela leur conférera un sens spirituel et personnel important qui s'avère essentiel dans ce contexte où l'apprentissage d'un style de danse est un processus à long terme (Gray 2017, p. 2).

4.3.3.1 : Le perlage

Dans la conception de ce type de vêtement, les artistes tentent de représenter leurs vécus, leurs identités et leurs propres mentalités en y incorporant des éléments significatifs en lien avec l'univers cosmologique autochtone. Lors de l'une de mes entrevues, Rose m'a dit ceci: « La pratique du perlage était quelque chose que nos membres faisaient avant le contact avec les Européens. Ils passaient l'hiver à faire ce type de travail avant que notre culture et nos saisons recommencent à nouveau » (Ibid).

Pour cette participante, le perlage semble s'inscrire dans une démarche de revitalisation culturelle et spirituelle puisqu'elle renoue avec des pratiques traditionnelles durant la conception de sa régalia. En effet, par cette démarche, les danseurs autochtones qui créent leurs tenues sont dépositaires de connaissances qu'ils peuvent ensuite transmettre aux autres

afin de promouvoir et de protéger leurs identités culturelles. Cela leur permettra de partager avec plusieurs communautés et nations leurs savoirs traditionnels, créant ainsi un sentiment de connexion plus grand entre eux (Moncada, 2016, p. 17).

D'ailleurs, ce propos peut être corroboré par de récentes recherches archéologiques faites en Colombie-Britannique sur le territoire de la nation Shíshálh. En effet, des archéologues ont découvert près de 350 000 perles de pierre liées à la pratique du perlage. Cela indique qu'il y avait déjà à cette époque une grande production de ces perles afin de répondre aux besoins des humains et à la nécessité de les utiliser en contexte culturel. De plus, le nombre de perles retrouvées dans les sépultures démontre que ceux qui les portaient possédaient un statut important au sein de cette société (Gray, 2017, p. 5-6). Ainsi, cette récente découverte archéologique démontre que la pratique du perlage existait déjà bien avant l'arrivée des colons en Amérique. En contexte contemporain, les artistes autochtones revitalisent cette pratique par la confection respectueuse de leurs régalia. Lors de ce cheminement, plusieurs techniques artistiques et esthétiques seront inculquées à ceux qui souhaiteront créer eux-mêmes leurs habits. La technique du perlage est celle qui est souvent apprise lors du processus de création puisqu'elle compose majoritairement ces types de tenues. Dans cette perspective, selon Sipi Flamand, un artiste multidisciplinaire atikamekw-nehirowisiw de la communauté de Manawan : « Il ne s'agit pas seulement de fabriquer un habit et d'aller danser dans les pow-wows n'importe comment, on cherche aussi à intégrer les couleurs de nos *regalia* et de nos perles à l'intérieur de nous-mêmes et de notre conscience » (Flamand, 2017, p. 17).

C'est une vision du vécu autochtone dans l'idéologie panindienne ainsi qu'une perception subjective qu'on tente d'incorporer à travers le port de ce vêtement distinctif. L'apprentissage du perlage, de la broderie et de la couture s'inscrit dans un procédé où l'on tente par la création de lier des thèmes entourant les perceptions du monde cosmologique qu'ont les artisans autochtones. De ce fait, les motifs représentés sur les tenues de pow-wow sous la forme d'entités animales et végétales feront partie d'un ensemble holistique dans lequel ils interagissent et sont interdépendants. Il y a donc une cohésion ou encore un équilibre dans lequel chaque élément possède sa propre spécificité (Goyon, 2008, p. 3). Traditionnellement, le

perlage et les autres techniques étaient pratiqués principalement par les femmes. En effet, bien que ces formes d'apprentissage soient maintenant inculquées autant à l'homme qu'à la femme en contexte contemporain, ces techniques découlent d'un savoir-faire féminin. Grâce à l'apprentissage de ces techniques, elles sont en mesure de représenter des formes et des motifs liés au monde naturel dans une optique de « métaphores visuelles traditionnelles » qui coïncidera avec leurs propres visions du monde (Nahwegahbow, 2018). Lorsque les artisans et danseurs autochtones utilisent des matières vivantes provenant d'animaux ou de fibres végétales pour la conception de leurs régalia, ces dernières sont « habitées » par ces entités. En effet, elles font partie intégrante de leur vêtement, car elles les composent et transposent par le fait même leur intentionnalité. C'est par cette logique que le vêtement permet de créer un « pont » cosmologique entre ces différentes entités puisqu'il permet de souligner leurs interrelations (Goyon 2011, p. 9). Traditionnellement et actuellement, la pratique du perlage et les autres techniques de conception permettent de créer une continuité entre la sphère du social et des éléments relatifs au sacré. En effet, elles permettent de contextualiser différents aspects des cosmologies autochtones qui seront ensuite apposées sur les tenues traditionnelles. (Goyon, 2014, p. 7).

4.3.3.2 : La représentation de l'aigle

L'apposition d'éléments en rapport à la figure de l'aigle (plumes et autres) s'avère omniprésente dans le contexte de célébrations autochtones où le sens et la perception de cette entité se revitalisent au sein de ces espaces. En effet, cette espèce animale se trouve être fondatrice de la perception commune de ce qu'est l'autochtonie dans l'idéologie panindienne et traditionaliste contemporaine. Dans cette perspective, elle symbolise l'union ainsi que la fraternité entre les différentes nations nord-américaines (Bousquet, 2002, p. 82). Elle joue aussi un rôle de « passeur » du fait qu'elle crée un pont entre différents domaines cosmologiques, soit celui du monde céleste et du monde terrestre et qu'elle est aussi un intermédiaire entre le monde des cieux et celui des humains. De plus, elle est souvent associée aux forces naturelles du tonnerre et des éclairs ainsi qu'à un animal mythique qu'on appelle l'oiseau tonnerre. L'aigle symbolise le courage et l'agilité puisque lorsqu'il se trouve dans le ciel, il incarne ces puissances. Comme plusieurs autres espèces animales, il entretient un lien avec des figures protectrices et

mythiques ainsi qu'avec certains prototypes de la création (Rosa et Lapointe, 2003, p.168-69). Dans son ensemble, il s'affirme comme étant une figure emblématique des différentes cultures autochtones dans l'idéologie du mouvement panindianiste. Il est important de spécifier que dans le contexte d'un pow-wow, le fait d'apposer des plumes sur les vêtements ou sur les coiffes de certains hommes renvoie à l'honneur et à l'autorité que pouvaient avoir certains d'entre eux traditionnellement. En contexte contemporain, même si le port de plumes d'aigle s'est quelque peu modifié au fil du temps, ce sont souvent des hommes possédant le statut de chef ou d'Aîné qui les porteront (Exposition, Musée McCord, avril 2019).

D'ailleurs, lors de la Grande Entrée des vétérans au Pow-wow de Kanesatake, ce sont les hommes qui arboraient les coiffes de plumes qui furent les premiers à entrer à l'intérieur du cercle de danse. Cela peut s'expliquer entre autres par le fait qu'ils possèdent un statut important au sein de leurs communautés et que ces dernières leur vouent un grand respect. Il est intéressant de constater qu'à travers le port d'une coiffe de plumes d'aigle, ces hommes incarnent la relation et la perception qu'entretiennent les humains avec cette espèce animale en termes de courage, de puissance, etc. D'ailleurs, ces symboles associés à l'aigle sont la plupart du temps portés par des individus auxquels on confère un certain prestige social dans l'idéologie traditionaliste (Bousquet, 2002, p. 82). Cependant, il est important de spécifier qu'originellement, la figure de l'aigle faisait partie du patrimoine culturel algonquin et que celle-ci a été reprise par une catégorie sociale, soit celle des traditionalistes, et ce, dans le but de l'utiliser pour créer et affirmer une identité autochtone lors des événements de type panamérindien. Ainsi, on associe souvent à tort l'aigle comme faisant partie du patrimoine culturel des nations provenant des plaines des États-Unis en raison de l'importance que cette espèce animale comportait chez les traditionalistes (Bousquet, 2002, p. 80).

4.3.3.3 : Les motifs végétaux

Le monde végétal est représenté par les fleurs, les plantes et autres sur les tenues qui s'avèrent être des symboles importants liés à l'univers cosmologique. En effet, dans plusieurs cultures autochtones, elles sont souvent associées en des termes curatifs, car elles sont perçues comme des remèdes permettant de guérir les maux physiques et psychologiques dont l'homme et la femme peuvent être affligés (Rosa et Lapointe, 2003, p. 167). Dans certains contextes, les

individus qui apposeront des représentations végétales sur leurs tenues le feront en fonction d'une espèce spécifique qui est ou a été utilisée par leurs nations d'appartenance. Par l'apposition de ce symbole s'affiliant à leurs nations, les danseurs créent une continuité culturelle et identitaire par le port de ces tenues lors d'événements significatifs comme lors des pow-wows. Bien que le motif floral soit issu de l'importation culturelle de la société occidentale et qu'il ait été enseigné dans le contexte de la « mission civilisatrice », il est devenu progressivement un symbole important de l'ethnicité autochtone contemporaine. De ce fait, l'apposition des motifs floraux sur les régalia sont considérés comme étant des éléments culturels subversifs face à l'idéologie occidentale tout en soulignant un aspect fort important du panindianisme, soit celui de la tradition (Penney, 1991, p. 69/71).

Par exemple, lors d'une entrevue avec l'une de mes informatrices, une métisse d'origine huronne-wendate du côté paternel, cette dernière avait sur sa tenue traditionnelle des motifs de fleurs. Je lui ai posé certaines questions à ce sujet. Elle m'a dit qu'elle avait réalisé quelques recherches sur cette fleur et que celle-ci s'apparentait à l'usage qu'en faisait sa nation dans un contexte traditionnel. Plus tard, je l'ai recontactée en lui demandant une réponse plus précise concernant le motif de fleur présente sur sa régalia. Elle m'a alors expliqué que les fleurs n'ont pas de nom et qu'elles sont un mélange de ce que les ancêtres portaient et de ce qu'elle avait reçu en cadeau de la part d'une aînée de sa nation lorsqu'elle confectionnait son costume de pow-wow. Dans ce contexte, le nom attribué à cette espèce de fleur ne semble pas être l'aspect auquel on confère le plus d'importance. C'est plutôt le don ainsi qu'un désir d'affirmation identitaire se référant à sa nation qui priment en ce qui concerne l'apposition de cette fleur sur sa tenue traditionnelle. De plus, dans les cultures haudenosaunee (incluant celle des nations mohawks) et dans plusieurs autres, l'arbre occupe une place importante du fait qu'il est perçu en des termes « célestes ». Il s'articule aussi comme étant « l'axe central » du monde puisqu'il permet de consolider les différents états du cosmos. Ceci peut se traduire par l'unification des éléments relatifs à la Terre et à ceux se trouvant dans les cieux, y compris les puissances et les esprits (Nahwegahbow, 2018).

Ainsi, par le port de ces régalia qui possèdent plusieurs sens et symboles, les danseurs tentent de mettre en scène les esprits ou encore les entités animales et végétales pour lesquels ils

dansent. C'est par le processus de création, d'apprentissage et par la présence d'ornements visuels sur leurs vêtements que ces artistes vont matérialiser et incarner dans leurs actions ce rapport cosmologique qui les unit aux esprits et aux entités en question. Pour ce faire, ils l'exprimeront à l'aide d'une approche holiste qui qualifie l'univers cosmologique des Premières Nations (Goyon 2011, p. 5). Les différentes techniques de conception des tenues traditionnelles et les perceptions qu'ont les porteurs de régalia au sujet de la représentation des entités animales et végétales s'articulent toutes dans une optique cohésive. Elles dénotent leurs interconnexions et le fait qu'ils font partie d'un ensemble, d'un tout qui unit le monde des vivants dans cet espace. C'est par l'intermédiaire d'un corps animé, soit celui du danseur, que ces éléments qui sont représentés prennent forme puisqu'ils contribuent à leur vivacité et à leur expression, permettant ainsi de produire un univers de sens. Dans cette perspective, la régalia se définit comme étant un prolongement de « l'être » de la personne qui est composée de tous ces aspects du vivant. Ces parures représentent les interactions qu'ont les danseurs avec ces éléments et entités qui sont intimement liés aux différents processus de la création (C. Rybak et Decker-Fitts, 2009, p. 336).

4.6 : Déroulement de l'événement pow-wow

4.6.1 : La Grande Entrée

Indiquant le début de la cérémonie du pow-wow, les danseurs prennent place dans l'espace du cercle de danse pour recevoir de la fumée de sauge afin de purifier leurs corps et leurs esprits, essentiellement dans le but qu'ils puissent acquérir une forme d'équilibre et de sérénité avant de commencer à danser. Lors du Pow-wow de Kanesatake de 2018 et de 2019, les spectateurs sont invités à se lever et à enlever leurs chapeaux, casquettes et autres en témoignage de respect aux danseurs autochtones qui considèrent ce moment comme étant sacré. De plus, aucun téléphone ou appareil photo n'est permis durant la Grande Entrée, car selon l'animateur du pow-wow, cette étape est empreinte de spiritualité et appartient aux autochtones qui sont présents sur le site et non aux réseaux sociaux et autres. D'ailleurs, un homme membre de la communauté de Kanesatake était chargé de faire respecter cette consigne en marchant autour du cercle de danse afin de voir si certaines personnes dérogeaient à cette règle. En instituant

dès le départ un climat propice au respect face à leurs pratiques spirituelles, les officiants autochtones (l'animateur qui anime le pow-wow ainsi que les organisateurs traditionalistes responsables de la création de cette célébration) contribuent à offrir aux danseurs et aux participants un contexte favorable au ressourcement. Lorsque débute la Grande Entrée, il y a toujours une figure de tête au sein du groupe de danseurs. Cette dernière et d'autres danseurs portent des drapeaux représentant différentes nations autochtones. Ils font leur entrée dans le cercle de danse par l'est qui correspond au lever du soleil et au début du jour ainsi qu'à la guérison de nature spirituelle. Cet acte représente le cycle continu de guérison qui régit la vie (Hill, 2014, p. 4-5). Par la suite, ils interpréteront des petits mouvements de danse en ligne tout autour du cercle de danse. Dans ce contexte, les pas de danse, le chant et les tambours sont faits en honneur aux vétérans. Parfois, il est possible qu'un danseur demande à l'animateur d'honorer la mémoire de l'un de ses proches, d'un parent ou encore d'un ami ayant péri lors d'une guerre en tant que combattant (Mattern, 1996, p. 189).

À la suite de cela, les danseurs portant les drapeaux accrocheront ceux-ci autour de la structure recouvrant l'espace des tambours. Finalement, les aînés et les vétérans de la guerre seront invités à s'asseoir afin d'écouter un discours à leurs propos. Par ce rituel et ces performances, le Pow-wow de Kanesatake souligne un aspect fondamental relatif à l'idéologie panindienne, soit celui du respect associé aux aînés et aux vétérans. En effet, les Aînés sont synonymes de sagesse et sources de connaissances pour les jeunes générations. Concernant les vétérans, on souligne leur courage et leur bravoure afin qu'ils puissent possiblement panser les traumatismes subis lors de la guerre. À Kanesatake, l'animateur a mentionné que tous les vétérans de la guerre étaient invités à prendre place à l'intérieur du cercle de danse. D'ailleurs, ce n'est pas uniquement la figure du soldat ayant participé à une guerre qu'on tente de souligner, mais aussi la figure protectrice que représente le guerrier (ou le vétéran) pour son peuple et sa propre famille (Lee, 2018, p. 213) (Little, 2015, p. 359). Ces faits ont été corroborés lors d'une entrevue menée auprès de Bill qui était la figure de tête durant la Grande Entrée : « Parce que les guerriers chez les autochtones ce n'est pas juste ceux qui vont se battre, le guerrier c'est celui qui prend soin de sa famille, qui la défend et qui va subvenir à ses besoins » (Pow-wow de Kanesatake, 31 août 2019),

4.6.2 : Fumigation à la sauge avant l'entrée dans le cercle de danse

Dans de nombreuses cultures autochtones ainsi que dans celles issues des sociétés occidentales, on reconnaît les bienfaits thérapeutiques de l'utilisation de certaines plantes médicinales. En effet, elles peuvent contribuer à guérir des maux physiques et psychologiques.

En contexte de pow-wow, la sauge, incluse dans la catégorie des « foins d'odeur », comme le tabac, le cèdre et autres sont utilisés à des fins rituelles et spirituelles. Par exemple, lorsque les danseurs s'apprêtent à entrer dans le cercle de danse, ils doivent impérativement passer par un processus de « fumigation » à l'aide de la sauge afin de pouvoir danser à l'intérieur de cet espace. On fera brûler la sauge pour ensuite y sentir la fumée qu'elle dégagera dans une perspective purificatrice. De plus, le fait de brûler de la sauge se veut un acte fortement respecté dans les pow-wows, car elle occupe une fonction rituelle importante. Elle permet entre autres d'éloigner les forces et les énergies négatives afin que cela ne nuise pas à l'espace du cercle de danse et aux danseurs qui vont le côtoyer (Smits, 2014, p. 149). Lucas (voir tableau p.30) m'a raconté qu'auparavant, il avait participé à un autre pow-wow. Dans celui-ci, un danseur avait modifié l'énergie favorable présente à l'intérieur du cercle de danse puisqu'il avait préalablement consommé de la drogue, soit du cannabis: « Auparavant, j'ai été dans un pow-wow et un danseur avait fumé du cannabis juste avant d'entrer sur la piste de danse et cela a eu pour effet de contaminer le cercle de danse et de changer l'humeur des gens qui y participaient » (Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018),

Par la consommation d'une substance qui n'est pas acceptée dans le cercle de danse et où le fait d'être à jeun est essentiel, cela peut modifier, voire bouleverser l'expérience des autres participants. L'acte répréhensible pourrait propager une mauvaise énergie dans cet espace et cela pourrait ne pas être bénéfique pour les gens qui s'y trouvent. Il n'est pas envisageable qu'un individu entre dans ce lieu si son état d'esprit n'est pas convenable puisqu'il pourrait déséquilibrer l'énergie recherchée par les autres participants. Dans la logique d'un rituel panindien, les danseurs vont par la purification à la sauge consentir à adopter un état de conscience qui leur permettra de se libérer de leurs pensées négatives. De ce fait, ils pourront s'adonner complètement à leur style de danse respectif lorsqu'ils entreront dans ce cercle (Bousquet, 2012, p. 255).

Chez certaines sociétés autochtones, les rituels de purification sont produits afin de pouvoir entrer plus facilement en contact avec des esprits et puissances lors d'événements spirituels comme c'est le cas dans les pratiques de pow-wow. La sauge, le tabac ainsi que d'autres types d'herbes sont considérés comme étant sacrés. En effet, leurs usages s'avèrent efficaces afin d'accéder à des visions, pour faire office d'offrandes ou encore pour honorer le Grand Esprit et autres entités avec qui les participants souhaiteront entrer en contact (Garrait-Bourrier, 2006, p. 71). La sauge est intrinsèquement reconnue pour ses vertus purifiantes qu'elle peut susciter sur le plan tant physiologique qu'émotionnel pour les sujets qui reçoivent la fumigation de cette dernière (Goyon, 2008).

À une question concernant la pratique de leurs spiritualités au quotidien, une informatrice du nom d'Alexandra m'a dit qu'elle utilisait la sauge dans d'autres contextes en lien avec l'usage qu'on fait de celle-ci en contexte de pow-wow:

Lorsque je ressens des émotions fortes, je fais brûler de la sauge. Par exemple, lorsque mon colocataire a perdu son père, j'ai répandu de la fumée dans sa chambre afin qu'il puisse se dissocier des mauvaises énergies provoquées par la perte de cet être cher. Pour moi, l'utilisation de cette herbe est une guérison en soi (Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

Dans ces propos, on peut concevoir que cette personne reconnaît, comme plusieurs autres participants, les bienfaits de la sauge pour traiter les énergies qui ne sont pas bénéfiques dans l'espace de danse ou ailleurs où ils en ressentent le besoin. Bref, on peut concevoir que l'utilisation de la sauge dans la pensée panindienne contribue à purifier sous plusieurs formes les espaces dans lesquels elle est utilisée. Elle permet aussi de créer un nouvel angle de perceptivité à la suite de sa fumigation en référence à la purification qu'elle peut susciter.

4.6.3 : La musique lors d'un pow-wow

Lors d'un pow-wow, la musique s'avère être l'élément essentiel puisque tous les rituels et autres éléments culturels y sont liés. En effet, elle permet d'établir une connexion entre tous les participants à l'aide des percussions qui y sont produites. Dans le cas de celui de Kanesatake, deux types de tambours étaient utilisés. Il y avait le grand tambour ainsi que le tambour d'eau.

En ce qui concerne ce dernier, on y verse de l'eau qui rend humide la peau d'animal recouvrant le tambour afin de pouvoir créer une tonalité distinctive.¹⁶ Dans cet événement, on utilise aussi le *teueikan* qu'on peut définir comme étant un tambour traditionnel qu'utilise un chanteur lors d'une performance. Celui-ci découle de prescriptions rituelles liées aux modes de vie nomade de certaines nations autochtones qu'on tente de revitaliser au sein de la société contemporaine. La plupart des rythmiques du tambour suivent une mélodie identique associée aux anciens chants de guerres et donc c'est plutôt la voix qui accompagne le tambour et non le contraire (Reuther, 2006, p. 4).

Historiquement et encore aujourd'hui, il est utilisé dans des contextes de cérémonies et d'occasions sociales importantes tout en étant en conjonction avec des aspects relatifs aux histoires ainsi qu'aux traditions (Dickerson et coll, 2014, p. 36). Autrefois, le tambour était considéré comme un instrument de paix pour plusieurs peuples autochtones. Selon les récits, il était donné à d'autres tribus guerrières afin de mettre un terme à « l'épanchement de sang ». Selon diverses légendes autochtones, celui-ci semble toujours avoir joué un rôle curatif pour ces sociétés. Ainsi, dans l'idéologie populaire, il se réfère à des aspects curatifs et à la cohésion qu'il peut apporter au sein de plusieurs collectivités autochtones (Hofmann, 1997, p.6, Woodfin, 2019, p. 58). C'est par la rythmique de la musique, de la danse et du chant qui y sont associés qu'on instaure un environnement relatif au bien-être spirituel dans lequel la musique traditionnelle autochtone est porteuse de sens (Smits, 2014, p. 153).

Par son utilisation en contexte de pow-wow, on dénote l'intentionnalité et la transformation de traditions qui ne sont pas statiques et qui sont réinterprétées dans cet espace où elles répondent aux besoins des individus, qu'ils soient de nature physique ou émotionnelle (DestiNations, 2016, p. 31). De ce fait, le tambour permet à la fois aux musiciens et aux danseurs de se reconnecter à leurs propres cultures et leurs composantes en leur procurant des bénéfices spirituels (Dickerson et coll, 2014, p. 52). Ainsi, par la pratique du tambour, les artistes cherchent à combler certains de leurs besoins, qui peuvent se traduire par le fait de s'exprimer par la musique, de se sentir mieux, d'échanger avec les autres, etc. Ce faisant, les musiciens

¹⁶ <http://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=17&type=imma>. Consulté le 4 février 2019.

autochtones indiquent que le tambour fait partie de leur « soi » et qu'il s'inscrit dans une réponse envers le processus de dépossession des Premières Nations. De ce fait, en se réappropriant cet instrument, ils contribuent à leurs propres processus de guérison autant sur le plan individuel que collectif (Rachédi et Mathieu, 2010, p. 13). Il est conçu comme étant une entité vivante qui englobe et qui anime les différentes pratiques qui régissent le mode de vie traditionnel, mais aussi contemporain des Premiers Peuples. En effet, les connaissances qui y sont associées sont toujours transmises dans le contexte des communautés auprès des différentes générations (Jérôme, 2015, p. 330). Le tambour leur permet de transposer et vivre un héritage culturel commun à travers sa pratique tout en associant les musiciens et ceux qui l'écoutent à un seul « cœur », et ce, par les transformations intérieures qu'il peut générer dans des événements de nature spirituelle (Hofmann, 1997, p. 18).

À l'occasion d'un pow-wow, un groupe musical formé de musiciens autochtones animera l'événement par les percussions qu'ils produiront à l'aide de leurs tambours. Dans le cas de celui de Kanesatake, le groupe qui a fait acte de présence était les *Buffalo Hat Singers*. Ce groupe composé de six hommes provenant de différentes nations parcourt plusieurs communautés lors de la saison estivale afin de participer et d'interpréter ses pratiques musicales. Selon leur site internet, les membres qui composent le groupe se perçoivent comme des chanteurs de pow-wow contemporain. Située à Montréal, la figure qui s'illustre comme étant à l'origine de la fondation du groupe est Norman Achneepineskum, qui possède une vaste expérience (plus de vingt ans) en ce qui concerne la musique sur le sentier des pow-wows. Les objectifs du groupe sont en corrélation avec les buts des rassemblements autochtones. En effet, à l'aide de la musique, les membres du groupe souhaitent contribuer à établir une relation de respect entre les participants tout en faisant la promotion d'éléments relatifs à la fraternité, l'amitié et la paix¹⁷.

De plus, le symbolisme qu'on lui attribue s'avère important dans le contexte de ce type d'événement. C'est d'ailleurs ce que m'a confirmé Eddy durant l'entrevue réalisée avec lui. Cet homme d'origine inuite provenant de la région d'Artic Bay au Nunavut faisait partie du groupe

¹⁷ <https://buffalohatsingers.com/>, consulté le 8 février 2019

de tambourinaire traditionnel (Buffalo Hat Singers) qui était présent lors du Pow-wow de Kanesatake. À une question concernant la perception et la signification du tambour, il m'a répondu que cet objet occupait une fonction spirituelle importante:

Pour moi c'est la spiritualité, ça aide à connaître les gens, ça aide à rapprocher le monde! De nos jours, on est toujours collé sur les écrans. Donc, les percussions des tambours, ça permet de nous rassembler tous ensemble (Eddy, Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

Par cette affirmation, on peut concevoir que l'utilisation du tambour en contexte culturel autochtone permet de créer et de tisser des liens entre les différents participants. Il permet par sa tonalité de rassembler des gens au sein d'un même espace sonore qui est partagé spatialement, mais aussi émotionnellement. Cet instrument semble contribuer à produire un sentiment de proximité entre les différentes personnes qui vont l'écouter puisque, grâce aux percussions qu'il produira, il créera un univers distinctif où l'action est vécue et ressentie dans l'actuel. C'est aussi par ses percussions relatives aux battements de la vie que le tambour permet aux personnes attentives à sa rythmique d'entrer dans une perception ontologique du moment présent où le discours soutenu n'aura pas lieu d'être (Kawczak et Vaillancourt, 2018, p. 5). En effet, dans l'idéologie panindienne, le tambour possède une vie, il a une âme. On compare le son du tambour au battement de cœur de la Terre-Mère au même titre que celui d'un bébé à l'intérieur du ventre de sa mère (Matte, 2016, p. 20).

Par sa forme circulaire, il représente aussi l'unité avec l'univers ainsi qu'avec tous les êtres vivants qui le constituent. Il est intéressant de souligner que le tambour agit à titre de symbole unificateur au sein des pow-wows. Selon certains Aînés, le tambour est aussi utilisé à titre de pont communicationnel afin de pouvoir être entendu par les forces et les esprits qu'il peut invoquer (Dufresne, 1990, p. 41). Par l'intermédiaire de la musique et par le son et la « voix » qu'il produit, il permet d'atteindre une force invisible qui se matérialise dans tous les composants du vivant et de la nature dans le but d'accéder aux entités vivantes dans « l'au-delà ». Cet instrument est l'objet privilégié pour entrer en contact avec le monde des esprits afin de pouvoir communiquer avec eux par le biais d'un lien immatériel qui va les unir (Plante, 2005, p. 20). Ainsi, dans le cadre de cérémonies autochtones, le tambour, la musique, le son, le

mouvement et les référents culturels s'unissent afin de créer un geste expressif qui s'articule dans un ensemble holistique où ces éléments ne sont pas dissociés les uns des autres (Plante, 2005, p. 15-19).

Durant les pow-wows comme celui de Kanesatake, la complexité entre l'aspect vocal et la rythmique du tambour peut parfois s'avérer très subtile. Il n'est pas rare que le groupe de percussions en question chante durant les temps forts afin d'augmenter l'intensité musicale. De ce fait, les musiciens créent un besoin irrésistible chez les participants de se joindre au cercle de danse pour interpréter leur style respectif. Il y a alors une interaction synergique entre les musiciens et les danseurs dans laquelle les deux sont co-dépendants dans le cadre de leur pratique. Cette relation entre ces deux groupes, celui des musiciens et des danseurs, repose essentiellement sur une perspective intertribale où la musicalité et l'affectivité qu'ils produisent sont porteuses de sens pour chacun des participants. Ces deux composantes peuvent parfois provoquer chez les danseurs un état de conscience altéré par le fait qu'ils s'impliquent intrinsèquement dans l'acte de danser (Hofmann, 1997, p. 51-52).

4.6.4 : L'effet des percussions sur les danseurs

La rythmique qui est produite à l'aide du grand tambour peut avoir un impact perceptible sur la façon dont les artistes vont interpréter leur style de danse respectif. En effet, les percussions permettent entre autres d'entretenir l'unicité entre la musique et leurs pas de danse qui interagissent l'un avec l'autre. Dans cette logique, il peut arriver que certains participants ressentent une forme d'état de conscience altéré par le fait qu'ils sont ancrés dans l'action par leurs mouvements. Concernant cette notion, il est important de la différencier de celle de la transe. En effet, durant plusieurs années, les auteurs ont associé la transe à la pratique chamanique en y développant des généralités concernant les comportements qu'adoptaient les individus en état de « transe ». Cela a eu pour effet de rendre ce concept flou et moins applicable à la réalité (Perreault, 2009, p.29/30). Dans le cas du Pow-wow de Kanesatake, certains participants, par les actions et les discours qu'ils entretenaient, étaient dans une dynamique où leur conscience était altérée par le fait d'interpréter leur style de danse respectif.

Voici une citation de Lucas qui démontre cet état particulier¹⁸ : « Cet état tu la ressens. Moi c'est ma première année et on ne m'avait pas vraiment parlé de ça auparavant. Lorsque je danse, la plupart du temps, je ne vois plus personne autour de moi pis je fais ce que j'ai à faire. »

Dans le cadre des pow-wows, les différents styles de danse s'inscrivent dans une pratique qu'on pourrait qualifier de néo-chamanique. Celle-ci a connu une hausse importante depuis les dernières années dans les événements autochtones de type rituel, cérémoniel, et autres. On peut définir le néo-chamanisme comme étant un renouveau de la pratique chamanique en contexte contemporain. Les pratiques de ce type sont issues du mouvement *New Age* et sont principalement associées aux individus métis. Toutefois, il est important de spécifier que ce courant néo-chamanique n'est pas exclusif à cette catégorie sociale, puisqu'il se transpose aussi dans des ensembles socioculturels autochtones et eurocanadiens (Gélinas et Duceppe-Lamarre, 2015, p. 349). Ceux-ci tendent à réaliser une forme d'éveil spirituel par l'intermédiaire d'un métissage de croyances qui s'inscrit dans un pluralisme religieux. En effet, celles-ci s'articulent comme étant personnelles et de nature subjective en y incluant des éléments relatifs aux spiritualités autochtones. Les individus se sentant concernés par les pratiques néo-chamaniques utiliseront des composantes relatives au chamanisme traditionnel autochtone afin d'y acquérir un potentiel curatif dans le but qu'ils puissent y développer leur être et leur identité autochtone (Gélinas et Duceppe-Lamarre 2015, p. 343). Dans la perspective néo-chamanique, plusieurs croyances sont partagées par les adeptes, par exemple la perspective holiste, la proximité avec la nature, le contact avec des entités et des énergies transcendantes, etc. (*Ibid.*) Ainsi, dans la pratique de la danse comme celle présentée lors de pow-wow, le corps est considéré comme étant le siège des énergies et c'est par l'intermédiaire des états de conscience modifiés que les danseurs peuvent ressentir un sentiment de reconnexion qui les unit à celui-ci (Ghasarian, 2006, p. 151).

(...) C'est vraiment plus un cadeau je transcende. Je fais juste passer, je suis comme le pont. Le pont de tout ce que je ressens. Mes sensations par exemple, il y a le vent, j'ai vu un aigle plus tôt. Tout ce qui me touche je l'exprime (Nina, Pow-wow de Kanesatake, 26 août 2018).

¹⁸ Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018

Par cette citation, on peut percevoir que Nina, par les mouvements et les pas de danse qu'elle réalise avec son corps, transmet et exprime ce qu'elle considère comme important dans sa propre perception. D'une certaine façon, elle semble incarner le rôle que peut jouer le chamane dans certains contextes spirituels. En effet, par les énergies et les sensations qui la « transcendent », elle agit comme une courroie de transmission (le « pont ») entre le visible et l'invisible. C'est dans cette perspective qu'elle semble occuper les fonctions du chamane grâce à cette forme de conscience qu'on pourrait qualifier en termes d'altérité. Elle a la possibilité de posséder et maîtriser subjectivement des techniques rituelles qui lui permettent d'entrer en contact avec les animaux, les énergies, etc. (Gélinas et Duceppe-Lamarre, 2015, p. 343).

De plus, la conception de « l'énergie vitale » que possède le corps se matérialise de même que dans le désir de reconnexion avec la Terre-Mère. Cette énergie est entre autres partagée avec toutes les autres entités vivantes et de façon plus globale avec ce qui constitue l'univers. Elle peut être ressentie plus intensément dans des lieux spécifiques où elle est concentrée :

Je pense que c'est propre à chacun, mais moi la motivation première pour laquelle je danse pis que j'ai toujours de l'énergie à danser jusqu'à la fin c'est vraiment un don de soi que je fais avec la terre. Je fais beaucoup de références à ma connexion avec la Terre-Mère pour la remercier. Je fais don de mon souffle, don de mes muscles en fait (petit rire de i) parce qu'à la fin sont vraiment en compote! (Rire amical de M) I-Je fais vraiment un don de soi afin de remercier la Terre de me permettre d'être ici aujourd'hui (Alexandra, Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

Par conséquent, en contexte de pow-wow, les corps en mouvement et la conscience des danseurs de s'offrir et de donner leur énergie à des entités sont spécifiquement ancrés dans l'action. Ces derniers ont la possibilité de ressentir par leur réceptivité cette énergie diffuse (Ghasarian, 2006, p. 155). Il est important de noter que dans la pratique chamanique, la *cognition incarnée* institue le rapport du corps à l'environnement. Par ce terme, on sous-entend que les différents concepts qui ont été développés pour expliquer la conception du monde trouveraient leur origine dans l'expérience corporelle (Dumas et coll, 2017, p. 14). Cette essence organique que la danse incorpore active les mêmes processus vitaux qui constituent le corps et qui sont ainsi partagés dans une perspective équivalente. C'est dans cette dynamique que la

danse prend son sens par le fait « qu'elle bat et respire » tel un cœur, à l'unisson avec celui ou celle qui interprète son style de danse (Schott-Billmann, 2005, p. 4). Par la reconnaissance de cette unicité dans l'acte performatif, les danseurs vont transposer ce mouvement perpétuel dans leur respiration et leurs pas de danse qui vont alterner « de la frappe du pied au sol jusqu'au rebond qui va s'ensuivre » (Schott-Billmann, 2005, p. 7/10).

Dans une perspective biologique, les percussions du tambour, les danses et les chants qui sont produits lors du pow-wow peuvent s'articuler comme étant des formes de « psychotropes » pour les participants qui les interprètent. En effet, certains chercheurs ont montré que ces pratiques artistiques pouvaient avoir un impact direct sur la neurochimie du cerveau des gens les pratiquant puisqu'ils ont la capacité de produire des états altérés de conscience (Dumas et coll, 2017, p. 11). De plus, dans les danses pow-wow, la répétition est aussi un paramètre important puisqu'elle est omniprésente à l'intérieur de celles-ci. Elle peut s'articuler à plusieurs niveaux, soit à travers les pas de danse, la rythmique du tambour, etc. Cette action permet de créer un état psychique relatif à une forme d'hypnose qui peut aussi s'apparenter à un état de conscience altérée. De ce fait, les gestes des danseurs et danseuses sont portés par une exaltation qui se réitère et par laquelle ils peuvent donner un sens en rapport aux danses qu'ils exécutent (Schott-Billmann, 2005, p. 26). Ainsi, selon Rose:

Oui pour moi je me sens continuellement en train de danser et danser, ça nous permet de briser nos soi physiques et aide à libérer les choses émotionnelles qui ont besoin de sortir M- D'accord donc c'est une sorte de guérison pour toi? I-Oui oui! (Pow-wow de Kanesatake, 26 août 2018).

Par cette affirmation, on peut comprendre que la répétition continue des pas de danse des danseurs et danseuses permet de produire un état de conscience altéré qui leur permettra d'atteindre les buts auxquels ils aspirent. Dans ce cas-ci, ils s'orientent dans une voie curative par laquelle ils souhaitent se détacher des énergies négatives, des « choses émotionnelles » qui sont néfastes au bien-être de la personne en question.

4.6.5 : Le lien à la pratique néo-chamanique

Les performances de danse présentées lors de pow-wows s'articulent sous une forme de spiritualité s'associant à des pratiques dites néo-chamaniques. Elles tentent de remettre en contexte dans de nouveaux espaces contemporains les éléments qu'on associe au chamanisme traditionnel. Ces derniers s'inscrivent plus particulièrement dans le mouvement panindianiste et du renouveau identitaire qui a émergé au cours des années 1960 (Gélinas et Duceppe-Lamarre, 2015, p. 347). De ce fait, les autochtones et les métis utiliseront celles-ci en fonction de leurs besoins et de leurs motivations individuelles. La perception qu'ils auront du chamanisme découlera de la pensée panindienne qui souligne le rapport intrinsèque à une perception holiste et écologique du monde en y incluant leurs propres pluralismes religieux (Gélinas et Duceppe-Lamarre, 2015, p. 343). Ces pratiques tentent d'instaurer un pont communicationnel entre le monde physique et le monde spirituel composé d'esprits et autres entités immuables. Elles sous-entendent un principe de « connectivité » qui régit les échanges entre ces deux mondes. Dans les cultures autochtones, cette relation régit leurs structures sociales, car elle s'affirme comme étant le fondement premier du mode de vie traditionnel de ces sociétés. Celle-ci va à l'encontre du dualisme institutionnalisé par les sociétés occidentales. Bulang dira que :

Nous sommes en équilibre quand nous reconnaissons et vivons la non-dualité. Cela implique également de baser le principe de « ci et ça » fondamentalement sur la pensée et l'action et de dépasser ainsi le dualisme de notre culture occidentale et de ses associés « soit-où ». (...) Le chamanisme vient d'un temps et d'une structure sociale qui cultive la connectivité comme principe fondamental de l'existence. Il faisait, et fait encore partie des peuples et des populations autochtones. (Bulang, 2019)

Dans le contexte des pow-wows, ces pratiques s'articulent dans un courant qui combine plusieurs traits spirituels ou religieux (*New Age*) et transcende un éveil spirituel de l'individu. Ainsi, les danseurs autochtones pourront utiliser dans une perspective individuelle certains éléments connexes aux spiritualités autochtones auxquelles ils souhaiteront adhérer. Cela pourrait être fait entre autres en fonction d'un principe de guérison qui animera un individu au cours de sa quête spirituelle. D'autres utiliseront certains principes néo-chamaniques dans le

but d'acquérir des pouvoirs personnels qu'ils pourront posséder lorsqu'ils danseront (Gélinas et Duceppe-Lamarre, 2015, p. 343).

Dans sa pratique, il est possible de concevoir que le danseur incarne le rôle joué par le chamane. En effet, il est celui qui peut établir la communication avec le monde des esprits à l'intérieur du cercle de danse. En effet, c'est par l'intermédiaire du rêve et de la vision que possèdent différentes personnes telles que les chamanes, les guérisseurs ou encore les danseurs qu'ils peuvent entrer en contact avec l'univers cosmique et établir une relation d'harmonie avec celle-ci dans l'idéologie du panindianisme (Peelman, 1994, p. 75). Comme mentionné précédemment, les pratiques néo-chamaniques impliquent une reconnaissance d'une non-dualité entre les différents domaines cosmologiques. En se reconnectant avec leurs propres ressentis par le mouvement, les danseurs éveillent à nouveau la compréhension qu'ils ont d'eux-mêmes, mais aussi celle qu'ils ont de leur relation à l'univers cosmologique dans une perspective holiste. Ce faisant, cela permet d'atteindre une forme d'équilibre qui régira l'ensemble des acteurs humains et non humains. Cette notion d'équilibre est fondamentale dans la perspective où les danses néo-chamaniques sont utilisées à des fins de guérison (Bulang, 2019).

Chapitre 5 – Discussion

5.1 : Le rapport à la danse

Dans cette section, il sera question des points communs concernant les motivations individuelles des artistes autochtones à interpréter des danses pow-wow, de la danse comme outil d'expression, de la danse perçue comme un « don » et de principe relatif à la guérison ainsi que de consolider la fierté de soi.

5.1.1 : Les points communs concernant les motivations individuelles des artistes autochtones

En rapport à la pratique de danse, les artistes ont chacun des points de vue différents puisqu'ils ne possèdent pas les mêmes niveaux de subjectivité face à ce type d'événements qui va différer en fonction de leurs sensibilités, leurs expériences et leurs vécus. En revanche, il est possible de déduire certains points communs en ce qui a trait à leurs motivations individuelles.

En soi, la pratique de la danse de pow-wow possède indéniablement une dimension spirituelle qui s'exprime par les mouvements interprétés lors d'une danse. Dans un pow-wow traditionnel, les participants accordent une grande importance au fait de se reconnecter à des formes diverses de spiritualité. Elles s'articuleront en fonction du bagage culturel propre à chaque individu et en fonction de ses perceptions subjectives. Qu'il s'agisse d'établir une connexion avec le Créateur ou encore de danser pour leurs propres besoins ou ceux des autres, chacun d'eux y trouvera un besoin spirituel à combler. D'après des informations obtenues durant les entrevues, certains des participants vont commencer à danser en réponse à un traumatisme qu'ils ont vécu. La spiritualité pourra contribuer à leur offrir le réconfort nécessaire à leur rétablissement. Ce processus d'initiation à la danse pow-wow semble être accompli dans le but de recourir à une forme de guérison ou de bien-être qui semble apporter de nombreux bénéfices aux danseurs à travers leur art. Il y a donc plusieurs raisons individuelles et subjectives, mais qui sont pour la plupart liées au bien-être, à la guérison et à la fonction spirituelle que la danse peut procurer à ces participants. En effet, les artistes tentent de se

détacher de l'imaginaire colonial afin de construire en leurs propres termes leurs identités autochtones. La danse peut être perçue comme un acte de décolonisation autant sur le plan culturel que politique par la fiction créative qui en découle. Cette dernière permet de commémorer un passé et une relation significative au monde présent au sein de plusieurs cultures autochtones. De plus, elle s'inscrit en opposition aux récits coloniaux qui comportent pour la plupart une connotation négative (Nanibush, 2017, p. 10-11).

Le deuxième point commun entre les discours concerne l'utilisation du terme « performance » : la plupart de mes informateurs ne semblaient pas réellement en accord avec son usage. En effet, selon certains d'entre eux, ce terme référait à une perspective folklorisante n'étant pas valorisée dans cet espace. Ils ne souhaitent pas que les allochtones les perçoivent comme des acteurs qui « jouent un rôle » dans lequel il n'y avait pas une implication profonde d'éléments spirituels. Les danseurs de pow-wow ne vont pas danser pour ceux qui regardent dans l'intention d'en faire un « spectacle » pour les observateurs non autochtones qui y assistent. Selon certaines réponses obtenues lors des entrevues, ils vont le faire avant tout pour « eux » afin d'assouvir un désir ou des besoins particuliers en interprétant un style de danse qui leur sera significatif.

5.1.2 : La danse comme outil d'expression

Plusieurs formes artistiques telles que la danse peuvent être définies par l'expression créatrice qu'elles ont la capacité de produire. En effet, par le mouvement et le corps, la danse s'avère être un mode communicationnel qui permet d'échanger avec les autres en n'ayant pas recours à la parole. Elle s'affirme comme étant particulièrement significative pour plusieurs cultures autochtones (Muirhead et De Leeuw, 2012, p. 3). Cette dernière procure des formes variables de prises de pouvoir et d'autonomie au moyen de l'expression singulière du corps individuel ainsi que pour les collectivités qui s'expriment elles aussi par l'intermédiaire de la danse (Cantrick et coll, 2018, p. 192). Voici une citation de Nina qui dénote l'aspect communicatif que peut prendre la danse : « (...) c'est vraiment comme un canal. L'énergie passe et je ne fais qu'exprimer mes inspirations du moment » (Nina, Pow-wow de Kanesatake, 2018)

L'expression multiple d'éléments relatifs aux cultures autochtones peut contribuer à créer des liens solides entre des individus. En effet, ceux-ci ressentiront un sentiment d'appartenance et d'engagement auprès des autres et partageront ainsi plusieurs points communs (Muirhead et De Leeuw 2012, p. 4). D'un point de vue purement scientifique, les processus cognitifs entourant la pratique créatrice impliquent irrévocablement un sentiment de bien-être relatif aux effets physiologiques et psychiques qu'elle produit (*Ibid.*) En effet, quand une personne est en processus de création, son corps libère alors de l'endorphine, une substance qui permet d'atténuer la douleur et procure un sentiment qu'on associe à la détente (Rockwood Lane, 2005, p.122). De ce fait, la pratique de la danse, comme c'est le cas en contexte de pow-wow, permet à l'individu d'accéder à de meilleurs états et attitudes émotifs qui facilitent l'échange avec les autres (Muirhead et De Leeuw 2012, p. 3-4). Voici une citation d'un participant au Pow-wow de Kanesatake qui exprime bien la façon dont il conçoit sa pratique et le bien-être qu'elle peut lui procurer : « la danse ça m'aide à m'exprimer moi-même. Lorsque je danse, je me sens bien et ça me permet en tant que père de suivre mes enfants et mes petits-enfants d'une autre façon » (Georges, Pow-wow de Kanesatake, 2019).

Ainsi, les différentes formes artistiques contribueront à produire un espace d'inclusion au sein duquel les artistes pourront partager des expressions communes afin de se reconnaître mutuellement. La danse et l'art de façon plus générale inviteront l'artiste à repenser le monde dans lequel il vit afin qu'il puisse s'engager pleinement et de manière consciente au sein de collectivités tout en valorisant sa culture et agir face à certains problèmes (LeBlond, 2016, p. 41). Finalement, les pratiques artistiques peuvent aussi avoir des impacts positifs sur les relations qu'entretiennent les autochtones et les allochtones. En effet, grâce aux différentes expressions que peut prendre la danse, les artistes qui pratiquent cet art respectent et valorisent leur culture, ce qui éveille la curiosité des autres cultures envers la leur. Puisque la danse et d'autres formes artistiques contribuent à créer une relation basée sur le respect mutuel entre les cultures, elles offrent la possibilité aux Premières Nations de reprendre leur place distinctive auprès des Canadiens. Ainsi, l'expression créatrice et plus spécifiquement la danse permettent entre autres d'améliorer les relations entre autochtones et allochtones (Muirhead et De Leeuw, 2012, p. 6) :

Lorsque l'expression de la culture par un groupe est valorisée et respectée par les membres d'autres cultures, les bienfaits sanitaires et sociaux des formes traditionnelles et modernes d'art autochtone ont le potentiel de stimuler l'intérêt envers la culture autochtone et le respect pour la place dynamique, résiliente et unique qu'occupent les peuples autochtones au Canada. Ce potentiel a été identifié dans le troisième volume du rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones, où les auteurs plaident pour la reconnaissance mutuelle de la valeur des expressions et des pratiques culturelles comme base de relations améliorées entre les peuples autochtones et non autochtones (*ibid*)

5.1.3 : La danse perçue comme un « don » et principe relatif à la guérison

De nombreuses fois durant le pow-wow de Kanesatake, plusieurs informateurs m'ont mentionné qu'ils ne dansaient pas uniquement pour leur bien-être, mais aussi pour « ceux qui ne le pouvaient pas ». Par exemple, les proches décédés, les Aînés ou encore les gens atteints de maladies sont les personnes pour qui les artistes vont interpréter leur style de danse respectif. Selon la perspective des danseurs, il y a un principe de don, d'échanges et de partage qui s'anime lorsqu'ils dansent. Selon la définition de Marcel Mauss, reconnu comme étant le pionnier au sujet de cette notion, le don et le contre-don s'articulent principalement en fonction d'une forme de contrat social. Dans celui-ci, on établit des liens sociaux qui se constitueront entre les membres appartenant à une même société. Ces liens prendront la forme de relation mutuelle se basant sur la réciprocité puisque les individus en question institueront une logique de donneur et de receveur dans l'acte du don (Hénaff, 2010, p. 5-6). En ce qui concerne le donneur, on attribuera à ce dernier un statut enviable associé au prestige puisque celui sera reconnu pour une qualité, soit celle de pouvoir donner aux autres. Le receveur, pour sa part, devra être en mesure de recevoir le don du donneur pour qu'il puisse ensuite le transmettre à d'autres. Dans cette perspective, le don que le receveur fera aux autres devra équivaloir à celui que le donneur lui a offert (Hénaff, 2010, p. 5-6).

Dans l'espace du pow-wow, le don se manifeste par un rapport intrinsèque au corps du danseur par les pas de danse qu'il exécute et par les formes de prières qu'il envoie au Créateur. C'est une relation de réciprocité, mais aussi de proximité qui s'établit entre l'artiste et ceux à qui il offre sa danse. En contexte cérémoniel, les dons ont une forme « horizontale » qui peut se définir comme étant la multiplicité de dons à l'intérieur d'un espace entre des pairs ou des individus possédant un statut social semblable. Le but est de créer de la parité entre eux dans

une perspective de transmission. Ce type de don, soit celui de nature horizontale, permettra de créer des alliances ainsi que des affiliations entre les participants (Godbout et Caillé, 1992, p. 154).

Dans l'espace de cet événement, deux types de dons s'articulent intégralement lors de celui-ci. Il s'agit du don de solidarité ainsi que du don cérémoniel. Dans le cas du premier, il fut particulièrement souligné lors des entrevues avec certains participants. Selon le discours commun qu'ils entretenaient, ils dansaient et priaient majoritairement pour les gens dans le besoin ou encore pour ceux qui étaient vulnérables. Ce type de don souligne le soutien et la compassion qu'ont certains danseurs à l'égard des peines, des deuils et autres qu'ils ont pu traverser individuellement, mais aussi collectivement. Ainsi, l'empathie et l'entraide qui se dégagent des pratiques de danse permettent de produire un climat favorable à la guérison. En effet, par ce don de solidarité, les artistes prennent compte de leur vécu, mais aussi de celui des autres globalement (Hénaff, 2010, p. 16).

Dans le cas du don cérémoniel, il sera utilisé pour souligner la reconnaissance de chaque groupe à l'intérieur d'un espace qui sera partagé. Par exemple, il pourra prendre la forme symbolique d'éléments distinctifs qu'on associe aux cultures autochtones lors des pow-wows tels que les drapeaux, la figure des vétérans, l'usage de la sauge pour purifier l'espace, etc. De ce fait, l'usage de ces symboles démontre le lien et l'alliance publique établis entre les différentes nations autochtones. Celles-ci se reconnaissent par l'intermédiaire d'une identité autochtone commune évoluant dans un ensemble cohésif. Cela permet d'insuffler une perspective de guérison dans des espaces amérindiens puisque tous les individus qui y prennent part sont liés par un discours et des représentations unificatrices de la *personne* autochtone (*Ibid.*). Ainsi, les pow-wows de type traditionnel réitèrent les principes du don et du contre-don. Ils expriment une continuité originelle des différents éléments qui étaient valorisés lors d'anciens rassemblements, soit le sacré, la guérison et le don par l'échange entre les Premières Nations (Sioui Durand, 2016, p. 5).

Les différentes formes de dons présents au Pow-Wow de Kanesatake et au sein d'autres rassemblements autochtones voués à la guérison (événements culturels, communautaires) sont

unies par deux éléments communs. En effet, dans une perspective individuelle, ils sous-tendent une forme de gratuité sur le plan de l'échange et impliquent aussi un don de soi qui semble se manifester dans ce contexte. Par la danse et les dons qui en découlent, on souligne la réciprocité et la solidarité qui unissent les participants (Meintel et Mossière, 2011, p. 13). Celles-ci se manifestent par le fait de vouer une action (la danse) à une personne dans le besoin afin de contribuer à lui procurer un sentiment de bien-être à différents niveaux. La notion de guérison semble impliquer plusieurs niveaux du soi qui sont définis par l'implication de dons individuels, d'un individu à d'autres entités humaines ou non humaines dans une perspective collective. Cela peut prendre la forme de traits émotionnels et physiques qui, dans le cadre de ces échanges, contribueront à la guérison holiste de « l'être » et de ce qui l'entoure. De plus, dans le contexte actuel de la crise climatique, le fait d'entretenir une relation à la Terre-Mère par la danse institue un devoir en tant qu'être humain de protéger l'environnement et de lui apporter les soins qu'elle nécessite (Mossière, 2013, p. 32). Ainsi, dans le contexte d'événements culturels comme celui des pow-wows, le don sous toutes ses formes implique la nécessité de l'offrir à ceux dont les besoins se doivent d'être comblés.

5.1.4 : Consolider la fierté de soi

L'acte de danser, le fait d'interpréter la fierté de s'affirmer comme étant un « vrai » autochtone dans le contexte du panindianisme implique une fonction curative. Cette action permet de faire valoir une notion immanente à l'être humain, celle de l'identité. Il s'agit de se représenter de la façon la plus authentique dans la perception collective du panindianisme sous des traits communs. À l'occasion d'un pow-wow, la danse et la rencontre avec d'autres individus autochtones permettent de consolider et de réaffirmer une identité autochtone qui est mise en valeur. Cela s'exprime entre autres par le fait de partager différentes perceptions de ce qui la compose dans une perspective commune (Peacock et coll. 2015).

La fierté qui découle de la participation à ce type d'événement en est un aspect fondamental. Elle touche plus particulièrement la jeune génération d'autochtones qui souhaitent reprendre contact avec leurs cultures d'origines. Par l'apprentissage d'éléments culturels qui composent leurs identités, les jeunes peuvent consolider les valeurs qui y sont sous-jacentes en échangeant

avec d'autres participants à l'intérieur de ces espaces. En créant des relations à portée collective, ils façonneront leur estime de soi. Ainsi, ils éprouveront un sentiment de fierté à partager et à reconnaître une identité autochtone qui sera valorisée dans le cadre des pow-wows. Ces événements communautaires permettent d'affirmer une identité autochtone positive qui s'oppose à celle de la pensée colonisatrice qui, à l'époque, faisait allusion à un complexe « d'infériorité » relatif au fait d'être Amérindien (Iankova, 2006, p. 95).

La fierté peut par ailleurs se percevoir en rapport avec les relations qui s'établissent entre les autochtones et les allochtones durant l'événement. En effet, durant leurs pauses, les danseurs portant des régalia étaient continuellement sollicités par des allochtones qui souhaitent prendre des photos avec eux et leur poser des questions au sujet de leurs pratiques. Cela permet de créer des interactions favorables entre les autochtones et les non-autochtones. Bill m'a corroboré ceci :

Le public vient nous voir pour nous poser des questions sur nos régalia pis on leur explique aussi ce qu'est la danse. Ça nous permet d'interagir avec eux autres. Je dirais que c'est important parce qu'ils voient que les préjugés face à nous n'existent pas vraiment. Ils réalisent aussi que notre spiritualité c'est intéressant et les autochtones sont fiers! (Pow-wow de Kanesatake, 31 août 2019).

Bill ressent un sentiment de fierté de se vêtir de tenues qu'on associe aux cultures autochtones puisque celles-ci représentent la façon dont il conçoit sa propre identité. De plus, il aime que les visiteurs lui posent des questions au sujet de sa tenue, mais aussi en lien avec le style de danse qu'il interprète. Ces échanges permettent de faire tomber les barrières culturelles et les stéréotypes ou jugements que peuvent avoir les allochtones envers les autochtones. Ainsi, les non-autochtones, dans ce contexte culturel spécifique, s'intéressent à ce qu'ils font et ce qui les représente dans une perspective globale. Ces rencontres entre autochtones et allochtones permettent de créer des sentiments d'empathie. Elles consolident la force d'un groupe, soit celui des Premières Nations, afin de combattre la « peur de l'autre » en allant à sa rencontre pour apprendre à le connaître (Rassier et Brunelière, 2017, p. 110).

La perspective autochtone qui émane de ce contexte permet à plusieurs artistes « d'être » réellement perçus comme étant autochtones. C'est d'ailleurs par l'oralité et par l'intermédiaire

de la danse qu'ils le font. Le corps des danseurs souligne l'importance des cosmologies qui reflètent leur individualité intrinsèque en étant en relation avec l'univers autochtone. C'est par celui-ci qu'ils vont instituer un rapport physique essentiel à la Terre-Mère. Ce faisant, un sentiment de fierté émanera des pratiques des danseurs puisqu'elles seront réalisées en référence à leurs propres traditions (Beaulieu et coll, 2013, p. 30).

5.2 : Le concept de *communitas* et le drame social de Turner au Pow-wow de Kanesatake

À l'occasion d'une performance, le concept de *communitas* élaboré par Turner peut prendre forme dans l'interaction produite entre les participants. Brièvement, lors de la phase liminale d'un rituel, il permet de laisser tomber le statu quo (état actuel des choses) afin que durant cette période, tous ceux qui y participent possèdent des statuts égaux. Par exemple lors, du Pow-wow de Kanesatake (2018 et 2019), dans les danses intertribales, les non-autochtones sont invités à prendre place dans le cercle de danse en compagnie des danseurs autochtones pour qu'ils puissent danser ensemble. Lorsqu'ils dansent avec eux, les non-autochtones n'ont plus le statut qu'ils possédaient avant d'entrer dans cette phase du rituel. Ils sont égaux aux participants autochtones et partagent un moment d'amitié et de fraternité. Dans ce contexte, le concept de *communitas* présent lors de cet événement fait tomber les barrières socioculturelles, économiques et hiérarchiques. Ainsi, les acteurs sociaux concernés ont la possibilité de trouver un juste équilibre dans cet échange et que par leur coexistence dans cet espace, cela puisse avoir des effets à long terme qui seront bénéfiques pour les participants autochtones et allochtones.

Pour revenir aux notions développées par des auteurs clés sur l'étude de la performance, le concept du *drame social* élaboré par Turner semblait s'exprimer dans la pratique des danseurs. Il pourrait se définir entre autres par la fonction dramatique que comporte la performance. Dans cette optique, certaines danses présentées lors du Pow-wow de Kanesatake pourraient être mises en relation avec ce concept par le fait qu'elles comportaient une forme d'intentionnalité et qu'elles étaient constituées des différentes phases du *drame social*, soit la rupture, la crise, la réparation et l'intégration. L'exemple le plus pertinent réside dans la Grande

Entrée des vétérans (en 2018) où l'on mentionne le contexte de la crise d'Oka. Dans le contexte de ce Pow-Wow, la Crise d'Oka de 1990 avait comme prémisse la tentative d'appropriation territoriale des terres mohawks dans le but d'agrandir un terrain de golf appartenant à la municipalité d'Oka. La façon dont on se réfère officiellement à l'événement fondateur du Pow-wow est empreinte de précautions parce que cet événement a profondément marqué l'histoire et la mémoire de cette communauté et de la nation mohawk. En effet, dès le début du Pow-Wow, on a mentionné cet événement, mais sans jamais la nommer comme « une crise », car, pour certains participants, ce terme comporte une trop grande connotation négative. Les acteurs autochtones qui ont commenté cette problématique préféraient utiliser l'expression « événements de 1990 ».

Le concept de *drame social* de Turner et les quatre phases qui le constituent s'appliquent au Pow-Wow de Kanesatake en 2018 lors de la Grande Entrée des Vétérans. Ainsi dans la première phase, la rupture correspond à la mention du non-respect du gouvernement et de la municipalité d'Oka en rapport aux droits des Mohawks sur leur territoire. Celle-ci peut se traduire par une infraction ou un manquement à une norme qui, dans ce cas-ci, s'articule sous forme de loi. Celle-ci est régie par un groupe social possédant un pouvoir sur « une autorité enracinée », ce qui signifie qu'il a la possibilité de démontrer ou d'exercer une force à l'encontre de celle-ci (Turner, 1980, p. 150). La deuxième phase, soit celle de la crise, est l'évocation des événements de 1990 et des problèmes et des conséquences qu'elle a pu avoir sur cette communauté en rapport à l'opinion publique, à l'utilisation d'une force coercitive, etc. C'est dans cette phase que la scission entre les deux partis aura tendance à s'élargir par le fait que les représentants de l'ordre, l'armée canadienne dans ce cas-ci, sont intervenus et ont contribué à créer un climat de conflit (David M. Boje, 2003). En ce qui concerne la troisième phase, soit celle de l'action corrective, on peut la concevoir comme étant l'entrée des danseurs vétérans qui ont dansé dans le cercle de danse en arborant le drapeau mohawk de Kanesatake. L'action corrective se manifeste dans la tenue d'un rituel public qui est aussi légitimé par des représentants à qui on confère une autorité et un pouvoir important à l'intérieur d'un groupe spécifique. Dans ce cas-ci, les vétérans agissent à ce titre puisqu'ils possèdent un statut important qui se maintient et qui se manifeste en étant en corrélation avec la tradition

guerrière des communautés mohawks dans une perspective historique. Ainsi, dans le cadre de ce pow-wow, la réparation s'articulait par des actions ritualisées qui étaient produites par les vétérans dans le cercle de danse (Turner, 1979, p. 83). Finalement, la dernière phase, soit celle de la réintégration, pourrait s'énoncer par le discours formulé par Ellen Gabriel, militante, artiste mohawk de Kanasatake et porte-parole officielle élue par sa nation durant les événements de 1990. Dans son discours lors du pow-wow où elle parla de la résilience de son peuple et des impacts que ces abus coloniaux avaient pu avoir sur celui-ci, elle a, grâce à une reconnaissance sociale, rendu explicite le fossé qui s'était établi entre l'État canadien et sa communauté. À la suite de ces propos, les allochtones ont été invités à prendre part à une danse intertribale de conciliation avec les Kanien'kehá:ka (Mohawks) (David M. Boje, 2003).

Turner ajoutera aussi que la performance est un outil qui permet de réguler ou de marquer le passage d'une condition liminale à une autre par le fait qu'on réactualise et qu'on transpose dans la réalité les événements auxquels les protagonistes accordent de l'importance (Carpigo et Diasio, 2018, p. 19). À l'intérieur de ces différentes phases, les performances permettent elles aussi la construction d'une « coupure spatio-temporelle » où le temps correspond à une période spécifique dans laquelle la corporalité s'articule. Ainsi, la danse constitue un « état » et un « processus » des lieux dans laquelle on peut mieux comprendre la structure interne que peut comporter l'acte performatif (Pesqueux, 2004, p. 7/9). Turner avance l'idée que dans cet espace-temps distinctif, une dimension réflexive intervient autant dans la pensée de ceux qui observent que dans celle des acteurs. C'est par cette réflexivité conjointe entre ces deux entités qu'une société pourra se transformer puisqu'en rejouant sa réalité dans le cadre de la performance, elle pourra y intégrer des éléments nouveaux qui mèneront possiblement à des changements à l'intérieur de celle-ci (Carpigo et Diasio, 2018, p. 19). Bref, la théorie du *drame social* élaborée par Turner permet d'intégrer ou de représenter, par la performance et le rituel, des revendications politiques auxquelles les groupes concernés accordent de l'importance qui dans ce cas-ci se réfèrent aux événements de 1990. Elles devraient être comprises dans une logique où elles sont contextuellement ancrées dans un « processus de discours et d'actions dans une dynamique d'être et de devenir » (Graham et Penny, 2014, p. 13/15).

5.3 : L'ordre de l'interaction et la façade de Goffman au Pow-wow de Kanesatake

En ce qui concerne le concept de *l'ordre de l'interaction* élaboré par Goffman, lors de mon terrain au Pow-wow de Kanesatake, j'ai réalisé certaines entrevues avec des participants dans lesquelles j'ai pu constater la prééminence de cette notion. Le concept de l'ordre de l'interaction : « apparaît comme un ordre structurel où les structures n'existent que pour autant qu'elles sont mises en œuvre à chaque instant par les acteurs, mais les acteurs ne peuvent eux-mêmes les mettre en œuvre que sur la base d'un sens commun guidant leur conduite » (Bonicco, 2007, p.31/32).

Je pense notamment à une entrevue réalisée avec Rose, une Kanien'kehá:ka (Mohawk) qui pratique la danse des clochettes depuis quelques années à l'occasion du pow-wow de sa communauté. Durant notre discussion, Rose m'a expliqué son point de vue ainsi que sa perception de la pratique de ce style de danse spécifique. En effet, elle a mentionné les raisons (traumatismes et abus vécus dans son enfance) et ses motivations (se connecter davantage avec son identité culturelle, chemin vers la guérison) qui l'avaient incitée à interpréter la danse des clochettes dans le contexte de cet événement. De plus, elle a aussi défini divers éléments qui composent cette danse. Par exemple, le fait qu'il s'agisse d'une danse de guérison, qu'elle danse pour ceux qui ne peuvent pas, etc.

L'adoption de cet ordre d'interaction, la mise en œuvre de ses croyances ainsi que sa vision de sa pratique permettaient de mieux comprendre ses intentions et aussi d'établir une relation conjointe de partage dans laquelle nous pouvions nous manifester de l'estime de façon réciproque (Bonicco, 2007, p.37). Voici quelques extraits de son entrevue:

Rose : J'ai commencé mon propre voyage de guérison lorsque je suis sortie d'un abus sexuel et une part de ça c'est la robe de clochettes. La confection de la tenue c'est parce que j'avais besoin de guérir et donc j'ai commencé le voyage de la robe de clochettes.

Pour moi je me sens continuellement en train de danser et danser. Ça nous permet de briser nos soi physiques et aide à libérer les choses émotionnelles qui ont besoin de sortir.

Je sens que mon attitude cérémonielle est au quotidien. C'est un présent pour mes soins personnels et mon amour propre et je crois vraiment que nos peuples avant le contact avec les Européens avaient un fort sens d'eux-mêmes et après l'assimilation qui fut très difficile, nous l'avons oublié, mais il est toujours là et je crois que les gens ont juste besoin de le cultiver. Mon propre parcours de guérison me l'a fait découvrir donc ce n'est vraiment rien de l'extérieur que tu fais ça c'est vraiment de l'intérieur (Rose, Pow-wow de Kanesatake, 26 août 2018).

Les réponses et l'attitude calme et posée de cette danseuse lors de notre échange semblaient réellement ancrées dans une idéologie curative qui s'associe au style de danse qu'elle interprète, soit celui de la danse aux clochettes. En me mentionnant entre autres l'abus qu'elle a subi durant l'enfance qui l'a menée sur son chemin de guérison, elle tentait de me définir les raisons pour lesquelles elle avait décidé d'interpréter la danse des clochettes. Il y avait aussi une forme de retenue mutuelle exercée à la fois par moi et mon interlocutrice qui pourrait se traduire par des comportements que nous tentions d'adopter et qui étaient attendus au sein de cette situation spécifique afin que notre échange puisse bien se dérouler (Mathieu, 2013, p. 2). Par les propos plus individualistes qu'elle m'a mentionnés tels que : « pour mes soins personnels, mon amour-propre » et que la danse permet de « briser nos soi physiques et aider à libérer les choses émotionnelles qui ont besoin de sortir », je comprends mieux pourquoi elle a choisi d'interpréter la danse des clochettes dans l'optique où elle cherchait à se guérir et prendre soin d'elle-même. Cette forme de contrôle des informations qu'elle me transmettait par le fait qu'elle prenait du temps pour réfléchir aux questions et y répondre était produite afin que nous ne dérogeons pas de nos positions respectives (participante au Pow-wow et chercheur) établies dans notre échange afin que nous puissions créer un contact durable l'un avec l'autre. Par conséquent, dans le cadre de notre interaction, le contexte situationnel qui inclut le vécu de cette femme et le style de danse qu'elle pratiquait était régi par des règles opérantes qui structuraient le contenu de notre interaction (Mathieu, 2013. p. 2). C'est d'ailleurs par cet ordre d'interaction que sa pratique artistique prenait son sens puisque la danse des clochettes qu'elle interprétait était en corrélation avec le comportement qu'elle adoptait dans le cadre du pow-wow ainsi que dans les interactions qu'elle semblait avoir avec les autres participants. En effet, avec son attitude sereine, Rose semblait prendre le temps nécessaire pour avoir de bons dialogues avec les gens autour d'elle ainsi que pour réaliser ses pas de danse.

En ce qui concerne la notion de façade élaborée par Goffman, elle se définit par l'attitude, les gestes et le discours qu'une personne adoptera en fonction de ce qui sera attendu par autrui lors de ses interactions. J'ai observé plusieurs exemples concrets lors de mon terrain. Par exemple, j'ai eu plusieurs discussions avec des participants qui me soulignaient leur reconnexion et leur attachement à la Terre dans leur processus de danse. Par exemple, ils me soulignaient qu'ils chantaient et qu'ils dansaient pour être en communion avec les éléments et les autres êtres vivants et plus globalement avec les différentes composantes de la nature et de l'environnement. Bien qu'en adoptant un discours homogénéisant, ces danseurs s'identifiaient comme étant de « vrais » autochtones proches de la nature et dont les réelles motivations étaient d'échanger avec la Terre-Mère. En lien avec la théorie de Goffman, ces derniers adoptaient un comportement qui était attendu dans la perception de l'autre. L'une de mes informatrices, Alexandra, une jeune femme métisse de 23 ans vivant hors réserve à Acton Vale, m'avait mentionné son origine autochtone en s'affiliant à une communauté micmaque de Gespeg (en Gaspésie) par l'ascendance de son père. Elle faisait depuis quelques années la route des pow-wows avec sa famille afin d'aller à la rencontre d'autres individus autochtones et dans le but de pouvoir « connecter » davantage avec la Terre. Voici certains propos qu'elle avait formulés lors de notre entrevue :

[...] c'est plutôt la connexion que j'ai avec la Terre-Mère. On est tous là pour fêter notre culture, pour fêter nos racines, nos ancêtres naturellement, mais moi je me connecte beaucoup avec les gens qui sont là pour fêter vraiment la danse (Alexandra, Pow-wow de Kanesatake, 25 août 2018).

La perception qu'elle avait de son identité autochtone et de sa proximité avec la Terre-Mère est liée au contexte vécu par cette jeune femme vivant hors réserve. D'abord, elle adoptait une identité panindienne comportant des éléments identitaires communs dans une logique intertribale. Par exemple, elle utilisait fréquemment le mot « on » et les réponses générales concernant toutes les cultures autochtones, par exemple lorsqu'elle affirme « fêter notre culture, nos racines, nos ancêtres ». Selon elle, la danse lui permet de se connecter à l'environnement et aux autres êtres vivants. Par ces énoncés, elle tente de démontrer et d'affirmer son appartenance aux groupes culturels autochtones. Sa pratique artistique, soit celle

de la danse fantaisiste avec le châle, correspond essentiellement à l'identité autochtone qu'elle tente de transmettre face aux autres participants.

En lien avec une autre notion établie par Goffman (le moi) et celle de la *façade* par le fait « d'être autochtone », le discours englobant de cette jeune femme sur son rapport à l'environnement par l'utilisation de son corps durant la danse est en concordance avec ces concepts. Lorsqu'elle interprète la danse du châle, elle contribue à fournir un support à une construction identitaire qui se veut collective dans le cadre de cet événement via l'organisation sociale qui prime au sein du pow-wow (Gardella, 2003, p. 28). En ce qui concerne la façade qu'elle produit, cette danseuse joue un rôle qui s'affirme comme étant de nature sociale, dans lequel on associe des traits généraux à un ensemble de personnes.

Cependant, ce rôle social implique aussi une énonciation personnelle puisque cette jeune femme peut contribuer à produire une image positive de ce rôle par le fait de représenter des attributs personnels qui seront en concordance avec celui-ci. Dans ce cas-ci, elle s'articule dans une logique panindienne où l'Autochtone semble toujours entretenir une relation privilégiée avec la nature. Ainsi, lorsque cette danseuse se trouve dans un contexte où elle doit utiliser cette façade, soit lors de ses interactions ou ses interprétations de danse dans le regard d'autrui, elle s'engage réellement dans les relations et les pratiques de celles-ci. Cela sera fait dans le but de perpétuer « l'image et la face » qu'elle adopte afin d'éviter les possibles discordances de son « être » qu'elle qualifie d'autochtone par rapport à la façade qu'elle extériorise. Ainsi, ses performances liées au concept de façade prendront intrinsèquement leur sens dans leurs pratiques autant d'une perspective intérieure qu'extérieure puisque l'identité autochtone qu'elle souhaite projeter sera en accord avec cette notion (Pasquier, 2003, p.391/399). On peut concevoir que la quête de cette danseuse ainsi que de plusieurs autres artistes ayant participé à ce pow-wow est entre autres orienté par un désir de reconnexion à leurs spiritualités qui contribue de ce fait à des formes de guérison variées.

5.4 : Le féminisme et la guérison

Dans les performances de chants et de danses présentées lors du RIAPA, il s'avère intéressant de constater l'utilisation que fait ce groupe de femmes (Odaya) des tambours dans ce contexte.

En effet, traditionnellement, l'usage de cet objet était réservé aux hommes et c'était seulement eux qui pouvaient en jouer. Par conséquent, en jouant de cet instrument, ces femmes font écho au féminisme et aux pratiques non genrées. Cela peut aussi se traduire par le rôle traditionnel qu'occupaient les femmes qui étaient qualifiées de porteuses d'eau dans l'idéologie du panindianisme. Lors du pow-wow de 2019, une femme qui interprétait la danse traditionnelle m'a fait cette mention :

(...) ah oui c'est les danses traditionnelles parce qu'on est les porteuses d'eau, les porteuses d'eau, d'enfants et puis premièrement on est les matriarches et puis y faut projeter l'image de respect (Anahee, Pow-wow de Kanesatake, 1^{er} septembre 2019).

À travers leurs pratiques, ces artistes jouent un rôle essentiel en ce qui concerne l'équilibre et la santé de la Terre-Mère puisqu'en dansant, les femmes la nourrissent et en prennent soin dans le rapport qu'elles entretiennent avec celle-ci. Ainsi, on peut percevoir que le savoir traditionnel féminin lié à l'usage de pratiques culturelles autochtones permet aux femmes de s'affirmer et de prendre position dans cet espace en soulignant l'importance qu'elles ont au sein de celles-ci. Grâce aux pratiques artistiques et aux rôles traditionnels qu'elles interprètent, elles peuvent alors accéder à une forme de pouvoir associé au chamanisme par le fait d'entrer en contact avec une entité immuable comme celle de la Terre-Mère (Goyon, 2011, p.51).

À la suite de ces exemples, il semble pertinent de croire que l'importance qu'on attribue aux femmes dans ces événements permet aussi de s'inscrire dans un processus de guérison où la femme n'est pas sujette ou victime de l'autorité ou du pouvoir masculin. Cela permet entre autres de déconstruire la hiérarchie du genre établie par les sociétés occidentales et le colonialisme où la femme était assujettie aux choix de l'homme. En effet, ces différentes performances réalisées par des artistes féminines nous amènent à réfléchir sur deux aspects néfastes qui s'avèrent sous-jacents aux sociétés occidentales, soit le sexisme et le colonialisme qui sont étroitement liés l'un à l'autre. De cette façon, elles peuvent instituer de nouveaux paradigmes afin de pouvoir les repenser, permettant alors aux femmes autochtones de s'émanciper en contexte contemporain (Gettler, 2016, p. 4).

C'est d'ailleurs ce que le grand chef Serge Otsi Simon m'a mentionné lors de notre rencontre. Il m'a dit que dans sa culture, les femmes avaient une place de choix et qu'elles étaient considérées comme très importantes puisqu'elles pouvaient accomplir des tâches que les hommes n'étaient pas en mesure de faire. De ce fait, il y avait un partage équitable entre ce que faisaient les femmes et les hommes au quotidien. Dans une perspective où les groupes autochtones souhaitent transmettre des éléments relatifs à leurs traditions s'articulant dans une continuité, les femmes retrouvent d'une part l'importance qu'elles avaient avant l'impact du colonialisme. En effet, elles s'affirment par le rôle traditionnel qu'elles occupaient et qui n'était pas assujéti à l'autorité du colonialisme patriarcal comme c'est le cas dans l'idéologie canadienne. Grâce au féminisme autochtone et ses différentes représentations artistiques faisant l'objet de performance culturelle, l'éthique et la spiritualité qui en émanent deviennent des instruments de politisation qui remettent en question l'ordre établi. Cette démarche sera faite dans le but de pouvoir repenser et transformer celui-ci dans l'espace postcolonial afin que les femmes puissent accéder à l'équité et à la reconnaissance auxquelles elles ont droit (Perreault, 2015, p. 49).

Le féminisme autochtone s'identifie en premier lieu au mouvement autochtone puisqu'elles font partie de communautés distinctes des autres groupes féministes. Ces femmes autochtones ont la possibilité de s'allier aux autres féministes par la recherche de buts communs qui les unit. Ainsi, cela leur procure des alliées en ce qui a trait aux luttes qu'elles souhaiteront mener (Léger et Morales Hudon, 2017, p. 8). Par exemple, elles pourront dénoncer les actes répressifs commis sur les femmes par le racisme, le patriarcat ainsi que la violence systémique, qui ont tous pour origine les fondements de la colonisation.

Avec leurs écrits et leurs performances en tout genre, les féministes autochtones (et les autres) exigeront un renversement de la violence exercée par le colonialisme d'État. Elles pourront ainsi s'émanciper globalement par le fait que la société reconnaîtra les réalités et problématiques qu'elles vivent dans l'espace contemporain (Perreault, 2015, p. 35/37). Ce faisant, cela permettra de s'inscrire dans une démarche qui pourra panser les blessures infligées par le système colonial en s'inscrivant dans un processus de guérison associé à la spiritualité en contexte autochtone.

5.5 : Territoire et espace

5.5.1 : Pratiques culturelles autochtones : occupation et réappropriation de l'espace contemporain

L'importance qu'on attribue à la diversification des pratiques en lien avec les cosmologies autochtones dans des espaces dits coloniaux s'inscrit dans une logique de continuité transformative. De ce fait, le rapport aux corps, à l'expérience et aux émotions qui découlent des performances présentées lors du RIAPA permet de donner un nouveau sens aux différents lieux que les artistes occupent. Dans ce cas-ci, la ville de Québec est le point d'entrée de cette nouvelle relation entre l'espace et les artistes autochtones qui l'occupent dans le contexte de cet événement. Les lieux peuvent être perçus comme des aires complexes ou être associés à un rapport identitaire, historique, mais aussi relationnel qui se façonne et se construit entre les participants. Le sens qu'on attribue aux lieux se modifie en fonction du degré d'investissement qu'une personne ou un groupe définira selon leurs propres termes. On peut concevoir le lieu et la façon dont il peut s'articuler sous des traits plurivoques et plurilocaux, en fonction du sens et du rapport qu'on établira avec celui-ci (Jérôme, 2015, p. 328). Les pratiques interprétatives permettent d'occuper cet espace, mais aussi de se l'approprier de plusieurs manières. Les performances et les actes qui y sont posés s'expriment par leur volonté d'affirmation identitaire dans des contextes empreints de sens (Jérôme, 2015, p. 330).

Cette affirmation identitaire semble ainsi évoluer dans un processus de guérison, car avec cette appropriation des lieux par leurs performances, les autochtones dans les milieux urbains reconnaissent la pensée et la présence des Premières Nations par les différentes façons qu'ils occupent l'espace. En utilisant des référents à l'art contemporain par l'usage des projections, de vidéos et autres, les artistes amérindiens démontrent la continuité, mais aussi la transformation auxquelles leurs cultures peuvent avoir recours dans la contemporanéité. En effet, l'oralité qui se dégage des performances présentées lors du RIAPA comme celle de Raven Davis contribue à générer une hybridité à travers les différentes pratiques artistiques. Cela permet aux artistes autochtones de raconter leurs propres histoires et leurs préoccupations sous plusieurs perspectives qui vont de pair les unes avec les autres (DestiNations, 2016, p. 32).

Elle dénote aussi la multiplicité représentative des cosmologies autochtones qui sont entre autres mises en valeur par l'usage de principes et de pratiques qui s'articulent dans l'art contemporain autochtone. En effet, dans celui-ci, les artistes y incluront une perspective holiste qui intégrera des éléments de réciprocité entre les cultures, les nations, les cosmologies, etc. (Laugrand et Crépeau, 2015, p. 282).

5.5.2 : Espace d'autodétermination et de résilience

Les pow-wows, l'événement du RIAPA ainsi que la plupart des rassemblements autochtones s'affirment par deux aspects fort importants. Ils se posent comme des espaces d'autodétermination et de résilience. L'autodétermination est défini comme étant :

« (...) un univers de droits humains qui s'appliquent généralement aux peuples, donc aux peuples autochtones aussi, et qui reposent sur l'idée que tous doivent également jouir du droit de contrôler leur propre destinée. Il s'agit d'un droit collectif dont le contenu et l'application participent du consensus autour de l'illégitimité du colonialisme et du caractère universel de droits internationalement reconnus.»
(Green, 2004, p.20)

En ce qui concerne l'autodétermination, l'art autochtone comporte un aspect fondamental, soit celui de l'imaginaire qui en émerge par le fait de penser et d'interpréter leurs cultures en leurs propres termes. Ce dernier peut se qualifier par un aspect de liberté qui se dégage des rassemblements culturels autochtones, ce qui mène à une forme d'autodétermination culturelle pour les peuples autochtones, car leurs pratiques se détachent des principes constitutifs de la colonisation tels que l'assimilation, la conversion, etc. (Sioui Durand, 2016, p. 72). Selon la déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones établie en 2007, les groupes autochtones ont la nécessité de définir librement et en leurs propres termes leur statut politique, de même que leur statut social, économique et culturel.

La détermination des peuples autochtones sous différentes formes n'induit plus l'idée qu'ils sont sous l'égide d'une puissance extérieure prenant la forme de l'État qui régit leurs vies et les constitue (Langlois, 2012, p. 7). D'après les conclusions établies par le rapport CVR (Comité Vérité Réconciliation), la réconciliation doit se présenter et s'exprimer dans une logique de décolonisation de la pensée occidentale afin que les groupes autochtones puissent se concilier

avec leurs propres identités. Elle s'inscrira dans un processus holistique qui intégrera à la fois la notion d'autodétermination, du territoire ainsi que des aspects relatifs à la revitalisation culturelle et spirituelle des Premières Nations (Roussel, 2017, p. 20). De ce fait, lorsque les artistes autochtones interprètent leurs pratiques traditionnelles par la danse, le chant ou autres, ces derniers reconnectent avec une identité qui leur est propre et distinctive. Ce sont eux qui conçoivent la façon dont elle sera perçue dans le regard de l'autre par leurs interprétations, mais aussi à travers les échanges qu'ils auront avec les autres individus autochtones. Le Pow-wow de Kanesatake et le RIAPA s'inscrivent dans cette dynamique puisqu'ils sont conçus par des acteurs sociaux autochtones qui vont déterminer leurs propres orientations artistiques

En rapport à la résilience des peuples autochtones, cette notion à la base a été empruntée à d'autres disciplines et plus spécifiquement à celle de l'étude des matériaux et de la psychologie. Par la suite, elle a été reprise dans les travaux du neuropsychiatre français Boris Cyrulnik qui l'a intégrée à l'éthologie, une discipline connexe à l'anthropologie. Elle peut être définie comme la capacité d'un agent (d'un individu ou d'une collectivité) à rebondir et résister après avoir vécu de profonds traumatismes (Laugrand, 2011, p. 4). Ceux-ci peuvent laisser de profondes séquelles à long terme sur l'identité et les cultures des populations opprimées comme c'est le cas pour les Premières Nations. On dénote tout de même la survivance et la continuité de celles-ci à l'intérieur du territoire malgré les répressions commises par le processus de colonisation.

Afin d'y remédier, les gens touchés par certains traumatismes doivent les extérioriser pour s'en libérer. Par exemple, pour les artistes autochtones, cela pourra se faire par l'intermédiaire du témoignage, en racontant et en interprétant leurs cultures collectivement face à l'autre allochtone. En faisant cela, ils auront la possibilité d'exprimer par des principes oraux (la danse et le chant) ce dont ils ressentent le besoin de se détacher (Capitaine, 2017, p. 237). Ces expressions orales contribueront à produire un sentiment de résilience puisqu'en faisant cela, les individus seront en mesure de se réparer et de guérir en produisant un sens individuel et commun par rapport à ce qu'ils ont vécu (*Ibid.*).

5.5.3 : La performance et l'habitation continentale

Un autre élément qui semble aussi primordial dans l'optique de la performance est celui de l'habitation continentale. Celle-ci peut se définir comme étant les pratiques artistiques autochtones qui tentent de briser la géographie coloniale qui historiquement a rompu la continuité des rapports auprès des Premières Nations (Giroux, 2015, p. 2). Ces pratiques qui réunissent les différentes communautés dans un même lieu comme c'est le cas pour le Powwow de Kanesatake permettent d'affirmer l'existence et la vivacité des peuples autochtones par les revendications identitaires et politiques qui sont produites dans ces espaces. Ainsi, les powwows et les performances autochtones permettent de produire un sens commun en lien avec la relation entretenue avec les territoires, et ce, dans le but de créer une territorialité s'affirmant comme étant proprement autochtone en s'associant à des principes relatifs à leurs traditions dans une dynamique d'autodétermination (Giroux, 2015, p. 16). On peut percevoir l'espace de la performance comme un « site de persuasion » où les artistes autochtones tentent de faire valoir leurs propres revendications et éléments significatifs qui constituent la perception du monde dans lequel ils vivent. Elle s'affirme comme étant l'alter ego des musées, des sites archéologiques ou autres lieux de diffusion culturelle puisque la performance par l'intermédiaire du corps et de l'oralité transmet et diffuse la culture sous un angle différent (Graham et Penny 2014, p. 4). En interprétant une amérindianité qui s'affirme sous l'optique de la danse ainsi que dans plusieurs autres types de représentations, les danseurs autochtones ont la possibilité de consolider leur identité individuelle et communautaire dans des lieux porteurs de sens.

5.6 : Interpréter l'amérindianité

Actuellement, les recherches entourant les pratiques performatives autochtones se basent sur la thématique « d'interpréter l'amérindianité ». En effet, ces performances à caractère identitaire sont devenues de plus en plus populaires auprès des Premières Nations grâce à l'émergence d'artistes provenant de différentes communautés autochtones qui présentent leurs œuvres au sein d'espaces publics. En contexte contemporain, l'acte de performance joue un rôle primordial lié à la transmission des différentes cultures autochtones. En effet, il permet

de représenter leur propre identité ainsi que la façon dont les Autochtones souhaitent la transmettre. Il comporte un aspect important, soit celui de l'agentivité étant donné que le facteur identitaire des Premières Nations peut être interprété à différents niveaux, soit par le langage, les images, mais aussi par les gestes que vont poser les sujets autochtones dans le cadre de leurs pratiques artistiques. Dans cette perspective, les danses présentées lors du pow-wow correspondent à cette dernière caractéristique. C'est par le biais de celles-ci que les artistes peuvent créer ou produire, par leur gestuelle, des éléments relatifs à la constitution de leur identité et la manière dont celle-ci va être perçue dans le regard des spectateurs à l'intérieur de ces espaces performatifs (Beaupré, 2015, p. 7).

5.6.1 : Le communautarisme autochtone

À travers les pratiques de performance en contexte urbain, il y a un élément essentiel qui contribue à maintenir la vitalité des pratiques culturelles autochtones. Il s'agit du communautarisme. Il propose : « un retour vers les valeurs familiales, religieuses et culturelles ainsi que la reconstruction du lien social sur le modèle du lien intercommunautaire. » (Ceyhan, 1993, p.1). Celui-ci permet aux artistes de créer des réseaux de coopération, des relations ainsi que de maintenir des contacts entre plusieurs nations qui sont réparties sur un large territoire géographique. On peut en conclure que ces principes s'inscrivent dans la logique du panindianisme où des traits culturels sont partagés par un ensemble autochtone. En effet, par le partage, la création de réseaux et d'espaces sous-tendant un principe relatif à l'autochtonie au sein des métropoles urbaines, les groupes autochtones peuvent se réapproprier des espaces sous l'autorité du joug colonial. Ils peuvent alors reconnaître la diversité des pratiques autochtones en contexte urbain en dénotant un principe de guérison par le fait de promouvoir et d'adopter des pratiques culturelles qui sont les leurs. Dans ce contexte, celles-ci sont particulièrement rattachées aux cosmologies autochtones puisqu'elles soulignent l'attachement spirituel qui unit les autochtones aux territoires qu'ils ont occupés traditionnellement et actuellement (Jérôme, 2015, p. 336). Dans le contexte du RIAPA, les Hurons-Wendat occupaient depuis longtemps le territoire où se situe la ville de Québec indiqué entre autres par la présence

d'une source écrite nommée le « Traité Huron-Britannique » datant de 1760.¹⁹ Il s'avère pertinent de constater que par la création de cet événement, ce groupe culturel s'implique dans des lieux où il a besoin de s'engager afin de démontrer sa vitalité ainsi que sa pérennité en contexte contemporain. C'est essentiellement par le critère d'oralité qu'elle sous-tend que les artistes autochtones peuvent démontrer cette nécessité d'habiter l'espace et de souligner leur présence par des principes oraux liés à leurs propres traditions spirituelles.

Dans le contexte d'événement contemporain tel que le RIAPA, l'oralité prend plusieurs formes. Les artistes autochtones contemporains qui œuvrent dans le domaine artistique se réapproprient leur héritage culturel sans pour autant faire une scission avec le traditionalisme qu'ils sous-tendent. Dans une perspective globale, on constate que l'art autochtone dans son historicité a toujours été composé de formes relatives à l'oralité (Durand, 2003, p. 26).

5.6.2 : Diversification de l'art autochtone

En contexte contemporain, les artistes autochtones ont la possibilité d'utiliser des nouveaux médias de communication qui permettent de diversifier la transmission de leurs pratiques artistiques à l'aide de la performance, de l'art-action, d'internet, etc. Cependant, même si certains artistes autochtones utilisent de nouvelles voies de communication, celles-ci ne rompent pas avec une forme d'oralité ancestrale. En effet, on devrait plutôt les percevoir comme étant différentes formes de continuité en lien avec un traditionalisme. Elles permettent de transmettre le ressenti, les images, l'imaginaire et les idées que souhaitent véhiculer les artistes autochtones dans le cadre de leurs performances (*Ibid.*). Il semble pertinent d'admettre que l'oralité permet notamment d'établir un lien avec des traditions passées qui se réactualisent dans le présent. Cela permet aux artistes de s'inscrire dans un processus de guérison par le fait de consolider une identité et une culture autochtone traditionnelle, étant aussi contemporaine et transformative.

¹⁹ <https://wendake.ca/cnhw/bureau-du-nionwentsio/gestion-du-territoire/recherches-historiques-anthropologiques/>

5.7 : L'art et l'oralité autochtone

5.7.1 : L'oralité et le chamanisme

Au RIAPA, lors du cercle de parole à la librairie Hannenorak de Wendake, un membre autochtone de cette communauté a mentionné que l'oralité peut permettre de transmettre des « choses » qui ne se trouvent pas dans l'objet afin de faire parler l'inanimé par ce processus. Ainsi, par le biais de la performance, les artistes autochtones peuvent être considérés comme des figures de « passeur », car à travers leurs arts, ils tentent de faire passer un message par un procédé d'intention qui s'articule dans leurs oralités. Au cours de cette discussion, l'autrice et artiste Natasha Kanapé Fontaine a mentionné que lors des performances, il y a une forte connexion ainsi qu'une communication entre le monde visible et invisible. Elle ajoutera que cela peut amener à un état considéré de « transe » qui pourra alimenter les différentes formes d'oralité. On peut concevoir qu'il y a un contact qui est établi avec une autre sphère d'existence lors des performances. Au cours de cette rencontre, Guy Sioui Durand (l'un des organisateurs du RIAPA) a fait mention à plusieurs reprises de la performance et de l'oralité en rapport à des aspects relatifs au chamanisme. Cette relation peut s'expliquer par le fait que, tout comme dans le chamanisme, les artistes vont s'abandonner dans leurs arts. Ils vont ainsi le considérer comme une forme d'exutoire leur permettant d'exprimer leurs sentiments et émotions par le biais du corps. Tout comme dans le chamanisme, les performances semblent posséder une dynamique qui cumule certains opposés et contraires qui vont se superposer dans la pratique de ceux-ci, comme les esprits face à la société, etc. Selon les réponses de ces auteurs et artistes autochtones, l'objectif des performances est d'agir et d'émettre des forces, des changements à l'intérieur même d'une société. De plus, ils souhaitent y transmettre leurs douleurs, leurs peines, leurs attentes et autres concernant le passé, le présent et le futur.²⁰

5.7.2 : L'oralité autochtone en contexte contemporain

Avant tout, il est important de spécifier que l'oralité n'est pas propre aux sociétés autochtones. En effet, il existe encore aujourd'hui de nombreuses sociétés orales qui ne s'identifient pas

²⁰ Notes de terrain Dannick Simard, « Cercle de paroles sur l'oralité », librairie Hannenorak, 16 septembre 2018

comme faisant partie de ce groupe culturel et qui sont issues d'autres cultures. Bien avant le contact avec les Européens, les pratiques culturelles étaient omniprésentes chez les peuples autochtones. Elles faisaient partie de leur quotidien par l'intermédiaire des vêtements, des objets usuels ainsi que des chants et des danses produites lors de rituels. Cet ensemble d'éléments s'associant à l'art impliquait un processus qui se distinguait sur plusieurs plans, soit l'intellectualité, la spiritualité et les émotions (De Lacroix, 2017, p. 28). Se dissociant de la tradition occidentale, l'oralité en contexte autochtone s'inscrit davantage dans un collectif qui s'ancre principalement dans le passé en étant en relation avec l'histoire et le vécu d'une communauté. On peut définir l'oralité comme étant constituée de tous les aspects s'associant aux formes de communication orale qui, traditionnellement, étaient utilisées chez les Premières Nations par nécessité de transmission puisqu'ils n'utilisaient pas le support de l'écriture pour le faire. Par exemple, il peut s'agir du chant, des récits, des danses et autres. La particularité de cette notion chez les Amérindiens réside dans le fait qu'elle occupe une place fondamentale sur le plan des représentations ainsi que des définitions de leur soi et de leur identité intrinsèque (Rostkowski, 2006, p. 135). Depuis la dernière décennie, la création de pow-wow au sein de plusieurs communautés a connu un regain de popularité. Le renouveau de la pratique orale chez les artistes autochtones se manifeste aussi en contexte musical, poétique ainsi que sur le plan de la littérature. Les artistes autochtones qui œuvrent dans ces domaines artistiques s'approprient un art, soit celui de la littérature qui, auparavant, était associée à des cultures étrangères ne vivant pas sur le continent américain. Cela s'inscrit dans une pensée décoloniale par le fait que les Amérindiens utiliseront à leurs avantages la langue du colonisateur, mais aussi la leur. Ils pourront transmettre leurs vécus, des savoirs ainsi que des connaissances qu'ils jugeront nécessaires pour les générations autochtones futures qui évolueront dans ce contexte où la culture occidentale aura préséance. Elle s'incorpore aussi de plus en plus dans les espaces urbains et dans la culture populaire par la hausse de l'intérêt pour les créations autochtones (Sioui Durand, 2009, p. 32/33). La danse, comme toute autre pratique artistique un rôle de transmission. C'est plus précisément à travers l'acte de performance que la transmission s'effectue. En n'utilisant pas la parole, on initie les personnes concernées par l'observation et

par la répétition de gestes qui sont interprétés par les Aînés ou par ceux qui possèdent les connaissances nécessaires (Millar, 1995, p. 160).

C'est lors des danses que les artistes vont s'exprimer par l'intermédiaire de leurs corps et non de la parole. Ce corps en mouvement va être perçu comme l'instrument communicationnel. C'est par celui-ci qu'ils vont extérioriser leurs sentiments, leurs ressentis, mais aussi leurs intentions à travers leurs danses. Par exemple, lors du pow-wow de Kanesatake en 2019, l'un de mes collaborateurs autochtones, *Stelling Moon*, a demandé à l'animateur de l'événement que le groupe de percussionnistes puisse interpréter un chant particulier pour sa sœur décédée. Il souhaitait pouvoir danser sur cette mélodie en souvenir de cet être cher. Selon ses dires:

Moi ça me connecte avec la Terre ça me permet aussi d'établir un lien plus profond avec les nations célestes avec grand-père soleil, grand-mère lune, les astres, on est beaucoup plus proche qu'on l'imagine (...) je viens danser pour la Terre, pour ceux qui sont malades et j'ai fait une demande spéciale parce que j'ai perdu une sœur du cancer au mois d'août pour honorer les malades (Stelling Moon, Pow-wow de Kanesatake, 1^{er} septembre 2019).

Ainsi, par la danse, les artistes, comme c'est le cas pour cet informateur, peuvent entrer en contact avec une totalité qu'on peut traduire dans ce cas-ci par la figure du Créateur. Lors d'un rituel de danse, les danseurs ont la volonté d'entrer en contact avec des entités multiples, que ce soient des puissances, de l'énergie, des esprits, etc. Ces derniers peuvent prendre la forme d'âmes de personnes décédées avec lesquelles les danseurs tenteront d'établir une connexion. En offrant cette danse à sa sœur, l'informateur a créé une capacité d'action concrète dans le monde des vivants pour honorer sa mémoire et celle des personnes malades (Peelman, 1994, p. 81).

En ce qui en trait à l'oralité, une multitude de spécificités entoure celle-ci. Elle peut se matérialiser entre autres par la mémoire, l'histoire, la performance, la création, etc. Ces différentes expressions de l'oralité évoluent dans un univers de signifiants où ils prennent sens. C'est par leurs connexions que ces expressions se construisent et se transforment en s'influençant mutuellement dans les pratiques orales (Millar, 1995, p. 167). En contexte de cérémonie autochtone, les différentes formes d'oralité nourrissent ce principe de

compréhension holiste du monde dans la perspective panindienne où chaque individu manifeste sa propre identité par la culture qu'il ou elle souhaite représenter. Les danses qui sont présentées lors de pow-wow sont les mécanismes oraux qui se nourrissent au cœur même de leurs interactions. Celles-ci permettent de créer un climat propice à la guérison puisque les participants sont plongés dans cet espace où ils partagent une vision semblable du monde et d'une culture unificatrice (Terlutte, 2017, p. 50) (Robertson, 2011, p. 14).

Dans ce discours émanant du cercle de danse, il est possible de concevoir que cela permet à ceux qui sont à l'intérieur de guérir des maux ou des traumatismes personnels qu'ils souhaitent se départir. Cela pourra leur permettre de se libérer de ces fardeaux pour ainsi entamer ou poursuivre un processus de guérison individuel. Par exemple, lors d'une entrevue avec Anahee de la nation abénakise, cette dernière m'a mentionné qu'avant d'entamer la pratique de danse pow-wow, elle ressentait de façon chronique une « pierre d'onyx » qui était logée dans son ventre. Celle-ci interprétait la danse traditionnelle des femmes qui jouent notamment le rôle de porteuse d'eau. Dans celle-ci, les femmes ont des éventails de plumes d'aigles et lorsqu'elles les soulèvent, elles envoient des prières afin de souligner leur reconnaissance à la Terre-Mère en soulignant leur devoir de prendre soin d'elle. Ce désir s'exprime aussi par les petits pas qu'elles font lorsqu'elles interprètent ce style de danse. Une informatrice m'a mentionné la raison pour laquelle les femmes agissent de cette façon :

Légende autochtone (..) il a commencé à mettre son pied sur terre. Il a vu la terre avec révérence pis il avait peur de lui toucher . Alors, il lui touchait doucement avec la pointe du pied Moi c'est ça que je pense. Être connecté avec la Terre-Mère pis de toujours marcher doucement. (...) je marche doucement sur la Terre-Mère et je reconnais ma responsabilité comme femme, porteuse d'eau, de prendre soin d'elle. C'est ma connexion (Hélène, Pow-wow de Kanesatake, 31 août 2019).

Les femmes qui pratiquent la danse traditionnelle représentent le soin qu'elles souhaitent apporter à la Terre-Mère. Par leurs mouvements, elles sous-entendent l'écoute et la place qu'elles occupent au sein de celle-ci ainsi que leurs souhaits de la protéger, mais aussi de faire partie de cet ensemble sensible et interconnecté. La danse en soi incorpore une volonté ou encore une nécessité qui se manifeste par les gestes et le mouvement d'interagir avec cette entité. Ceci se fait dans un ensemble cohérent en attribuant une forme de respect par la danse

et par la place qu'occupe l'être humain dans l'univers. Par ce désir de connexion et d'unification, il est possible de percevoir que les danseurs et danseuses (tous styles confondus) cherchent par l'oralité à atteindre un état de bien-être et de compréhension d'autrui en y incluant les autres espèces vivantes. Cet état de bien-être que procure la danse a d'ailleurs été mentionné par plusieurs informateurs. On peut concevoir que l'oralité, dans le contexte particulier de la danse pow-wow, permet de produire une homologie s'associant aux processus vitaux qui régissent la vie dans son ensemble. De ce fait, les gestes produits par les danseurs et l'oralité qui en découle instituent cette interrelation avec le monde des vivants où leurs corps expriment leurs intentions significatives (Schott-Billmann, 2005, p.170).

5.7.3 : Art performance contemporain et pratiques orales : outils de décolonisation

Dans l'art performance contemporain, les pratiques orales sont importantes puisqu'elles sont entre autres utilisées comme des outils de décolonisation. En effet, les artistes autochtones bénéficient de beaucoup plus de reconnaissance qu'auparavant grâce à l'aide et au soutien financier qu'ils peuvent recevoir au Québec depuis la dernière décennie. Maintenant, ils ont la possibilité de créer des projets artistiques de plus grande envergure qui ont une plus grande portée dans le domaine culturel québécois. Leurs pratiques artistiques sont perçues de façon singulière et nouvelle, ce qui permet de les distinguer de celles qui sont faites par des artistes occidentaux. Les artistes et acteurs autochtones peuvent ainsi s'affranchir de la mainmise coloniale sur l'art. La décolonisation par l'art comporte un aspect essentiel, soit la réintégration des peuples autochtones dans l'histoire politique (Sioui Durand, 2018, p. 24). Elle consiste à se réapproprier l'art selon leurs propres termes par les pratiques d'autodétermination que ces artistes mettent en place dans le cadre de leurs performances. Cela institue une forme de renouvellement des relations entre autochtones et allochtones. Elles se baseront sur des principes de réciprocité et d'équité par l'acceptation et l'inclusion des Premières Nations dans le domaine de l'art contemporain. Cet état contribue à s'ancrer dans le processus de guérison entamé par les Premières Nations (Sioui Durand, 2018, p. 25).

5.8 : Performance de danse et oralité: guérison contemporaine

On peut traduire l'acte de performance par une action concrète qui est mobilisée dans un but spécifique et qui possède une dimension réflexive et engagée. Dans le contexte de l'art autochtone, il permet aux interprètes de s'exprimer comme des sujets à part entière tout en s'inscrivant dans une histoire culturelle dont ils font partie (Beaupré, 2015, p. 2). La performance en tant que telle peut aussi être perçue comme un outil de décolonisation par le fait que les artistes sont les maîtres et les sujets de leurs arts. Dès lors, ils ne sont plus sous l'égide d'un pouvoir colonial qui tente d'imposer ses valeurs et ses constructions culturelles. La performance peut faire figure de contestation et de revendication par le fait qu'on tente de déconstruire et de reconfigurer des éléments en lien avec un type de normativité. Cela va se percevoir par la représentation erronée ou encore négative qu'ont certains individus envers les autochtones et leurs réalités (Nanibush, 2017, p. 7). Un autre élément qui permet de décroiser la normativité pour percevoir l'art performance différemment et qui pourrait s'avérer pertinent est la nature « extrême » de celle-ci dans ses pratiques et dans le regard de l'autre. Elle peut se manifester comme étant provocatrice dans le but de tenter de transgresser les valeurs et les normes établies au sein de la société dominante. Par exemple, lors de sa performance décrite ci-dessus, Davis dansait en frappant violemment le sol et le drapeau canadien avec ses pieds. De cette façon, elle déconstruit l'idée de l'Amérindien passif qui subit les répressions de l'État sans réagir. Elle démontre sa colère et son mécontentement envers les différents abus que vivent les femmes autochtones du Canada ainsi que l'attitude et le racisme qu'exerce la société à l'encontre de celles-ci. On peut concevoir l'art performatif autochtone comme de l'art sauvage qui : « signifie donc de manière dialectique encore « la nature indomptée » et dont relève l'attitude artistique et performative de bien des créateurs autochtones contemporains depuis les années soixante-dix » (Sioui Durand, 2007, p.22).

Cela implique un refus du pouvoir qu'exerce la société sur ces groupes culturels par le biais de l'art qui constitue un espace d'autodétermination, de réflexion et de partage qui est défini et géré selon des principes autochtones. L'art performance agit sur le plan de l'action comme un outil de subversion qui permet de déconstruire les valeurs qui sont prônées dans la société coloniale (Sioui Durand, 2007, p.22). Dans le cadre de deux performances, soit celles de Raven

Davis et du groupe *Odaya*, ces artistes tentent de renverser des formes de racisme et de violence alimentées par des préjugés envers les Amérindiens et dans ce cas-ci, plus particulièrement celles qui sont perpétrées à l'endroit des femmes autochtones. De cette façon, en dénonçant ces stigmates, ces artistes tentent de concilier et de guérir certains traumatismes collectifs dans un espace public créé et déterminé par elles-mêmes. Elles le feront entre autres en prônant des valeurs d'amour, de résilience et de compassion.

Puisque ces différentes performances ont été produites dans l'espace autochtone du RIAPA, on y représente les réalités et les problématiques que vivent les groupes autochtones face à la société allochtone. La performance semble aussi jouer un rôle important en ce qui concerne la réparation devant la perte psychologique et les traumatismes provoqués par le colonialisme (Phillips, 2015, p. 39). Par cette action, elle souhaite démontrer que malgré les abus, caractérisés entre autres par la violence faite aux femmes autochtones, leurs nations et leurs cultures vont toujours rester vivantes en dépit des conséquences qu'a pu engendrer la colonisation. Par ce fait même, cela démontre la résilience des peuples autochtones face à ces problématiques en contexte contemporain. De multiples manières, ils interprètent des formes de revendications identitaires en entretenant des liens avec des aspects relatifs à leurs traditions dans un contexte de modernité.

Il est aussi pertinent de concevoir que les diverses performances ne sont pas uniquement liées à des termes ou à des aspects qu'on associe aux pratiques traditionnelles autochtones. En effet, durant l'événement, les artistes utilisaient différents supports visuels tels que la vidéodiffusion, des performances de type théâtrales, etc. Cette forme de multidisciplinarité qui se présente dans la création de l'art performatif est produite par une génération de jeunes créateurs autochtones qui ont le désir de créer un espace de dialogue où ces différents médias vont s'articuler. Cela permet aussi d'élargir les frontières de la production artistique autochtone étant donné qu'il y a dès lors une compréhension qui se veut multiple quant aux enjeux relatifs à ces sociétés dans une perspective contemporaine (Beaupré, 2015, p. 5). On peut en conclure que par l'action, la performance s'affiche comme étant une forme de résistance culturelle et politique en représentant les réalités contemporaines des Premières Nations.

Conclusion

Au cours de ce mémoire, j'ai débuté par une approche historique des pow-wows. Dans celle-ci, le contexte favorable de l'après-guerre et le mouvement panindianiste qui a émergé au cours des années 1970, ont contribué à augmenter la popularité des pow-wows par de nouvelles pratiques contemporaines telles que le Sentier des pow-wows et une division entre ceux de type traditionnel et compétitif. L'histoire de la nation mohawk de Kanesatake a été décrite avant le contact avec le monde occidental et aussi mise en relation avec celui-ci lorsque les Mohawks ont été déplacés de leur territoire (Hochelaga aujourd'hui Montréal) vers leur territoire de chasse (Kanesatake), par les colons français ainsi que la mission évangélisatrice des Sulpiciens sur leurs peuples.

Un événement très important de ce contexte historique est celui de la Crise d'Oka (les événements de 1990) opposant les Mohawks et les non-autochtones appuyés par l'État colonial au sujet d'une question territoriale soit l'agrandissement du golf d'Oka empiétant sur une parcelle de territoire considérée comme sacrée pour la communauté mohawk de Kanesatake. En réponse à cela, cette dernière a créé un pow-wow en 1991 afin de trouver une alternative de guérison à ce conflit. Dès lors, ce terme est devenu politisé pour cette nation puisqu'elle remettait en question certaines politiques imposées par le gouvernement canadien.

Dans le chapitre 2, une revue de littérature a été produite à l'aide de concepts pertinents (objectivité/ subjectivité, guérison, performance, pratiques communautaires) pour que je puisse analyser mes données de recherche à l'aide de ce cadre théorique et conceptuel. Dans le chapitre 3 concernant la méthode et la cueillette de données, une section a été destinée à une description des lieux et des observations que j'ai réalisées lors du RiAPA (terrain de recherche complémentaire). Par la suite, il a été question de ma rencontre avec le Grand Chef de Kanesatake et d'une discussion avec l'un des organisateurs de ce Pow-wow. Finalement, dans cette section, la méthode d'analyse de mes données ainsi que les enjeux éthiques liés à la recherche ont été mentionnés. Dans le chapitre 4 sur la présentation des données, j'ai présenté deux performances du RIAPA que j'ai pu observer (danse des clochettes de Raven Davis et

Odaya) ainsi que le contexte de production et la perception entourant le Pow-Wow de Kanesatake. J'y explique aussi l'organisation spatio-temporelle de cet événement en relation à deux aspects importants dans la pensée panindianisme (les quatre points cardinaux et la roue de médecine). De plus, une section portant sur la symbolique de la danse pow-wow par les types de danse interprétés lors de cet événement et par la démarche spirituelle accompagnant la confection de tenues traditionnelles par les autochtones est aussi présentée. Finalement, dans la dernière section de ce chapitre, j'ai décrit les différentes étapes du déroulement du Pow-wow (Grande-Entrée, fumigation à la sauge, la musique, l'effet des percussions sur les danseurs, lien à la pratique néo-chamanique) en faisant jonction aux pratiques curatives qu'elles peuvent contenir.

Dans le chapitre final, le 5, il s'ouvre sur une discussion du rapport à la danse autour des points communs concernant les motivations individuelles des artistes autochtones, de la danse comme outil d'expression, de « Don » et principe relatif à la guérison et de consolider la fierté de soi. Par la suite, le concept de *communitas* et du drame social élaboré par Turner sont appliqués à des données de terrain (la Grande-Entrée) et les concepts de l'ordre de l'interaction et la façade proposés par Goffman le sont aussi à l'aide d'entrevues réalisées avec des participants. La section suivante porte sur le féminisme et la guérison et est mise en relation au groupe *Odaya* et aux femmes pratiquant la danse traditionnelle (les porteuses d'eau) lors du Pow-wow de Kanesatake.

Dans les autres sections, il est question du territoire et de l'espace à l'aide de pratiques culturelles autochtones qui permettent de se réapproprier des espaces contemporains contribuant ainsi à créer des espaces d'autodétermination et de résilience par la performance et par l'habitation continentale (démarche de décolonisation) par des artistes autochtones. Une autre partie s'oriente sur le fait d'interpréter l'amérindianité par le communautarisme autochtone ainsi que par la diversification de leur art qui s'inscrit dans une démarche contemporaine. La dernière section de ce chapitre porte sur l'art et l'oralité autochtone en relation au chamanisme, au contexte contemporain de l'art performance et des pratiques orales comme outils de décolonisation qui sont vecteurs de guérison contemporaine pour les Premières Nations.

Ce qu'il faut retenir de cette recherche, c'est l'importance et l'omniprésence que la guérison occupe à travers la danse et les différentes pratiques artistiques présentes lors d'événements communautaires comme celui du Pow-wow de Kanesatake. Elles s'affirment comme étant des outils de réappropriations culturelles pour faire face à l'assimilation causée par la colonisation puisqu'elles sont conçues par les Premières Nations et se réfèrent à leurs propres traditions. De plus, bien qu'il puisse y avoir plusieurs motivations individuelles, le sentiment de faire partie d'une grande communauté autochtone dans le cadre du Pow-wow de Kanesatake par les symboles qui y sont partagés est essentiel dans ce cheminement vers la guérison. En effet, il offre aux artistes amérindiens un soutien culturel, mais aussi humain pour faire face à certaines problématiques personnelles et collectives.

Concernant les limites de ma recherche, la durée du Pow-wow de Kanesatake en est un facteur important. Se déroulant le temps d'une fin de semaine, il était parfois difficile de recueillir des données de recherche auprès des artistes autochtones en raison du manque de temps pour qu'ils puissent prendre part à mes entrevues.

Dans l'optique d'une future recherche, il pourrait être intéressant de comprendre de quelle manière l'écriture, le théâtre et la poésie et autres pratiques artistiques s'associant originellement aux cultures occidentales peuvent s'avérer bénéfiques pour les artistes autochtones. Ces derniers ont la possibilité de les utiliser pour qu'elles puissent faire écho à leurs préoccupations contemporaines tout en s'inscrivant dans le processus de guérison entamé par les Premières-Nations.

Références bibliographiques

- Abitbol, Jonathan et coll. 2016. « C'est vital. », *DestiNATIONS : Carrefour International des Arts et Cultures des Peuples autochtones*, 1-60.
- Alain Beaulieu et coll. 2013. « Les Autochtones et le Québec, Des premiers contacts au Plan Nord », source 8-33.
- Andrews, Tracy J. and Jon Olney. 2007. "Potlatch and powwow: Dynamics of culture through lives lived dancing." *American Indian culture and research journal* 31.1: 63-108.
- Astruc, Rémi. (2016). Retour sur l'anthropologie de Victor Turner/A Look back at Victor Turner's anthropology. <https://communautedeschercheurssurlacommunaute.wordpress.com/retour-sur-lanthropologie-de-victor-turner-a-look-back-at-victor-turners-anthropology/>. Consulté le 25 novembre 2020.
- Axtmann, Ann. 2001. « Performative power in Native America: powwow dancing ». *Dance research journal* 33 (1): 7–22.
- Barry, Nancy H., et Paula Conlon. 2003. « Powwow in the classroom ». *Music Educators Journal* 90 (2): 21–26.
- Beaulieu, Marie-Dominique. 2013. « Les arts comme chemin vers le rétablissement ». *Canadian Family Physician* 59 (10): 1130–1130.
- Beaupré, Jonathan Lamy. 2015a. « Action-création: l'art de performance amérindien au Québec ». *Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, n° 2015-1.
- Beaupré, Jonathan. 2015b. « Action-création : l'art de performance amérindien au Québec ». *Itinéraires*, n° 2015-1 (décembre). <https://doi.org/10.4000/itineraires.2737>, consulté le date- à inscrire pour toutes les sources électroniques consultées.
- Belgodère, Jeanine. 2004. « Tradition et évolution dans l'art du Powwow contemporain ». *Revue LISA/LISA e-journal. Littératures, Histoire des Idées, Images, Sociétés du Monde Anglophone – Literature, History of Ideas, Images and Societies of the English-speaking World*, n° Vol. II-n°6 (décembre): 31-46. <https://doi.org/10.4000/lisa.2766>.
- Blais, Caroline. 2016. « Le rôle des artistes en art communautaire et le processus d'empowerment: étude auprès d'artistes et de participantes au Québec ». PhD Thesis, Université du Québec à Montréal.
- Blundell, Valda. 1993. « "Echoes of a Proud Nation": Reading Kahnawake's Powwow a Post-Oka Text ». *Canadian Journal of Communication* 18 (3). <https://doi.org/10.22230/cjc.1993v18n3a759>.
- Boileau, Gilles. "Oka, terre indienne." *Histoire Québec* 5.2 (1999): 35-39
- Bonitto, Céline. 2007. « Goffman et l'ordre de l'interaction: un exemple de sociologie compréhensive ». *Philonsorbonne*, n° 1: 31–48.
- Bourbonnais-Blanchette, Yannick, et Yannick Bourbonnais-Blanchette. 2015. « De l'art-Thérapie à La Résilience Autochtone Dans La Réparation Du Trauma Relationnel ». Graduate Projects (Non-thesis)??, août 2015. <https://spectrum.library.concordia.ca/980497/>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2018. « Chapitre 8. La spiritualité amérindienne sur la place publique : à la recherche d'un statut ». In *La religion dans la sphère publique*, édité par Solange Lefebvre,

- 171-96. Paramètres. Montréal: Presses de l'Université de Montréal.
<http://books.openedition.org/pum/10480>.
- Bousquet, Marie-Pierre. 2002. « Les Algonquins ont-ils toujours besoin des animaux indiens ? : Réflexions sur le bestiaire contemporain ». *Théologiques* 10 (1): 63. <https://doi.org/10.7202/008156ar>.
- Browner, Tara. 2004. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-wow*. Vol. 476. University of Illinois Press.
- Bulang, Esther. 2019. « Spiritualité—Chamanisme—Psychothérapie ». *à jour! Psychotherapie-Berufsentwicklung* 8 (1): 58–61.
- Busseau, Laurent. "La Ligue iroquoise des Cinq-feux et la rivière Richelieu au xvii^e siècle." *Histoire Québec* 22.1 (2016): 8-10.
- Cantrick, Mira, Terra Anderson, Lucia Bennett Leighton, et Melanie Warning. 2018. « Embodying activism: Reconciling injustice through dance/movement therapy ». *American Journal of Dance Therapy* 40 (2): 191–201.
- Capitaine, ÀLA. s. d. « Amérique du Nord. Le questionnement au centre de ce texte trouve son origine dans ». RÉF. ?
- Carpigo, Eva, et Nicoletta Diasio. 2018. « La performance: une esthétique de l'action et de la transformation ». *Revue des sciences sociales*, n° 59: 18–23.
- Ceyhan, Ayse. 1993. "Le communautarisme et la question de la reconnaissance." *Cultures & Conflits* 12.
- Charlie, Jason. 2016. « Fusion: The Circle of Life ». In *Proceedings of the Annual Thompson Rivers University Undergraduate Research and Innovation Conference*, 10:1-8.
- Charce, Chloë. 2008. "Entre-deux mondes: métissage, identité et histoire sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore, ou, Les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace".
- Chou, Shiu-huah Serena. 2015. « Claiming the sacred: Indigenous knowledge, spiritual ecology, and the emergence of eco-cosmopolitanism ». *Cultura* 12 (1): 71–84.
- Christian Ghasarian. 2006. *Les médecines en parallèle. Multiplicité des recours au soin en Occident*. KARTHALA Editions.
- Commission Gulbenkian. 1996. « *Ouvrir les sciences sociales* », Paris, Descartes et Cie.
- Côté, Jean-François, et Afef Benessaïeh. 2012. « La reconnaissance des formes d'un cosmopolitisme pratique au sein des Amériques: transnationalité et transculturalité ». *Sociologie et sociétés* 44 (1): 35–60.
- Council, Arts. 2007. « The arts, health and wellbeing ». *Arts Council England, London*.
- D. Langlois. 2012. « UQAM | Bibliothèques | Depot institutionnel ». 2012.
<https://archipel.uqam.ca/9591/>. RÉF. ?
- Dapice, Ann N. 2006. « The Medicine Wheel ». *Journal of Transcultural Nursing* 17 (3): 251-60.
<https://doi.org/10.1177/1043659606288383>.
- Dartiguenave, Jean-Yves. « Rituel et liminarité », *Sociétés*, vol. 115, no. 1, 2012, pp. 81-93.

- David M. Boje. 2003. « Victor Turner - Postmodern Theory of Social Drama - Boje ». 2003. https://business.nmsu.edu/~dboje/theatrics/7/victor_turner.htm.
- Bousquet, Marie-Pierre et CREPEAU Robert R. (sous la direction. 2012. *Dynamiques religieuses des autochtones des Amériques. Religious Dynamics of Indigenous People of the Americas*. KARTHALA Editions.
- Viveiros de Castro, Eduardo. 2006. « Une figure humaine peut cacher une affection-jaguar ». *Multitudes*, n° 1: 41–52.
- De Lacroix, Pricile. 2017. « EXPOSER, DIFFUSER, FAIRE ENTENDRE SA VOIX PRÉSENCE DE L'ART CONTEMPORAIN AUTOCHTONE AU QUÉBEC ENTRE 1967 ET 2013 ».minuscules- RÉF?
- Desjarlait, Robert. 1997. « The contest powwow versus the traditional powwow and the role of the Native American community ». *Wicazo Sa Review* 12 (1): 115–127.
- Dickerson, Daniel L., Jeffrey J. Annon, Benjamin Hale, et George Funmaker. 2014. « Drum-Assisted Recovery Therapy for Native Americans (DARTNA): Results from a pretest and focus groups ». *American Indian and Alaska native mental health research (Online)* 21 (1): 35.
- Dion, Jacinthe, Jennifer Hains, Amélie Ross, et Delphine Collin-Vézina. 2016. « Pensionnats autochtones: impact intergénérationnel ». *Enfances Familles Générations. Revue interdisciplinaire sur la famille contemporaine*, n° 25.
- Dubois, Jérôme, et Dalie Giroux. 2014. *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'est du Canada*. Paris: L'Harmattan, coll.«Logiques sociales.
- Dufrene, Phoebe. 1990. « Exploring Native American symbolism ». *Journal of Cultural Research in Art Education* 8 (1): 38.
- Dumas, Guillaume, Martin Fortier, et Juan González. 2017. « Les enjeux des états modifiés de la conscience et de la cognition: limites passées et émergence de nouveaux paradigmes ». *Intellectica-La revue de l'Association pour la Recherche sur les sciences de la Cognition (ARCo)*, n° 67: 7–24.
- Durand, Guy Sioui. 2003. « Jouer à l'Indien est une chose, être un Amérindien en est une autre ». *Recherches amérindiennes au Québec* 33 (3): 23.
- Féral, Josette. 2013. « De la performance à la performativité ». *Communications* n° 92 (1): 205-18.
- Flamand, Sipi. 2017. « Entre les perles et les fils ». *TicArtToc: Diversité/Arts/Réflexion (s)*, n° 8: 14–17.
- Four Worlds. 1984. *The Sacred Tree*. Lethbridge, Four Worlds Development Press, The University of Lethbridge.
- Gardella, Édouard. 2003. « Du jeu à la convention. Le self comme interprétation chez Goffman ». *Tracés. Revue de sciences humaines*, n° 4: 21–42.
- Gardien, Ève. 2019. « Les savoirs expérientiels: entre objectivité des faits, subjectivité de l'expérience et pertinence validée par les pairs ». *Vie sociale*, n° 1: 95–112.
- Garnoussi, Nadia.2011. Le Mindfulness ou la méditation pour la guérison et la croissance personnelle : des bricolages psychospirituels dans la médecine mentale. *Sociologie*, vol. 2(3), 259-275. <https://doi.org/10.3917/socio.023.0259>. Consulté le 25 novembre 2020.
- Garrait-Bourrier, Anne. 2006. « SPIRITUALITE ET FOIS AMERINDIENNES » Cercle 15: 68-91.minuscules

- Gélinas, Claude. 2013. « Pluralisme religieux et radicalisme en milieu autochtone au Canada ». *Histoire, monde et cultures religieuses*, n° 3: 43–59.
- Gélinas, Claude, et Virginie Duceppe-Lamarre. 2015. « Chamanisme et définition identitaire parmi les Métis du Québec ». *Anthropologica* 57 (2): 341-52.
- Gettler, Brian. 2016. « Introduction: Nouveaux regards sur l’histoire autochtone ». *Recherches amérindiennes au Québec* 46 (1): 3–5.
- Giroux, Dalie. 2015. « La culture contemporaine du powwow chez les nations autochtones de l’est canadien. Figures et mouvements de la renaissance indigène en Amérique du nord ». *Géographie et cultures*, n° 96: 85–108.
- Giroux, Dalie. 2016. « La culture contemporaine du powwow chez les nations autochtones de l’est canadien ». *Géographie et Cultures*, n° 96: 1–21.
- Godbout, Jacques, et Alain Caillé. 1992. *L’esprit du don*. La découverte Paris.
- Goertzen, Chris J. 2006. « Heartbeat of the People’: Music and Dance of the Northern Pow-Wow », 518-25.
- Goffman, Erving. 1973. « La mise en scène de la vie quotidienne. Tome 1. La présentation de soi ». *Paris: Minuit*.
- Goulet, Jean-Guy. 2000. « Cérémonies, prières et médias: perspectives autochtones ». *Recherches Amérindiennes au Québec* 30 (1): 59-70,2,118.
- Goyon, Marie. 2014. *Filles-maîtres et femmes-masculines : métamorphoses, inventions et résistances dans l’Amérique contemporaine*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01994043>.
- Goyon, Marie. 2011a. « Comment être artiste, femme et autochtone au Canada? » *Sociologie de l’Art*, n° 3: 35–52.
- Goyon, Marie. 2011b. « Incarnation ou interprétation ? L’homme animal et la métamorphose dans leur mise en scène en contexte nord-amérindien. » In *L’homme en animal sur scène et au cinéma, ss la direction de Sylvie Perault*. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01993837>.
- Goyon, Marie. 2008. « Les amulettes à cordon amérindiennes, des objets métonymiques des êtres et conceptions du monde. » In *Objet, Bijou et Corps. In-corporer.*, édité par Monique Manoha et Alexandre Klein. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01993808>.
- Graham, Laura R., et H. Glenn Penny. 2014. *Performing Indigeneity: Global Histories and Contemporary Experiences*. U of Nebraska Press.
- Gray, Malinda Joy. 2017. « Beads: Symbols of Indigenous Cultural Resilience and Value ». PhD Thesis.
- Green, Joyce. 2004. "Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme: pour une relecture autochtone du palimpseste canadien." *Politique et sociétés* 23.1: 9-32.
- Guilbeault-Cayer, Émilie. "Une image vaut mille mots: la crise d’Oka de 1990 et sa représentation par une photographie." *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire* 4 (2007)
- Hatton, Orin T. In the tradition: Grass dance musical style and female pow-wow singers. *Ethnomusicology*, 1986, vol. 30, no 2, p. 197-222.
- Hénaff, Marcel. 2010. « Mauss et l’invention de la réciprocité ». *Revue du MAUSS*, n° 2: 71–86.
- Hill, Gus. 2014. « A holistic aboriginal framework for individual healing ».

- Hobsbawm, Eric, et Terence Ranger, eds. 2012. « *The invention of tradition.* » Cambridge University Press, p.1 à 324.
- Hofmann, Johanna. 1997. « Le tambour du pow-wow nord-américain, battement du cœur d'un peuple et rythme de sa spiritualité ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 10: 249–272.
- Howard, James H. 1983. « Pan-Indianism in Native American Music and Dance ». *Ethnomusicology* 27 (1): 71-82. <https://doi.org/10.2307/850883>.
- Iankova, Katia. 2006. « Le tourisme et le développement économique des communautés autochtones du Québec ». *Recherches amérindiennes au Québec* 36 (1): 69.
- Imbert, Geneviève. 2010. L'entretien semi-directif: à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie. *Recherche en soins infirmiers*, (3), 23-34.
- Innes, Robert Alexander. 2004. « "I'm on Home Ground Now. I'm Safe": Saskatchewan Aboriginal Veterans in the Immediate Postwar Years, 1945-1946 ». *American Indian Quarterly*, 685–718.
- Irwin, Lee. 1997. « Freedom, law, and prophecy: A brief history of Native American religious resistance ». *American Indian Quarterly* 21 (1): 35–55.
- Jérôme, Laurent. 2015. « Les cosmologies autochtones et la ville : sens et appropriation des lieux à Montréal ». *Anthropologica* 57 (2): 327-39.
- Kalant, Amelia. 2004. *National Identity and the Conflict at Oka : Native Belonging and Myths of Postcolonial Nationhood in Canada*. Routledge. <https://doi.org/10.4324/9780203503034>.
- Kawczak, Paul, et Luc Vaillancourt. 2018. « La poésie lumineuse de Marie-Andrée Gill: ou comment sublimer les stéréotypes de l'autochtonie ». *Captures: figures, théories et pratiques de l'imaginaire* 3 (1).
- Kelley, Dennis F. 2012. « Ancient traditions, modern constructions: innovation, continuity, and spirituality on the powwow trail ». *Journal for the Study of Religions and Ideologies* 11 (33): 107–136.
- Kilani, Mondher. 1987. « L'anthropologie de terrain et le terrain de l'anthropologie. Observation, description et textualisation en anthropologie ». *Réseaux. Communication - Technologie - Société* 5 (27): 39-78. <https://doi.org/10.3406/reso.1987.1321>.
- Knapp, Clifford E. 2013. "La double perspective comme moyen de connaissance." *Green Teacher* 99, Printemps.
- Klaus, Peter G. 1995. « Diane Boudreau, Histoire de la littérature amérindienne au Québec: Oralité et écriture ». *Études littéraires* 28 (2): 121–127.
- Ladouceur, Jean-Paul. "Noms de lieux et présence indienne à Oka (1ere partie)." *Histoire Québec* 9.1 (2003): 23-29.
- Latour, Bruno. 2007. « Quel cosmos? Quelles cosmopolitiques ». *Lolive, J. & Soubeyran, O.(ed.)*.
- Laugrand, Frédéric. 2011. « Introduction: Défendre le territoire: «Relocalisations» et résilience autochtone ». *Recherches amérindiennes au Québec* 41 (2-3): 3–12.
- Laugrand, Frédéric, et Robert R. Crépeau. 2015. « Chamanismes, réseaux religieux et « empowerment » dans les sociétés autochtones des Amériques ». *Anthropologica* 57 (2): 277-87.

- Laugrand, Frédéric, et Denys Delâge. 2008. « Introduction: Traditions et transformations rituelles chez les Amérindiens et les Inuits du Canada ». *Recherches amérindiennes au Québec* 38 (2-3): 3–12.
- LeBlond, Daniel. 2016. « Le Gesù, un pont entre l'art et la société ». *Relations*, n° 782: 41.
- Lee, Steven T. 2018. « Ho-Chunk Powwows and the Politics of Tradition ». *Western Folklore* 77 (2): 212.
- Léger, Marie, et Anahi Morales Hudon. 2017. « Femmes autochtones en mouvement: fragments de décolonisation ». *Recherches féministes* 30 (1): 3–13.
- Lepage, Pierre. 2009. « Oka, 20 ans déjà! Les origines lointaines et contemporaines de la crise ». *Recherches amérindiennes au Québec* 39 (1-2): 119–126.
- Leslie, John. 2002. « La Loi sur les Indiens: perspective historique ». *Revue parlementaire Canadienne (été)* 25: 23–7.
- Lévesque, Carole. 2011. « Une société civile autochtone au Québec Section 4 ». *L'activisme autochtone: Hier et aujourd'hui*, 1-51.
- Lévesque, Carole, Nathalie Kermoal, et Daniel Salée. s. d. « L'activisme autochtone : hier et aujourd'hui », 58. RÉF?
- Little, John A. 2015. « Between Cultures: Sioux Warriors and the Vietnam War ». *Great Plains Quarterly* 35 (4): 357-75. <https://doi.org/10.1353/gpq.2015.0062>.
- Lolive, Jacques, et Olivier Soubeyran. 2007. « Cosmopolitiques: ouvrir la réflexion ». *L'émergence des cosmopolitiques. Paris: La Découvert*.
- Loiselle-Boudreau, Josiane, 2009. " L'obligation de consulter les peuples autochtones: le cas du projet de mine de niobium à Oka. *Recherches amérindiennes au Québec*", 39(1-2), 137-146.
- Mathieu, Lilian. 2013. *Comment se conduire dans les lieux publics. Notes sur l'organisation sociale des rassemblements*. Economica. <http://journals.openedition.org/lectures/11558>.
- Matte, Hélène. 2016. « Le mot qui fait, wow, un mot qui fait, woh ». *Inter : Art actuel*, n° 122: 20-20.
- Mattern, Mark. 1996. « The powwow as a public arena for negotiating unity and diversity in American Indian life ». *American Indian Culture and Research Journal* 20 (4): 183–201.
- McDonough, Brian. 2013. « Le drame des pensionnats autochtones ». *Relations*, n° 768: 33–35.
- McNicoll, Paule, Judith Lynam, Rod McCormick, et Richard Vedan. 2009. « Numéro Spécial La Santé Mentale Dans Les Communautés Autochtones Introduction Reprendre Le Savoir Traditionnel Pour Passer à La Guérison Et à L'Action ». *Canadian Journal of Community Mental Health* 16 (2): 9–13.
- Meintel, Deirdre, et Géraldine Mossière. 2011. « Tendances actuelles des rituels, pratiques et discours de guérison au sein des groupes religieux contemporains : quelques réflexions / Reflections on Healing Rituals, Practices and Discourse in Contemporary Religious Groups ». *Ethnologies* 33 (1): 5-31.
- Michael Simpson. 2016. « Danses de pow-wow | l'Encyclopédie Canadienne ». <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/danses-de-pow-wow>.
- Millar, David. 1995. « Le non-dit: sa signification dans l'oralité ». <https://ustboniface.ca/presses/file/documents---cahier-vol-7-no-1/71Millar.pdf>

- Miller, R.W. 1983. « Fact and Method in the Social Sciences », dans R. Boyd, P. Gasper et J.D. Trout (sous la dir. de), *The Philosophy of Science* (1991), Cambridge (Mass.), MIT Press.
- Moncada, Sara. 2016. « The We In Me: Exploring the Interconnection of Indigenous Dance, Identity and Spirituality », *REVUE?* 1-32.
- Mossière, Géraldine. 2013. « Être et « vouloir être » : la conversion comme voie d'herméneutique du soi ». *ThéoRèmes*, n° 3 (février). <https://doi.org/10.4000/theoremes.383>.
- Muirhead, Alice, et Sarah De Leeuw. 2012. *Art et santé: L'importance de l'art pour la santé et la guérison des peuples autochtones*. Centre de collaboration national de la santé autochtone.VILLE
- Nahwegahbow, Alexandra Kahsenni:io. 2018. « "Islands of Memory" and Places to Land: Haudenosaunee Beadwork in the Schreiber Collection / « Îles Mémoires » et Repaires: Le Perlage Haudenosaunee Dans La Collection Schreiber ». *National Gallery of Canada Review*, avril. <https://doi.org/10.3138/ngcr.9-001>.
- Nanibush, Wanda. 2017. *Actes de souveraineté II*. Galerie Leonard & Bina Ellen Art Gallery.
- Office national du film (ONF) : Kanesatake : 270 ans de résistance, Alanis Obowsawin, 1993, 1h59. : https://www.onf.ca/film/kanehsatake_270_ans_resistance/
- Olivier de Sardan, Jean-Pierre. 2004. « La rigueur du qualitatif. L'anthropologie comme science empirique ». *Espace Temps* 84 (1): 38–50.
- Paillé, P. 2007. *La recherche qualitative: une méthodologie de la proximité*. Dorvil (éd.).
- Pasquier, Sylvain. 2003. « Erving Goffman: de la contrainte au jeu des apparences ». *Revue du MAUSS*, n° 2: 388–406.
- Peacock et coll., Kenneth. 2015. « Nord-Américains autochtones au Canada ».
- Peelman, Achiel. 1994. « Danser avec les esprits : Explorations de l'univers amérindien ». *Théologiques* 2 (2): 73-90. <https://doi.org/10.7202/602408ar>.
- Penney, David W. 1991. « Floral Decoration and Culture Change: An Historical Interpretation of Motivation ». *American Indian Culture and Research Journal* 15 (1): 53–78.
- Perreault, Julie. 2015. « La violence intersectionnelle dans la pensée féministe autochtone contemporaine ». *Recherches féministes* 28 (2): 33–52.
- Perreault, Marc. 2009. "Rites, marges et usages des drogues: représentations sociales et normativité contextuelle." *Drogues, santé et société* 8.1: 11-55.
- Perrin, Michel. 1994. « Quelques relations entre rêve et chamanisme ». *Anthropologie et sociétés* 18 (2): 29–42.
- Pesqueux, Yvon. 2004. « La notion de performance globale ». In *La notion de performance globale*, 1-13.
- Petropavlovsky, Marie-Noëlle. 2019. « Allumer le huitième feu?: analyse de la rencontre entre Autochtones et non Autochtones lors de cérémonies de guérison autochtones au Québec ». RÉF complète.
- Phillips, Ruth B. 2015. « Faire danser les masques, célébrer l'exposition: arts et cultures de la performance à l'ère de la mondialisation ». *THEMA. La revue des Musées de la civilisation*, n° 3: 28–44.

- Pirès, A. 1997. « De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales ». *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques*, 3-54
- Pirès, A. 1985. «Le "sens du problème" et le "sens de l'approche": pour une nouvelle conception du travail méthodologique», *Revue de l'Association pour la recherche qualitative*, vol. 13, 1995, p. 55-78.
- Plante, Jean-François. 2005. « L'instrument de musique amérindien dans l'Est de l'Amérique du Nord: facture, usages et changements, des contacts à 1800 ». *Material Culture Review/Revue de la culture matérielle* 61 (1).
- Rabatel, Alain. 2013. « L'engagement du chercheur, entre « éthique d'objectivité » et « éthique de subjectivité » », *Argumentation et Analyse du Discours* [En ligne], 11 | . URL : <http://journals.openedition.org/aad/1526>. consulté le 25 novembre 2020.
- Rachédi, Lilyane, et Réjean Mathieu. 2010. « Le processus de guérison des Premières Nations: Entrevue avec Richard Kistabish, Vice-président de la Fondation autochtone de guérison ». *Nouvelles pratiques sociales* 23 (1): 10–25.
- Rassier, Luciana Wrege, et Jean-François Brunelière. 2017. « DIALOGUES TRANSCULTURELS ENTRE AUTOCHTONES ET ALLOCHTONES AU CANADA: VERS DE NOUVEAUX PARADIGMES ». *Interfaces Brasil/Canadá* 17 (2): 98–115.
- Regev, Motti. 2019. « Musical Cosmopolitanism, Bodies and Aesthetic Cultures ». In *Roads to Music Sociology*, 79–94. Springer.
- René R Gadacz. 2018. « Potlatch | l'Encyclopédie Canadienne ». 27 avril 2018. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/potlatch-1>.
- Reuther, Nina. 2006. « Tara BROWNER: Heartbeat of the People. Music and Dance of the Northern Pow-wow. Champaign: University of Illinois Press, 2002/2004 ». *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, n° 19: 270–275.
- Rix-Lièvre, Géraldine, et Marie-Joseph Biache. 2004. « Enregistrement en perspective subjective située et entretien en re-situ subjectif: une méthodologie de la constitution de l'expérience ». *Intellectica* 38 (1): 363-96. <https://doi.org/10.3406/intel.2004.1718>.
- Robelin, Giselle. 2003. « Le système des pensionnats pour indiens ». *Agora débats/jeunesses* 32 (1): 78–91.
- Robertson, Sonia. 2011. « Une vision globale de la santé ». *Les Cahiers du CIÉRA*, 1-139.
- LANE, Mary Rockwood. Creativity and spirituality in nursing: Implementing art in healing. *Holistic Nursing Practice*, 2005, vol. 19, no 3, p. 122-125.
- Rosa, Victor Pereira da, et Jean Lapointe. 2003. « Les apports des cultures amérindiennes dans le Monde spirituel ». <https://bdigital.ufp.pt/handle/10284/1762>.
- Rostkowski, Joëlle. 2006. « 15e CONGRÈS INTERNATIONAL DES ÉTUDES INUIT, CONSACRÉ À L'ORALITÉ ». *Recherches Amérindiennes au Québec* 36 (2/3): 135.
- Roussel, Jean-François. 2017. « ?du canada Les recommandations de la Commission de vérité », 1.
- Rybak, Christopher, et Amanda Decker-Fitts. 2009. « Understanding Native American healing practices ». *Counselling Psychology Quarterly* 22 (3): 333–342.

- Rybak, Christopher J., Carol Lakota Eastin, et Irma Robbins. 2004a. « Native American Healing Practices and Counseling ». *The Journal of Humanistic Counseling, Education and Development* 43 (1): 25-32. <https://doi.org/10.1002/j.2164-490X.2004.tb00039.x>.
- Rybak, Christopher J. 2004b. « Native American healing practices and counseling ». *The Journal of Humanistic Counseling, Education and Development* 43 (1): 25–32.
- Schott-Billmann, France. 2005. « La danse de l'autre ». *Insistance*, n° 1: 167–175.
- Shane, Nina de. 1991. « Powwow Dancing and the Warrior Tradition ». *Studia Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 33 (1/4): 375-99. <https://doi.org/10.2307/902460>.
- Simpson, et Filice. s. d. « Histoire des pow-wows » | l'Encyclopédie Canadienne ». <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/histoire-des-pow-wow>, consulté le 20 janvier 2019.
- Sioui Durand. 2018. « Autochtones : de la décolonisation de l'art par l'art ». *Liberté*, n° 321: 24-26.
- Sioui Durand, Guy. 2016a. « Record. Résistance, reconstruction et autodétermination... – Inter – Érudit? ». 2016. <https://www.erudit.org/en/journals/inter/2016-n122-inter02349/80432ac/abstract/>.
- Sioui Durand. 2016b. « L'onderha ». *Inter : Art actuel*, n° 122: 4-19.
- Soui Durand. 2009. « Du teueikan au hip-hop, des harangues à l'art action ». *Inter: art actuel*, n° 104: 31–33.
- Sioui Durand, Guy. 2007. « De l'art sauvage. Des performeurs amérindiens dans une zone événementielle d'envergure internationale ». *Inter: Art actuel*, n° 96: 20–22
- Smits, Mélanie. 2014. « BIMAADIZIWIN: LA SPIRITUALITE QUOTIDIENNE, LES EXEMPLES DE PRACTIQUE DE JOUR PAR JOUR ». *INDIGENOUS STUDIES DBAAJMOWIN* 2: 133-93.minuscules
- Smith-Peter, Alexandre, 2018. Ils créent leur propre sens: aperçu de pratiques traditionnelles de guérison autochtones chez des Mohawks de Kahnawake. 244 p.
- Snipp, C. Matthew. Sociological perspectives on American Indians. *Annual Review of Sociology*, 1992, vol. 18, no 1, p. 351-371
- St-Arnaud, Pierre et Pierre Bélanger. "Co-création d'un espace-temps de guérison en territoire ancestral par et pour les membres d'une communauté autochtone au Québec: appréciation clinique d'une approche émergente et culturellement adaptée." *Drogues, santé et société* 4.2: 141-176.
- Stegner, Irmgard. 2009. « The history, symbolism, spirituality, and transformation of the jingle dress and dance of the North-Eastern Woodland Indians ». PhD Thesis, Carleton University.ville
- Terlutte, Sarah. 2017. « Une approche autochtone de la guérison. La mobilisation des savoirs «traditionnels» dans la prise en charge des dépendances au Canada ».réf. complète
- Thiel, Mark G. 2007. « Origins of the Jingle Dress Dance ». *Whispering Wind*.pages
- Tremblay, Jean-Marie. 2007. « Marie Goyon, L'Indianité en tant qu'ethnogénèse: exemple de mobilisation dans l'art contemporain amérindien », *REVUE* n° 6: 92-112.
- Trudel, Pierre. "La crise d'Oka de 1990: retour sur les événements du 11 juillet." *Recherches amérindiennes au Québec* 39.1-2 (2009): 129-135.

- Trudel, Pierre. 2009a. « Jusqu'à quatre-vingts nations autochtones au Canada? » *Autochtonies. Vues de France et du Québec*, 289–308.
- Trudel, Pierre. 2009b. « La crise d'Oka de 1990: retour sur les événements du 11 juillet ». *Recherches amérindiennes au Québec* 39 (1-2): 129–135.
- Turner, Victor. 1979. « Dramatic Ritual/Ritual Drama: Performative and Reflexive Anthropology ». *The Kenyon Review* 1 (3): 80-93.
- Turner, Victor. 1980. « Social Dramas and Stories about Them ». *Critical Inquiry* 7 (1): 141-68.
- Waldram, James B, National Network for Aboriginal Mental Health Research, et Aboriginal Healing Foundation (Canada). 2008. *La guérison autochtone au Canada: études sur la conception thérapeutique et la pratique*. Ottawa, Ont.: Fondation autochtone de guérison. <http://www.deslibris.ca/ID/216189>.
- Winegard, Timothy C. 2008. *Oka: a convergence of cultures and the Canadian Forces*. Kingston, Ont: Canadian Defence Academy Press.
- Woodfin, Terrilyn. 2019. « The powwow drum: Native American healing in Northern California ». PhD Thesis, San Francisco State University.ville
- YEH, JOYCE HSIU-YEN. 2006. « SINGING AND DANCING MATTERS, Performing "Indigenoussness" throught Pow wow. » *Native American Studies*, n° 20:2: 8.
- Zarka, Yves Charles. 2012. « Exposition de l'idée cosmopolitique ». *Archives de Philosophie* 75 (3): 375–393.
- Zumthor, Paul. 2008. « Oralité ». *Intermédialités: histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques/Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 12: 169–202.

Annexe A – Questionnaire #1

1. Quel est votre âge, votre sexe, votre ethnie (la nation autochtone dont vous provenez), votre lieu de résidence (ville ou région) et le type d'emploi que vous occupez.
2. Depuis combien de temps participez-vous aux « Sentiers des pow-wows »? Qui vous a initié à ce type de pratique et quel type de performance offrez-vous dans le cadre de cet événement?
3. Êtes-vous venu seul ou accompagné de membres ou amis de votre famille?
4. Durant les préparatifs du pow-wow, la confection des habits traditionnels semble occuper une place importante pour les participants. Pensez-vous que cette pratique permet d'une part aux participants/tes de renouer avec certaines pratiques ancestrales dans une dimension rituelle et/ou spirituelle?
5. Comment percevez-vous la pratique de votre art dans un contexte extérieur à votre communauté d'appartenance?
6. La notion de pouvoir semble occuper une place importante dans le cadre des performances de danses et de chants. Comment percevez-vous cette notion à travers la pratique de votre art? Permet-elle d'acquérir du prestige, de la reconnaissance de la part de votre communauté d'appartenance, de se rapprocher des membres d'autres communautés?

7. Par rapport aux autres individus autochtones qui y participent, comment percevez-vous leur participation ? Est-elle uniquement de nature compétitive, ou bien il y a aussi une forme de relation de partage avec autrui qui peut aussi s'établir?
8. Durant le pow-wow, plusieurs participants vont danser de façon continue ou encore durant plusieurs heures. Pensez-vous que ceux-ci sont "animés" d'une force ou d'une énergie qui leur permet de continuer ? Si oui, de quel type d'énergie s'agit-il et peut-on la référer à la notion d'Orenda présente chez les sociétés iroquoises?
9. Pensez-vous adopter une attitude ou encore un comportement cérémoniel dans le cadre de vos performances ? Si oui, comment se manifeste-t-elle dans le cadre de cet événement?
10. Quel est votre rapport à la spiritualité autochtone dans votre quotidien ? La ressentez-vous dans le cadre de vos performances ou au sein du pow-wow de façon plus générale?
11. Pensez-vous que par l'entremise des réseaux sociaux et d'autres médias, il s'avère plus facile de promouvoir les diverses formes de rituels qui se retrouveront au sein du pow-wow ? Si oui, de quelle façon cela est-il fait?
12. Est-il possible de croire que la vision contemporaine dominante (historique et commerciale) amoindrit les aspects relatifs au traditionalisme autochtone (le don, le sacré et la guérison) et aux éléments cérémoniels et rituels dans le cadre de cet événement ou bien elle s'avère plutôt être une réinterprétation de ceux-ci dans un espace autochtone?
13. Concernant la disposition de l'espace où auront lieu les performances (selon les différents points cardinaux), pensez-vous que cela reflète réellement un espace rituel autochtone ou des aspects relatifs aux éléments traditionnels sont présents?

14. Prévoyez-vous participer à nouveau au pow-wow de Kanesatake l'an prochain? De plus, avez-vous l'intention de participer à un autre Pow-Wow dans une autre communauté cette année?

Annexe B – Questionnaire #2

1. Quels sont vos noms, votre âge et de quelle nation autochtone provenez-vous?
2. Pourquoi pratiquez-vous ce style de danse en particulier?
3. Comment perceviez-vous votre cheminement individuel avant que vous participiez à des danses pow-wow?
4. Lorsque vous interprétez votre style de danse, qu'est-ce que celui-ci vous procure ou vous permet de ressentir?
5. Considérez-vous que la pratique de votre style de danse s'oriente en fonction de vos propres besoins ou plutôt dans une perspective communautaire et collective?
6. Comment percevez-vous votre relation à la spiritualité dans le contexte du pow-wow?
7. Le fait de danser répond-il à des besoins ou à une recherche d'un principe spirituel qui alimente vos performances de danse?
8. Pensez-vous qu'il y a des aspects relatifs à la thématique de guérison qui répondent à ce besoin de danser?
9. Selon vous, la danse est-elle un autre moyen de communiquer ce que vous désirez transmettre outre que par la parole aux gens présents lors de cet événement?
10. Est-ce que l'art occupe une place importante dans votre vie ? Si oui, que permet-il?

Annexe C – Affiche du Pow-wow de Kanesatake (2019)



KANEHSATAKE POW WOW

Aug.31 - Sept.1 **2019**

GENERAL ADMISSION 10\$
GRAND OPENING 12:00 PM
AGES 60+ & 10 AND UNDER FREE

DRUG AND ALOCOHOL FREE EVENT - SOCIAL FRIDAY NIGHT + NO PETS ALLOWED

Kanehsatake Annual Pow Wow is a non-profit community based event that pomotes, culture,, spirituality, traditions & provides a sense of pride.
To become a vendor or a volunteer contact us at:
Kanehsatakepowwow@gmail.com or 514-8928731

  @KPOWWOW