

Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekw

La pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle

Music, tradition and the identity route of young Atikamekw The evoking of cultural processes through the *tewehikan*

Laurent Jérôme

Volume 35, Number 3, 2005

Jeunes autochtones : espaces et expressions d'affirmation

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1081917ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1081917ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Recherches amérindiennes au Québec

ISSN

0318-4137 (print)

1923-5151 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jérôme, L. (2005). Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekw : la pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle / Music, tradition and the identity route of young Atikamekw : the evoking of cultural processes through the *tewehikan*. *Recherches amérindiennes au Québec*, 35(3), 19–30. <https://doi.org/10.7202/1081917ar>

Article abstract

À travers l'expérience d'un groupe de joueurs de tambour de la communauté atikamekw de Wemotaci, cet article montre comment de jeunes autochtones négocient le changement dans un contexte social et culturel en pleine mutation. La pratique contemporaine du tambour est révélatrice de transformations et de persistance culturelles véhiculées par la jeunesse : valorisé dans de nombreuses communautés, le tambour s'inscrit dans un processus plus large de convocation culturelle qui a pris naissance dans la communauté de Wemotaci dans les années 80. À côté de la responsabilité culturelle que cette pratique implique, les membres du groupe revendiquent aujourd'hui une responsabilité professionnelle intervenant tout autant dans leur expérience et dans leur représentation de ce que signifie être jeune et atikamekw aujourd'hui. Les dispositions musicales, les lois du marché, le respect des contrats, les négociations et les conciliations liées à la professionnalisation se positionnent donc aux côtés des savoirs locaux persistant dans le contexte contemporain.



Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekw

La pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle

**Laurent
Jérôme**

Département
d'anthropologie,
Ciéra, Université
Laval,
et

Département
d'ethnologie,
Erase, Université
Paul Verlaine de
Metz

BIEN QU'ELLE FASSE actuellement l'objet d'une attention renouvelée, la relation entre musiques et sociétés reste encore peu appréhendée au sein des sciences sociales. C'est en tout cas le constat qui se dégage des travaux récents qui tentent d'élever la musique au statut d'objet anthropologique. Qu'il s'agisse d'études sur la danse (*Terrain* 2000), sur le jazz (*L'Homme* 2001), ou sur la relation entre musique et anthropologie (*L'Homme* 2004) ou entre musique et émotions (*Terrain* 2001), ces différents numéros thématiques de revues scientifiques témoignent d'une volonté de rendre plus visibles des recherches qui saisissent la musique comme objet culturel « bon à penser », pour reprendre les termes de Jamin et Williams à propos du jazz (2001 : 11). Dans *La Musique et la transe*, Rouget (1980) réhabilitait le terme « musiquer » (Rousseau, Diderot). Pour Rouget, ce terme fait référence autant au produit de l'action musicale (l'œuvre, la pièce) qu'à l'action (modalités d'expression des acteurs musicaux¹) proprement dite. Or, si l'on suit la perspective de Blum (2004), cette action musicale est inscrite dans le temps et ne peut s'appréhender en dehors de son contexte de création et de transmission.

Dans les études autochtones, de nombreuses recherches en ethnomusicologie ont montré l'importance de la musique, des chants et des danses dans l'histoire et les réalités contemporaines des premières nations du Québec, du Canada et plus largement de l'Amérique du Nord. *Recherches amérindiennes au Québec* a d'ailleurs consacré deux numéros à ces

questions (Beaudry 1985, 1988 ; voir également 1992). Peu d'études en revanche ont tenté de faire le lien entre production musicale, contexte de création et pouvoir de la musique dans les parcours identitaires. Que révèle l'acte de « musiquer » le tambour sur ces processus ?

Cet article est une réflexion sur la relation entre musique et « tradition » en milieux autochtones contemporains. À travers les expériences sociales et individuelles et les parcours identitaires d'un groupe de jeunes joueurs de tambour (*drummers*) de la communauté de Wemotaci (Haute-Mauricie, centre du Québec), j'interroge ici les dynamiques actuelles à la fois de continuités et de transformations sociale et culturelle chez les Atikamekw².

Dans le paysage sonore des premières nations du Québec et du Canada (voir Audet, ce numéro, et 2005), qu'en est-il de la musique du tambour (*tewehikan*) telle que pratiquée par un groupe de jeunes adultes de la communauté atikamekw de Wemotaci ? Quelles dynamiques sociales, culturelles et intergénérationnelles cette pratique éclaire-t-elle ?

Cet article se base sur des retours réguliers à Wemotaci depuis juin 2001 et une présence dans la communauté entre le printemps 2003 et l'hiver 2004. À travers des discussions informelles et des échanges plus formels avec les *drummers*, leurs amis, leur famille et d'autres Atikamekw, dans les camps familiaux ou dans les maisonnées, lors des voyages du groupe à l'extérieur de la communauté, j'ai partagé les expériences de ce groupe de jeunes joueurs

de tambour. Le savoir inscrit dans cette pratique ne s'est pas donné à voir au sein du seul cadre spatial de la communauté. Celle-ci n'a représenté qu'un point de départ vers d'autres lieux et sites que les membres du groupe ont investis de leur expérience au monde. Cette dynamique méthodologique rayonne ici dans toute sa dimension ethnographique puisqu'elle renvoie à la métaphore de « suivre » ou de « pister » (*following or tracking*) utilisée par Marcus (1998) pour évoquer cette logique d'espace mouvant de l'ethnographie issue des confins du travail de terrain.

Conformément à un engagement pris en début de recherche, ce texte a été proposé à la lecture de certains interlocuteurs. Cette démarche s'inscrit dans la continuité des politiques actuelles d'éthiques de la recherche en accordant plus de transparence au travail anthropologique dans ces différentes étapes (ici, la présentation de données et de réflexions par l'écriture). Il semble pourtant que les reconsidérations éthiques et déontologiques de la discipline et du travail de terrain ne règlent pas le problème de la méfiance exprimée par de nombreuses personnes face à la présence de l'anthropologue et du chercheur en général. Cette méfiance est le résultat d'une combinaison de facteurs beaucoup trop complexes et nombreux pour que l'on puisse s'y attarder ici (nombreux passages des experts, propriété intellectuelle, absence de retour des données, de retombées des recherches...). Lors de cette recherche, cette méfiance s'est parfois exprimée en termes d'oppositions et de rejets, révélant des attitudes de fermeture et de repli sur soi considérées par certaines personnes comme des conditions essentielles à la persistance de la « culture » atikamekw. Il n'est pas dans mon intention de porter un jugement sur cette vision protectrice qui a sans aucun doute participé à la continuité de certaines pratiques et de savoirs atikamekw dans le contexte contemporain.

Il est par contre dans mes objectifs d'en considérer et d'en valoriser une autre, celle qui s'exprime par ce groupe de *drummers*. Leur expérience démontre en fait une tout autre vision de la persistance culturelle envisagée, au contraire, à travers une ouverture et un partage des savoirs. La perception identitaire se construit et se négocie au fil des rencontres interculturelles, des échanges avec des membres d'autres nations mais aussi avec les *emitcikocic* (les Blancs). Ces deux perceptions (ouverture/repli sur soi) renvoient à une ancienne intuition qui revient à vouloir découper les communautés autochtones entre « traditionalistes » et « modernistes ». Certes, ce découpage rend compte de la diversité des points de vue au sein des communautés sur les stratégies actuelles d'affirmation identitaire et culturelle. Mais la réalité ne peut se réduire à ce découpage réducteur sous peine de ne pas considérer d'autres diversités, celles existant à l'intérieur même de ces deux catégories. De la même manière, il existe chez les *drummers*, au sein même du groupe, des stratégies et des opinions divergentes. Ces débats, loin des discours officiels de l'élite des communautés, montrent finalement l'importance de la négociation et de l'échange dans l'élaboration d'une continuité sociale en tenant compte également des points de vue moins « officiels », moins « institutionnels ».

QUESTIONS DE « TRADITION »

ET DE MUSIQUE « TRADITIONNELLE »

Dans un numéro de *Recherches amérindiennes au Québec* consacré aux « pouvoirs des sons », Preston (1985) insistait sur les transformations intervenues dans l'utilisation et la

signification de la musique chez les Cris de l'est de la Baie James. Il livrait une analyse sur différentes formes de musique qui composaient alors le « paysage » musical de cette population : chants et danses traditionnels cris, danses et airs de violon européen, hymnes anglicans, musique country, chants religieux des chrétiens fondamentalistes, musique rock et chants et danses « traditionnels » pan-amérindiens. Dans son approche des transformations musicales, Preston n'accordait que quelques lignes à la musique rock en amenant l'idée que cette musique représentait une rupture avec la tradition (1985 : 26). « Le rock, réservé aux jeunes, exprime les ambitions et les sentiments de rejet qu'ils ressentent généralement et n'a pas de contenu cri que je puisse reconnaître, mis à part un léger accent plaintif ajouté à la voix de rock typique. » L'auteur notait que, dans ce paysage sonore des Cris de l'Est, la musique rock était de celles qui traduisait nettement le fossé entre les générations autant par le contenu du message que par les attitudes qu'elle véhicule. À plusieurs égards, la musique rock est pour lui synonyme « d'une identité et d'une culture cries transformées de manière significative, qui s'inspire d'une 'culture des médias' essentielle à son existence transculturelle, plus que de la continuité avec la culture crie elle-même » (*ibid.*).

Dans cet article, j'interroge une forme d'expression musicale « plus traditionnelle » que le style musical rock. Elle est « plus traditionnelle » puisqu'elle véhicule et mobilise un ensemble de savoirs locaux qui régit la pratique mais aussi la relation dialogique à ce qui est considéré comme plus qu'un simple « instrument musical ». Par savoirs, j'entends des règles et des codes sociaux, des savoir-faire et des manières d'être au monde, des valeurs et des significations culturelles inscrites dans la relation à l'environnement et à ce qui le constitue (entités humaines et non humaines). Suivant cette perspective, et si l'on compare la place de la musique de *tewehikan* chez les Atikamekw avec celle de la musique rock chez les Cris telle qu'évoquée par Preston, la première révèle une rupture moins évidente avec la « culture » atikamekw que la seconde ne la révèle avec la « culture » crie. Le *tewehikan* serait plus traditionnel que la guitare, la musique traditionnelle se positionnant face à la musique populaire (voir Audet, *op. cit.*).

Pourtant, il semblerait que la musique pop-rock-folk soit devenue une « tradition » dans le paysage sonore innu (Philippe McKenzie, Kashtin, Florent Volland, Maten, Brian André...). Le festival Innu Nikamu est organisé chaque année depuis vingt ans pour nous le rappeler. D'un autre côté, la musique de *tewehikan*, telle qu'elle est pratiquée par ce groupe de *drummers* atikamekw, n'échappe pas à un phénomène grandissant de professionnalisation de la pratique, comme une musique populaire. Cette pratique, tout autant que ses espaces privilégiés d'expression que constituent les powwows, rencontre en effet un certain succès au Canada et aux États-Unis, succès grandissant au Québec, que ce soit dans les communautés ou en milieux urbains. Peut-on parler pour autant d'une popularisation de cette pratique ? Et si c'était le cas, cette popularisation représenterait-elle pour autant une rupture avec son caractère traditionnel et avec la « culture » atikamekw ?

Avec ces concepts de culture et de tradition, envisagées en termes de rupture, l'analyse des transformations musicales subit le même enfermement épistémologique que l'analyse des transformations des sociétés. Comment attribuer les coefficients de « traditionalité » ou d'authenticité à une pratique culturelle ou à un style musical ?

Le concept de tradition est un concept occidental. Si l'on considère l'ontologie, l'opposition entre musique populaire et musique traditionnelle est une distinction technique inacceptable. (C.C., octobre 2005, en réaction à ce texte)

Évoquer les concepts de culture ou de tradition en termes de rupture revient à nier leur caractère dynamique, créatif et adaptatif dans le temps et dans l'espace. Et nier ce caractère dynamique revient à rechercher l'image de cet « Indien authentique » qui renforce un point de vue encore fortement ancré chez les observateurs occidentaux : celui de la disparition des traditions et de l'occidentalisation complète des autochtones. De nombreux travaux s'intéressant aux usages de « la tradition » dans différents contextes ont pourtant démontré que la « tradition » ne peut pas être perçue comme un héritage stable reçu du passé mais s'inscrivant bien dans une vision dynamique (Hocart 1927). Ce dynamisme, Lenclud (1994 : 33) l'exprime en écrivant qu'une tradition « est inventée et recrée... traditionnellement ». Pour Lindstrom (1982 : 317), la tradition est une tentative de « lire le présent dans les termes du passé en écrivant le passé dans les termes du présent ». Ces auteurs ont déjà depuis longtemps déconstruit cette idée de la transmission, véhiculée dans le concept même de tradition (Lenclud 1987), comme une reproduction à l'identique. La tradition, dans sa relation au passé, s'inscrit même pour Pouillon (1975, 1997) dans une filiation inversée : les pères n'engendrent pas les fils, les pères naissent des fils (Lenclud 1987). Lenclud suit ainsi Pouillon en affirmant que « ce n'est pas le passé qui produit le présent mais le présent qui façonne son passé » (1987 : 118). Ces processus procèdent d'un échange entre « passé interprété » et « présent interprétant³ », consacrant la tradition comme une œuvre du présent qui se cherche une validité, une référence dans le passé (voir aussi Goody 1977 ; Harkin 1997 ; Linnekin 1983 ; Mauzé 1997). Les formules ne manquent pas pour insister sur le caractère dynamique de la tradition, dynamisme commun à toutes les sociétés.

Cette perception dynamique semble pourtant voler en éclat dans les stratégies actuelles d'affirmation identitaire autochtones et des nationalismes. Les premières nations actuellement engagées dans des processus de revendication face aux États qui les englobent doivent amener la preuve que ce qui définit l'essence de l'« être autochtone » est fidèle à un passé ancestral pour que soit simplement reconnu le droit d'entamer des négociations à propos de leurs spécificités culturelle, identitaire et territoriale. Cette essence de l'« être autochtone » n'est pas perçue à travers ce que les autochtones sont aujourd'hui mais en regard de ce qu'ils font avec ce qu'ils sont. Par exemple, les « activités traditionnelles » sont réduites par les systèmes juridique et politique, canadiens notamment, à un sens strict et minimum d'« activités de subsistance ».

Les « activités traditionnelles » renvoient clairement à des savoirs, à un code éthique, à des règles sociales, à des valeurs culturelles, à des systèmes symboliques et à une tradition orale qui s'étendent bien au-delà des besoins qui concernent la subsistance. (Poirier 2001 : 111)

Il y a là un découpage entre savoir-être et savoir-faire, les savoir-faire étant considérés comme une façade du savoir-être. Selon cette perspective, l'attention est plus portée sur les transformations que sur les continuités, et non pas sur les transformations et sur les continuités, toute transformation dans les savoir-faire courant le danger d'être considérée comme une rupture avec le savoir-être, celui-ci ne correspondant plus, du

coup, à la perception du « devoir-être » imposée et véhiculée entre autres par les processus de négociation.

Dans les contextes (post)coloniaux actuels, ce « devoir-être autochtone » et ce que ce « devoir-être » implique comme savoir-faire, n'est pas tant le fruit d'une transformation à l'interne des sociétés autochtones mais plutôt de la persistance d'une perception ethnostalgique (Nelson 1996) fortement ancrée dans les imaginaires québécois, qu'ils s'expriment par les gouvernements ou la population, obligeant les autochtones à démontrer que ce qu'ils font est ce qu'ils ont toujours fait pour être. Selon cette perception figée dans le temps, les pratiques passées doivent encore être les pratiques présentes, sans aucune rupture.

Les exemples allant dans ce sens ne manquent pas et s'expriment tout autant par les gouvernements et la population non autochtone qu'au sein même des milieux autochtones : l'autochtone urbain est moins *authentique* que l'autochtone de la communauté, entend-on parfois dire, l'autochtone de la communauté est moins *authentique* que l'autochtone de la forêt et finalement les jeunes autochtones sont moins *authentiques* que leurs aînés. La pomme, rouge à l'extérieur, blanc à l'intérieur, est l'expression autochtone la plus répandue pour qualifier l'« inauthenticité » (ou disqualifier l'« authenticité ») d'un autochtone. La question de l'identité autochtone est donc rattachée à l'authenticité des savoir-faire : des activités traditionnelles, un territoire, une langue, une culture. Que penser alors des autochtones vivant en milieux urbains, lesquels représentent aujourd'hui près de 50 % de la population au Canada ? La question identitaire des autochtones urbains est ici très problématique puisqu'elle ne se rattache pas aux pratiques traditionnelles ni à un territoire. Les autochtones en milieux urbains sont-ils pour autant « moins » autochtones que les autres ? Quel regard porter sur les jeunes autochtones, qui, pour diverses raisons (économiques, matérielles, travail, études) ne peuvent s'investir avec la même force que leurs aînés dans les activités traditionnelles ? La pratique de *tewehikan* n'échappe pas à cette représentation idéalisée du passé : « Les Atikamekw ne sont pas des joueurs de tambour, ce sont des chasseurs. » (P.M., juin 2005, rapportant des propos entendus dans sa communauté). Pourtant, puisque les Atikamekw sont des chasseurs, ils sont aussi des joueurs de tambour (on le verra dans une section suivante). La pratique intime et personnelle de *tewehikan* associée à l'activité cynégétique et à certains contextes rituels fait l'objet, elle aussi, d'une attention renouvelée.

Puisqu'il est devenu indispensable pour les premières nations de valoriser des pratiques reproduites à l'identique de générations en générations pour que soit reconnue une spécificité, il n'est pas étonnant de constater un lien très fort entre culture et politique. Selon Babadzan (1999a : 7), culture et politique sont indissociables dans toutes les sociétés où la légitimation s'appuie sur une représentation idéalisée d'une « culture » nationale, situation présente partout où l'appartenance politique est basée sur une appartenance culturelle, partout où la nation est conçue comme une communauté de « culture ».

Dans ce cas, la sacralisation du passé culturel et des traditions (Babadzan 1982, 1984, 1999b) pose l'inévitable question de l'instrumentalisation politique des traditions et de la « culture ». Comme « la tradition », la « culture » est présente partout. « Même les aborigènes australiens qui ignoraient jusqu'à tout récemment avoir une 'culture', écrit Poirier (2004 : 9), sont maintenant fréquemment invités à donner des 'prestations culturelles' lors d'événements nationaux et internationaux. »



Une répétition sous le *shaputuan* du « poisson blanc », un campement hivernal situé à quelques kilomètres de Wemotaci
(Photo de Laurent Jérôme)

« Tradition » et « culture » sont devenues des outils politiques privilégiés dans la reconnaissance d'une identité distincte, confirmant la pertinence du concept d'« essentialisme stratégique » de Spivak (1987). La musique n'échappe pas à ces stratégies. Reyniers (2000 : 401) montre par exemple en quoi, à travers un groupe de musique tzigane issu d'une communauté de Transylvanie, il y a eu moins transmission d'une tradition musicale que transmission par la musique et la danse d'une stratégie d'affirmation collective (Savishinski 1994).

Ces processus délibérés de traduction des traditions, dans le temps et dans l'espace, de sociétés et d'individus engagés dans des stratégies de mise en valeur d'ordres culturels et sociaux distincts ont été diversement conceptualisés. Wallace (1956) et Linton (1943) les ont nommés respectivement « mouvements de revitalisation » et « mouvements nativistes ». L'approche de « l'invention des traditions » (Hobsbawm et Ranger 1983) interroge les processus de changements culturels en apportant un nouvel éclairage sur les processus d'affirmation identitaire et d'appropriation culturelle dans lesquels se sont engagés les groupes colonisés. Aujourd'hui et dans les études autochtones au Québec et au Canada, les termes de « traditionalisme » (voir par exemple Picard-Siouï 2003) et de « néo-traditionalisme » (voir Tanner 2004 : 201) sont employés pour évoquer les réponses trouvées soit dans les savoirs locaux soit dans des réalités d'autres groupes, et formulées, traduites dans les termes du présent dans un contexte spécifique.

Si l'approche de l'invention des traditions a le mérite d'interroger ces dynamiques de changements dans la continuité en ne se focalisant pas uniquement sur le passé, elle soulève cependant des questions éthiques. Évoquer les transformations actuelles des sociétés autochtones en termes de rupture, de fabrication, de construction ou d'invention pose en effet des problèmes de compréhension au point d'engendrer et d'alimenter des relations difficiles entre les experts extérieurs (anthropologues et autres *-logues*) et les personnes avec lesquelles ils travaillent. « Est-il possible de parler de fabrication de la

culture sans se faire des ennemis? » se demande Jackson (1989). Si le concept d'« invention » a émergé de la littérature anthropologique lorsque les groupes colonisés se sont engagés dans des mouvements de reconnaissance de leur identité distincte, il laisse transparaitre, tout au moins chez les lecteurs autochtones, l'idée d'une construction dénuée de tout ancrage social, culturel, historique et ontologique. Les chercheurs, anthropologues notamment, sont confrontés depuis quelques années déjà à un retour critique qui ne manque pas de faire remarquer leur tendance à construire des concepts bien éloignés des pratiques et des expériences vécues.

Dans cet article, la pratique de *tewehikan* est considérée comme un processus qui répond exactement, dans sa transmission de génération en génération, à des mécanismes d'oubli, d'emprunts et d'adaptations. La musique de *tewehikan*, telle que pratiquée et vécue par un groupe de jeunes adultes atikamekw de Wemotaci, permet de regarder les négocia-

tiations en cours dans l'élaboration d'une continuité malgré l'intensité et la fréquence des ruptures qui ont marqué et continuent de marquer la vie quotidienne de ces jeunes joueurs, en particulier, et des Atikamekw plus largement. Le concept de convocation est utilisé pour faire valoir le dynamisme et la capacité d'adaptation et de transformation des « savoir-faire » atikamekw étroitement liés à un « savoir-être » persistant dans le temps.

LA PRATIQUE COLLECTIVE DE TEWEHIKAN DANS UN PROCESSUS DE CONVOCATION

Par convocation, j'entends le processus par lequel sont traduits, réunis et intégrés des pratiques et des savoirs inspirés d'espaces relationnels multiples au sein des expériences contemporaines pour répondre à un contexte social en pleine mutation et transition. Pour la pratique de *tewehikan*, ce processus de convocation s'inspire, se construit et se négocie au sein de trois espaces relationnels :

1. *Dans la relation entre les générations* : pour les Atikamekw comme pour la plupart des groupes autochtones, la mémoire (*nehiro kinokewin* en atikamekw) et la transmission des savoirs par l'expérience sont perçues comme des dynamiques essentielles à la continuité sociale. Notion centrale en anthropologie en ce qu'elle représente l'instrument par excellence de la continuité sociale (Choron-Baix 2000 : 357), la transmission est « largement imprévisible quant à ses effets, surtout lorsqu'elle touche à la dévolution d'un patrimoine immatériel et moral, toujours soumis, dans sa translation d'une classe d'âge à une autre, à de potentielles déperditions, réinterprétations et recompositions ».

2. *Dans la relation aux groupes voisins* : les nombreux échanges entre nations, s'ils ne sont pas nouveaux, continuent d'alimenter et d'influencer les pratiques et les savoirs contemporains. Les manifestations publiques pan-amérindiennes telles que les powwows et certaines pratiques rituelles n'en sont



Certaines pratiques rituelles (loge à sudation) et cérémonies (du nouveau-né, des premiers pas) sont organisées en parallèle du powwow de Wemotaci. Ici, une cérémonie des premiers pas lors de l'édition 2004

(Photo de Laurent Jérôme)

qu'un exemple. Elles sont pourtant centrales dans l'évolution de la musique de *tewehikan* et dans les expériences contemporaines des *drummers*.

3. *Dans la relation avec la société non-autochtone* : les références à la mémoire collective atikamekw ainsi que les échanges entre groupes voisins contribuent aux processus actuels d'affirmation d'une identité distincte. Au contraire d'une fermeture à l'Autre et d'un repli sur soi, ce groupe de *drummers* démontre comment il est possible de s'investir dans une démarche d'affirmation identitaire tout en puisant énergie et inspiration dans la société non autochtone (médias, commercialisation et possibilités économiques, échanges interculturels).

Dans ce processus de convocation, la pratique de *tewehikan* se positionne aux côtés d'autres pratiques et initiatives valorisées à Wemotaci depuis le début des années 80 : les rites de la première fois, tels que la cérémonie du nouveau-né (*Cawerimawasowin*) ou des premiers pas (*Orowitahawasowin*), les loges à sudation (*matotasiwin*), l'attribution de prénoms atikamekw (*Sikon*, pré-printemps; *Wapan*, l'aube; *Mikona*, la plume; *Atisoko*, raconter les histoires), les offrandes de tabac ou encore l'utilisation de la roue médicinale.

Les Atikamekw (et nous parlons ici à un niveau national, soit celui des trois communautés) organisent par ailleurs des journées de réflexion sur différents enjeux : le Premier Sommet des jeunes Atikamekw (juillet 2005), le rassemblement spirituel (août 2004), les conférences des aînés (1999, 2001, 2003), le premier Sommet atikamekw sur le territoire (juillet 2005), sont autant d'initiatives qui dénotent une volonté de valoriser et de transmettre les savoirs relatifs au territoire, à l'éducation, à la transmission par l'expérience, à la protection de la langue...

Cette valorisation se réalise également dans le cadre des semaines culturelles, organisées deux fois par année, au printemps et à l'automne. Elles représentent une occasion supplémentaire de pratiquer certaines activités telles que la chasse, le piégeage, la pêche ou des pratiques rituelles sur les territoires familiaux.

Si ces différentes initiatives participent au processus actuel d'affirmation identitaire atikamekw, elles ne sont pas institutionnalisées dans un mouvement politique de résistance. Elles participent à la valorisation du concept de *Nehiro Pimatisiwin*, le mode de vie atikamekw, comme vision du monde atikamekw permettant, notamment, aux jeunes générations, mais aussi à l'ensemble des Atikamekw, de valoriser des pratiques et des savoirs ancestraux qui correspondent à une perception atikamekw des réalités contemporaines. Cette valorisation du concept de *Nehiro Pimatisiwin* a moins une visée politique d'affirmation identitaire face à la société dominante, même si elle y participe, qu'un objectif de guérison, ou pour reprendre le concept alternatif partagé par d'autres groupes, de mieux-être, *miromatisiwin* en atikamekw (littéralement, une vie meilleure). Dans la pluralité des pratiques et des initiatives du *mieux-être* communautaire, les initiatives évoquées plus haut agissent comme des outils (voir Tanner 2004; Waldram 1997; R.B., entrevue, juin 2001) qui puisent énergie et inspiration dans le savoir-faire et le savoir-être véhiculés par le *Nehiro Pimatisiwin*.

C'est d'ailleurs dans le cadre d'une initiative visant le mieux-être que cette pratique s'est donnée à voir et à entendre pour la première fois à Wemotaci.

HISTOIRE DE MASKOPIREIC, MÉMOIRE DE TEWEHIKAN

Le groupe de *drummers* atikamekw dont il est question dans ce travail s'est formé en 1993, quelques mois après une visite d'un groupe de tambour ojibwa de Rama (Ontario) dans le cadre d'un colloque sur la violence organisé dans la communauté de Wemotaci en août 1993. L'initiative revient à deux frères alors âgés de 15 et 17 ans. La visite de ce groupe ojibwa n'a pas révélé une pratique jusqu'alors inconnue. L'un de ces deux frères l'avait d'ailleurs découverte pour la première fois en Alberta, en 1990, alors qu'il avait 13 ans, lors des jeux autochtones de l'Amérique du Nord. À la suite de ce colloque de l'été 1993 et après un mois de septembre de « réflexion » (D.B., octobre 2004), ces deux frères ont décidé de chanter devant leur grand-père pendant les semaines culturelles du mois d'octobre. Celui-ci leur a donné le nom de *maskopireic* (oiseau ours).

Il disait que c'était dans un temps où les tambours étaient interdits et brûlés. Dans ce temps là, il y avait un aîné qui ne voulait jamais danser pendant les fêtes et sur la musique du violon. Il disait que l'aîné disait à tout le monde qu'il danserait le jour où il entendrait à nouveau le chant de l'oiseau ours. Il pensait que cet aîné danserait aujourd'hui s'il avait pu nous entendre. (D.B. rapportant les propos de son grand-père, octobre 2003)



Les initiatives visant à combattre le suicide et la violence dans la communauté se multiplient depuis quelques années. Dans la continuité des programmes de guérison et de mieux-être, la communauté a formulé un énoncé de principes sur la non-violence, et des marches « pour la vie » sont parfois organisées. Ici, un message sur le mur de l'école primaire Seskitin décoré par les élèves après une série de suicides dans le village en juin 2003

(Photo de Laurent Jérôme)

Le contexte historique d'éradication de la pratique du tambour peut ici servir de clé de compréhension à cette histoire. À une époque où les Atikamekw étaient appelés « Têtes de boule », Speck (1977 : 178) avait relevé dans les Relations des Jésuites que

chaque Tête de boule, ou Indiens poissons blancs, avait un tambour de sorcier qui représentait tout pour lui, et le donner à un prêtre était considéré comme un acte de reddition inconditionnelle à la foi. Le Père Buteux s'attachait à mettre au feu les tambours qui lui avaient été remis. (notre trad.)

Les qualificatifs « diabolique », « sorcier », « magique », « superstitieux » abondent dans les Relations pour évoquer la pratique du tambour tout autant que d'autres pratiques telle que la loge à sudation (Paul Lejeune cité dans Lafleche 1973) : « Pour leurs chants superstitieux, ils s'en servent en mille actions » (*ibid.* : 43) ...

Ils se servent de ces chants, de ce tambour et de ces bruits ou tintamarres en leurs maladies, je le déclarai assez amplement l'an passé, mais depuis ce temps là, j'ai vu tant faire de sottises, de niaiseries, de badineries, de bruits, de tintamarres à ce malheureux Sorcier pour se pouvoir guérir... (*ibid.* : 44).

Lors de sa mission de 1651, le père Buteux, premier missionnaire de la Mauricie, se réjouissait ainsi de constater la réussite de ses actions et la portée de sa parole : « On m'apportait les tambours et autres instruments superstitieux dont les Jongleurs, qui font métier de sortilège, se servent dans le recours qu'ils ont auz démons qu'ils invoquent. » (Buteux 1934 : 31)

Alors que ces archives dépeignent les Atikamekw comme d'irréductibles convertis, détruisant à coup de pied les tambours qui n'avaient pas été remis aux missionnaires (Speck 1977 : 178; Buteux 1934 : 31), l'histoire orale véhicule une autre vision qui peut éclairer la persistance des savoirs liés à la pratique de *tewehikan* : quelques aînés feignaient cette foi sans faille pour mieux continuer à pratiquer le tambour à

l'extérieur de la communauté, dans le bois, à l'abri des missionnaires. Un toponyme atikamekw, *tewehikan pawictikw* (code toponyme T6.41, voir Dandenault *et al.* 1989), les rapides du tambour, situé à quelques centaines de mètres en aval de Wemotaci, appuie cette idée d'une perpétuation à l'abri du regard missionnaire. « On dit que c'est là que certains aînés s'échappaient pour jouer du tambour. » (Y.C., juin 2003) Selon certains interlocuteurs, une montagne située à proximité de ces rapides aurait également servi de refuge (*nimihotcik matina*, la montagne de la danse, A.C., octobre 2005, toponyme non répertorié).

De nombreux travaux ont évoqué les usages du tambour dans différents contextes (De Sales 1991; Armitage 1992; Feit 1994; Lamothe 1984). Ces travaux ont montré comment le tambour est utilisé par les officiants rituels (pour ne pas employer le terme « chamane ») ou par le chasseur pour établir une communication et un dialogue avec l'animal ou d'autres entités non humaines. Il a été perçu comme un attribut personnel

renvoyant à un pouvoir et à une fonction particulière dans des actions et expressions rituelles spécifiques agissant comme un outil intermédiaire entre une réalité humaine et une autre non humaine. Brightman (2002 : 104) remarque par exemple que, pour les Cris du Nord, « jouer du tambour et chanter est une façon de prier et de demander aux animaux et aux autres entités non humaines des offrandes de nourriture » (notre trad.).

À travers le Canada, le tambour peut prendre diverses formes. Le *quillaut* inuit est ainsi bien différent du *teueikan* innu lui-même bien différent des tambours sur cadre des Athapascans du Nord (Keillor 1985 : 43). Il se décline en fonction de sa pratique qui peut être individuelle (tambour à mains) ou collective, comme pour ces *drummers*. Plus qu'un simple instrument de musique ou un outil de communication, *tewehikan* est un concept qui éclaire une cosmologie atikamekw que l'on retrouve également chez d'autres groupes autochtones de la grande famille linguistique algonquienne semi-nomade.

Le tambour (*dewe'igan* en ojibwa, *teueikan* en innu ou *tewehikan* en atikamekw) comme voix, cris, chants, battements du cœur et de l'âme, battements du cœur de la Terre-Mère, copie du cœur, sont autant de tentatives d'interprétations qui m'ont été proposées pour me faire saisir la signification du terme. Selon différents interlocuteurs⁴, *Tewehikan* se construit avec la racine *ote-*, *otehi* désignant le cœur. *Otehi*, à l'instar de toutes les parties du corps (*wiaw*, le corps) entre dans la catégorie grammaticale du genre inanimé. À la différence de la racine qui le forme, le terme *tewehikan* fait partie de la catégorie des noms animés. Il faut alors non seulement tenir compte du suffixe *-we* (- *wehi*), lequel fait référence à l'idée de vibration et de son (voir aussi Speck 1977 : 178) et du suffixe *-kan* (ou *-kana*) qui renvoie à cette idée de « servir à, permettre de » mais aussi de conserver et de contenir. *Tewehikan* serait, selon cette perspective et dans un français approximatif, le gardien des sons du cœur ou ce qui sert à diffuser les sons du cœur.

Les savoirs sur le *tewehikan* renvoient à une perception qui s'étend au-delà du simple instrument de musique et de communication. Speck (1977 : 176) notait que l'un de ses interlocuteurs percevait le tambour comme une entité vivante, avec une tête et un corps. La pratique individuelle du tambour (rituels, relation intime et personnelle) est à mettre en relation avec la pratique collective développée par les membres de ce groupe en ce qu'elle répond aux mêmes exigences de responsabilité culturelle. Jouer du *tewehikan*, que ce soit pour l'officiant du rituel ou pour ces *drummers*, c'est acquérir des savoirs véhiculés par une mémoire collective et transmis à celui qui démontre une certaine ouverture à la recevoir. Ce savoir contient des règles, des significations, des valeurs et des codes de réciprocité (nourrir, protéger, couvrir, fêter le tambour, ne pas le laisser seul en position couchée) qu'il faut valoriser pour être digne de la relation qui s'installe. La position de gardien de tambour vient explicitement rappeler cette question de la responsabilité (Jérôme 2004).

Malgré les diverses tentatives missionnaires d'éradication, le *tewehikan* s'est exprimé au sein de différentes sphères de la vie communautaire pendant cette recherche. À travers des manifestations publiques (colloques sur la violence, dans les écoles ou les garderies, pour ouvrir des consultations sur les revendications territoriales et politiques...) ou dans le cadre de contextes rituels particuliers (sur la demande des familles, comme ce fut le cas à l'hiver 2003 pour honorer la mémoire d'une personne défunte de la communauté).

La génération de ces *drummers*, âgés aujourd'hui entre 20 et 35 ans, semble incarner la génération transitoire entre deux références : celle d'une appréhension des dynamiques sociales et culturelles ancrées au sein d'un semi-nomadisme (nomadisme centralisé dans des territoires familiaux) et de ce qu'il implique comme relations, expériences, savoirs et valeurs, et celle qu'engendrent des relations sociales et familiales construites dans le cadre d'une communauté. « On a été les premiers enfants de cette communauté. » (L-P.B., mars 2003)

Ces deux références et les problèmes liés à leur conciliation ne sont pas sans engendrer des tensions intergénérationnelles, notamment en ce qui a trait à la question de l'expérience de transmission. Alors que la plupart des aînés (entre autres) considèrent que les jeunes ne sont pas prêts à recevoir certains savoirs en raison de leur manque d'attention, d'écoute et de respect, les jeunes ne se retrouvent ni en position traditionnelle de recevoir (seules les semaines culturelles représentent un cadre propice à la transmission par l'expérience) ni dans une démarche volontaire de recevoir (peu de jeunes questionnent leurs aînés même si, paradoxalement, la plupart regrettent cette absence de communication).

Le désir d'apprendre le *tewehikan* exprimé par ces *drummers* à leur grand-père a entraîné chez ce dernier un désir de transmettre (récit de transmission, attribution d'un nom). Pour beaucoup d'aîné(e)s cependant, le *tewehikan* est incompatible avec la pratique catholique de leur spiritualité, expliquant la réticence avec laquelle certains ont accueilli cette pratique. La réalité historique faite de diverses tentatives en vue d'éradiquer le tambour n'a donc pas été sans conséquence sur la réception de cette pratique dans la communauté. Selon plusieurs personnes, le powwow annuel de la communauté, organisé depuis bientôt dix ans, a représenté une étape marquante dans cette réception : « Au début, pour le premier powwow [1997], il y avait des aînés qui restaient loin en arrière, ils regardaient, cachés. Mais petit à petit, ils se sont rapprochés et aujourd'hui



Dominique Boivin (surnommé « picture ») lors d'une danse de la catégorie « homme traditionnel » au powwow annuel de Kahnawake, juillet 2004
(Photo de Laurent Jérôme)

on peut en voir danser avec le monde. » (A.C., août 2003) Il existait un autre type de powwow dans les années 80 dans la communauté. Chaque été, pendant cinq jours, diverses activités étaient organisées (courses de canot et de portage, concours de bûcheurs...). À la différence de ces rassemblements festifs et ludiques, les powwows contemporains proscrirent toute consommation d'alcool et de drogues. La vente d'alcool est d'ailleurs interdite dans le village, durant toute la fin de semaine.

Si elle fait référence à un ensemble de savoirs locaux persistant dans le temps, la pratique collective de *tewehikan* ne peut se comprendre sans considérer la relation aux autres nations. C'est d'abord à travers elle que ces jeunes ont découvert le *tewehikan*. La musique de powwow révèle par ailleurs comment le « savoir-être avec *tewehikan* » s'exprime sous une autre forme de savoir-faire.

« POWWOW MUSIC » : PERFORMANCE ET RELATIONS AUX AUTRES NATIONS

Divers travaux ont documenté ces rassemblements pan-amérindiens venus des États-Unis et des prairies canadiennes, les powwows (*opwakancimowin* en atikamekw), qui se déroulent principalement entre mai et novembre de chaque année



L'apprentissage des danses de powwows peut parfois commencer très tôt. Sikon, 2 ans, face à son grand oncle, Dominique Boivin
(Photo de Laurent Jérôme)

(voir entre autres Blundell 1985 ; Ellis 2003 ; Lassiter 1998 ; Preston 1985). Campisi (1975 : 44) considérait le powwow comme un événement qui sert à « refléter ce que les Indiens pensent qu'un Blanc pense ce qu'est un Indien » (notre trad.), autrement dit, le powwow comme représentation de la représentation des Blancs à propos des Indiens. Plus qu'un rassemblement festif ou folklorique, plus que cette image ethno-stalgique véhiculée *a priori* dans les vêtements utilisés (*regalia*), les peintures faciales de certains danseurs et les chants de tambour, le powwow contemporain est un espace d'échange et d'interaction (famille, convergence intergénérationnelle), de loisir et d'effort physique (artisanat dans la préparation des *regalia*, danses), de travail et d'économie (prix, kiosques artisanat, nourriture), de relations sociales et de rencontres entre autochtones et non-autochtones. Pour beaucoup, les powwows ont une grande valeur spirituelle et peuvent être aussi une occasion de débattre de différents enjeux de société (voir Buddle 2004).

Dans les powwows, la pratique du tambour est indissociable des chants et des danses (à chaque chant de tambour correspond un type particulier de danse), tout autant que d'autres instruments comme le hochet ou le sifflet d'aigle sacré. Les tambours, les danses et les chants apparaissent comme des éléments étroitement liés aux pratiques rituelles pan-amérindiennes, et la formule contemporaine du powwow ne fait pas exception. Preston (1985) note par exemple que ces pratiques musicales pan-amérindiennes, apparues vers la fin des années soixante-dix, tout comme les formes anciennes de chants contenant un message spirituel, s'attachent à exprimer les relations avec des entités non humaines et s'inspirent de concepts véhiculés par des personnages spirituels antérieurs à l'époque missionnaire (*kitcemanito*, le grand esprit ; *kokotce*, mauvais esprit, le monstre).

Les powwows peuvent être traditionnels (*traditional powwow*) ou de compétition (*contest powwow*). Le caractère traditionnel

d'un powwow ne définit pas une sorte de respect sans faille pour des traditions ancestrales mais plutôt un type particulier de powwow centré sur les concepts de cohésion sociale et de mieux-être, lesquels s'inspirent des éléments spirituels partagés par un grand nombre de nations autochtones (offrandes régulières de tabac, purification à la sauge, danses de guérison). Il n'y a, dans les powwows traditionnels, que peu de (ou aucune) compétition, tout au plus la succession de danses qu'il est possible d'observer dans tous les powwows : danses intertribales, hommes traditionnels (*traditional men*), danses à clochettes (*jingle dress*)...

Des demandes spéciales visant à honorer un défunt ou à aider un malade sont souvent formulées par les familles. Le powwow de compétition n'est pas dénué de ces références spirituelles mais se démarque, comme son nom l'indique, par son caractère compétitif : danseurs et groupes de tambour doivent démontrer leurs qualités, compétences et habiletés respectives. L'évaluation par des juges porte tout autant sur les qualités

performatives des danses et de la pratique du tambour que sur le respect de la relation contenue dans les savoirs sur le tambour : chants en accord avec le type de danse demandée, participation active de tous les chanteurs, synchronisation collective dans les battements et dans les voix, propreté autour du tambour...

La relation entre nations s'exprime à travers des échanges avec des chanteurs, des danseurs, des gardiens de tambour et des aînés originaires de diverses communautés du Québec, du Canada et des États-Unis, mais également avec des chanteurs issus des grandes régions urbaines canadiennes (Ottawa, Toronto...). Cette rencontre avec d'autres réalités a permis aux *drummers* de mesurer leur propre expérience en tant qu'Atikamekw, par exemple à travers les questions de la langue :

C'est en voyageant qu'on s'est rendu compte d'une certaine richesse. On s'est rendu compte qu'on avait encore notre langue, ce qui n'était pas le cas des autres chanteurs. Alors c'était deux surprises : pour nous, se rendre compte de cela, mais aussi pour eux, notamment les groupes des Plaines qui parlent souvent que l'anglais, ils découvraient qu'on parlait entre nous dans notre langue. (A.C., août 2003)

Ces nombreux échanges influencent leur manière de vivre cette pratique puisque c'est au contact des autres groupes de tambour qui parcourent les powwows que les chanteurs de Maskopirecic ont développé leur art. Mais à quoi fait référence la musique de *tewehikan* dans le cadre de ces powwows ?

Il existe deux types de tambours collectifs : les tambours contemporains (dits aussi de powwows) et les tambours sacrés (dits aussi traditionnels). L'organisation musicale met en jeu quatre acteurs musicaux : le tambour, le bras, le bâton (ou *drum stick*, perçu comme le prolongement du bras) et la voix. Réunis en groupe de trois à douze membres assis en cercle autour du tambour, les chanteurs frappent le tambour par des battements

soutenus et réguliers, accélérant parfois lentement au cours du chant. Ces battements déterminent le tempo à suivre pour les voix. Mais les premières notes du chant ne commencent pas exactement avec les battements de tambour, tombant plutôt entre deux battements. Ce décalage entre battements et voix représente un effort supplémentaire pour les chanteurs qui se situent dans des processus d'apprentissage. Cela ne veut pas dire que la mélodie s'organise de manière improvisée, la relation aux battements de tambour étant intrinsèque. Cette relation peut cependant être bien cachée et inaudible pour les néophytes. Plus que des mouvements synchronisés, il est possible d'entendre une sorte de lutte incessante entre les chants et le tambour qui détermine la spécificité de cette pratique. La forme standard d'un chant de tambour se caractérise par une succession de strophes avec des répétitions incomplètes au sein de chacune de ces strophes (*push up*). Cette organisation autorise cependant une certaine créativité dans la longueur et le rythme des strophes. Ces découpages mélodiques varient souvent de manière significative d'une chanson à l'autre et peuvent échapper à l'audience. La musique de *tewehikan* fait appel au corps tout entier, autant pour les chanteurs, les danseurs que les spectateurs. L'efficacité des sons produits par l'acte musical fait appel aux émotions, aux sensations, à une réaction qui dépasse largement le dispositif technique mobilisé et l'organisation générale de la performance musicale. L'énergie et le pouvoir attractif de la musique du tambour sur le public et les danseurs viennent moins de la forme de l'œuvre musicale et des mélodies que du rythme général et du timbre des voix des chanteurs. Cette organisation musicale se décline en différents styles qu'il n'est pas possible d'appréhender dans des catégories closes en raison de leur perpétuelle évolution.

Le style du Sud (*Southern Style*) se caractérise par des voix lourdes et graves. Les battements de tambour sont souvent moins rapides que les deux autres styles, et chaque strophe est découpée par trois battements d'honneur. Ces battements sont réalisés par un seul joueur, alors que les autres s'arrêtent de battre le tambour ou le battent de manière moins soutenue. Les octaves très graves du style du Sud sont souvent soutenues, à des moments précis pendant le chant, par les voix très aiguës de femmes qui se tiennent autour du tambour, en arrière du cercle formé par les joueurs. Les groupes *Northern Style* sont les plus nombreux au Canada. Les voix spectaculairement aiguës impressionnent le public et font écho à l'image populaire d'une musique autochtone qui a pris naissance dans l'Ouest et a été diffusée au tournant du siècle par les grandes épopées cinématographiques. Le profond pouvoir des sons rapides et réguliers du tambour et les fortes voix de *falsetto* donnent à ce style une grande énergie. Les chants comportent tout au plus quelques mots. Le style contemporain (*contemporary style*) est quant à lui très proche du *Northern Style* mais il s'en démarque notamment par des phrases plus longues.

Les powwows constituent des espaces de création dans lesquels évoluent les styles musicaux par une recherche



Le groupe Wemotash Singers au festival Présence autochtone, Montréal, juin 2003
(Photo de Laurent Jérôme)

constante d'originalité qui permet de se démarquer des autres groupes. Il n'est pas rare que les membres d'un groupe en rejoignent un autre le temps d'un chant. Ce qui est échangé dans ce cas concerne les techniques de voix ou les chants composés par l'autre groupe. Cette familiarisation avec des réalités parfois communes et partagées, d'autres fois originales, a grandement favorisé l'ouverture des *drummers* à d'autres réalités vécues en dehors de leur communauté et de leur nation. Les rencontres, les voyages, le désir de rompre avec le quotidien de la communauté et une reconnaissance toujours croissante sont autant de raisons qui ont poussé les *drummers* à continuer à parcourir les powwows. Cette reconnaissance constitue aujourd'hui un objectif de nombreux groupes de tambour et engendre un processus de professionnalisation de la pratique.

DE MASKOPIRECIC À WEMOTASHEE SINGERS

Après la semaine culturelle de l'automne 1993, le groupe s'est progressivement élargi. La chaudière recouverte par le manteau de pluie a été successivement remplacée par un tronc d'arbre creux, puis par une caisse basse de batterie, avant que le groupe ne puisse réunir assez d'argent pour acquérir un tambour fabriqué par un aîné cri. Les espaces et les contextes d'expression se sont multipliés. Pour sa première prestation, le groupe s'est rendu à Québec dans le cadre d'une manifestation de sensibilisation culturelle. Il a ensuite rejoint Montréal pour jouer dans le cadre d'une conférence sur la jeunesse autochtone. En mai 1995, Maskopirecic participe à son premier powwow organisé à Ottawa. Quelques mois plus tard, c'est au Centre d'amitié autochtone de Montréal qu'ils sont demandés. Ces représentations culturelles, tout autant que les powwows amènent les *drummers* à voyager aux États-Unis, dans le New Hampshire et dans le Maine. En avril 1999, ils se rendent au powwow organisé par le Saskatchewan Indian Federated College (SIFC), institution académique créée en 1976 et rattachée à l'université de Regina pour favoriser la formation chez les autochtones et valoriser une perception autochtone de l'éducation. Pendant l'été 2000, ils rejoignent la Suisse dans le



Deux ans après ses premiers pas de danse au powwow de Wemotaci, Sikon a voulu danser au powwow 2005 avec un héros de bande dessinée rendu célèbre par la télévision
(Photo de Laurent Jérôme)

cadre d'une manifestation organisée pour célébrer la différence culturelle. Ils y retrouvent des représentants blackfoots, cheyennes et tchouktches. Aujourd'hui composé de onze chanteurs, pères de famille pour la plupart, et malgré des périodes « de baisse de motivation » (D.B., janvier 2004), le groupe a continué à parcourir les powwows au Canada (Fredericton en 2005, Kahnawake, 2003 et 2004, Ottawa, 2003), mais aussi en Europe dans le cadre de rencontres interculturelles (Norvège en 2003). Ils ont été appelés pour des journées ou des semaines de sensibilisation à la culture autochtone (Trois-Rivières, avril 2003; La Tuque, juin 2003).

Durant ces périodes de voyage à travers le Canada, les États-unis et l'Europe, le répertoire du groupe ne se composait que de chants repris à d'autres groupes (Red Bull, Black Lodge, Bear Creek...). En 2004, un premier album, contenant des chants composés en atikamekw, marque une étape significative dans le processus de création. Ce premier album *Maskopirecic*, éponyme du groupe, fait suite à une reconnaissance toujours grandissante de cette initiative artistique, laquelle a pris et prend de plus en plus la forme de contrats professionnels pour différentes manifestations culturelles : le festival de musique autochtone Innu Nikamu de Mani Utenam (2003, 2004), le gala Mishtapew (Québec, novembre 2003), le gala du régime des bénéfiques autochtones (Québec, septembre 2004) ou le festival Présence autochtone (juin 2002, 2003 et 2004) sont autant d'espaces de représentations professionnelles qui sortent

du cadre des powwows au sein duquel cette pratique se développe. En raison de cette sollicitation professionnelle toujours grandissante, les chanteurs ont décidé de changer de nom « pour toucher le plus de monde possible. *Maskopirecic*, c'est difficile à prononcer et à retenir. *Wemotashée Singers*, c'est plus facile » (P.F., août 2003).

Dans la recherche d'originalité, l'intégration d'un contenu linguistique atikamekw a représenté une démarche significative dans le processus de création. Les différents styles évoqués plus haut (*Northern style*, *Southern style* et *contemporary style*) ne sont plus restitués passivement à travers les différents chants du groupe mais intégrés dans un processus actif de création. Notamment en raison de la difficulté de la performance vocale, les paroles restent peu nombreuses. Elles sont, à l'image du powwow, « une célébration de la vie » (A.C., novembre 2003).

Cette créativité s'exprime également par un investissement des possibilités économiques permises pour toute création artistique. Être invités aux powwows en tant que *host drum* (tambour invité), remporter la première place des powwows de compétition, rechercher un caractère original pour se démarquer d'autres groupes, trouver les fonds pour enregistrer et vendre des CD représentent les principales préoccupations des groupes de tambour. À la responsabilité culturelle qu'implique cette pratique, s'ajoute une responsabilité professionnelle permise par la fréquence des powwows, les festivals autochtones, les journées interculturelles ou les galas.

Entre mai et novembre, s'engager sur le sentier des powwows (*powwow trail*) représente pour certains groupes de tambour et danseurs une activité professionnelle qu'ils partagent parfois avec toute leur famille. Certains n'hésitent pas à développer une économie liée à la pratique du tambour, comme peut le démontrer l'exemple du groupe MSR (*Morning Star River*), dont les membres vivent dans la grande région urbaine de Toronto. Dans un article consacré au groupe MSR dans la revue SAY (*Spirit of Aboriginal Youth*, printemps 2004)⁵, l'un des *drummers* constate que, lors des powwows, beaucoup de jeunes portent des vêtements de grande marque issus des influences *hip hop* directement reliées à leur expérience urbaine. Pour lui, la « culture » des powwows et la musique qui en découle représentent une influence similaire à cette influence urbaine *hip hop* dans les expériences sociales et individuelles et dans les parcours identitaires des plus jeunes générations. En partant de ce constat, le groupe MSR a décidé de se baser sur le pouvoir des powwows pour développer des lignes de vêtements associés au tambour et aux powwows. L'engouement pour la musique de *tewehikan* peut se mesurer à travers le développement de nombreux groupes au Québec (Cris, Atikamekw et Algonquins notamment) ou le succès annuel du championnat du monde de danses et de chants de Schemitzun (Connecticut) et d'Albuquerque (Nouveau Mexique).

Ces exemples montrent comment les concepts de loisir (goûts musicaux, voyage...) et de travail (professionnalisation de la pratique) se positionnent aujourd'hui aux côtés de règles et de codes sociaux, de savoir-faire et de savoir-être, de significations et de valeurs culturels dans la définition d'une pratique « traditionnelle⁶ ». À travers leurs différentes représentations, les *drummers* sont allés à la rencontre de réalités qui dépassent largement les frontières de la communauté. Leur parcours identitaire s'est réalisé en cours de route, à partir d'une mémoire, d'une histoire et de savoirs atikamekw, et dans les relations avec d'autres groupes et nations autochtones et non autochtones avec lesquels ils ont mesuré différences et convergences.

Ce parcours exprime en même temps une forme de persistance culturelle qui n'est pas envisagée par les membres du groupe en termes de repli sur soi. Il s'agit plutôt d'ouverture et de partage culturel, conférant au concept de résistance une dimension créative. « La résistance peut-être plus qu'une simple opposition, elle peut-être créative et transformative. » (Ortner 1995 : 191)

CONCLUSION

D'un côté il y a les powwows, traditionnels ou de compétitions, il y a les cérémonies dans la communauté, il y a notre rapport au monde, le respect du *drum*. De l'autre, il y a aussi le business : les colloques, les conférences, les festivals. Mais ces deux côtés-là, c'est notre mode de vie. Notre mode de vie, ce n'est pas seulement le bois. Il faut aussi gagner sa vie. Moi je chasse, je trappe et en même temps j'ai un pick up. Est-ce que je suis moins traditionnel, moins atikamekw pour ça ? (A.C., février 2004)

Pour beaucoup à Wemotaci, les *drummers* sont considérés comme des « ambassadeurs » de leur communauté et de leur nation. Pour d'autres, l'évolution de la pratique dans une voie économique, professionnelle ou de loisir ne correspond plus aux savoirs locaux véhiculés par le terme même de *tewehikan*. La pratique du tambour révèle comment les membres de ce groupe négocient les changements et les transitions actuels par un processus de convocation de savoirs locaux et de pratiques pan-amérindiennes en les traduisant dans leur propre terme dans un contexte social et culturel en pleine mutation. Ces *drummers* ne sont pas des récepteurs passifs des transformations sociales et culturelles actuelles. Ils répondent au changement par une variété d'aspirations et d'influences qui se façonnent dans un processus complexe d'appropriation de signes, de symboles et de discours rendus accessibles par un engagement au sein de différents espaces relationnels (générationnels et familiaux, pan-amérindiens et non autochtones) et à travers des échanges sur différents thèmes (préférences et création musicales, créativité et imagination artistique, nouvelles technologies, participation sociale, engagement politique...). Chacun de ces espaces est en ce sens indissociable du contexte dans lequel se construit la pièce musicale, elle-même reflète d'une perception identitaire qui s'est construite à la mesure du processus de création. Ces espaces ne peuvent être dissociés l'un de l'autre puisqu'ils représentent les lieux de l'expérience contemporaine des *drummers*. Ceux-ci ne brandissent pas le *tewehikan* comme l'essence de leur identité atikamekw. Il leur a par contre permis de s'interroger « non pas sur ce qu'ils doivent se rappeler pour être mais sur ce que cela signifie, à l'expérience du passé, d'être ce qu'ils sont maintenant » (Létourneau 2000 : 39).

Notes

1. Par acteurs musicaux, j'entends l'ensemble des dispositifs mécaniques (positions et interactions des corps, voix) et techniques (instruments) qui sont mobilisés dans l'action musicale.
2. Le territoire ancestral atikamekw (*Nitaskinan*) baigne le territoire de la Haute-Mauricie au centre du Québec. Les Atikamekw, au nombre de bientôt 6000 individus, habitent trois communautés : Wemotaci, Manawan et Opitciwan. Ils font partie de la grande famille linguistique algonquienne semi-nomade et sont depuis vingt-cinq ans engagés dans un processus de revendications politique et territoriale avec les gouvernements.
3. Formulation que Lenclud emprunte à Ricœur.
4. Les informations concernant la construction étymologique du terme *tewehikan* proviennent d'un croisement de différentes sources : de certains *drummers* et d'autres personnes à

Wemotaci qui s'investissent dans les processus actuels de mise en valeur de pratiques et de savoirs, ainsi que de différents dictionnaires de langues autochtones, innues, ojibwas et algonquines notamment (Barraga 1992; Drapeau 1991; le plus pertinent pour ce terme étant Cuoc 1886 : 317 et 399). Les technolinguistes atikamekw formé(e)s à la recherche linguistique et étymologique œuvrant à la préservation de la culture et de la langue atikamekw pourraient sans doute apporter certaines précisions quant à cette construction du terme. En espérant que ce futur soit proche, voilà pour le moment ce que ces différentes sources du savoir atikamekw et de la famille linguistique algonquienne peuvent en dire.

5. Merci à Wapan pour cette information.
6. Voir l'article de Stern (2000) sur les relations entre les concepts de travail et loisir et les activités de subsistance chez les Inuits. Merci à Louis-Jacques Dorais pour cette référence.

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier l'ensemble des personnes qui soutiennent cette recherche doctorale à Wemotaci et plus particulièrement Mary Coon, Marcel Boivin, Charles Coocoo, Simon Coocoo, les membres du groupe Wemotashée Singers ainsi que le Conseil des Atikamekw de Wemotaci. Ce texte a été enrichi des commentaires de Sylvie Poirier, Richard Lioyer, Charles Coocoo, Christian Coocoo, David Boivin, Ayami Chilton et Yvon Chilton. Je les remercie pour leurs lectures attentives. Merci également aux lecteurs anonymes pour leurs commentaires et suggestions, ainsi qu'à Franck Michaud, Marcelle Roy et Éric Chalifoux pour la révision linguistique. Au Québec, cette recherche doctorale a bénéficié du soutien du CRSH (projet de Sylvie Poirier, « Pratiques et stratégies d'affirmation identitaire et culturelle en milieu autochtone post-colonial. Une analyse comparative d'exemples canadiens et australiens »). En France, le Centre international des études canadiennes à Paris, le ministère de l'éducation, de la Recherche et de la Technologie et le ministère des Affaires étrangères ont rendu cette recherche possible.

Ouvrages cités

- ARMITAGE, Peter, 1992 : « Religious Ideology Among the Innu of Eastern Quebec and Labrador ». *Religiologiques* 6 : 63-110.
- AUDET, Véronique, 2005 : *INNU NIKAMU. Expression musicale populaire, affirmation identitaire et guérison sociale en milieu innu contemporain*. Mémoire de maîtrise, département d'anthropologie, Université Laval, Québec.
- BABADZAN, Alain, 1982 : *Naissance d'une tradition : changement culturel et syncrétisme religieux aux îles australes (Polynésie française)*. Orstom, Paris.
- , 1984 : « Inventer des mythes, fabriquer des rites? » *Archives européennes de sociologie* 25 : 309-318.
- , 1999a : « Culture, coutume, nation : les enjeux d'un débat ». *Journal de la Société des océanistes* 109(2) : 7-12.
- , 1999b : « L'invention des traditions et le nationalisme ». *Journal de la Société des océanistes* 109(2) : 13-35.
- BARAGA, Frederic, 1992 : *A Dictionary of the Ojibway Language*. Minnesota Historical Society Press, Minnesota.
- BEAUDRY, Nicole, 1985 : « Présentation. Chants et tambours. Le pouvoir des sons ». *Recherches amérindiennes au Québec* 18(4) : 2-4.
- , 1988 : « Présentation. Fêtes et musiques ». *Recherches amérindiennes au Québec* 18(4) : 2-4.
- , 1992 : « La composition des chants amérindiens : création ou transmission? » *Les Cahiers de l'ARMuQ* 14 : 1-13.
- BLUNDELL, Valda, 1985 : « Une approche sémiologique du powwow contemporain canadien ». *Recherches amérindiennes au Québec* 15(4) : 53-66.
- BLUM, Stephen, 2004 : « L'acte musical : élément d'analyse ». *L'Homme* (171-172) : 231-247.

- BRIGHTMAN, Robert A., 2002 [1973] : *Grateful Prey: Rock Cree Human-Animal Relationship*. Canadian Plains Research Center, University of Regina, Regina.
- BUDDLE, Kathleen, 2004 : « Media, Markets and Powwows. Matrices of Aboriginal Cultural Mediation in Canada ». *Cultural dynamics* 16(1) : 29-69.
- BUTEUX, Jacques, 1934 : *Jacques Buteux, le premier évangéliste de la région du Saint-Maurice (1634-1652)*. Les éditions du Bien public, Trois-Rivières.
- CAMPISI, Jack, 1975 : « Powwow: A Study of Ethnic Boundary Maintenance ». *Man in the Northeast* 9 : 33-46.
- CHORON-BAIX, Catherine, 2000 : « Transmettre et perpétuer aujourd'hui ». *Ethnologie française* 30(3) : 357-360.
- CUOQ, Jean André, 1886 : *Lexique de la langue algonquine*. J. Chapleau, Montréal.
- DANDENAULT, André et al., 1989 : *Aménagement hydro-électrique du Haut Saint Maurice*. Toponymes Atikamekw, carte n° 5, éditions Inter.
- DE SALES, Anne, 1991 : *Je suis né de vos jeux de tambours : la religion chamannique des Magar du Nord*. Société d'ethnologie, Nanterre.
- DRAPEAU, Lynn, 1991 : *Dictionnaire montagnais français*. Presses de l'Université du Québec, Sillery.
- ELLIS, Clyde, 2003 : *A Dancing People. Powwow Culture on the Southern Plains*. University Press of Kansas, Lawrence.
- FEIT, Harvey A., 1994 : « Dreaming of Animals: the Waswanipi Cree Shaking Tent Ceremony in Relation to Environment, Hunting and Missionization », in Irimoto Takashi et Takako Yamada (dir.), *Circumpolar Religion and Ecology. An anthropology of the North* : 289-316. University of Tokyo Press, Tokyo.
- GOODY, Jack, 1977 : « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec ou sans écriture : la transmission du Bagre ». *L'Homme* 17(1) : 29-52.
- HARKIN, Michael, 1997 : « A Tradition of Invention : Modern Ceremonialism on the Northwest Coast », in Marie Mauzé (dir.), *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies* : 97-111. University Press of America, Oxford.
- HOBBSAWM, Eric, et Terence RANGER (dir.), 1983 : *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press, Cambridge.
- HOCART, Arthur M., 1927 : « Are Savages Custom-Bound? » *Man* 27 : 220-221.
- JACKSON, Jean, 1989 : « Is There A Way to Talk about Making Culture without Making Enemies? » *Dialectical Anthropology* 14 : 127-143.
- JAMIN, Jean, et Patrick WILLIAMS, 2001 : « Présentation. Jazz anthropologie ». *L'Homme* 158-159.
- JÉRÔME, Laurent, 2004 : *Circulation et transmission du savoir sur la relation avec une entité non-humaine. L'expérience d'un groupe de tambour atikamekw de Wemotaci (Haute-Mauricie, Québec)*. Communication présentée lors du colloque « La Nature des esprits. Humains et non-humains dans les cosmologies autochtones », Hôtel Clarendon, Québec, 29 avril – 1^{er} mai 2004.
- KEILLOR, Elaine, 1985 : « Les tambours des Athapascans du Nord ». *Recherches amérindiennes au Québec* 15(4) : 43-53.
- LAFLECHE, Guy, 1973 : *Le Missionnaire, l'apostat, le sorcier*. Presses de l'Université de Montréal, Montréal.
- LAMOTHE, Arthur, 1984 : *Mémoire battante*. Les ateliers audiovisuels du Québec, Montréal.
- LASSITER, Luke, E., 1998 : *The Power of Kiowa Songs: A Collaborative Ethnography*. University of Arizona Press, Tucson.
- LAUGRAND, Frédéric, 2002 : *Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien*. Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy.
- LENCLUD, Gérard, 1987 : « La tradition n'est plus ce qu'elle était ». *Terrain* 9 : 110-123.
- , 1994 : « Qu'est-ce que la tradition? » in Marcel Détienne (dir.), *Transcrire les mythologies* : 25-44. Albin Michel, Paris.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, 2000 : *Passer à l'avenir. Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*. Boréal, Montréal.
- L'HOMME (revue française d'anthropologie), 2001 : *Jazz et anthropologie*, 158-159.
- , 2004 : *Musique et anthropologie*, 171-172.
- LINDSTROM, Lamont, 1982 : « Leftamap Kastom: the Political History of Tradition on Tanna (Vanuatu) ». *Mankind* 13(4) : 316-329.
- LINNEKIN, Jocelyn, 1983 : « Defining Tradition: Variations on the Hawaiian Identity ». *American Ethnologist* 10(2) : 241-252.
- LINTON, Ralf, 1943 : « Nativistic Movements ». *American Anthropologist* 45(2) : 230-240.
- MAUZÉ, Marie, 1997 : « On Concepts of Tradition: An Introduction », in Marie Mauzé (dir.), *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies* : 1-15. University Press of America, Oxford.
- NELSON, Diane, 1996 : « Maya Hackers and the Cyberspatialized Nation-State: Modernity, Ethnostalgia, and a Lizard Queen in Guatemala ». *Cultural Anthropology* 11(3) : 287-308.
- ORTNER, Sherry B., 1995 : « Resistance and the Problem of Ethnographic Refusal ». *Comparative Studies in Society and History* 37(1) : 173-193.
- PICARD-SIOUI, Louis-Karl, 2003 : « *Rebuilding the Iroquois Confederacy* : discours et stratégies traditionalistes à Kanawake, 1890-1974. Mémoire de maîtrise, département d'anthropologie, Université Laval.
- POIRIER, Sylvie, 2001 : « Territories, Identity, and Modernity among the Atikamekw (Haut St-Maurice, Québec) », in Colin H. Scott (dir.), *Aboriginal Autonomy and Development in Northern Quebec and Labrador* : 98-116. University of British Columbia Press, Vancouver.
- , 2004 : « Présentation. La dépolitisation de la culture? Réflexion sur un concept pluriel », *Anthropologie et Sociétés* 28(1) : 7-21.
- POUILLON, Jean, 1975 : « Tradition : transmission ou reconstruction », in Jean Pouillon (dir.), *Fétiches sans fétichisme* : 155-173, Maspero, Paris.
- , 1997 : « The Ambiguity of Tradition: Begetting the Father », in Marie Mauzé (dir.), *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies* : 17-21. University Press of America, Oxford.
- PRESTON, Richard J., 1985 : « Traditions musicales et culturelles chez les Cris de l'Est ». *Recherches amérindiennes au Québec* 15(4) : 19-28.
- REYNIERS, Alain, 2000 : « Musique et affirmation culturelle dans une communauté tzigane de Transylvanie ». *Ethnologie française* 30(3) : 401-408.
- ROUGET, Gilbert, 1980 : *La Musique et la transe. Esquisse d'une théorie générale des relations de la musique et de la possession*. Gallimard, Paris.
- SAVISHINSKY, Joël, 1994 : « Rastafari in the Promised Land: the Spread of a Jamaican Socioreligious Movement Among the Youth of West Africa ». *African Studies Review* 37(3) : 19-50.
- SPECK, Franck G., 1977 [1935] : *Naskapi. The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*. University of Oklahoma Press, Norman.
- SPIVAK, Gayatri, 1987 : *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics*. Methuen, New York.
- STERN, Pamela, 2000 : « Subsistence: Work and Leisure ». *Études/Inuit/Studies* 24(1) : 9-24.
- TANNER, Adrian, 2004 : « The Cosmology of Nature, Cultural Divergence, and the Metaphysics of Community Healing », in J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations* : 189-222. University of Toronto Press, Toronto, Buffalo et London.
- TERRAIN (revue d'ethnologie de l'Europe), 2000 : *Danser*, 35.
- , 2001 : *Musique et émotions*, 37.
- WALDRAM, James, B., 1997 : « The Reification of Aboriginal Culture in Canadian Prison Spirituality Programs », in Marie Mauzé (dir.), *Present is Past. Some Uses of Tradition in Native Societies* : 131-143. University Press of America, Oxford.
- WALLACE, Anthony FC, 1956 : « Revitalization Movements: Some Theoretical Considerations for their Comparative Study ». *American Anthropologist* 58 : 264-281.