

VÉRONIQUE AUDET

INNU NIKAMU L'INNU CHANTE

Pouvoir des chants, identité
et guérison chez les Innus



CD inclus



**MONDES
AUTOCHTONES**



MONDES AUTOCHTONES

Collection dirigée par

BERNARD SALADIN D'ANGLURE

SYLVIE POIRIER

FRÉDÉRIC LAUGRAND

Le Bestiaire innu. Les quadrupèdes, Daniel Clément, 2012.

Jeunesses autochtones. Affirmation, innovation et résistance dans les mondes contemporains, Natacha Gagné et Laurent Jérôme, 2009.

Autochtonies. Vues de France et du Québec, Natacha Gagné, Thibault Martin et Marie Salaün, 2009.

La nature des esprits dans les cosmologies autochtones / Nature of Spirits in Aboriginal Cosmologies, Frédéric B. Laugrand et Jarich G. Oosten, 2007.

Être Maya et travailler dans une maquiladora. État, identité, genre et génération au Yucatan, Mexique, Marie-France Labrecque, 2005.

INNU NIKAMU — L'INNU CHANTE

**POUVOIR DES CHANTS, IDENTITÉ
ET GUÉRISON CHEZ LES INNUS**

VÉRONIQUE AUDET

INNU NIKAMU — L'INNU CHANTE

POUVOIR DES CHANTS, IDENTITÉ
ET GUÉRISON CHEZ LES INNUS



Presses de
l'Université Laval

Les Presses de l'Université Laval reçoivent chaque année du Conseil des Arts du Canada et de la Société de développement des entreprises culturelles du Québec une aide financière pour l'ensemble de leur programme de publication.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour nos activités d'édition.

Les Presses de l'Université Laval remercient l'Institut Tshakapesh, la radio communautaire innue CKAU FM, le festival Innu Nikamu et le Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones pour l'aide financière accordée lors de la publication de cet ouvrage.

Illustration de la couverture : Shautit en spectacle et logo du festival Innu Nikamu

Maquette de couverture : Laurie Patry

Mise en pages : Diane Trottier

ISBN: 978-2-7637-9617-8

PDF: 9782763796185

© Les Presses de l'Université Laval 2012

Tous droits réservés. Imprimé au Canada

Dépôt légal 4^e trimestre 2012

LES PRESSES DE L'UNIVERSITÉ LAVAL

www.pulaval.com

Toute reproduction ou diffusion en tout ou en partie de ce livre par quelque moyen que ce soit est interdite sans l'autorisation écrite des Presses de l'Université Laval.

Je dédie ce livre aux êtres qui m'inspirent et à ceux qui me sont chers,
ainsi qu'aux lecteurs qui en seront inspirés.

À ma fille Sara-Maya
pour sa passion et sa vivacité,
qui partage ma vie, mes joies et mes peines
et qui m'a accompagnée tout au long de la réalisation
de cet ouvrage.

Aux Innus
qui m'ont chaleureusement accueillie chez eux
et initiée à leur monde et leur sensibilité.
En particulier, les familles
Astamajo-Mollen d'Ekuanitshit,
McKenzie de Mani-utenam
et Picard-Paul de Pessamit.

Tshinashkumitinau!

Table des matières

REMERCIEMENTS – TSHINASHKUMITINAU.	XIII
INTRODUCTION	1
Ancrage personnel	1
Ancrage social	4
Ancrage anthropologique	7
L’ethnomusicologie et l’anthropologie de la musique	8
Musique et identité	9
La guérison autochtone	10
Guérison symbolique	14
Significations, émotions, identité, pouvoir et transformation	16
Une recherche qualitative	17
L’ethnographie	19
Observation participante	22
Entretiens et chansons innues	22
Les Innus	24
Ekuanitshit et Uashat mak Mani-utenam	28
Hypothèse et plan	30
Illustrations	31
CHAPITRE 1	
LES MUSIQUES TRADITIONNELLES INNUES	41
Actes relationnels de communication et de communion dans le monde	41
Caractéristiques sommaires des formes musicales traditionnelles innues	43
Mode d’être au monde de chasseurs nomades	47
Épistémologie relationnelle et engagement poétique	52

Relation au monde par le son, selon un mode d'être au monde traditionnel innu	56
Le pouvoir du son	60
Le <i>teueikan</i> et les chants au <i>teueikan</i>	62
Le <i>teueikan</i>	63
Les chanteurs au <i>teueikan</i> et leurs chants	66
Les <i>makushan</i>	70
Continuités et transformations	74
Illustrations	77

CHAPITRE 2

RENCONTRES ET APPROPRIATIONS MUSICALES	81
Parcours historique et musical des Innus	81
Les chants chrétiens en <i>innu-aimun</i>	83
La venue des instruments «étrangers»	89
Le phénomène country et l'appropriation de la guitare	92
Émile Grégoire, chanteur country innu	98
Les mouvements d'affirmation identitaire et culturelle à travers le rock et le folk	101
Philippe McKenzie, porteur des revendications innues à travers la chanson engagée	108
« <i>Mistashipu</i> » de Philippe McKenzie	114
« <i>Innu</i> » de Philippe McKenzie	116
« <i>Ka papeikutesbt</i> » et « <i>Mamitunenitamun</i> » de Philippe McKenzie	117
1985 : la création du Festival Innu Nikamu	119
« <i>Innu nikamu</i> » de Claude McKenzie	124
La tornade Kashtin	126
Des musiques fortement ancrées dans leur milieu	134
Illustrations	139

CHAPITRE 3

AFFIRMATION IDENTITAIRE	153
Politiques et poétiques des musiques populaires contemporaines innues	153
Un art politisé et des poétiques de l'identité	153

L'identité des musiques innues et les lignes de force de l'affirmation identitaire	161
Les thématiques des paroles	163
L'expression sonore	166
L'expression et la valorisation de la langue <i>innu-aimun</i>	169
Les acteurs du monde musical innu et la place des femmes . . .	175
« <i>Nin au tshitshue ishkueu</i> » d'Hélène McKenzie Vollant	178
Kathia Rock, chanteuse innue	180
« <i>Quand le jour se lève</i> » de Kathia Rock.	184
« <i>Shatshitun</i> » de Kathia Rock	185
Une thématique identitaire majeure: la référence au territoire, au mode de vie traditionnel, aux ancêtres.	187
« <i>Tshinanu</i> » de Kashtin (Florent Vollant)	189
« <i>Ekuan pua</i> » de Philippe McKenzie.	190
« <i>Eka ashuapatetau</i> » de Rod et Robert Pilot	192
« <i>Tshitshissenitenanu</i> » de Florent Vollant	194
« <i>Nui kushpen</i> » de Shauit	197
Illustrations	201
 CHAPITRE 4	
VOIE / VOIX DE GUÉRISON SOCIALE	207
Des chansons et des musiques qui revitalisent le monde	207
L'effet thérapeutique des poétiques politiques et culturelles	208
« <i>Toi qui as pris notre pays</i> » de Réal Vollant	209
« <i>Metshu</i> » d'Ussinniun (Rodrigue Fontaine)	210
La participation sociale, l'engagement poétique et la transformation vers un mieux-être	213
<i>Katipatshimushit</i> : message et effet-miroir.	215
La création et la pratique musicale comme moments de guérison	219
Le cercle social et son paradoxe	223
Sens et expériences de quelques chansons de guérison	226
« <i>Akua tutu</i> » de Maten (Samuel «Putu» Pinette)	226
« <i>Tshe shatshiekt</i> » de Maten (Uapush Vollant)	229
« <i>Ashtam uitshii</i> » de Chantal Bellefleur	231
« <i>Nutau</i> » de Claude McKenzie	234
« <i>Eka nta tshi uapimikau</i> » de Petapan (Michel Canapé)	236
« <i>Ishpish tshi tutaman</i> » de Bill St-Onge	238
« <i>Miam uapukun</i> » de Kashtin (Florent Vollant)	239
Illustrations	241

CONCLUSION	247
BIBLIOGRAPHIE	
Livres et revues.....	251
Articles de presse et entrevues radiophoniques.....	264
Webographie.....	265
Filmographie.....	268
Discographie innue.....	270
Autre discographie autochtone.....	277
RÉSUMÉ	279
PETIT LEXIQUE INNU	281
Prononciation.....	281
Lexique.....	282
Liste des chants et musiques du CD	285

REMERCIEMENTS — *TSHINASHKUMITINAU*

Le présent ouvrage a été réalisé avec l'inspiration, l'appui et la collaboration de plusieurs personnes et organismes.

Je tiens à remercier tout particulièrement l'anthropologue Sylvie Poirier, ma directrice de mémoire de maîtrise et codirectrice de doctorat, qui a su me faire rêver et me guider sur des chemins menant à des univers de sens et de connaissance qui ont grandement nourri mon approche, mes questionnements et mes réflexions anthropologiques. Je tiens à remercier aussi l'anthropologue Marie-Andrée Couillard, qui a su bien m'orienter lors des premiers balbutiements de mon projet de mémoire et qui m'a encouragée et soutenue tout au long de sa réalisation. Je remercie grandement le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSH) qui m'a attribué une bourse d'études supérieures pour les années 2003-2004 et 2006-2010. Le Département d'anthropologie, le Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIÉRA) de l'Université Laval, leur personnel et leurs membres m'ont offert un milieu de travail stimulant. J'aimerais aussi remercier les responsables de la Collection Mondes autochtones des Presses de l'Université Laval, en particulier Frédéric Laugrand et Marie-France Labrecque, ainsi qu'André Baril des Presses de l'Université Laval, pour m'avoir témoigné leur grand intérêt envers cet ouvrage et fortement encouragée à le publier dans cette collection. Merci aussi aux différents évaluateurs du manuscrit qui ont contribué à la qualité de la version actuelle, dont les anthropologues Jean-Guy Goulet et Bob White, mon directeur de doctorat, ainsi qu'à Yvette Mollen de l'Institut Tshakapesh pour sa révision linguistique des transcriptions et des traductions de la langue *innu-aimun* selon l'orthographe innue standardisée en vigueur.

Pour leur participation de près ou de loin à la réalisation du présent ouvrage, je tiens à remercier tous les Innus et toutes les *Innushkueuat* (femmes innues) que j'ai rencontrés, ainsi que toutes les personnes et tous les organismes qui y reconnaîtront leur apport très apprécié :

- Ekuanitshit (Mingan) : les familles Astamajo et Mollen (en particulier Gertrude «Mani» Astamajo et (feu) Mario Mollen, Cécile Astamajo, Hélène et (feu) Jérôme «Shenum» Mollen, Simon, Gaétan, Stéphanie, Maryse, Junior), la famille Piétacho (Béatrice et Jean-Charles Piétacho, Agathe et (feu) Philippe «Pinip» Piétacho, Aurore, Pierrette, Jeanne D'Arc, Ghyslain, Gilbert, Mario), Rita Mestokosho, Marie-Aimée Mestokosho, Sylvester Mestokosho, Vincent Napish, Michel Vollant, Allen Ward, Anne Napess, Bianca et Maxime Napess, William Napess, Isabelle Napess ;
- Mani-utenam (Maliotenam) : la famille McKenzie (Louisa «Napeshkueu» Pinette McKenzie, Jimmy, Jacques «Taby», Réal «Cayinsh», Lucien «Pou-7», Antoine «Mimi», Marcelle, Debby St-Onge, Raoul St-Onge), la famille Michel (Agnès, Lise, «Flemming», Patrick, «Pentukus», Yves, Marc), la famille McKenzie-Vollant (Hélène McKenzie Vollant, Natasha, Stéphane), Monique et Paul-Arthur «Mitshapeu» McKenzie, Ben «Pentenmiss» McKenzie, Dany McKenzie, Marie-Aimée Aster, Carmin Martel, Gertrude Ambroise, Viviane Michel, Yvette Michel, Gaëlle André-Lescop, Marie-Noëlle McKenzie, Jade McKenzie, Philippe McKenzie, Evelyne St-Onge, Céline Bellefleur, Réal Vollant, Kim Fontaine, Samuel «Putu» Pinette, Bryan André, Shaushiss Fontaine, Chantal Bellefleur, Kathia Rock, Dany Bacon, Shal Malekesh Bacon, Uapush Vollant, Steve Vollant, Jean-Eudes «Shuit» Aster, Florent «Titi» Vollant, Claude McKenzie, Rod Pilot, Robert Pilot, Mathieu McKenzie, Alek-Sandra Vollant-Cormier, Valmor Jourdain, Sylvain «Putu» Vollant, Danielle Descent, Jean-Luc Vollant, Marc Vollant, Sylvie Ambroise, Mélina Vassiliou, Maxime Vollant, Réginald Vollant, Charlotte «Shalut» McKenzie, Gaétan Régis, Omer et Léo St-Onge, Junior St-Onge, Bill St-Onge, Spencer St-Onge, Roland «Bozo» St-Onge, Ti-John Ambroise, Georges «Chicken» Fontaine ;
- Uashat (Sept-Îles) : Émile Grégoire, Moïse Jourdain, Bobby Couture, Jacques Grégoire, Benjamin Fontaine, Josélito Fontaine, Rodrigue Fontaine, Christophe Fontaine, Carl Grégoire ;

-
- Matimekush-Lac John (Schefferville): Armand McKenzie, Geneviève McKenzie-Sioui, Alexandre McKenzie, Marjolaine McKenzie; Emily Wanish, Willy Nab et Uapush Vollant (Naskapis de Kawawachikamach);
 - Unaman-shipu (La Romaine): William-Mathieu Mark, Guy Bellefleur, Marc Tremblay, Anne et Jean-Baptiste Lalo;
 - Pessamit (Betsiamites): Éric Canapé, Michel Canapé et Michelle Crépeau, les familles Paul et Picard (Patrice, Suzanne, Marie, Augustin, Kim Picard), Doreen Picard, Omer Rock et Rosalie Vollant, Sonny Hervieux, Laurent McKenzie, Raphaël Picard, Maria-Louise Nanipou, Claudette Labbé, Martin Bacon, Marie-Claude Hervieux, Riette Bacon, Marie-Aimée Labbé, Alexis et Kenneth Vollant;
 - Tshishe-shatshit (North West River): Andrew Penashue, Kevin Nuna, Etienne Rich, Kenikuen Mark et Frederick Penashue;
 - Nutashkuan (Pointe-Parent): Caroline Malec, Joël Malec, Brigitte Lalo-Malec, Rachelle Malec, Marie-Paule Malec, Marie-Ida Mestokosho, Jani Bellefleur-Kaltush, Grégoire Kaltush, Michel Ishpatao;
 - Mashteuiatsh (Pointe-Bleue): Wendy Moar, Sonia Robertson, Marie-Laure Tremblay et Frédéric Tremblay;
 - Wendake (Village-huron): Gilles Sioui, Louis-Karl Picard-Sioui, Charles Bender et Gilles H. Picard;
 - Québec et autres: Ivan Ignacio (Bolivie), Donna Larivière (Timiskaming), Marlène Bordeleau la radio CKIA FM 88,3 et le collectif de l'émission *Voix autochtones*; Amélie Courchesne; Julian Blacksmith (Mistissini), Yvon Lemieux, Guillaume Aylestoch, Eddy Malenfant, Cynthia Fortin, Chloé Sainte-Marie, Maurizio Gatti, Julie Rodrigue, Léa Hiram, Céline Petit, Anne-Pascale Targe, Laurent Jérôme, Jean-Pierre Garneau, Andras Mak, Annalisa D'Orsi, André Langevin, Sylvie Vincent, Sylvain Marcotte, René et Ginette Bélanger, Daniel Castonguay, Yvan Breton, Gerry McNulty, Paul Charest, François Trudel, Lise Fortin, Nicole Beaudry, Beverley Diamond, Anna Hoefnagels;
 - Organismes: les Conseils de bande d'Ekuanitshit, de Uashat mak Mani-Utenam et de Pessamit; l'Institut Tshakapesh (ICEM) (Yvette Mollen, Denis Vollant, Gloria Vollant, Adélard Joseph); le Musée Shaputuan (Lauréat Moreau, Jean St-Onge); la SOCAM

(Bernard Hervieux, Patrick Moar, Raoul Vollant, Murielle Rock, Shushan Bacon, Sylvestre Desterres); le festival Innu Nikamu (Sylvain «Putu» Vollant, Kim Fontaine, Réginald Vollant); la radio CKAU (Réginald Vollant); le studio Makusham (Kim Fontaine); le studio Inniun (Moïse Jourdain); Groupe Concept Musique (Guy Trépanier); les Productions L-A Be (Louis-Armand Bombardier); Smithsonian Folkways Recordings (Cathy Carapella).

Enfin, un grand merci à ma fille, à mes parents et mes amis et amis qui m'ont accompagnée, encouragée, soutenue et aidée dans cette grande aventure humaine et intellectuelle.

INNU NIKAMU — L'INNU CHANTE

Innu nikamu signifie «L'Innu chante» ou, plus exactement, «Il/elle chante en innu, à la manière innue». *Innu* signifie «être humain». Pour les Innus (anciennement nommés Montagnais ou Naskapis), le terme désigne leur nation en premier lieu, mais aussi, tout être humain amérindien, autochtone, aborigène, pour la relation particulière qu'ils entretiennent avec la Terre et l'oppression qu'ils ont vécue et qu'ils vivent encore souvent. *Nikamu*, «il/elle chante», fait référence à une prise de pouvoir et de parole par le chant et la musique. Le terme *Innu nikamu* est aujourd'hui utilisé couramment pour parler de tous les chants et musiques innus anciens et contemporains. Toutefois, traditionnellement, *nikamu* se réfère d'abord au chant au tambour (*teueikan*), à un chant puissant, à une voix forte, chanté par les esprits lors des rêves et associé à l'acquisition de pouvoir et de maturité. *Nikamu* évoque l'existence d'un pouvoir attribué au son et transmis à travers le son. Ce pouvoir spirituel confère à celui qui le reçoit un pouvoir personnel, social, économique et politique, en tant que guide, messenger et pourvoyeur.

Innu Nikamu, c'est aussi le nom donné au festival de musique autochtone de Mani-utenam, fondé en 1985 par des jeunes Innus visionnaires. Il donna un grand coup d'envoi à la production musicale innue contemporaine. Jusqu'à aujourd'hui, le **festival Innu Nikamu** met en valeur les talents artistiques autochtones en présentant les chants, musiques et danses traditionnelles et populaires des Innus ainsi que d'autres groupes autochtones du Québec, du Canada et du monde. Tous les mois d'août, il rassemble pendant quelques jours des milliers de spectateurs dans la communauté de Mani-utenam, aux abords de la baie des Sept Îles.

Le logo du festival, visible en couverture, est évocateur de son esprit d'affirmation identitaire et de guérison. En toile de fond, il présente un tambour innu (*teueikan*) rayonnant, se confondant avec le soleil. Les rayons de l'astre/*teueikan* seraient comme la propagation du son, des ondes sonores, dans toutes les directions. En surimpression, une outarde aux ailes grandement déployées s'envole, voyage et transporte la musique, donnant une forte impression de fierté et de liberté tout en évoquant le nomadisme et la transmission. Son corps se confond avec une guitare, offrant un lien symbolique fort entre la guitare, l'oiseau et l'envol, comme une affirmation identitaire à travers la musique. On y sent une référence à la saison estivale,

à l'esprit de rassemblement et de fête. Le *teueikan*/soleil apparaît comme la fondation, la source d'énergie et d'unité, mettant en valeur l'attachement au territoire et à la culture innue. L'outarde/guitare suggère un acte d'émancipation, d'affirmation, un épanouissement, un mouvement, une transformation personnelle, culturelle et sociale, une guérison. Le logo offre ainsi un paysage symbolique significatif où se négocient de nouvelles formes d'identité et d'expression autochtones qui puisent dans la force des traditions, tout en favorisant la liberté, la créativité et le renouvellement.

INTRODUCTION

Les musiques fascinent. Lieux d'émotion, elles sont objet d'admiration et source de rêves. Elles entraînent les âmes sensibles dans des voyages imaginaires où les frontières n'existent plus. Lieux de rencontre et de métissage, elles sont intemporelles et universelles...

Importants témoins intérieurs d'une culture, les musiques sont aussi des expressions sociales et culturelles qui en révèlent beaucoup sur la communauté d'où elles émergent. En tant qu'éléments de la vie en société, ces témoins culturels et locaux, étudiés dans leur contexte de manifestation, peuvent porter loin la réflexion anthropologique et nous amener à une compréhension en profondeur des situations et des réalités contemporaines. Beaucoup plus que des objets d'art et de divertissement, elles mettent en jeu des relations symboliques complexes qui sont les fondements même du cœur social. Au-delà de leur valeur esthétique, les musiques doivent être considérées en tant qu'éléments fondateurs, constructeurs et reproducteurs des cultures et des sociétés. (Audet et Courchesne 2001)

ANCRAGE PERSONNEL

Étrangement, c'est en passant par l'Afrique de l'Ouest que j'en suis venue à m'intéresser vraiment aux Autochtones d'ici et plus particulièrement aux Innus. Et c'est par mon amour de la musique, et de tous les trésors humains qu'elle exprime, que j'en suis venue à faire des recherches sur les musiques innues dans leur contexte social et culturel. Mes premières expériences de rencontre interculturelle en milieu innu remontent à 1997, alors que j'entamais ma vingtaine.

En 1996, j'ai conçu et réalisé avec une amie, Amélie Courchesne, un projet d'échange interculturel¹ par lequel j'ai pris conscience de la grandeur du monde humain et vécu sa diversité culturelle, sociale, spirituelle, économique et politique. J'ai également pris conscience de la profonde vivacité des différentes cultures et de chaque expérience d'être au monde. Le projet Diapason avait pour objectif de connaître les réalités sociales et culturelles des *Burkinabé* (Burkina Faso, Afrique de l'Ouest) à travers leurs contes et leurs musiques et de les faire connaître par l'intermédiaire de conférences et d'un livre-musical. C'est à travers la rencontre de ces gens, le partage de leur vie quotidienne, de leurs préoccupations locales et mondiales et la recherche de compréhension de leur univers que j'ai pris conscience de la pertinence des sciences humaines et sociales et plus particulièrement de l'anthropologie dans le monde contemporain, comme science qui nous aide à nous comprendre en tant qu'être humain, à comprendre la multiplicité de cette expérience et à la valoriser.

À la suite de notre premier séjour d'immersion culturelle au Burkina Faso, notre jeune coéquipier burkinabé, Amadou Traoré, a eu la chance de venir faire un stage au Québec. Nous sommes partis en faisant du pouce à la rencontre des habitants de la Côte-Nord du Saint-Laurent, jusqu'à Unaman-shipu² (La Romaine)³ (voir figures 1-7). Nous voulions mieux connaître nos racines québécoises, mais aussi, conscientisées par rapport à la colonisation après notre séjour en Afrique, nous voulions connaître ces peuples qui étaient là avant l'arrivée des Européens en Amérique, et qui y sont toujours. C'est ainsi que nous avons rencontré plusieurs Innus⁴ et pris conscience, à rebours, de la vive existence de cet Autre dans ce qu'on croyait

1. Nous avons conçu le projet Diapason dans le cadre du concours *Prépare ta valise, toubabou!* proposé aux cégépiens de la province de Québec par l'organisme Jeunesse du Monde. Notre projet ayant été gagnant, nous avons pu le réaliser lors d'un stage de trois mois au Burkina Faso à l'automne 1996.
2. Selon les règles standardisées de l'écriture de la langue *innu-aimun*, les noms de lieux comportant plusieurs mots doivent porter une majuscule au premier mot seulement et des traits-d'union. Dans cet ouvrage, ces règles sont respectées.
3. Je remercie tout particulièrement Alexandre et Georges Bacon (Mashteuiatsh), ainsi que Pierre-Louis et Daniel Le Saulnier, pour leur encouragement, leur appui et leur aide initiale à la réalisation de cette aventure dans le Nitassinan (territoire innu, «notre terre»).
4. Dans le respect de la linguistique innue, le pluriel d'Innu est Innuat (McNulty), prononcé [Innout] ou [Innouwat]. Cependant, l'ethnolinguiste José Mailhot propose d'accorder grammaticalement le mot «innu» selon les règles de la langue française lorsqu'on l'utilise dans cette langue, afin d'éviter plusieurs problèmes linguistiques, notamment celui de confondre les Innuat avec les Inuit (Mailhot 1999: 60). Suivant ces considérations, j'utiliserai le nom Innus au pluriel, qui est plus largement accepté dans le milieu francophone, et je l'accorderai en français lorsqu'il est utilisé en adjectif. La prononciation du nom Innu varie également selon les régions. Dans les

être «chez nous». Nous avons créé et entretenu, depuis ce jour, des liens importants avec ceux qui nous ont généreusement accueillis et qui se sont ouverts à nous lors de notre rencontre⁵. Je suis retournée annuellement dans la communauté innue d'Ekuanitshit (Mingan) depuis 1997, et depuis 2003 je fréquente régulièrement les communautés de Mani-utenam, de Pessamit et les communautés autochtones urbaines de Québec et de Montréal.

Ces séjours significatifs ont particulièrement suscité ma réflexion et mes émotions concernant les rapports entre musique, identité et santé sociale⁶ chez les Innus. Il fut naturel de m'intéresser aux liens dynamiques et expressifs unissant ces dimensions. Les musiques populaires⁷ innues constituent un phénomène actuel si important dans les communautés innues qu'il mérite que l'on s'y attarde plus profondément⁸. Fascinée par

communautés les plus à l'Ouest, tel qu'à Pessamit et Mashteuiatsh, on prononce, au singulier, [Ilnou] ou même [Idlou] et on écrit Innu ou Innu.

5. Je remercie tout particulièrement Mario «Maniu» Mollen [malheureusement décédé en 2008] et Gertrude «Mani» Astamajo, d'Ekuanitshit, qui nous ont enseigné et partagé leurs valeurs et leurs connaissances innues et qui sont devenus nos parents d'adoption innus depuis 1997. On peut voir Mario Mollen, sa famille et les gens d'Ekuanitshit (Mingan) dans le film historique et humoristique *Chronique de Minganie* (Malenfant 2003; www.nametauinu.ca). *Tshinashkumitinau Maniu mak Mani* (Merci Mario et Gertrude). (voir figures 1, 8-17)
6. J'entends par santé sociale : les taux de problèmes sociaux et les initiatives de guérison sociale, l'état de bien-être des membres d'une communauté, d'une société, d'un peuple.
7. Je désigne par musique populaire les créations musicales contemporaines, le plus souvent chantées et accompagnées à la guitare. À l'instar de Pichette (2001) et Beaudry (1988), j'utilise le terme populaire pour signifier leur aspect commun, public, partagé par le peuple, «dont l'appréciation ne requiert de l'auditeur aucune compétence technique ou théorique» (Beaudry 1988: 4) et leur influence venant des courants directeurs de musiques populaires commerciales, ou *pop*, ainsi que pour les différencier des musiques dites traditionnelles de valeur spirituelle que sont principalement les chants innus au *teueikan*. Concernant l'étude des musiques populaires non occidentales ou ethniques, voir notamment Buck, Cuthbert et Robinson (1991), Fabian (1998), Manuel (1990), Meintjes (2003, 2004), Straw, Johnson, Sullivan et Friedlander (1995), White (2008).
8. Excepté quelques références aux musiques populaires contemporaines innues dans les articles et ouvrages de Diamond (1988, 1994, 2001, 2008), Wright-McLeod (2005), les articles de Keillor (1988), Scales (1999) et les livres à saveur ethnographique de Silberstein (1998), Belleau et autres (1988), peu de recherches approfondies ont été menées, à ma connaissance, sur ces musiques. Grenier et Morrison ont toutefois publié des articles intéressants sur la médiation identitaire et l'accueil du groupe Kashitin au sein de la société québécoise (Morrison 1996; Grenier et Morrison 1995; Grenier 1993, 1995). Beaucoup d'articles de presse et de revues musicales ont aussi accompagné le succès du groupe Kashitin et maintenant de Florent Volland et de Claude McKenzie qui poursuivent en solo. Dans le monde algonquien, quelques recherches, articles et ouvrages concernant ces nouvelles formes d'expression ont été publiés, notamment par Krims (2000), Whidden (1984, 1990, 2007), Lederman

ces musiques généralement folk, country et rock chantées en langue *innu-aimun*, par l'attrait qu'elles suscitent chez ceux qui les comprennent et fortement intéressée aux problématiques des réalités contemporaines des peuples autochtones qui vivent au Québec, je me suis donné le mandat d'en rendre compte. Cet ouvrage concerne ainsi les pratiques et expressions musicales des Innus du Québec et du Labrador dans une perspective d'affirmation identitaire et de guérison autochtone. Les musiques populaires innues contemporaines, par exemple celles popularisées par le groupe Kashtin⁹ dans les années 1980-1990, s'inscrivent au cœur de ce phénomène. L'objectif ultime est de contribuer à documenter et à faire connaître des facettes trop souvent méconnues ou mal connues de la vie et de la culture des Innus. Du même coup, il s'agit de faire honneur au potentiel culturel, artistique et musical de ces gens.

ANCRAGE SOCIAL

Les peuples algonquiens du Nord-Est américain, depuis qu'ils accueillirent les flottes des pêcheurs et des «découvreurs» européens, et plus spécifiquement depuis les tentatives gouvernementales d'assimilation forcée au cours du 20^e siècle, vivent des transformations profondes dans leur mode de vie, dans leur façon d'*être au monde*¹⁰. La conversion religieuse, l'intégration au régime de la traite des fourrures et, plus récemment, la scolarisation forcée en pensionnat ainsi que la sédentarisation par la création de réserves gouvernementales ont probablement été les transformations les plus marquantes. Malgré tout, bien que souvent durement ébranlés dans leurs fondations pendant les différentes périodes coloniales et post-coloniales, les Autochtones n'ont pas été des victimes passives, mais, plutôt, des agents actifs militant en faveur de leur autonomie culturelle et de leur autodétermination (Burger 2000: 133-137). Ils ont fait preuve d'énergie et d'imagination, usé d'ingéniosité, de stratégies d'affirmation et de résistance afin de

(1990), Preston (1985), Beaudry (2001). Ces nouvelles musiques suscitent généralement des réflexions sur les transformations sociales et culturelles, le renouvellement ou l'appauvrissement de la culture, ainsi que sur l'affirmation identitaire, culturelle et politique, la participation des Autochtones et leur répercussion dans les sociétés euro-américaines contemporaines. Mes propres recherches et publications portent principalement sur les musiques populaires innues et la scène musicale autochtone au Québec (Audet 2005a, 2005b, 2009, 2010a, 2010b, 2012a, 2012b, 2012c, 2012d).

9. Kashtin signifie «la tornade». Selon l'orthographe innue standardisée: Kashtun, prononcé [kashтен] ou [kahtoun], dépendamment des dialectes régionaux. Voir la section *La tornade Kashtin* au chapitre 2.
10. *Being-in-the-world* (Friedman 1994: 112); *Ontology of dwelling* (Ingold 1996: 121). Pour une présentation de ces concepts, voir le chapitre 1.

poursuivre leur marche culturellement différenciée dans le monde, ce *nouveau* monde dans lequel se sont construites et se construisent les sociétés autochtones, québécoise, canadienne.

On assiste actuellement, au Québec, au Canada et dans le monde en général, à une recrudescence des mouvements autochtones. Ces mouvements s'inscrivent dans le climat politique international de décolonisation, de reconnaissance de la diversité culturelle et des droits des minorités ayant cours depuis la deuxième moitié du 20^e siècle, qui a notamment permis l'inscription du droit à l'autodétermination des peuples aux Nations Unies ainsi que la reconnaissance du statut de peuple aux Autochtones, menant à l'adoption de la Déclaration sur les droits des peuples autochtones à l'ONU, en 2007. Un important processus de guérison et de revitalisation/revalorisation¹¹ accompagne ces mouvements contemporains, où les Autochtones se tournent vers leurs racines, leurs traditions, leurs aînés et leurs aînées, pour se construire une place spécifiquement autochtone dans le monde actuel, transcendant les expériences passées pour vivre pleinement le présent et l'avenir (Frisbie 2001 : 492). Les nouvelles musiques autochtones en font partie intégrante (Diamond et autres 1994 : 12). Elles apparaissent comme des emblèmes culturels, des instruments de résistance et d'affirmation de préoccupations contemporaines et d'une identité distincte par rapport aux sociétés dominantes, tout en conjuguant de façon originale des éléments autochtones et euro-américains, traditionnels et modernes, locaux et globaux. On remarque dans ces musiques l'importance du thème et de la portée identitaire, ainsi que leur potentiel d'action et de transformation personnelles et collectives au moyen de l'expression et de la dénonciation des problèmes sociaux.

Ce mouvement de musique populaire autochtone est très fort au Québec, particulièrement en milieu innu, témoin d'une grande vitalité musicale, de musiciens, d'événements et de productions importantes. Notamment, le chanteur folk Philippe McKenzie donna un coup d'envoi à la production musicale populaire innue en enregistrant ses créations sur disque vinyle avec Radio-Canada au milieu des années 1970 (McKenzie c1975, c1976, c1977), reproduites sur un long-jeu par Boot Records au début des années 1980 (McKenzie 1982). Le groupe Kashtin qui en émergea popularisa un style contemporain de musique autochtone à l'échelle nationale et même internationale dans les années 1980-1990

11. *Process of healing and renewal* (Diamond et autres 1994 : 12).

(Kashtin c1985, 1989, 1991, 1994). Le Festival Innu Nikamu¹² promeut les artistes innus et autochtones depuis 1985 et une profusion de chanteurs/musiciens/auteurs/compositeurs et d'auditeurs/spectateurs/danseurs alimentent continuellement la vie musicale innue¹³. Beaucoup d'Innus, dont bien des jeunes, chantent et font de la musique. À travers ces musiques chantées dans leur langue, les Innus expriment ce qu'ils vivent et ce qu'ils pensent, mettent en mots et en sensations leur imaginaire et les réalités qui les préoccupent et envisagent leur histoire, leur présent et leur avenir personnels et collectifs. Des thèmes de choix sont en rapport avec l'identité; l'appel à la solidarité, une prise en charge, une prise de conscience; la vie traditionnelle dans le bois, le lien à la terre, aux animaux et aux entités du territoire; le respect, l'écoute et la transmission de la parole des aînés et aînées; l'alcoolisme, les problèmes de toxicomanie et de dépendance; la violence et la négligence familiales; l'amour, l'amitié, les peines d'amour, l'adultère; l'éloge et l'amour de la famille, des parents, des enfants; la morbidité, le suicide et les morts tragiques; la vie sédentaire dans la communauté ou en milieu urbain.

Ces chansons et musiques sont omniprésentes dans la vie des communautés innues. On peut les entendre de vive voix partout dans les communautés, accompagnant la solitude ou bien le rassemblement amical, familial ou festif, dans une maison, un chalet ou une tente, dehors autour d'un feu, lors d'un spectacle dans un bar ou à la salle communautaire. On les entend aussi indirectement, à travers un enregistrement sur vinyle, cassette, disque compact, vidéo ou Mp3, diffusées à la radio communautaire locale, présentées sur le Web¹⁴, à la télévision¹⁵ ou, par exemple, dans le train de Sept-Îles à Schefferville ou encore lors d'un voyage en auto le

-
12. Selon les règles standardisées de l'écriture de la langue *innu-aimun*, lorsque l'expression est un nom composé désignant un organisme ou un événement, les mots devraient prendre des majuscules et être reliés par des traits-d'union. En respectant ces règles linguistiques, le festival devrait ainsi s'écrire «Innu-Nikamu». Toutefois, le nom du festival s'écrivant communément «Innu Nikamu», ce nom officiel de l'organisme sera conservé tel quel.
 13. Voir l'ampleur de la discographie à la fin de la bibliographie.
 14. On trouve une grande sélection de musique innue sur le Web (via *youtube* et *facebook* principalement), ainsi que d'enregistrements vidéos de musique, par exemple lors de spectacles. Aussi, de plus en plus de musiciens innus réalisent des vidéoclips et les diffusent sur le Web, notamment avec les services des studios ambulants du Wapikoni Mobile (*wapikoni.tv*) et de Musique nomade (*musiquenomade.com*).
 15. Voir notamment les émissions télévisées mettant à l'honneur les musiciens autochtones du Québec (et d'ailleurs) comme les spectacles télévisés des Productions A Priori (Lemieux 2005, 2008; Lemieux et Drolet 2007) et les séries d'émissions TAM – Talents autochtones musicaux (Vincent-Savard 2009, 2010) et Makusham (Vollant et Savoie 2009, 2010, 2011).

long de la mer sur la route 138 ou dans les chemins forestiers pénétrant le territoire nord-côtier. Ces musiques possèdent un grand pouvoir auprès des Innus, tant sur le plan émotif que cognitif, pour les chanteurs et musiciens autant que pour tous ceux qui les entendent. Elles contribuent à exprimer, à affirmer, à construire, à consolider et à renouveler différents aspects de l'identité innue, ainsi qu'à exprimer et à identifier des problèmes, à envisager et à suggérer des solutions et des actions vers un mieux-être personnel et collectif.

Beaucoup de jeunes Innus s'occupent en faisant de la musique, dans un monde où ils ont souvent peine à se trouver une place¹⁶. Certains disent même s'accrocher à la vie par la musique. La musique est un lieu d'expression personnelle, sociale, culturelle et politique qui les rattache à leur groupe d'appartenance, soit leurs proches, leur communauté, la nation innue, le monde autochtone en général, ou leurs artistes locaux et internationaux préférés et leurs communautés de goût mondialisées. En chantant en langue innue, ils expriment leur fierté d'être Innus et se rattachent à leurs traditions et à leur culture, de façon originale. Par cette pratique créatrice et profondément émotive, les musiciens prennent confiance en eux-mêmes, expriment leur vécu, propagent une fierté et donnent un sens et de l'espoir à leur vie et à celle de leurs communautés. Comme le dit Florent Vollant (2002), ils entretiennent le feu; comme le fait le tambour traditionnel (*teueikan*), ils font battre le cœur des Innus...

ANCRAGE ANTHROPOLOGIQUE

Afin de mieux comprendre les discours liant musique, identité et guérison dans le milieu innu, je propose ici une brève revue anthropologique de ces thèmes et de leurs articulations. Dans la présente section, je propose d'abord un survol de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie de la musique et j'explore les liens dynamiques entre musique et identité, particulièrement forts dans un contexte de mondialisation et de résurgence des identités culturelles. J'aborde ensuite la perspective de la guérison, spécifiant ce que constituent la guérison sociale et les mouvements de guérison autochtones, et leurs liens avec les mouvements de revitalisation/revalorisation culturelles. Puis, j'explore le concept de guérison symbolique et les potentiels thérapeutiques des musiques, dans une articulation entre significations, émotions, lien social, pouvoir et transformation. Enfin, j'expose la méthodologie ethnographique qui a guidé cet ouvrage et mes

16. Pour une discussion sur la nouvelle génération innue, voir Jérôme (2005a), Audet (2005b), Truchon (2005), Vincent (2009).

expériences de rencontre, de dialogue et d'apprentissage sur le terrain avec les Innus concernés.

L'ethnomusicologie et l'anthropologie de la musique

L'ethnomusicologie et l'anthropologie de la musique s'intéressent potentiellement à toutes les musiques de toutes les personnes, de tous les groupes humains et de tous les temps. Plus spécifiquement, c'est l'étude de la musique dans son contexte social et culturel (Myers 1992; Merriam 1964); de la réalité musicale comme une pratique culturelle significative (Desroches et Des Rosiers 1995); du comportement musical des hommes (Rouget 1968). Ces sciences abordent les questions les plus fondamentales relatives à la musique humaine (Nettl 1992: 395), par exemple: «Pourquoi l'humain fait-il de la musique?»

L'apport de l'ethnomusicologie et de l'anthropologie à l'étude des musiques concerne cette importance accordée au sens social, culturel et contextuel des musiques en performance¹⁷. La musique y est généralement conçue comme un phénomène contextualisé et global et comme un événement, sans cesse remodelé selon le contexte et les différents acteurs en présence. Alan Merriam, dans son ouvrage pionnier (1964), a mis l'accent sur le travail de terrain comme principe structurant de la recherche et a élaboré un modèle d'analyse influent considérant la musique à la fois comme son, comme concept et comme comportement (Desroches et Des Rosiers 1995: 6). Cherchant à définir et à comprendre la musique, l'ethnomusicologie s'ouvre également à l'étude du son, à «la façon dont une culture organise son monde sonore» (Cavanagh 1985: 16). Steven Feld (1990 [1982]) est l'un des pionniers des études sensorielles et interprétatives concernant le son en anthropologie et en ethnomusicologie, accordant une attention particulière au son tel qu'il est conceptualisé, senti et agi localement, tel qu'il s'inscrit dans la conception du monde et la relation au monde (Cavanagh 1985; Molino 1984; Seeger 1992). L'étude ethnographique de la musique devient ainsi celle de ce que les gens pensent à propos de ce qu'ils font et comment ils l'utilisent et le ressentent.

17. J'emploie le concept de performance non pas dans le sens de surpassement et de compétition, mais pour faire référence à l'ensemble du contexte culturel, historique, social, personnel, immédiat, qui modèle et influence l'actualisation et la mise en œuvre d'un acte culturel ou artistique (Joyner 1975 dans Du Berger 1997; Goffman 1973 [1959]; White 2008: 98-99; Fabian 1998). L'ethnomusicologie s'attarde davantage à l'étude des instruments et des structures musicales et sonores, tandis que l'anthropologie de la musique s'attarde davantage au sens et au contexte social et culturel des performances musicales.

Auparavant, l'ethnomusicologie et l'anthropologie de la musique étaient centrées sur l'authenticité culturelle, les frontières culturelles entre les groupes, la tradition orale et les formes statiques et objectives considérées comme un « produit » stylistique ou fonctionnel. C'est à partir des années 1970 (Nettl 1992 : 375) que l'on a commencé à s'intéresser plus ouvertement à la compréhension des processus. On s'est alors intéressé davantage aux échanges, aux contacts et aux changements culturels et musicaux, au contexte local et global, à la performance, à la subjectivité, à l'individualité, aux expériences et aux émotions, au monde sonore en général, aux nouveaux genres urbains, populaires, ethniques, marginaux et commerciaux de tout horizon, ainsi qu'aux sous-cultures musicales mondialisées¹⁸. Dans ce contexte contemporain de mondialisation des pratiques et d'uniformisation des marchés, parallèlement à la revitalisation/revalorisation des traditions musicales, les musiques ressortent aussi comme des enjeux sociaux, culturels, spirituels, économiques, politiques, juridiques et identitaires (Desroches et Des Rosiers 1995 : 9). La musique est très importante dans les mouvements de revitalisation culturelle (Nettl 1992 : 386). Par exemple, les études contemporaines en milieu urbain multiculturel sont révélatrices de l'usage identitaire de la musique par les différents groupes sociaux et culturels en contact. Les musiques dites traditionnelles ou folkloriques sont utilisées dans des contextes nouveaux et pour des finalités nouvelles. Des musiques ethniques naissent souvent d'un métissage entre un style culturel, local, et un style populaire euro-américain, plus mondialisé. Elles constituent ainsi des emblèmes culturels en exprimant la spécificité d'un groupe devant les autres. Elles créent de la cohésion sociale et, en servant potentiellement de médium de communication interculturelle, elles amènent la reconnaissance (ou non) de la part des membres de la société dominante (*Idem* : 384 ; voir Morrison 1996).

Musique et identité

Les musiques sont des témoins privilégiés des imbrications entre culture, société, identité et histoire, à la fois en tant que produit, processus et enjeu. Souvent, la musique est étudiée en tant que révélatrice de la culture et de la société dans lesquelles elle s'inscrit. Il est également fondamental de chercher à comprendre sa nature même, son sens, sa signification propre et son pouvoir d'action pour un groupe en particulier.

18. Cela correspond aux changements importants dans l'utilisation de la notion de « culture » par l'anthropologie en général.

Ces deux tendances se côtoient dans la conceptualisation du lien entre musique et identité (Pichette 2001: 11-12). La première conçoit l'identité de façon statique et « cherche à montrer comment la musique reflète ou représente les gens qui l'interprètent » (*Idem*); « l'identité sociale [y est considérée] comme un élément déjà constitué que la musique ne fait qu'exprimer » (Wade 1998: 4 dans *Idem*). La deuxième conçoit l'identité et la musique dans une relation dynamique. Elle cherche à expliquer « comment [les formes culturelles] aident à construire et à modeler l'identité ou, plus exactement, des identités » (Symon 1997: 203 dans *Idem*). Tim Ingold souligne cette faculté qu'ont les expressions et messages artistiques de jouer sur les représentations identitaires et de guider de façon subjective et suggestive plutôt que de décrire objectivement les réalités et les significations qu'elles évoquent: « [...] les chansons, les histoires et les dessins servent à attirer l'attention des acteurs *dans* un monde, et ce, de plus en plus profondément » (Ingold 1996: 143, traduit dans Radice 2000: 16).

En accord avec ces auteurs, je conçois la musique et l'identité, ainsi que les traditions, comme des éléments dynamiques, subjectifs et suggestifs qui se définissent et s'influencent mutuellement. La musique est donc non seulement un reflet de la culture et de la société et un élément consolidateur et reproducteur de celles-ci, mais aussi et surtout, un élément constructeur fournissant des possibilités de changement et d'innovation. Stephen Blum abonde dans ce sens, en affirmant que la musique, comme d'autres expressions artistiques, est une nécessité de la vie en société, car elle permet d'articuler et d'explorer différentes attitudes par rapport à d'anciennes et de nouvelles façons de vivre ensemble (Blum 2001: 21). Ce serait une propriété inhérente à la pratique musicale que de se transformer et de transformer le monde, la façon d'être dans le monde et de le concevoir. John Chernoff relève ce pouvoir de transformation et le sens fondamentalement expérientiel, dynamique, participatif et ressenti de la musique: « [M]usic's cultural meaning lies within its potential to transform the people who participate in, or attend, or are involved in musical events. This meaning is not to be abstracted into knowledge but rather recreated and experienced anew. [...] [It] creates a vehicle for participation and transformation. » (Chernoff 2002: 397-398)

La guérison autochtone

Les processus de guérison autochtone visent à se rétablir des maux historiques pour vivre bien¹⁹ le présent et l'avenir. Le terme guérison

19. *Being alive well* (Adelson 2000).

implique un processus de transformation thérapeutique, d'une situation initiale « malade » à une situation espérée « en santé » (Adelson 2000: 5). Trop souvent, on considère la maladie dans une perspective biologique et confinée à l'aspect physiologique. Or, la santé n'est pas seulement l'absence de maladie physique, ni même mentale, mais aussi la capacité de la personne d'interagir socialement et de s'intégrer dans sa société. L'objectif de la guérison sociale est le rétablissement ou l'amélioration de la qualité de la santé sociale d'une personne et de sa collectivité (Krawll 1994; Lane et autres 2002). Quand on parle de guérison sociale, on reconnaît d'abord des problèmes sociaux, puis des initiatives mettant en œuvre des solutions et des transformations. C'est un processus qui commence par le sentiment d'un état de malaise, qui génère une prise de conscience et la reconnaissance des problèmes, qui tente de comprendre les dynamiques sociales et psychologiques néfastes, qui encourage une prise en charge autonome et qui conduit à amorcer des transformations vers un mieux-être personnel et collectif.

La guérison est maintenant un terme courant qui englobe des pratiques plurielles dans le monde autochtone. Au Canada, le Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones (Canada CRPA 1996) a permis de documenter et de reconnaître nombre de sévices qu'ont subis et subissent encore les Autochtones, qui ont des répercussions personnelles et sociales sérieuses sur plusieurs générations²⁰. C'est suivant les recommandations de cette Commission qu'ont été créées au Canada la Fondation autochtone de guérison puis la Commission de témoignage et de réconciliation. Dans les communautés autochtones du Québec et du Canada, la guérison est considérée comme un processus holistique qui met en jeu toute la communauté et non seulement l'individu (Krawll 1994: 1-2; Warry 1998). Elle vise une collectivité saine. Elle peut être apparentée à un processus de développement communautaire qui doit se faire de façon

20. Voir entre autres les différents tomes du Rapport de la CRPA pour en savoir davantage sur ces sévices et leurs répercussions qui se traduisent plus souvent qu'autrement en divers problèmes sociaux et de santé. Le recours collectif le plus important de l'histoire du Canada, soit celui d'anciens élèves des pensionnats indiens contre le gouvernement du Canada et différentes congrégations religieuses, a donné lieu à la Convention de règlement relative aux pensionnats indiens [En ligne] [www.residentialschoolsettlement.ca]. Le 11 juin 2008, le premier ministre canadien Stephen Harper a officiellement reconnu les torts causés par le système des pensionnats indiens et a présenté des excuses officielles aux ex-pensionnaires autochtones au nom du gouvernement canadien. La Commission de témoignage et réconciliation du Canada a également été créée afin de tenir des audiences publiques sur les expériences des pensionnats indiens vécues par les membres des Premières Nations, Métis et Inuit, de reconnaître les torts qui ont été causés et de rétablir une relation plus harmonieuse et respectueuse entre les peuples du Canada [En ligne] [www.trc-cvr.ca/].

autonome par les Autochtones eux-mêmes dans une optique de décolonisation. C'est un processus global qui vise à réparer les blessures infligées par la colonisation, la subordination gouvernementale et le désordre interne qui en résulte. Les communautés autochtones ont généralement des prévalences plus élevées que leurs voisins allochtones en ce qui a trait aux problèmes de pauvreté, de mauvaise alimentation, d'alcoolisme, de toxicomanie et d'autres problèmes de dépendance, de violence, de négligence, de morbidité, de désœuvrement, de décrochage scolaire et de criminalité. Elles sont directement affectées par l'érosion de leur culture, de leur langue, de leur système social et de leur système de valeurs.

La guérison est à la fois un processus collectif de transformation personnelle, où l'incorporation (*embodiment*) du pouvoir social transforme l'individu et, surtout, un processus personnel de transformation collective, où chaque personne qui se prend en charge amène une transformation sociale (Adelson 2000; Csordas 1999). Le processus de revitalisation culturelle y est directement lié, car dans leur quête de guérison, les Autochtones cherchent à s'émanciper des dominants de la société en valorisant ce qui leur est propre, soit leur identité, leurs pratiques et héritages culturels, leur langue, leur territoire ancestral, en se définissant par eux-mêmes et pour eux-mêmes²¹. La musique populaire contemporaine en langue autochtone s'inscrit pleinement dans ce phénomène et ces objectifs; elle constitue une façon importante de contribuer au mouvement de revitalisation culturelle et de guérison sociale.

Tout comme la musique, la guérison est intimement liée aux politiques de l'identité, autant dans les dimensions intraculturelles qu'interculturelles (Csordas 1999). Les analyses de Colin Samson (2004) et Adrian Tanner (2004) abordent la dynamique entre guérison et identité chez les Innus du Labrador sur le plan ontologique. Ils montrent que le choc de la rencontre interculturelle et de la subordination des Innus dans le système social historique et actuel a provoqué et alimenté une insécurité ontologique et identitaire qui a des conséquences concrètes se révélant dans les problèmes sociaux, la maladie, le suicide (Clammer et autres 2004 : 149). Selon leur mode d'être au monde traditionnel, les Innus se considèrent ontologique-

21. «American Indians are actively reclaiming their cultural histories and cultural patrimony, restoring and retaining their language, recovering and reinstating traditional practices, laws and knowledge, and taking control of presenting, representing and interpreting themselves and their identities, cultures, histories, and traditions for national and international audiences. Many of these revitalization projects have roots in the 1970s and continue to expand through incorporation into the schools, tribal fairs and festivals, and beyond.» (Frisbie 2001 : 492)

ment liés au territoire, au monde dans et avec lequel ils évoluent et aux différents êtres qui l'habitent. Leur identité est directement liée au territoire, aux êtres et aux entités l'habitant et au mode de vie ancestral dans ce territoire. L'étude de Naomi Adelson (2000) met en lumière le lien fondamental que font les Cris et, par extension, les Algonquiens du Nord-Est (Tanner 2004), entre la santé des humains et celle du territoire et des êtres qui l'habitent. Cette relation est résumée dans l'expression livrée par un aîné cri: «If the land is not healthy, how can we be?» (J. Masty dans Adelson 2000: 3). Le concept algonquien de santé combine les concepts de bon/bien et de vie, signifiant «vivre bien», «bonne ou belle vie», «il/elle vit bien, est bien en vie, est en bonne santé». Il se dit *miyupimaatissiiun* (Adelson 2000: 60-62) ou *miyupimaatisin* (Tanner 2004: 196-197) chez les Cris de l'Est et *minuin-niun* chez les Innus (Drapeau 1991: 304). Il exprime le bien-être et la capacité d'être vivant et de vivre bien au sein de sa collectivité et de son environnement, ce qui est réalisé à travers les activités de la vie traditionnelle dans le territoire: tout tourne autour de la capacité de s'autosuffire, de se déplacer, de se garder au chaud et de bien se nourrir en réalisant une bonne chasse respectueuse et en mangeant des animaux en santé²².

Leur espace de vie traditionnel étant transformé, voire pollué et détruit, par les étrangers, leur mode de vie et leur être au monde le sont également. Ainsi les Innus ont dû ajuster constamment leurs déplacements dans le territoire et leur mode d'être au monde au gré de l'exploitation progressive des Euro-Canadiens. Depuis plus de quatre siècles mais plus particulièrement depuis la deuxième moitié du 20^e siècle, ils sont victimes d'oppression par exclusion de leur territoire par les autorités gouvernementales et les compagnies privées, par l'exploitation de leur territoire, son cloisonnement en certains endroits et la dégradation de ses ressources; et par la sédentarisation forcée ou fortement encouragée, notamment par l'intermédiaire des programmes sociaux comme les allocations familiales, les pensions de vieillesse, la scolarisation des enfants, par l'imposition d'un système politique, économique, juridique, éducatif et social étranger. Les Canadiens les voient généralement comme des citoyens choyés, comme les pupilles de l'État, comme des bénéficiaires et des profiteurs des services sociaux et des exemptions de taxes, etc. Mais en réalité, plusieurs Innus se considèrent plutôt dominés, imposés, dirigés sans leur consentement, opprimés et mystifiés dans ce système (Samson 2004). C'est ainsi que les initiatives de guérison travaillent l'émancipation de cette domination et la poursuite/ reprise d'une vie autonome, idéalement en relation avec le territoire, ainsi

22. Les récits de Mathieu Mestokosho (Bouchard 2004), ancien Innu d'Ekuanitshit, sont révélateurs à ce sujet.

que la transmission et l'affirmation de l'héritage culturel et spirituel. Beaucoup de programmes de guérison, d'éducation et de formation innus se situent dans le territoire. La guérison se réalise aussi à travers des événements communautaires à caractère social, culturel ou spirituel, tenus dans une communauté ou dans le bois, auxquels les membres d'une ou de plusieurs communautés participent, sans y être nécessairement dans un objectif de guérison (Tanner 2004). Certaines voies de guérison sont résistantes à la société et aux influences euro-québécoises et canadiennes, d'autres tentent de concilier les chocs culturels en apports positifs et constructifs et de négocier les différents ordres d'être au monde.

Guérison symbolique

La guérison ou la recherche de mieux-être par la musique peut s'envisager de différentes façons. Elle intervient dans différentes sphères personnelles, sociales, spirituelles afin d'aider à surmonter les difficultés de la vie. Le concept de guérison symbolique (*symbolic healing*: Waldram 1997; Dow 1986a, 1986b) permet de penser la musique comme un lieu d'expression fortement chargé symboliquement, agissant sur les personnes à des niveaux cognitifs et émotionnels, dans le cadre d'un cheminement thérapeutique. Bien que qualifiée de symbolique, cette forme thérapeutique opère néanmoins une guérison réelle. L'art en général, de façon symbolique, restitue ou réorganise les éléments de l'identité. En tant que parole guérisseuse, la musique peut contribuer à la compréhension, l'acceptation, la critique et la résolution des problèmes vécus.

La guérison symbolique opère une transformation réelle sur la personne par l'utilisation, la négociation et la manipulation de symboles²³ culturels puissants (Waldram 1997: 72), par l'organisation de la parole ou d'autres formes d'expression²⁴. L'expérience de chacun est comprise et orientée à travers l'expression symbolique des mythes culturels, qui servent de modèles de la réalité expérientielle (Dow 1986a: 59; Waldram 1997: 73).

-
23. Un symbole est n'importe quoi agissant comme le véhicule d'un concept, un élément significatif et plurivoque d'une conception et d'une expérience du monde (Sandner 1979: 12 dans Waldram 1997: 73). Ce peut être un mot, un son, une image, un mouvement, un objet, un geste, une odeur, une personnalité humaine ou non humaine, une sensation physique, etc.
 24. Dans cette perspective, toute forme de guérison est symbolique, qu'elle opère dans un cadre bio-médical ou autre.

La guérison symbolique dépend de l'usage d'une rhétorique, « a form of language designed to invoke emotional or intellectual reactions, to 'move' people » (Waldram : 74). Elle utilise donc des métaphores²⁵ et des poétiques multisensorielles, pour amorcer des transformations comportementales chez les personnes concernées, pour qui ces expressions font sens à la fois dans leur expérience vécue et dans leur conception du monde. Le partage d'un langage commun, de mêmes référents culturels entre le thérapeute (ou l'artiste, ou la forme expressive telle qu'une musique) et la personne à « transformer » est la condition essentielle de toute guérison.

James Waldram (1997) identifie quelques techniques liées à la guérison symbolique : la suggestion, la catharsis, la restructuration sociale et l'action psycho-chimique. La suggestion fait référence à cette capacité qu'ont les formes d'expression de faire entrevoir le monde sous un nouveau jour, dans une relation renouvelée à soi, de proposer de nouvelles façons de vivre et d'expérimenter son être au monde (voir aussi Ingold 1996 : 143). « By manipulating symbols, shamans [and other healer] suggests to their patients new ways of viewing the world » (Dow 1986b : 138 dans Waldram 1997 : 74). En contexte de guérison rituelle autochtone, cette suggestion acquiert généralement une meilleure réception lorsqu'elle est associée à une voix spirituelle. Par exemple, les chants des médiums temiar en Malaisie sont considérés comme des sentiers spirituels, dictés par des entités spirituelles, qui guident les patients vers la guérison (Roseman 1991 : 6).

La catharsis est l'extériorisation des émotions. Ainsi pleurer, crier, danser, créer, ou simplement parler de ses problèmes et de ses émotions est un pas vers la guérison. La musique peut de cette façon être un moyen d'expression personnelle qui agit comme exutoire de sentiments et procure du bien-être personnel ou collectif²⁶. Melville Herskovits exprime cette faculté qu'ont les chants : « Everywhere man sings, and in singing experiences the satisfaction that goes with all forms of self-expression. » (Herskovits 1960 : 439). Par la restructuration sociale, une personne est amenée à relativiser sa culpabilité en expliquant ses problèmes personnels par rapport à son environnement social. Les Autochtones s'y envisagent comme des victimes de la colonisation et de l'oppression. Cependant, cette

25. Dans les chansons innues, la description d'une situation réelle, « dire la vérité », « dire les choses crues » (Entretiens 2003-2004) agit comme une métaphore, comme une histoire-miroir de soi.

26. La pratique musicale liée à la *Native American Church* et aux circuits de pow-wow agit fortement en ce sens (Lassiter 1998). Les techniques de témoignage en groupe des Alcoolistes Anonymes, souvent intégrées aux thérapies autochtones, font également appel à la catharsis.

étape de la guérison doit être de nouveau relativisée par la suite pour ne pas sombrer dans le défaitisme, le fatalisme et l'apitoiement, afin de faire la part des choses et d'amorcer une prise en charge.

À ces potentiels de guérison qui peuvent être associés à la musique, il faut ajouter ses vertus de sociabilité et de consolidation sociale, favorisant à la fois la cohésion sociale, l'intégration sociale de chaque personne et l'entretien des relations. Par exemple, les pow-wow et rassemblements autour de la musique renforcent la cohésion sociale et la fierté identitaire (Cavanagh et autres 1988). L'engagement dans un groupe de musique est une expérience de sociabilité, de partage et de négociation. Les thèmes identitaires des nouvelles musiques autochtones renforcent aussi la cohésion sociale en créant un sentiment d'appartenance et une fierté d'être Innu, Autochtone.

Significations, émotions, identité, pouvoir et transformation

Une importante relation se dessine entre musique, signification, émotion, identité, pouvoir et transformation. Les études de Steven Feld (1990) et d'Erik Lassiter (1998) en sont de précieux exemples. Dans son étude détaillée du son chez les Kaluli de Papouasie-Nouvelle-Guinée et de la relation entre le monde sonore et les autres aspects de la culture et de la société tels qu'ils sont vécus, Feld démontre « how sounds modes become expressive embodiments of basic Kaluli concepts of sentiment and appeal » (Feld 1990: 24). Par exemple, le but d'une forme importante de chants kaluli, nommés *gisalo*, est de soulever des émotions, de faire pleurer, « of moving others to tears » en exprimant la rupture du lien social²⁷ (*Idem*: 36). Selon Lassiter, les chants traditionnels des Kiowa en Oklahoma, performés lors des pow-wow et s'apparentant à ceux de la *Native American Church*, donnent accès à un état de bien-être personnel et collectif associé au *Holy spirit*. Lassiter exprime le pouvoir identitaire de ces chants :

[S]ong emerges as one of the most powerful symbols for elaborating the meaning of «our Indian culture» in southwestern Oklahoma. It evokes deeply felt memories and sentiments and serves as a source of inspiration. [...] Without knowing what a song communicates (both its linguistic and nonlinguistic components), one cannot relate to what it means. Knowledge is what makes sound meaningful; to know a song is to know its meaning.

27. Ces chants évoquent la transformation mythique d'un humain sous la forme d'un oiseau. Cette transformation, tout comme le monde sonore des oiseaux pour les Kaluli, est connotée de tristesse profonde car elle symbolise la mort sociale, le refus de solidarité. (Feld 1990)

To know a song's meaning, in turn, is to know its power – that which inspires, uplifts, and edifies. (Lassiter 1998: 141)

Le pouvoir des chants kiowa réside donc premièrement dans la connaissance de leur signification qui permet l'affirmation et l'élaboration identitaires, qui évoque et procure des sentiments de communion et d'extase, la valorisation et l'édification personnelle. Les chants transportent, font voyager, transforment. Ils exercent une « vue de près et de loin » par rapport aux réalités vécues qui permet la résolution des contradictions de sens du vécu pour surmonter les difficultés.

Yves Sioui-Durand, un homme de théâtre huron-wendat, affirme que l'art, pour les Autochtones, est considéré comme une médecine. « *Orenda, Mantowkasowin* », dit-il, c'est « Faire le *mantow*²⁸ » : faire de l'art, de la médecine, construire l'âme, l'identité. « L'artiste autochtone est celui qui réinterprète l'enracinement identitaire. Il ouvre de nouveaux chemins, il refait le lien avec l'esprit de la culture véritable, il nous propose de vivre, de faire l'expérience de notre origine. » (Sioui-Durand 2002)

UNE RECHERCHE QUALITATIVE

L'objectif général du présent ouvrage est de comprendre le sens culturel et social des expressions musicales innues contemporaines et la façon dont elles sont vécues au quotidien, à la fois par les musiciens et musiciennes et par les Innus en général. Je m'intéresse à l'ancrage historique, culturel et social des musiques populaires innues, ainsi qu'à leur sphère d'action dans la société innue contemporaine.

Cet ouvrage est le produit d'une recherche qualitative, que l'on nomme aussi compréhensive ou interprétative. Cette forme de recherche approche le sujet d'intérêt dans son milieu naturel et le plus possible selon les termes qui lui sont propres. Elle œuvre dans le cadre d'une quête de compréhension et de construction de sens de façon holistique, détaillée, riche et complexe, en décrivant le sujet par des mots, à partir des discours d'informateurs concernés et d'observations conduites dans un milieu naturel, c'est-à-dire non contrôlé par le chercheur (Creswell 1994: 2). Les données humaines ne se manifestent pas seulement par leur existence physique ou leur occurrence, mais surtout par le sens qui leur est attribué ; d'où la préoccupation pour la parole, le vécu, le senti, l'interprétation, la compréhension et la subjectivité en anthropologie et en sciences sociales.

28. Il utilise ici la langue Atikamekw. *Mantow* est l'équivalent de *manitu*.

Ce qui m'intéresse ici, c'est le sens des pratiques, le sens des expressions, les panoplies de significations qu'elles portent et qui nous permettent d'en apprendre plus sur la diversité des univers humains, tels qu'ils sont vécus; c'est la façon dont les constructions mentales interviennent et sont manipulées dans la vie de chacun, le sens que chacun donne à ses actions, à partir de ses mythes personnels qui rejoignent ou non les mythes collectifs. J'accorde de l'intérêt aux réalités intérieures, contextualisées et individualisées, multiples et demandant à être présentées de la façon la plus intégrée possible pour être moins biaisées par le maniement du chercheur. Je conçois aussi une réalité sociale, culturelle, historique qui se structure sur la base des rapports sociaux spécifiques, souvent inégaux, et sur laquelle l'être humain a un pouvoir de transformation volontaire, quoique limité, et involontaire, dont il doit prendre conscience dans un processus réflexif. Comme le dit Anthony Giddens :

C'est un trait de la modernité que les concepts, théories, matériaux et résultats de recherche produits par les scientifiques du social et les gens ordinaires ne sont pas indépendants des champs d'action qui en sont l'objet. Ils retournent de façon routinière dans ces champs et, dès lors, faisant partie intégrante de l'action humaine elle-même, ils participent à sa reconstitution. (Giddens 1993 : 36)

Une bonne façon de représenter plus fidèlement la réalité est de faire place à la multivocalité dans le texte. Il s'agit de faire transparaître la diversité des points de vue venant des différentes personnes concernées et de leurs expériences rencontrées et racontées, ainsi que la diversité de «textes» obtenus par une variété de méthodes et de sources (observation participante, entretien, conversation informelle, impression du quotidien, chanson, mythe, ...); et d'éviter de tout confondre dans une description univoque, linéaire et uniformisante, en prenant soin toutefois d'identifier les dénominateurs communs. La multiplicité rend plus difficile la théorisation ou la généralisation propre à l'activité scientifique, mais ne l'empêche pas. Plutôt, elle la complexifie. En représentant les univers humains dans leurs propres termes et le plus fidèlement possible, on aura un meilleur matériel ethnographique pour comparer et procéder à des généralisations plus nuancées à propos de l'humanité.

Dans le contexte de cette recherche et de sa rédaction, je n'ai cependant pas le choix d'exercer la direction et le droit de *veto* sur les résultats exposés, tout en étant évidemment guidée par les participants et imprégnée de leur expérience ainsi que de la mienne avec eux. En ce sens, tout résultat de recherche est créé, dévoilé, remanié et dépendant du contexte, du chercheur, du sujet, du participant; mais il n'est pas pour autant

« inventé » (faux, fictif). Cette approche épistémologique rapproche l'art et la science, là où l'art tente d'exprimer et de développer « la réalité », en ce sens que ce sont des expressions du monde tel que nous le percevons, le vivons, le concevons, qui demandent à être étudiées et décodées pour saisir la compréhension qu'elles offrent.

L'ethnographie

Experience is meaningful, and human behavior is generated from and informed by this meaningfulness. (Tedlock 2000 : 455)

Par le moyen de l'ethnographie, l'anthropologue cherche à identifier et à comprendre ces significations qui construisent l'expérience et qui sont construites et transformées dans l'expérience. L'ethnographie est une « pratique théoriquement informée²⁹ » (Comaroff et Comaroff 1992 : ix) mobilisée tout au long d'une recherche, de sa conception à sa publication (Tedlock 2000). Cette pratique ethnographique est indissociable d'un vécu prolongé, attentif et interactif dans le milieu et avec les personnes concernées par la recherche (Hammersley 1992 dans *Idem* : 456). Les méthodes ou techniques de collecte d'information les plus couramment associées à l'ethnographie sont l'observation participante sur le « terrain » et l'entretien semi-dirigé.

L'expérience ethnographique au sein du « terrain » est une expérience de vie, de rencontre, de dialogue et d'engagement. Les relations de recherche dans le monde autochtone gagnent en mutuelle confiance, en portée et en pertinence à travers un engagement affectif et politique clair, sérieux et honnête, de la part de l'anthropologue, ainsi que des Autochtones concernés (Voir Escobar 1997 : 553 dans Poirier 2000 : 151³⁰). Le « terrain », comme on l'appelle en anthropologie, c'est-à-dire ce lieu et ce moment de rencontre, d'expérience et d'enquête situés et délimités dans

29. *A theoretically informed practice* (Comaroff et Comaroff 1992 : ix).

30. Les considérations éthiques sont ici particulièrement importantes. Les Autochtones ont été beaucoup étudiés, parfois éprouvés par les recherches de toutes sortes, et sont exigeants et critiques envers le travail des chercheurs et la représentation qui est faite de leurs réalités dans les produits de la recherche (Goulet 2004, 2007 ; Lischke et McNab 2005 ; McAllester 1988). Avant de commencer ma recherche de terrain, j'ai demandé et reçu l'autorisation de recherche des Conseils de bande de Uashat mak Mani-utenam et d'Ekuanitshit. Mon projet de recherche a également fait l'objet d'une évaluation et d'une approbation par le CÉRUL (Comité d'éthique et de recherche de l'Université Laval). Au fil de ma rédaction et lors de sa révision, j'ai aussi consulté les Innus concernés et/ou intéressés et leur ai fait lire mon ouvrage afin de prendre en compte leurs commentaires. Je retourne également les produits de la recherche à la communauté et aux participants intéressés, ce qui est grandement apprécié.

l'espace et dans le temps, n'est en fait pas si strictement délimité. Il s'ouvre à différents lieux et à différents moments, il s'insère dans la vie même de l'anthropologue. L'expérience de terrain se limite difficilement à un espace géographique et temporel. Pour moi, il s'étend davantage jusqu'aux dimensions personnelles de ma vie et se poursuit continuellement par les contacts que j'entretiens avec plusieurs Innus. Je reçois régulièrement de la visite d'amis et de parents innus chez moi à Québec, comme ils le font pour moi chez eux. Je partage désormais leur vie et leurs réseaux sociaux au quotidien. (Voir Audet 2010a)

J'ai réalisé un terrain proprement dit dans les communautés innues d'Ekuanitshit (Mingan) et de Ushat mak Mani-utenam (Sept-Îles et Maliotenam) de juillet à octobre 2003. J'ai été accueillie plusieurs fois à Ekuanitshit depuis 1997 et j'entretiens des liens amicaux et familiaux avec ma famille hôte, celle de Gertrude «Mani» Astamajo et (feu) Mario «Maniu» Mollen (voir figures 1-2, 8-17). C'est à travers eux que j'ai pu initialement et graduellement connaître, vivre et apprécier le monde innu et les musiques populaires en langue *innu-aimun* dans leur contexte local. En juillet 1997, nous étions d'ailleurs arrivés à Ekuanitshit le jour-même du pow wow de la communauté, par hasard. C'est alors que nos hôtes nous avaient fortement incités à être des leurs et que nous avions goûté pour la première fois à la vivacité d'une veillée locale animée par les chants au *teueikan* des aînés et les musiques populaires des jeunes Innus. J'avais senti cette force de la musique et de son sens pour les Innus, ce qui me guida ensuite vers la réalisation de cet ouvrage. À Ushat mak Mani-utenam, plus particulièrement à Mani-utenam même, j'ai eu l'occasion de rencontrer beaucoup de chanteurs et de musiciens et d'assister à de nombreux spectacles et festivités musicales. Dès ma participation à une veillée de spectacle locale à Mani-utenam, lors du lancement de l'album *Tshi metuatsben*³¹ du groupe Maten au bar Anouk mettant aussi en scène le groupe Meshikamau³² fraîchement arrivé de Tshishe-shatshit au Labrador, j'ai vraiment réalisé et senti la vivacité de ces musiques. Dans un petit bar bondé sur le bord de la route 138, des jeunes Innues et Innus animés dansaient au son et au rythme de la musique des leurs, dans leur langue autochtone. D'autres moments forts et très importants furent ma participation à plusieurs festivals Innu Nikamu depuis 2003, où j'ai pu sentir et prendre le pouls des vibrations collectives vécues à travers ces musiques et ce grand moment de rassemblement estival annuel (voir figure 20). J'ai aussi eu la chance de monter dans le bois en train au Labrador (2003) et au

31. Selon l'orthographe innue standardisée: *Tshimtuatsben*.

32. Selon l'orthographe innue standardisée: *Mishikamau*.

Québec (2004) avec des amies et amis musiciens de Mani-utenam ; ce fut une expérience extraordinaire où j'ai pu connaître le territoire dont on parle tant (voir figures 18-19). Mais de façon plus diffuse et moins axée sur l'enquête, mon expérience de « terrain » s'étend de juin 2003 à août 2005 pour la réalisation du présent ouvrage et se poursuit toujours. Les contacts et les liens que l'on crée lors de ces expériences profondément humaines de rencontre, de partage, de dialogue et d'immersion nous suivent dans notre vie de tous les jours et ne sont pas limités par le cadre de la recherche.

Bien qu'un ethnographe-anthropologue ait toutes les meilleures intentions du monde et soit attentif à s'intégrer à un milieu et à y participer de façon respectueuse, empathique, éthique et même enthousiaste et engagée, il reste toujours certaines frontières infranchissables et des terrains de malentendus interculturels. Ainsi, dans mes expériences de rencontre, de dialogue et de participation avec les Innus, j'ai dû prendre en considération quelques contraintes relatives à mon identité et à mon rapport au monde. Premièrement, je suis de peau blanche, qui plus est Québécoise et anthropologue-universitaire, donc étiquetée à la société dominante, voire rivale. L'héritage colonial perdure dans ces relations, lesquelles sont ancrées dans la contradiction de l'attrait de la rencontre et la peur de l'exploitation, donc sujettes à une renégociation constante. Je dois faire attention pour ne pas alimenter des stéréotypes concernant les « Blancs » par mon comportement, par exemple ceux du post-colonisateur irrespectueux et dénigrant, du bienfaiteur missionnaire paternaliste ou du chercheur qu'on trouve parfois trop distant ou académique, cherchant son profit ou sa renommée à travers la rencontre anthropologique. Deuxièmement, je suis une femme, et l'univers de production des musiques populaires innues est un univers majoritairement masculin et assez fortement sexualisé, voire sexiste. Je porte une attention à cette dimension des rapports de genre et de la place des femmes dans le monde musical innu. Troisièmement, je suis maman, je vais dans les communautés avec ma fille, ce qui m'a à la fois attiré la confiance et l'empathie des gens et quelque peu limitée dans mon travail d'entrevues et de participation (voir figures 12, 14, 16-17, 55-56). Quatrièmement, je ne parle pas l'*innu-aimun* bien que j'en aie une compréhension partielle, ce qui est un gros handicap dans un univers « innuphone » où l'*innu-aimun* reste la langue d'usage courant et de plus, la langue d'expression des chansons. J'ai donc dû susciter la générosité des gens pour qu'ils me parlent en français, leur langue seconde, et pour qu'ils me traduisent afin de comprendre plus clairement ce qui se passe autour de moi, ainsi que pour faire des entrevues et traduire des chansons. Finalement, je ne suis pas vraiment musicienne, quoique familière avec le monde musical, flûtiste, pianiste, guitariste et percussionniste amateur, ainsi qu'animatrice de radio et organisatrice d'événements musi-

caux. J'ai cependant participé grandement en partageant la vie dans les communautés, en tissant des liens étroits, ainsi qu'en tant qu'auditrice et spectatrice (et sujet d'inspiration de chansons...).

Observation participante

In taking up a point of view on the action, withdrawing from it in order to observe it from above and from a distance, he [the scholar] constitutes practical activity as an object of observation and analysis, a representation. (Bourdieu 1977 : 2)

Les musiques populaires innues émergent du vécu quotidien et, une fois exprimées, réinvestissent cette dimension. Le vécu quotidien est le moteur, le lieu d'expérience, de création et d'expression de ces musiques. Pour les comprendre dans leur contexte social et culturel, il faut suivre les sentiers quotidiens des personnes qu'elles concernent, vivre avec elles (Feld 1990; Lassiter 1998; Roseman 1991), pour comprendre à la fois ce qui y est exprimé (dans le son et les paroles), comment elles sont vécues et quelles sont leur place et leurs relations dans la vie sociale et culturelle innue (portée, finalité, potentiel d'action). L'observation participante est la technique privilégiée pour cette incursion, cette immersion, dans le monde expérientiel. Elle est non seulement observation de ce qui se passe autour de nous mais aussi, et surtout, participation à la vie commune. Cela suppose une entrée subjective, un engagement, dans le champ des relations sociales et culturelles, voire spirituelles (Goulet 2004) de la part de l'ethnologue-anthropologue. C'est une participation consciente, systématisante, réflexive, éthique et émotive.

Entretiens et chansons innues

L'entretien avec les personnes concernées permet d'approfondir la signification des musiques, des représentations, des discours et du vécu qui y sont relatifs; de mettre en lien le monde tel qu'il est représenté et le monde tel qu'il est vécu. L'entretien semi-dirigé utilisé pour cette recherche guide la discussion tout en laissant place à la parole des participants-informateurs telle qu'elle se développe spontanément³³.

33. J'ai réalisé la plupart des entrevues en français, ce qui réduit les difficultés de traduction, d'analyse et d'interprétation par la suite. Cependant, certains Innus, en particulier des aînés et aînées, ont préféré parler dans leur langue, avec la participation d'un interprète. J'envisageais initialement que le mode d'expression innu conviendrait plus à l'expression de leur réalité, de leur mode d'être au monde innu. Ce qui est vrai, mais la majorité a préféré me parler en français, favorisant ainsi un échange direct. Les

L'expression « from the native's point of view³⁴ » exprime un aspect majeur de la pratique ethnographique, donnant une priorité aux paroles et aux conceptions locales des « natifs ». Elle exige une posture en faveur du point de vue local. Cependant, ce point de vue n'est pas univoque, il est pluriel. Donc, quel point de vue est-ce que je privilégie parmi la multiplicité des points de vue innus ? Les musiques populaires innues sont surtout performées par les jeunes et expriment le point de vue des jeunes dans ce monde. Ce sont eux qui les connaissent, les comprennent, les apprécient et les vivent davantage. J'accorde donc une certaine priorité à leur point de vue, sans cependant occulter les autres points de vue ; par exemple, ceux des initiateurs du mouvement, des représentants des Conseils de bande, de l'Institut Tshakapesh, des radios de la SOCAM, du festival Innu Nikamu, des aînés, des chanteurs traditionnels au *teueikan* ou ceux des nouveaux musiciens du genre traditionnel tels que les femmes, ainsi que les Innus en général.

J'ai interrogé à la fois des musiciens, des auditeurs-spectateurs et des gestionnaires et reçu leurs préoccupations et leurs informations³⁵. J'ai principalement réalisé des entretiens avec des chanteurs, des musiciens, des auteurs et des compositeurs, recevant une plus grande collaboration et un plus grand intérêt à participer de leur part. Je questionnais les personnes participantes aux entrevues sur leur vécu par rapport à ces musiques, ce qu'elles leur suggèrent, ce qu'elles leur apportent dans leur vie, comment ces personnes s'identifient à ces musiques, groupes et musiciens, ainsi que comment ces musiques peuvent contribuer à un processus de guérison et à définir leur identité en tant qu'Innu. Du côté des musiciens, j'ai abordé des questions telles que leurs débuts et leur histoire personnelle par rapport à la musique, ce qu'elle leur apporte, ce qu'ils y vivent, ce qu'ils y expriment, ce qu'elle apporte aux Innus. La plupart du temps, en racontant leur histoire personnelle et ce qu'est la musique pour eux, les chanteurs/musiciens abordaient spontanément les thèmes de l'identité innue et de la guérison (souvent par l'expression « ça fait du bien » ou par le désir de lancer des messages, d'éveiller leur entourage, d'attirer l'attention sur

entretiens réalisés avec quelques Innus originaires du Labrador se sont déroulés dans leur langue seconde qui est l'anglais.

34. Formulée par Malinowski (1961, 1967) et reprise par Geertz (1983).

35. La plupart des entretiens semi-dirigés ont été réalisés pendant les mois d'août et de septembre 2003. À travers ces vingt-deux entretiens auprès de vingt-trois personnes, j'ai interrogé dix-neuf hommes et quatre femmes, dont trois aînés (deux hommes et une femme) et un adolescent ; les autres se répartissaient dans le groupe d'âge de 25 à 60 ans, soit des adultes jeunes et moins jeunes. Des informations et des mises à jour proviennent également d'entretiens supplémentaires effectués plus récemment.

certains problèmes), sans que je pose directement la question. J'ai aussi beaucoup discuté informellement avec des Innus par rapport à leur vécu de la musique en tant qu'auditeurs et spectateurs, en plus des musiciens et des gestionnaires. Ces échanges informels ont grandement alimenté ma connaissance, ma compréhension et mon interprétation des musiques innues et du milieu auquel elles participent.

Une vingtaine de chansons a été sélectionnée pour comprendre plus profondément leurs significations et la façon dont elles sont vécues et interviennent dans la vie, l'identité et la guérison des Innus. Aidée et influencée par plusieurs personnes, je les ai choisies à partir de critères de popularité, d'effet émotif et cognitif soulevant, édifiant et transformateur, de signification riche et évocatrice par rapport à l'affirmation identitaire et la guérison sociale innue. J'ai tenu à présenter les chansons transcrites dans la langue *innu-aimun* pour livrer la poésie sonore de la chanson, et traduites pour permettre aux francophones de saisir leur signification le plus clairement possible. Leur transcription et leur traduction sont le fruit du travail de plusieurs amis et collaborateurs innus qui ne tiennent pas tous à se faire nommer. Simon Mollen et Sonny Hervieux ont effectué une part importante des transcriptions en *innu-aimun* et des traductions, ensuite révisées par Caroline Malek. Enfin, tous les textes de langue *innu-aimun* et leur traduction ont été révisés et corrigés selon les règles de l'écriture innue standardisée; ce travail a été effectué par Yvette Mollen de l'Institut Tshakapesh. Les textes des chansons sont reproduits avec l'approbation des auteurs ou des groupes de musiciens. De même pour les illustrations et photographies, elles ont été reproduites avec l'autorisation des photographes, des illustrateurs et/ou de leurs détenteurs, ainsi que des personnes y figurant. J'espère que le CD inséré dans cet ouvrage vous permettra d'être transporté dans le monde sonore innu.

LES INNUS

Innu signifie « être humain³⁶ ». Pour les Innus (anciennement nommés Montagnais ou Naskapis), le terme les désigne eux-mêmes en premier lieu, mais aussi, tout être humain amérindien, autochtone, aborigène, pour la relation particulière qu'ils entretiennent avec la Terre et l'oppression qu'ils ont vécue et qu'ils vivent encore souvent³⁷.

36. Il est intéressant de remarquer sa similitude avec le mot *inniu* qui désigne « la vie, la subsistance » et *inniu* qui signifie « il est vivant, il vit, il naît; il est Amérindien [Innu] ». (Dictionnaire Drapeau 1999)

37. D'ailleurs, les Juifs sont considérés comme des Innus ou des Autochtones, de par l'oppression qu'ils ont vécue à travers le génocide hitlérien (Adelson 2000: 17). En

Les Innus font partie de la famille culturelle et linguistique algonquienne, possédant de ce fait plusieurs affinités avec les Naskapis, Atikamekw/Nehirowisiw, Cris/Eeyou, Algonquins/Anishnabe, Ojibwa/Chippewa, Mi'kmaq, Abénaquis, Malécites, Blackfoot/Pieds noirs, etc. Ils sont traditionnellement des chasseurs-cueilleurs nomades qui vivent dans la forêt boréale et le Subarctique du Nord-Est américain. Leur territoire ancestral s'étend au nord du fleuve Saint-Laurent, de la région de Québec jusqu'au Nord de Schefferville et l'Est du Québec et du Labrador. Vivant traditionnellement en petits groupes familiaux voyageant à l'intérieur des terres pendant la saison hivernale et se rassemblant sur les rives des grands cours d'eau l'été (voir Mailhot 1999 ; Bouchard 2004), ils sont aujourd'hui sédentarisés en majeure partie et regroupés dans douze communautés³⁸, ainsi que dans les milieux urbains (voir carte). Leur population est de plus de 15 000 personnes, dont plus de 40 % ont moins de 14 ans (Lepage 2002 : 63, 72). Bien que, depuis les débuts de la colonisation française, ils soient en échange (économiquement, politiquement, culturellement, spirituellement, ...) avec les sociétés modernes occidentales qui se sont mises en place en Amérique, le processus de sédentarisation commença réellement vers le milieu du 19^e siècle pour les communautés plus au Sud (Mash-teuiatsh, Essipit, Pessamit) et s'étendit jusqu'à la fin des années 1960 pour celles plus au Nord (*Idem* : 75). Cette sédentarisation planifiée par les autorités gouvernementales ne s'est d'ailleurs jamais achevée. Encore aujourd'hui, plusieurs Innus sont semi-nomades, passant une bonne partie de leur temps dans le territoire, ou sur la route. Les Innus parlent en majorité la langue innue, l'*innu-aimun*. Dans les communautés plus éloignées, l'apprentissage d'une langue seconde se fait à l'école primaire pour une majorité d'enfants. On remarque un grand fossé entre les générations, compte tenu de la scolarisation obligatoire des enfants en pensionnat dans les années 1950-1970 et des transformations accélérées du mode de vie ces dernières décennies. Globalement, trois générations se distinguent (Bousquet 2002, 2005) : les aînés et aînées héritiers d'un mode de vie traditionnel nomade, qu'on qualifie de détenteurs des traditions ; les adultes de la génération des pensionnats, dont plusieurs deviennent eux-mêmes des aînés ; les enfants de

innu-aimun, Juif se dit *Hûtâu-Innu* : « Indien de Judas » (McNulty et Basile 1981). Selon l'orthographe innue standardisée : *Shutaunnu*. Voir aussi *The Covenant of the First Peoples of Canada* (Blacksmith 2006).

38. Mash-teuiatsh (Pointe-Bleue), Essipit (Les Escoumins), Pessamit (Betsiamites, Bersimis), Uashat mak Mani-utenam (Sept-Îles et Maliotenam), Matimekush et Lac-John (Schefferville), Ekuanitshit (Mingan), Nutashkuan (Natashquan/Pointe-Parent), Unaman-shipu (La Romaine), Pakut-shipu (Saint-Augustin), ainsi que Tshishe-shatshit (North West River, près de Goose Bay) et Natuashish (Davis Inlet, déménagée d'Utshimassit en 2003) au Labrador.

ces derniers, qui sont les adultes et adolescents d'aujourd'hui, nés et élevés dans les communautés, et qui sont pour la plupart déjà parents, même grands-parents. La « tradition » est généralement identifiée à la génération des aînés et aînées qui ont vécu la plus grande partie de leur vie dans/avec le territoire, qui ont connu les grands voyages annuels en canot avec portages et en toboggans et raquettes. Le mode d'être au monde traditionnel de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs est actuel pour plusieurs Innus, mais fait face à des changements sociaux et culturels majeurs, comme le christianisme, la sédentarisation, la scolarisation obligatoire, les nouvelles formes d'amérindianité telles que le panamérindianisme, la gestion économique et politique moderne des communautés et du territoire.

Au siècle dernier, les Innus ont fait face à des changements bouleversants, augmentant exponentiellement leur dépendance au système socio-économique allochtone. En moins de cinquante ans, ils ont vécu le passage du nomadisme généralisé, fondé sur leur mode de vie ancestral, à la sédentarité en « réserve », dont le modèle est calqué sur le mode de vie allochtone. Depuis le 17^e siècle, ils s'étaient progressivement insérés dans le système économique allochtone en faisant la traite des fourrures, en échange desquelles ils ont pris l'habitude de s'approvisionner en farine, en thé, etc. et de s'équiper en chaudrons, en fusils, en munitions, en toiles, en tissus, etc. Ils s'étaient convertis au christianisme (sans jamais renier totalement leur spiritualité ancestrale) et conditionnaient leur retour estival à la côte selon la tenue des missions catholiques annuelles. À partir du 19^e siècle, ils ont senti de plus en plus l'emprise des compagnies sur le territoire (saumon, mines, bois, puis barrages hydroélectriques, etc.) et se sont fait interdire l'accès à certains de leurs territoires ancestraux. Certains groupes ont vécu des grands épisodes de famine ou d'épidémie à la suite de la présence et de l'exploitation allochtones. Dès les débuts de la colonie avec les missions nommées « réductions », mais plus particulièrement au 20^e siècle, ils se sont fait mettre dans des réserves, parfois de plein gré parce qu'on leur a fait miroiter un avenir meilleur, mais souvent sans en connaître les conséquences réelles. De même pour la scolarisation en pensionnat dans les années 1950 à 1970. Plusieurs parents ont envoyé leurs enfants au pensionnat, faisant pleine confiance aux religieux et pensant faire de leur mieux en leur procurant cette éducation. D'autres, cependant, ont été menacés et on leur a même enlevé leurs enfants contre leur gré (Entretiens 2003-2005). Bien que l'éducation en pensionnat ait fourni à plusieurs Innus des moments agréables et les possibilités de se faire entendre et reconnaître en tant que peuple et nation et d'acquérir du pouvoir sur eux-mêmes dans le système moderne, cette expérience a été traumatisante pour la plupart de ces enfants et a des répercussions profondes dans la vie

contemporaine. Les jeunes pensionnaires ont été séparés non seulement de leur famille et de leur milieu de vie innu, mais aussi de leurs frères et sœurs présents dans le même pensionnat; ils se sont fait interdire de parler leur langue entre eux pour apprendre le français qui leur était inconnu, de garder leurs vêtements et leurs objets qui venaient de chez eux; ils se sont fait couper les cheveux, ont été vêtus à l'occidentale et leur alimentation a été changée. Cela peut paraître anodin pour certains, mais ces expériences peuvent être lourdes de conséquences affectives et psychologiques pour des enfants. Sans compter plusieurs abus de violence psychologique, physique et sexuelle. Quand les enfants revenaient dans leur famille après presque un an de séparation et d'ennui, ils ne comprenaient plus leurs parents qui leurs parlaient *innu-aimun* et ne savaient plus vivre la vie innue, qu'ils avaient appris à dédaigner. Aussi, pendant la majeure partie de l'année où les enfants étaient au pensionnat, les campements étaient devenus déserts et ennuyants, sans enfant, et les adultes se sont davantage adonnés à la consommation d'alcool. Les parents ont ainsi perdu beaucoup de leur autorité parentale et de leurs capacités d'enseignement et de transmission. Plusieurs jeunes sont devenus mésadaptés à la vie traditionnelle et tout autant mésadaptés à la vie allochtone, ce qui en a conduit plusieurs à l'alcoolisme et à tous les problèmes de perte d'autonomie et de violence qui l'accompagnent. Certains, cependant, sont retournés vers leurs traditions et les vivent et défendent avec force. (*Idem*; Saint-Arnaud 2003)

De plus, dans les années 1950, l'implantation du système des réserves à castor avec lots de piégeage a modifié la fréquentation du territoire. Pendant quelques années, les Innus ont eu l'interdiction de chasser et de vendre le castor afin que la ressource se renouvelle. Cette époque connaissait aussi une chute du prix des fourrures. Le mode de vie traditionnel étant économiquement basé sur le piégeage et la vente du castor, beaucoup ne sont tout simplement pas montés dans leur territoire à cette époque. Quand ils y sont retournés quelques années après, ils y sont allés en avion ou en train, abandonnant ainsi les anciens chemins de canot et portages et écourtant leurs voyages, souvent parce que les femmes restaient maintenant à la côte avec les enfants d'âge scolaire. Tous ces changements relativement brusques de mode de vie et de compréhension du monde expliquent une grande partie des problèmes sociaux et de santé présents dans les communautés innues contemporaines, comme dans bien d'autres communautés autochtones.

Les Innus possèdent aujourd'hui différentes institutions culturelles, éducatives, sociales et politiques pour évoluer selon leurs modes d'être et leur identité propre dans le monde contemporain. Les communautés sont

gérées par des Conseils de bande représentant leurs membres. Des Conseils tribaux représentent des communautés innues regroupées administrativement et politiquement pour la négociation de leurs revendications globales. Les Innus font partie de l'APNQL (Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador) qui regroupe, administre par ses différentes commissions et représente politiquement les Premières Nations du Québec et du Labrador ([En ligne] [www.apnql-afnql.com]). Son pendant jeunesse est le Réseau Jeunesse des Premières Nations du Québec et du Labrador ([En ligne] [www.reseaujeunessepn.com]). L'Institut Tshakapesh (ancien ICEM: Institut culturel et éducatif montagnais) administre, dirige et subventionne les actions concernant la culture et l'éducation ([En ligne] [www.tshakapesh.ca]). La SOCAM (Société de communication Atikamekw-Montagnais) forme un réseau de radiodiffusion communautaire en langues *innu-aimun* et atikamekw prise en charge localement dans chaque communauté ([En ligne] [www.socam.net]). Femmes autochtones du Québec (FAQ) est un organisme qui représente les femmes autochtones dont les Innues, qui les défend et qui leur offre des services. Le regroupement des Centres d'amitié autochtones du Québec (RCAAQ) fournit des centres d'amitié dans plusieurs villes du Québec, dont les centres de Sept-Îles, de Chicoutimi, de Québec et de Montréal fréquentés par les Innus; ce sont des refuges, des lieux de services et de rencontre pour les Autochtones en milieu urbain. Différentes activités rassemblent annuellement les Innus, où les traditions, la culture, l'identité et les liens sociaux sont mis de l'avant, tels que le Rassemblement des aînés, le Rassemblement des femmes, le Rassemblement des Jeunes, le Colloque Napeu pour les hommes, le festival Innu Nikamu à Mani-utenam, les festivités du 15 août (Fête des Innus) à Pessamit, ainsi que la fête de sainte Anne et le pèlerinage à Sainte-Anne-de-Beaupré, les pow-wow (fêtes communautaires) de chaque communauté, divers événements sportifs dont les Tournois de hockey amérindiens, etc. Des musées locaux tels que le musée Shaputuan à Uashat et le Musée amérindien de Mashteuatsh sont également d'importants lieux de transmission et de renouvellement de la culture et de l'identité innues.

Ekuanitshit et Uashat mak Mani-utenam

Les communautés d'Ekuanitshit (Mingan) et de Uashat mak Mani-utenam (Sept-Îles et Maliotenam) sont des communautés innues situées sur la Côte-Nord du Saint-Laurent, bordant le golfe du Saint-Laurent et accessibles par la route 138. Mani-utenam est un incontournable quand on s'intéresse aux musiques populaires innues, compte tenu de l'importance et de la vitalité de son monde musical, des musiciens influents qui y

vivent ou qui y transitent régulièrement (par exemple Philippe McKenzie, Florent Vollant, Claude McKenzie, Bernard Fontaine, Bill St-Onge, Bryan André, Rod Pilot, Shauit Aster, Kathia Rock, le groupe Maten et bien d'autres), ainsi que de l'organisation et de la tenue annuelle du festival Innu Nikamu, des activités du Studio Makusham et du dynamisme de sa radio communautaire CKAU FM.

Ekuanitshit fait face à l'Archipel des îles de Mingan, à 28 kilomètres à l'Ouest de la municipalité d'Havre-Saint-Pierre (voir figure 21). Elle est formée initialement des descendants de la bande de Mingan qui empruntaient annuellement les voies de circulation traditionnelles des rivières *Patamiu-shipu* (Saint-Jean), *Unaman-shipu* (Romaine) et *Ekuanitshiu-shipu* (Mingan) pour leurs séjours nomades à l'intérieur des terres (Comtois 1988). La communauté (« réserve résidentielle ») a été créée par le gouvernement fédéral en 1963 (Charron et Boudreault 1994a). Elle compte plus de 500 membres, dont plus de 95 % y résident (MAINC 2003 : 100).

Uashat mak Mani-utenam sont deux communautés géographiquement séparées, deux « réserves résidentielles », rassemblées en un Conseil de bande (ITUM). Uashat (« Là où il y a une baie ») est située à l'extrémité ouest de la ville de Sept-Îles (voir figure 23). Elle est formée initialement des descendants de la bande de la Sainte-Marguerite qui empruntaient cette rivière (*Tshemanipishtiké*) pour les séjours à l'intérieur des terres. Elle a été créée en 1906, à la demande de ces Innus qui se trouvaient de plus en plus dérangés par le développement de Sept-Îles (Charron et Boudreault 1994b ; Dubreuil 1993, 1997, 1998). Mani-utenam (« Village-de-Marie ») est située à 16 kilomètres à l'est de Sept-Îles, à l'ouest de la rivière Moisie, nommée *Mishta-shipu* (« la grande rivière ») (voir figure 22). Elle est formée initialement des membres de la bande de Moisie, ainsi que des autres bandes plus nordiques (vers Schefferville et le Labrador) qui empruntaient cette rivière pour rejoindre leur territoire. Elle a été créée officiellement en 1949 (*Idem*), alors que les autorités gouvernementales ont voulu rassembler les Innus de la Moisie et de la Sainte-Marguerite en un même lieu, afin de les déloger de leur emplacement à Sept-Îles (pour faire place au développement résidentiel et industriel de Sept-Îles) et à la pointe de Moisie (pour faire place à la base militaire de Moisie). Ceux de Moisie n'ont pas eu le choix d'y déménager, mais ceux de Uashat ont résisté et sont restés chez eux. Les Innus appellent aussi Mani-utenam « *Apituumiss* », qui veut dire « le territoire entre les deux », c'est-à-dire un lieu à mi-chemin entre Uashat et la pointe de Moisie. Uashat et Mani-utenam comptent plus de 3000 membres, dont plus de 80 % y résident (MAINC 2003 : 108).

Ces trois communautés sont majoritairement « innuphones » et la plupart de leurs membres parlent le français comme langue seconde.

HYPOTHÈSE ET PLAN

L'univers des musiques populaires innues est étonnamment vaste. Pour ne pas s'y perdre, il convient de l'aborder de façon circonscrite, partielle, voire partielle. J'approche donc ces musiques selon la perspective de l'affirmation identitaire et de la guérison autochtone. Selon moi et selon plusieurs Innus, ces musiques s'inscrivent dans un mouvement ou une attitude d'affirmation culturelle innue et favorisent un processus de guérison, de réflexion critique et d'action vers une transformation personnelle et collective. Les musiciens, les musiques elles-mêmes, les diffuseurs, les auditeurs et les spectateurs sont ainsi des agents importants du renouveau continu de la culture innue et de la problématisation des réalités contemporaines.

Le premier chapitre présente les musiques traditionnelles innues, que sont principalement les chants au tambour innu nommé *teueikan*, en tant qu'actes de communication et de communion dans le monde. Le deuxième trace le processus historique de formation des musiques populaires innues contemporaines, produits des rencontres interculturelles et des appropriations musicales indigénisées. Le troisième aborde les dynamiques de l'affirmation identitaire par le moyen de ces musiques, comme politiques et poétiques de l'identité innue. Enfin, le quatrième chapitre aborde ces pratiques et ces expressions musicales populaires comme des voix et des voies de guérison sociale, comme des processus et des produits qui font du bien à l'être innu et qui revitalisent le monde en renouvelant la culture, en affirmant l'identité innue sous toutes ses formes, en alimentant et en renforçant le cercle social ainsi qu'en transformant les personnes vers un mieux-être.

Certains choix ont été faits dans ma recherche et dans la façon de la rendre et de la représenter dans le présent ouvrage. Je privilégie une approche dynamique, expressive et expérientielle, à l'image de la culture innue. Je crois que les Innus aimeront se reconnaître dans leurs propres paroles et celles des leurs et préféreront cette forme d'expression propre à leur habitude de privilégier les informations de première main dans l'expression et la construction du savoir. Bref, le présent ouvrage présente le monde des musiques populaires contemporaines innues principalement à travers l'expérience et les paroles des chanteurs-musiciens, qui en sont les porteurs.



Fig.1 – Mario Mollen, Gertrude Astamajo et leur famille nous ont spontanément et chaleureusement accueillis à Ekuanitshit (Mingan) en juillet 1997. De gauche à droite : Amélie Courchesne, Patrice Astamajo, Gertrude « Mani » Astamajo, Amadou « Amidou » Traoré, Mario « Maniu » Mollen, Stéphanie Mollen et Véronique Audet. Photo : Béatrice Piétacho pour Véronique Audet.

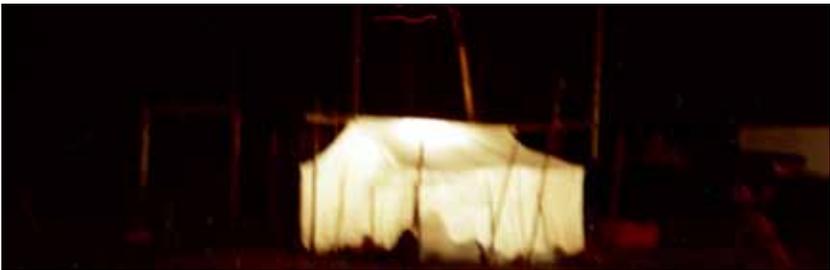


Fig.2 – La tente innue la nuit, installée derrière la maison. Ekuanitshit, juillet 1997. Photo : Véronique Audet.



Fig.3 – Akamit, site de campement traditionnel des Innus d'Unaman-shipu lors de la neuvaïne de sainte Anne. Près d'Unaman-shipu, juillet 1997. Photo : Véronique Audet.



Fig.4 – Repas familial « *makushan* » de saumon, caribou, graisse de caribou et bannique pour la fête de sainte Anne, dans la tente du chef Jean-Baptiste Lalo et de sa femme Anne qui nous y ont généreusement accueillis. De gauche à droite: Christiane Lalo, Shan, Anne Lalo, Jessica, Carolane, Amadou Traoré, Jean-Baptiste Lalo. Akamit, près d'Unaman-shipu, 26 juillet 1997. Photo: Véronique Audet.



Fig.5 – Canots à moteur utilisés pour se rendre à Akamit, « L'autre bord ». Akamit, près d'Unaman-shipu, juillet 1997. Photo: Véronique Audet.



Fig.6 – Enfants d'Unaman-shipu (dont Jessy-James, Caroline, Francine, Janis, Jean-Robert) et mon amie Amélie Courchesne dans l'enceinte de la chapelle extérieure où se font les messes lors de la neuvaine de sainte Anne. Akamit, près d'Unaman-shipu, juillet 1997. Photo: Véronique Audet.



Fig.7 – Dans la tente. Jean-Robert et Francine Mark, Akamit, près d'Unaman-shipu, juillet 1997. Photo: Véronique Audet.



Fig.8 – Mario « Maniu » Mollen et Gertrude « Mani » Astamajo devant la rivière Romaine. Près du pont de la route 138 traversant la rivière Romaine, octobre 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.9 – Mario «Maniu» Mollen préparant le thé. Pique-nique familial dans le bois près de la rivière Saint-Jean, octobre 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.10 – Patrice Astamajo buvant à la rivière. Pique-nique familial dans le bois près de la rivière Saint-Jean, octobre 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig. 11 – Cueillette du sapinage pour le tapis de la tente avec Gertrude « Mani » Astamajo. Près d'Ekuanitshit, octobre 2003. Photo : Véronique Audet.



Fig. 12 – Cueillette de graines rouges (*uishatshimian*, aireselles vigne d'Ida) avec Hélène « Enen » Nolin Mollen et ses petits-enfants. Sur la côte, près d'Ekuanitshit, août 2003. Photo : Véronique Audet.



Fig. 13 – Cueillette de petit thé (*pineminanakash*) avec Hélène « Enen » Nolin Mollen. Près d'Ekuanitshit, août 2003. Photo : Véronique Audet.



Fig. 14 – Hélène «Enen» Nolin Mollen et Jérôme «Shenum» Mollen avec ma fille Sara-Maya, dans la tente. Sur la côte, près d'Ekuanitshit, août 2003.
Photo : Véronique Audet.



Fig.15 – Préparation du porc-épic avec Hélène «Enen» Nolin Mollen et son petit-fils Adélard Uashaulno. Ekuanitshit, août 2003. Photo : Véronique Audet.



Fig.16 – Préparation du porc-épic avec Agathe « Mani-Akat » Piétacho, Cécile « Shishin » Astamajo et Sara-Maya. Ekuanitshit, août 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.17 – Ekuanitshit, août 2003. Photo: Véronique Audet.



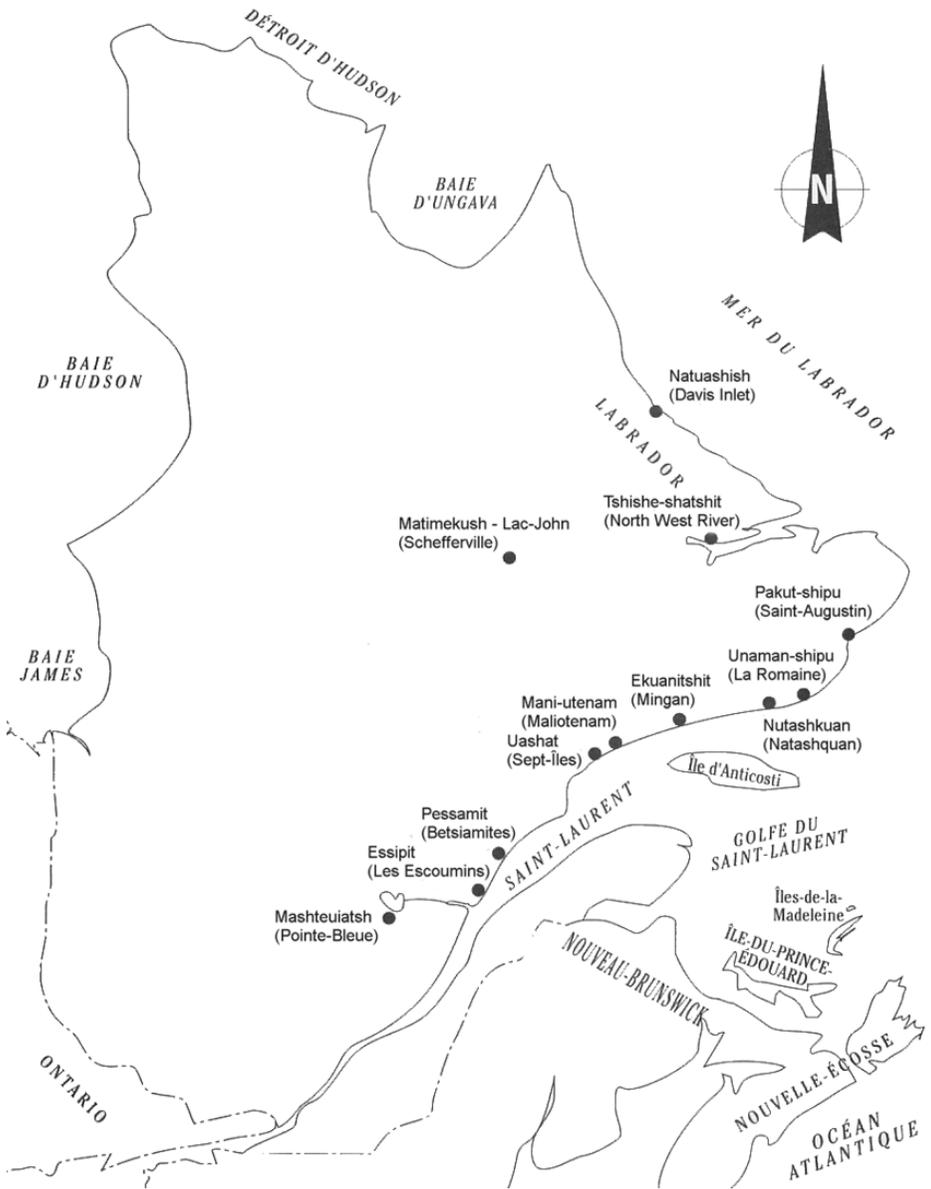
Fig.18 – Arc-en-ciel sur le lac Menihék (Minaik^u). Séjour dans le territoire au lac Menihék, mile 280 du chemin de fer Sept-Îles – Schefferville, Labrador, septembre 2003. Photo : Véronique Audet.



Fig. 20 – Véronique Audet au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2005. Spectacle du jeune Spencer St-Onge. Photo : anonyme pour Véronique Audet.



Fig.19 – Portage sur le chemin de fer, de retour au chalet, les vents soufflant trop fortement sur le lac. Jimmy McKenzie, séjour dans le territoire au lac Menihék, mile 280 du chemin de fer Sept-Îles – Schefferville, Labrador, septembre 2003. Photo : Véronique Audet.



Carte 1 – Carte des communautés innues du Québec et du Labrador, nommées et écrites selon l'orthographe innue standardisée de l'Institut Tshakapesh. D'après une carte tirée de la revue *Recherches amérindiennes au Québec*, XXXIII(1), 1997 : 4.



Fig.21 – Vue aérienne de la communauté d'Ekuanitshit (Mingan), bordée par le golfe du Saint-Laurent au sud et la rivière Mingan à l'est. Photo : Pierre Lahoud pour l'ARUC Tetauan, 2011. Reproduite avec l'autorisation de l'ARUC Tetauan.



Fig.22 – Vue aérienne de la communauté de Mani-utenam et de l'archipel des Sept Îles du golfe du Saint-Laurent. Photo : Pierre Lahoud pour l'ARUC Tetauan, 2011. Reproduite avec l'autorisation de l'ARUC Tetauan.



Fig.23 – Vue aérienne de la communauté de Uashat (en avant-plan) et de la ville de Sept-Îles qui l'entoure, aux abords de la baie des Sept Îles du golfe du Saint-Laurent. Photo : Pierre Lahoud pour l'ARUC Tetauan, 2011. Reproduite avec l'autorisation de l'ARUC Tetauan.

CHAPITRE 1

LES MUSIQUES TRADITIONNELLES INNUES

ACTES RELATIONNELS DE COMMUNICATION ET DE COMMUNION DANS LE MONDE

Il est important de connaître et de comprendre les musiques traditionnelles innues et le mode d'être au monde qui les produit pour mieux envisager et comprendre les musiques populaires contemporaines¹. Au fil

-
1. Pour identifier et comprendre ces musiques selon un mode d'être au monde innu, je me base principalement sur les travaux d'anthropologues et d'ethnomusicologues tels que Bird-David, Diamond, Ingold et Speck ainsi que sur les documentaires réalisés par Arthur Lamothe, les corroborant selon mon expérience et les propos de mes interlocuteurs innus, en particulier ceux de (feu) Philippe « Pinip » Piétacho, ancien chef, aîné et chanteur au *teueikan* de la communauté d'Ekuanitshit. Les musiques innues ont fait l'objet de peu de recherches qui se sont spécialement attardées à les décrire, à les comprendre et à les interpréter. Le tambour traditionnel innu, le *teueikan*, ainsi que les chants qui l'accompagnent, y sont mentionnés comme des moyens de communication spirituelle et d'action rituelle ou « magique » dans le monde, utilisés principalement pour favoriser des bonnes chasses. Au Québec, en région subarctique et auprès des Algonquiens, les ethnographies de Turner (1888a-b, 1979 [1894]), de Speck (1977 [1935]), d'Hallowell (1926, 1955, 1971 [1942], 1976 [1960], 1992), de Flannery (1939) et de Cooper (1944), fournissent quelques informations sur la musique, son utilisation et sa signification. Plus récemment et spécifiquement, on note les contributions de Savard (1971), de Mailhot et Laplante (1972), de Preston (1985, 2002 [1975]), de Vincent (1973, 1982), de Berbaum (1995), de Jérôme (2005b, 2007, 2010), de Cavanagh/Diamond (1985, 1988, 1994, 2008) et de Whidden (1983, 1984, 1985, 1986, 1990, 2007), ainsi que l'ouvrage général de Rivard et Tremblay-Matte (2001). Les études de Cavanagh/Diamond avec les Innus et de Whidden avec les Cris représentent les contributions les plus importantes à l'ethnomusicologie dans ce milieu (Beaudry 2001 : 392). L'étude de Diamond, Cronk et von Rosen (1994) constitue une étude d'envergure, réalisée selon une approche participative, sur la musique de différentes nations autochtones du Nord-Est américain (Innu, Mi'kmaq, Mohawk).

du temps, elles ont constitué la base de réception des nouveautés et influencent les nouvelles pratiques et expressions musicales. Des ethnomusicologues s'intéressant à l'acculturation et à l'inculturation musicale ont remarqué que les Autochtones d'Amérique du Nord semblent avoir intégré les pratiques musicales étrangères selon un processus de compartimentation, c'est-à-dire qu'ils ont établi des distinctions entre les différentes musiques et les ont peu mélangées et syncrétisées, chaque tradition musicale ayant son usage et son contexte d'interprétation propres (Preston 1985; Wickwire 1985: 201). Cependant, cela n'a pas empêché la formation de syncrétismes musicaux, qui ont surtout opéré selon un processus d'indigénisation des musiques étrangères, c'est-à-dire que, généralement, les Autochtones se sont appropriés les nouvelles musiques en les adaptant aux schèmes musicaux antérieurs ou traditionnels, tant sur le plan sonore qu'usuel.

Les musiques dites traditionnelles innues semblent relever d'un mode d'être au monde proprement innu qui se serait perpétué jusqu'à aujourd'hui, non sans changements majeurs. La tradition dans laquelle elles s'inscrivent et qu'elles mettent en œuvre est variable, flexible, ouverte, créative, vivante, actuelle; et non pas stricte, fermée, fixe ou dépassée. Elle possède néanmoins des caractéristiques propres identifiables aux Innus. Toute musique partagée et appropriée par les Innus pourrait être qualifiée de « traditionnelle ». En ce sens, les chants chrétiens en langue *innu-aimun*, de même que les musiques populaires innues actuelles peuvent être considérés comme des musiques traditionnelles; elles font partie d'un héritage culturel qui fait sens, qui se transmet et qui se re-construit à travers les générations. Mais celles que j'identifie ici comme traditionnelles sont celles qui sont habituellement considérées comme telles, à la fois par les Innus eux-mêmes et les non Innus. Elles sont surtout représentées par les chants au tambour innu nommé *teueikan*, aussi qualifiés de musiques chamaniques, de chants de tambour, de chants de chasse, de chants de rêve, de chants d'animaux et de *spirit songs*. Elles recèlent en réalité une plus grande diversité de formes musicales. Même si elles sont encore présentes, interprétées et significatives aujourd'hui, les Innus les identifient généralement à la génération des aînés, voire aux générations précédentes des anciens Innus².

Les expressions musicales en contexte traditionnel innu, comme chez les Autochtones en général, sont avant tout des actes relationnels et spirituels de communication et de communion dans le monde, mettant en œuvre des gestes sonores. Frances Densmore côtoya les Autochtones des

2. On compte les aînés innus encore vivants et reconnus comme des chanteurs au *teueikan* sur les doigts de deux mains...

États-Unis pendant plus de cinquante ans à partir des années 1890 et s'attacha à «découvrir ce que la musique signifie pour l'Amérindien et la décrire à partir de ce point de vue» (1968 : 78 dans Wickwire 1985 : 199, ma traduction). Elle souligne le sens éminemment spirituel, métaphysique, cosmologique, des musiques autochtones, connectées au pouvoir et à la communication avec les forces du monde. Elle soutient que le sens de la musique des Amérindiens repose sur leur relation à leur environnement, leur appartenance à la terre, leur engagement dans le monde. Tim Ingold explique le sens des expressions sonores pour les Ojibwa³ dans le même ordre d'idées, le son étant la manifestation et l'affirmation d'une présence dans le monde, un acte d'engagement et une contribution au mouvement de la vie.

... [the Indian] waited and listened for the mysterious power pervading all nature to speak to him in song. (Densmore 1968 : 78-79 dans Wickwire 1985 : 199-200)

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

Le son, de par son aspect dynamique, vibrant et pénétrant, établit une résonance, une communion, entre l'être humain et le monde qui l'entoure (Ingold 2004). Suivant ces considérations, on peut concevoir les musiques traditionnelles innues comme des résonances humaines dans le monde.

CARACTÉRISTIQUES SOMMAIRES DES FORMES MUSICALES TRADITIONNELLES INNUES

Il est un peu malaisé de parler de musiques traditionnelles innues. Les diverses manifestations, expressions et productions que l'on peut qualifier de musicales ne sont pas rassemblées sous un terme unificateur en langue *innu-aimun*. Cette dimension fait davantage référence au son qu'on entend (*petakuan*), au chant (*nikamun*), au battement du tambour

3. Il construit sa réflexion sur les informations ethnographiques fournies par Hallowell (1955, 1976 [1960]).

(*utamueu teueikana*), à l'instrument qui produit des sons musicaux et à la musique importée (*tauapekaikan*), à la parole messagère (*tipatshimun*), à la prière (*aiamieun*), au sensoriel et à la spiritualité, en tant qu'acte de communication sonore et de communion avec les êtres humains et non humains du territoire. Pour les besoins de la discussion, j'emploierai le terme musique emprunté à la langue d'expression du présent ouvrage, en me référant le plus possible à une conception-expérience innue telle que j'ai pu la comprendre. Je qualifierai donc de musique innue une expression sonore produite par les humains (Innus) qui diffère du parler courant, des pleurs, des gémissements et des rires, de la narration de récits, de l'imitation des voix du territoire (animaux, plantes, eau, phénomènes météorologiques, etc.). Une expression sonore qui se base principalement sur le chant et l'utilisation d'instruments produisant généralement des sons battants, certains mélodiques, et qui est utilisée au moins minimalement dans le but de s'exprimer, de se faire entendre et de communiquer dans le monde en tant qu'humain, marquant une présence, une communion, une action et une participation au monde. Le chant occupe une place centrale dans l'expression musicale innue et l'utilisation d'un instrument se fait rarement sans l'intervention du chant. Toute musique chantée est *nikamun*: un chant; *innu-nikamun*: un chant innu. Le terme désigne la majorité des formes musicales traditionnelles produites par les Innus. Si l'on parle strictement de musique sans chant, on dit alors *tauapekaikan*, ce qui désigne de façon générique la musique et l'instrument de musique. Ce terme évoque plus particulièrement l'instrument d'origine allochtone et nous renvoie aux musiques importées⁴.

Traditionnellement, en milieu innu et plus largement en milieu algonquien du subarctique, la musique repose surtout sur le tambour et le chant associé au tambour. On trouve aussi les chants et berceuses improvisés ou transmis de génération en génération, les chansons et toutes sortes de sons associés à la narration des récits mythiques ou autres, ainsi que les

4. Il est intéressant de noter que la radio (*tauapekaikan kanatutakanit*) et la télévision (*tauapekaikan katshitapakanit*) sont aussi nommées par le terme *tauapekaikan* (aussi prononcé [*taopin*]) (Dictionnaire Drapeau 1999). Le lecteur de disques est aussi nommé avec ce terme: *tekanep* (disque) *tauapekaikan*, tout comme, anciennement, le gramophone: *kapiminakanit* (tourner la manivelle) *tauapekaikan*. Le terme *tauapekaikan* signifierait ainsi globalement «un objet fabriqué produisant un son musical ou une parole». Il désigne aussi la musique elle-même produite par cet intermédiaire.

instruments comme les hochets et les sifflets, qui ont surtout un usage cérémoniel. (Beaudry 2001 : 385-387⁵)

Les chants, qu'ils soient liés au tambour ou à d'autres instruments, sont un mode très prisé d'expression musicale. Les chants de tambour sont les plus représentatifs. Ils sont généralement désignés par le terme *utamueu teueikana* : il frappe le tambour. Ces chants innus accompagnés au *teueikan* sont d'abord des chants privés, personnels, spirituels. Ils mettent le performeur, généralement un chasseur expérimenté, souvent un aîné, en contact avec des entités non humaines, par exemple les esprits-maîtres des animaux ou d'autres esprits du territoire, ses esprits-guides. Leur usage est avant tout spirituel, voire chamanique⁶, et fortement lié à un mode d'être au monde reposant sur la chasse et la connaissance du territoire. Ils agissent également en public lors de rencontres et de rassemblements prenant l'allure de festins, favorisant la solidarité et la transmission des valeurs ; ils donnent alors lieu à la danse collective en cercle, nommée *makushan*, du même nom que ces événements. Étant donné l'importance de ces chants au tambour, je les traite spécifiquement plus loin⁷. Il existe également d'autres formes de chants comme les « chants de voyage » et les « chants pour enfants », dont les berceuses. Les « chants de voyage » sont chantés pour accompagner les déplacements, pour rythmer un travail, pour donner de la puissance et de l'endurance, par exemple pour ramer en canot, pour marcher lors d'un portage ou lors d'un déplacement en raquettes et en traîneau l'hiver. Ils sont généralement chantés par les hommes, les aînés plus particulièrement : « C'est [un aîné] qui chantait, c'est lui qui trace le chemin. » (Pinip Piétacho⁸ 2003 : entretien). Ce peut être leurs chants de

-
5. Beaudry mentionne aussi les bâtons, os et résonateurs pour un usage cérémoniel, mais ces objets me semblent plutôt des parties d'instruments que des instruments en eux-mêmes.
 6. Pour une discussion sur le chamanisme et les chamans, voir Perrin (1995).
 7. Voir la section *Le teueikan et les chants au teueikan*.
 8. Pinip Piétacho (1927-2004) était un ancien chef, aîné, chasseur et chanteur au *teueikan* d'Ekuanitshit (Mingan), aussi titulaire d'un doctorat honorifique de l'Université Laval (voir figure 24). Le connaissant depuis 1997, j'ai réalisé une entrevue avec lui le 29 août 2003. En mai 2004, je suis retournée à Ekuanitshit, avec l'intention de lui présenter ce chapitre sur les musiques traditionnelles et de lui remettre une copie audio de l'entrevue réalisée avec lui. Malheureusement, il a été transporté à l'hôpital avant que je le voie et il est décédé quelques jours après, le 11 mai 2004 à l'âge de 77 ans. J'ai assisté à ses funérailles la fin de semaine suivante. J'espère lui rendre hommage à travers le présent ouvrage, en présentant les paroles qu'il m'a généreusement livrées. *Tshinashkumitin mak iame Pinip* (merci et adieu Pinip). Merci également à (feu) Jérôme « Shenum » Mollen (1930-2010) d'Ekuanitshit pour les beaux moments passés avec lui et sa famille et le partage de son expérience du *teueikan* (voir figure 14). *Tshinashkumitin mak iame Shenum* (merci et adieu Shenum).

tambour ou bien des compositions de leur propre, mais le privilège de l'improvisation et du chant en public est généralement laissé aux aînés, en guise de respect (*Idem*). Les berceuses sont chantées aux enfants pour les calmer ou les endormir. La berceuse la plus caractéristique est celle où l'on chante «*peu, peu, peu*» en berçant l'enfant, y ajoutant ou non d'autres paroles⁹. Je les inclus dans un ensemble plus large qui semble être celui des chants pour enfants, comme ceux qui visent à les amuser et à leur donner de l'affection et de l'attention, qui ont un rythme et un ton plus enjoués et qui racontent, par exemple, les traits physiques ou de caractère de l'enfant, des faits et gestes¹⁰.

Aujourd'hui, chez les Innus, les hochets et les sifflets qui pouvaient être des instruments de chamanes (*kamanitushit*) ont perdu leur usage rituel, sauf en quelques occasions¹¹, et sont plutôt des instruments pour enfants. En contexte chamanique, ces instruments accompagnent et favorisent une communication spirituelle lors de rituels. Selon Pinip Piétacho (2003 : entretien), à Ekuanitshit, les hochets (*shishikun*) sont aujourd'hui utilisés pour endormir les enfants. Ces hochets peuvent être formés d'un bâton recourbé dont la tête, formant un disque, est recouverte d'une membrane et remplie de graines (Diamond et autres 1994). Ils peuvent être aussi constitués d'un estomac de perdrix séché rempli des graines dont la perdrix s'est nourrie et fixé sur un bâton (S.Hervieux 2004 : entretien). Les sifflets, *tepuemakan* « le son de sifflement » ou *kuishkushtakan* « ce qui siffle », sont des jeux pour les enfants, fabriqués au printemps ou à l'automne avec des branches d'arbre (P. Piétacho 2003 : entretien). Le *teueikan*, tambour innu, reste l'instrument principal, le plus important et le plus valorisé, même si son usage tend à être de plus en plus modifié aujourd'hui. Traditionnellement, il n'est pas conceptualisé et utilisé comme un instrument de musique comme on peut le concevoir en terme occidental, mais plutôt et d'abord comme un instrument de communication spirituelle et de rassemblement, favorisant une bonne chasse et la santé/guérison. Le

-
9. *Peu* se prononce [béo], [bew], [bow] ou [bai]. Par exemple, la chanson *Nteinsb* de Kashitin (1989) est une berceuse où l'on peut entendre «*bai, bai, ...*». Selon l'orthographe innue standardisée, *nteinsb* s'écrit : *nitanish*, « ma fille ».
 10. L'album *Nikamunissa – Innu-auass nikamu* (Vollant et autres 2002) présente des chansons et des comptines de tradition innue et française chantées en langue *innu-aimun* par des enfants de différentes communautés, incluant la chanson *Nikana* chantée par Florent Vollant, qu'il a reprise dans son album *Katak'* (2003) et avec Samian (2007) pour la chanson *Sur le dos d'une tortue*.
 11. Par exemple, dans les tentes à sudation néo-traditionnelles, de tels instruments peuvent être utilisés.

teueikan représente aujourd'hui l'instrument de musique traditionnel des Innus. Il est un symbole culturel et identitaire très fort.

MODE D'ÊTRE AU MONDE DE CHASSEURS NOMADES

Avant d'aller de l'avant à propos du *teueikan* et des chants qui l'accompagnent, il convient de se pencher sur le mode d'être au monde au sein duquel agissent ces pratiques et expressions musicales. Ces musiques traditionnelles innues s'inscrivent et interviennent dans un mode d'être au monde dit de chasseurs-cueilleurs nomades, dans une relation de fusion-partenaire avec la terre, le territoire, où l'animal, aux côtés des autres entités non humaines, occupe une place prépondérante en tant que sujet digne de respect avec qui l'on doit entretenir des relations harmonieuses. Chemin faisant, au fil des jours, des années et des siècles, parcourant la péninsule du Québec-Labrador¹² sur les traces de leurs ancêtres, les Innus ont établi un lien intime et affectif avec le territoire foulé, habité et incorporé et en ont acquis une connaissance approfondie.

L'étude des dimensions sonores et musicales innues nous amène à considérer une façon particulière de vivre et d'appréhender la vie, ainsi qu'une compréhension proprement innue du savoir humain sur le monde et de l'action humaine qui s'y déploie (Ingold 2004; Poirier 2004a). Plusieurs anthropologues ont remarqué des affinités entre les différents peuples de chasseurs, pêcheurs et cueilleurs, communément appelés chasseurs-cueilleurs. Ces points communs se résumeraient en un mode d'être au monde caractéristique que partageraient ensemble ces peuples dont font partie la majorité des peuples autochtones : celui d'une conscience de former une unité avec le monde environnant et l'univers, de l'importance des relations complémentaires, intimes, attentionnées et actives avec les diverses entités humaines et non humaines de l'environnement, d'un savoir-action toujours renouvelé dans son milieu selon une ontologie/épistémologie d'engagement dans le monde habité, « *of dwelling* », « *of being-in-the-world* » (Ingold 1996). On peut le définir globalement par une tradition

12. Les Innus nomment ce territoire Nitassinan, « notre terre, notre territoire ».

animiste¹³, une ontologie/épistémologie relationnelle et d'engagement¹⁴. Bien sûr, ce mode d'être au monde est toujours sujet à renouvellement et à changement. Il tend à se transformer assez radicalement chez les nouvelles générations innues, avec la transition du nomadisme à la sédentarité. Mais il reste présent et actuel à bien des égards dans la vie des Innus, jeunes et moins jeunes, d'où l'importance d'en saisir les grands traits pour mieux comprendre la société d'aujourd'hui et ses points de friction avec la société moderne occidentale.

Les peuples de chasseurs-pêcheurs-cueilleurs mettent l'emphase sur l'unité et la relation réciproque des humains avec le monde dans lequel ils vivent. Comme la plupart des « non-modernes » (Latour 1997), ils se distingueraient par une ontologie/épistémologie moniste, contextualisante, animiste, engageante. Au contraire, les modernes se distinguent par leur obsession à se détacher ontologiquement de la « nature », en l'opposant à la « culture » propre au genre humain, la rendant objet et érigeant les humains comme seuls sujets d'intention sur le monde. En cela, ces derniers possèdent une ontologie/épistémologie dualiste, décontextualisante, non animiste – inanimée, désengageante, séparant nature et culture. Selon Bruno Latour, la modernité est cette « constitution officielle qui doit distinguer totalement les humains et les non-humains » (*Idem*: 124). Cette façon particulière d'appréhender le monde a vu le jour en Europe au 18^e siècle avec l'idéologie scientifique et rationaliste des Lumières. Elle a d'abord instauré un « Premier Grand partage interne » entre nature et société, puis un « Second Grand partage externe » en voulant distinguer supérieurement les modernes des « prémodernes » qui eux n'ont pas opéré le Premier Grand partage (*Idem*: 135). Latour, comme Descola et Palsson, Ingold, Viveiros de Castro et Bird-David, argumente en faveur de l'attitude des non-modernes, comme quoi « nous n'avons jamais été modernes », nous n'avons que tenté de l'être. Ce qui est habituellement considéré comme une illusion et une méconnaissance de la part des non-modernes (aussi péjorativement nommés sauvages ou primitifs...) devient, inversement, un mode d'être et de connaître humble, réaliste et pertinent. Les

-
13. Même si le terme animisme est parfois connoté péjorativement, il est tout de même très intéressant pour désigner ces modes d'être au monde qui considèrent comme animées plusieurs entités du monde qui les entoure, dans le sens de douées de sensation, de subjectivité, d'intention, de communicabilité (Bird-David 1999; Descola et Palsson 2000). Ce terme est intéressant aussi si on le met en lien avec la linguistique innue qui sépare le monde entre animé et inanimé, comme nous le faisons en français entre le genre masculin et le genre féminin, par exemple.
 14. Voir Bird-David 1999; Descola et Palsson 2000; Ingold 1996, 2004; Latour 1997; Viveiros de Castro 1998, 2009.

modernes tentent une coupure ontologique entre nature et culture et une coupure épistémologique entre idéologie et science, croyance et savoir ; ils coupent les racines du savoir scientifique et ses réseaux le reliant à des contextes culturels, sociaux, politiques, personnels, etc. pour l'élever au rang de Savoir suprême.

Dans le même sens, Tim Ingold insiste pour que l'on soit plus critique envers les savoirs et les relations au monde (à la « nature ») des modernes occidentaux. Du même coup, il insiste pour que l'on considère les compréhensions du monde des chasseurs-cueilleurs non seulement comme des variations ou des constructions culturelles intéressantes, mais surtout, comme des savoirs et des modes d'être au monde valables et pertinents, au même titre que ceux des modernes occidentaux des sociétés dominantes (Ingold 1996: 117).

Il suggère, comme Latour, de considérer très sérieusement la posture ontologique et épistémologique des chasseurs-cueilleurs. Cette posture est celle de l'engagement actif dans un monde consciemment habité, celle de *l'ontology of dwelling in the world*:

[The hunter-gatherers take] the human condition to be that of a being immersed from the start, like other creatures, in an active, practical and perceptual engagement with constituents of the dwelt-in-world. This ontology of dwelling, I contend, provides us with a better way of coming to grips with the nature of human existence than the alternative, Western ontology whose point of departure is that of a mind detached from the world and which has literally to formulate it – to build an intentional world in consciousness – prior to any attempt at engagement. (Ingold 1996: 121)

La différence ne se situe pas seulement dans la conception que l'on a du monde ; cette idée relève de l'idéologie occidentale qui cherche à se représenter mentalement le monde. Elle se situerait avant tout dans la façon de l'appréhender ontologiquement, de se mettre et de se sentir dans une relation personnelle ou impersonnelle, active ou passive, dépendante ou indépendante, étroite ou distante, avec le monde qui nous entoure. Pour les chasseurs-cueilleurs, « apprehending the world is not a matter of construction but of engagement, not of building but of dwelling, not of making a view of the world but of taking up a view in it. » (Ingold 1991b dans *Idem*: 121)

Eduardo Viveiros de Castro parle de cette action de développer son propre point de vue *dans* le monde selon le concept de perspectivisme¹⁵. Ce serait une conception commune chez plusieurs peuples autochtones d'Amazonie et des Amériques en général, «selon laquelle le monde est habité par différentes espèces de sujets ou de personnes, humaines et non humaines, qui le perçoivent en fonction de points de vue distincts.» (Viveiros de Castro 1998: 429). Viveiros de Castro montre l'importance pour les Amérindiens d'Amazonie de comprendre et même d'expérimenter à travers la métamorphose (et la consommation du corps) les différents points de vue du monde que possèdent les différentes entités qui le peuplent, par exemple les animaux, les plantes, les roches, le vent (*Idem* 1998, 2009). Pour les Algonquiens, l'expérience de la métamorphose est aussi possible; elle est même une faculté caractéristique partagée par les personnes humaines et non humaines, en particulier lors de l'expérience onirique (Hallowell CE: 180 dans Ingold 2004; Hallowell 1992: 66-67). Il y a une communication, une entrée en relation intersubjective avec les entités autres qu'humaines pour connaître leur point de vue et expérimenter leur sens du monde. Cela se fait notamment lors du rêve, ainsi que par le chant et les battements du tambour ou du hochet, et par des cérémonies rituelles comme la tente tremblante (Bird-David 1999: S78). Chez ces Algonquiens du Nord-Est américain dont font partie les Innus, les animaux occupent une place primordiale dans leur cosmologie traditionnelle. Il est fondamental de pouvoir connaître le point de vue des animaux sur le monde et sur les actions humaines, pour entrer en relation avec eux, faire en sorte qu'ils acceptent de se donner comme proie-nourriture aux chasseurs et permettre la continuité de la vie et des relations cosmologiques. Les animaux sont les partenaires des humains dans une «économie cosmique de partage» (Ingold 1996: 130). Ils sont considérés comme des personnes, des êtres doués d'intention et de sensibilité qui partagent avec les humains l'*esprit du monde*, sous des formes corporelles différentes.

Adrian Tanner parle de cette relation de respect et de complémentarité entre les Cris de Mistassini et les animaux qu'ils chassent :

[...] furthermore the animals are thought of as if they had personal relations with the hunters. The idealized form of these latter relations is often that the hunter pays respect to the animal; that is, he acknowledges the animal's superior position, and following this the animal 'gives itself' to

15. Voir aussi Preston (2002): «*Expressing the personal meanings of events.*»

the hunter, that is, allows itself to assume a position of equality, or even inferiority, with respect to hunter. (Tanner 1979: 136)

Les animaux forment des sociétés pour eux-mêmes, à l'égal de celles des humains¹⁶. Ils possèdent chacun leur chef, leur esprit-maître, auquel les humains doivent s'adresser pour obtenir leur faveur, leur collaboration. Les caribous sont les animaux les plus importants pour les Innus du Nord-Est et les Naskapis; ils sont traditionnellement à la base de leurs besoins alimentaires, vestimentaires et spirituels¹⁷. *Papakatik*¹⁸, l'esprit-maître des caribous, est ainsi un être spirituel très sollicité par les humains. Il est aussi considéré comme le maître des animaux terrestres et comme le plus important des esprits-maîtres des animaux (Tobi 1977 dans Proulx, *Ibid.*). La cosmologie ou spiritualité des Innus, qu'on doit considérer comme un savoir-action dans le monde, est liée à la chasse en tant qu'acte social :

[...] parler de religion comme d'un secteur d'activité humaine distinct ne correspond pas à la façon d'être de ces gens. Le matériel et le spirituel s'interpénètrent, sont indissociables. *Chasser, ou tout simplement vivre*, n'est pas strictement un acte de production économique, mais plutôt *un acte social* concernant non seulement la communauté humaine mais aussi celle des animaux, des êtres autres qu'humains; assurer la survie physique, *c'est assurer la continuité des relations harmonieuses* entre les différentes communautés constituant l'univers montagnais. On ne saurait prétendre connaître cette société sans lui reconnaître d'abord cette spécificité. (Proulx 1988: 51, mes italiques)

Beverly Diamond, Sam Cronk et Franziska von Rosen (1994)¹⁹ font remarquer, eux aussi, l'importance des concepts de relation, de complémentarité et de gémellité, à la fois entre les humains, entre les humains et les non-humains et entre les non-humains, dans les pensées autochtones du Nord-Est américain. Leurs consultants autochtones envisagent les relations symboliques entre les instruments de musique en termes globaux de relations et de complémentarités entre toutes les entités «vivantes» de l'univers (Diamond et autres 1994: 21). Ils insistent aussi sur l'unité du «pratique / tangible / concret» et du «spirituel / symbolique /

-
16. Seuls les ours vivaient individuellement et seraient d'ailleurs considérés comme des êtres supérieurs aux humains (Lips 1951: 307; Speck 1935a: 95 dans Lefebvre 1972: 99). Sa chasse et sa consommation exigent beaucoup de précautions rituelles.
 17. Pour les Innus de l'Ouest (Pessamit, Essipit, Mashteuatsh), c'est davantage l'orignal qui habite leur territoire et qui est chassé et consommé.
 18. Mentionné aussi comme *Papakasik*¹⁸ (Tobi 1977 dans Proulx 1988: 56) ou *Papakatihk*¹⁸ (McNulty et Basile 1981).
 19. Ces ethnomusicologues ont étudié les instruments de musique des Amérindiens du Nord-Est en rapport avec leurs conceptions et actions dans le monde.

abstrait» (*Idem*: 27). Ces conceptions renvoient à l'idée et à l'expérience que le monde est formé de relations complémentaires. En accord avec les auteurs cités précédemment, ils affirment que « this native concept of relatedness [is] an ideal which generates coexistence and mutual respect among all living things. Without knowing this, little can be understood about Native song, music, instruments, or worldview. » (*Idem*: 21)

Épistémologie relationnelle et engagement poétique

L'épistémologie des chasseurs-cueilleurs, c'est-à-dire leur mode d'apprentissage, d'éducation, de formation et d'acquisition des connaissances, est marquée par cette primordialité des relations avec les diverses entités du monde, de l'univers. Le savoir est acquis non pas par une décontextualisation, une désanimation ou un dégageant du monde ou un ascétisme du corps et des sens pour bonifier le mental, mais plutôt par un engagement actif et multisensoriel dans le monde. Le savoir, la connaissance, « c'est développer les habiletés d'être dans le monde avec les autres entités, développant son attention à son environnement et à soi-même de plus en plus finement, largement, profondément, richement, etc. » (Bird-David 1999: S78, ma traduction). Nurit Bird-David résume et compare les deux formes d'épistémologie selon cette expression savoureuse :

If « cutting trees into parts » epitomizes the modernist epistemology, « talking with trees », I argue, epitomizes Nayaka animistic epistemology. (Bird-David: S77)

« Je pense, donc je suis » est la devise moderne, tandis que « I relate, therefore I am » (je relationne, donc je suis) serait la devise animiste (*Idem*: S78). Elle nomme ainsi « épistémologie relationnelle » ces épistémologies animistes des chasseurs-cueilleurs.

This epistemology is about knowing the world by focusing primarily on relatedness, from a related point of view, within the shifting horizons of the related viewer. The knowing grows from and is the knower's skills of maintaining relatedness with the known. (*Idem*: S69)

Dans cette épistémologie, l'attention et les performances artistiques jouent un rôle fondamental, en tant qu'*engagement poétique*²⁰. Ces *poetics of dwelling* (Ingold 1996: 144) sont des poétiques de l'expérience de vivre dans le monde, de l'habiter activement, pour mieux le connaître et s'y

20. Je traduis l'expression « *poetics of dwelling* » (Ingold 1996: 144) par « engagement poétique » ou « poétique de l'engagement », suivant la traduction/interprétation de M.K. Radice (2000) du terme *dwelling*. On pourrait aussi la traduire par « poétique de l'habiter ».

intégrer. « People continuously « pick up » information in acting within the environment, by means of « attention ». » (Bird-David 1999 : S74) L'attention est une extension éduquée de la perception ; c'est une habileté qui doit être développée à travers la socialisation, l'éducation, l'expérience, par des histoires, des musiques, des dessins, des danses, etc.

According to Gibson, attention is « educated » through practice and also by means of « aids to perceiving » such as stories and models of things, words and pictures. [...] [Those aids to perceiving / understanding / knowing] « put the viewer into the scene » by inducing « not an illusion of reality but an awareness of being in the world [Gibson 1979 : 282, 284] ». (Bird-David 1999 : S74)

Les performances et expressions artistiques agissent ainsi comme des éveilleurs d'attention ou de conscience, approfondissant nos relations et nos engagements au monde qui nous entoure. Elles guident de façon subjective et suggestive. Les mythes et les autres arts des chasseurs-cueilleurs sont ainsi moins des savoirs que des instruments de connaissance et d'appréhension du monde. Ils ne sont pas une représentation métaphorique du monde, mais une forme d'engagement poétique. Ils ne visent pas à couvrir le monde de significations, mais plutôt, à conduire l'attention des *performeurs* dans un monde. Les chasseurs-cueilleurs ne cherchent pas à construire sur le monde, mais plutôt à obtenir des révélations en chassant, en pêchant, en cueillant, en se déplaçant, en racontant et en chantant (Ingold 1996 : 143-145). Par cet engagement poétique, le monde s'ouvre aux personnes (*Idem* : 145), leur apportant de la connaissance et les nourrissant, matériellement comme spirituellement. Les histoires, les chansons et les musiques sont ainsi des façons d'habiter le monde, de l'expérimenter, de communiquer et de communier avec ses diverses entités.

Le rêve, l'expérience onirique, est un mode privilégié de connaissance, de communication et d'action dans le monde ainsi que d'engagement poétique chez les Innus. C'est par le rêve que les chanteurs au *teueikan* acquièrent leurs chants, et c'est par l'entretien des relations avec les entités non humaines du territoire qu'ils font des rêves de meilleure qualité, de plus grande force spirituelle. Le rêve, pour les Innus comme pour beaucoup de peuples autochtones (voir Poirier (dir.) 1994 ; Goulet 2004), donne accès au monde spirituel ; il guide la vie, il est source de savoir et de pouvoir. Un bon rêveur est habituellement un bon chasseur, un bon guérisseur, un Innu influent. Les rêves sont des communications-actions avec et dans l'autre monde, le monde des esprits. Ils permettent la traversée des frontières intangibles. L'autre monde est considéré comme l'ombre, la réflexion ou le miroir du monde éveillé (Diamond et autres 1994 : 53-55).

Il est aussi réel que le monde que l'on « voit » autour de nous. Tout comme la pensée pour les Innus, le rêve n'est pas seulement une représentation du monde, mais un savoir-action dans le monde. Pour eux, la pensée peut avoir un pouvoir dans le monde, qu'on nomme *manitushiun*. Dans les mythes, par exemple, le héros Tshakapesh émet des vœux qui sont aussitôt comblés. Madeleine Lefebvre commente ces actes récurrents :

On sait l'importance de cette pratique chez les Montagnais-Naskapi. La croyance dans le « pouvoir de la pensée » y trouve selon Speck (1935a : 184) une de ses manifestations. L'émission de vœux constitue une phase importante de la magie. L'individu se concentre en silence sur son désir, attendant que son Grand homme (*Mistapeu*) le transforme en réalité. L'individu stimule celui-ci en chantant, en jouant du tambour ou du hochet. (Lefebvre 1972 : 107)

Ce pouvoir de la pensée, de l'esprit ou de l'âme ou pouvoir de la volonté, le *manitushiun* (Gagnon 2003), est associé au terme *kamanitushit* désignant le chamane : celui qui possède des capacités accrues pour manier ce pouvoir²¹. *Manitu*, contenu dans ces deux termes, c'est l'esprit, une entité spirituelle ; *Tshishe-Manitu*, c'est le grand esprit, le créateur, associé à Dieu dans la religion catholique.

L'usage du son intervient comme « passeur » dans l'autre monde, pour traverser les frontières d'un monde à l'autre, attirant l'attention et la rencontre des esprits. *Mishtapeu* (« grand homme ») est considéré comme l'esprit-maître des humains, le messager ou l'« entité messagère » entre les esprits humains et non humains. Par exemple, il relaie et traduit les messages entre l'officiant humain et les esprits-maîtres des non-humains dans le rituel de la tente tremblante (voir Vincent 1973 ; Preston 2002). Comme l'a mentionné Frank Speck, l'entretien des relations *trans-monde*, notamment en favorisant son contact à son *Mishtapeu* à travers le rêve et les performances artistiques, amène une plus grande et une meilleure communication, donc un plus grand savoir et pouvoir.

[...] Mista'peo (Mistassin), meaning « Great Man ». This is the term by which the soul in its active state is referred to, and [...] the active state of the soul is one which means guidance through life and which provides the means of overcoming the spirit of animals in the life-long search for food. [...] the Great Man reveals itself in dreams. Every individual has one, and in consequence has dreams. Those who respond to their dreams by giving them serious attention, by thinking about them, by trying to interpret

21. Legros (2000) utilise l'expression « transpenser » pour décrire une conception similaire du pouvoir de l'esprit chez les Tutchone.

their meaning in secret and testing out their truth, can cultivate deeper communication with the Great Man. He then favors such a person with more dreams, and these better in quality. The next obligation is for the individual to follow instructions given him in dreams, and to memorialize them in representations of art. (Speck 1977: 35)

Diamond, Cronk et von Rosen mentionnent l'importance de l'entretien de ces relations actives et attentives avec l'environnement à travers le rêve. Le pragmatique et l'esthétique y sont interreliés.

For Innu consultants an intensive relationship with the environment is enacted [...] [by paying] close attention to dreams, which serve as sources of practical information and spiritual direction. Dreams are the source of traditional hunting songs or *nikumana*²². In many instances an intensive knowledge of and relationship with the natural world is maintained for pragmatic reasons. (Diamond et autres 1994: 27)

Plusieurs symboles visuels représentent l'épistémologie relationnelle des Algonquiens, dite « en miroir ». Par exemple, les motifs communs de la double courbe²³, des fleurs ou des oiseaux en miroir sont des métaphores pour « *ways of knowing* » (Battiste et Henderson dans *Idem*: 54). Ils représentent ces modes de connaissance qui se font dans la relation avec l'autre monde, celui du contact, du dialogue avec les esprits non humains. Ces motifs, particulièrement celui de la double courbe, sont aujourd'hui d'importants symboles culturels et identitaires innus (voir figures 25, 92). La membrane du *teueikan*, de même que d'autres objets circulaires et minces, en forme de disque, ont la propriété de faire communiquer avec l'autre monde, « de l'autre côté » (Cavanagh 1988: 7; Diamond et autres 1994: 55; Whidden 1985: 31). Beverley Cavanagh [Diamond] reprend Adrian Tanner qui a remarqué ces propriétés relatives à l'épistémologie relationnelle « en miroir » :

We are reminded [...] of Adrian Tanner's interpretation of Cree hunting rites, which often involves « sacred objects » which have a sheet-like or membrane quality: « This feature is found in rites in which the actor uses the membrane to communicate with the spirit world, a world which is

22. *Nikamuna* pour les Innus de la Haute, Moyenne et Basse Côte Nord. Aussi prononcé [neguemouna].

23. Speck (1914) identifiait le motif de la double courbe comme étant l'élément fondamental de l'art décoratif des Algonquiens, constitué de deux courbes opposées en symétrie bilatérale, qui peuvent être enjolivées ou non de motifs floraux et géométriques (Speck 1914: 1-2). Selon Rousseau, ce ne serait pas tant le motif de la double courbe qui en serait l'élément fondamental, mais la symétrie bilatérale qu'il contient, car de nombreux motifs ne présentent pas la double courbe, mais présentent des motifs floraux, animaux ou géométriques en symétrie bilatérale (Rousseau 1956: 2).

represented as being on the other side.» [Tanner 1979] The evidence is there in the shaking tent [...] as well as in the traditional frame drum. (Cavanagh 1988: 7)

La membrane du *teueikan* représente la frontière entre le monde éveillé et le monde du rêve : le son, le battement, la vibration résonnent d'un palier de l'existence à l'autre (Diamond et autres, *Ibid.*). Pour beaucoup d'Amérindiens, le miroir symbolise cet échange-communication entre les mondes, de même que l'eau qui reflète. Pour les Cris, les assiettes ont ce rôle de « passeurs » ; on peut aussi deviner le pouvoir qu'acquiert l'hostie chrétienne de par sa forme de disque²⁴ (Whidden, *Ibid.*). La toile de la tente possède également ces propriétés de communication transmonde, par exemple, pour prier de façon chrétienne ou lors du rituel de la tente tremblante.

RELATION AU MONDE PAR LE SON, SELON UN MODE D'ÊTRE AU MONDE TRADITIONNEL INNU

Un extrait de la pochette du premier album de Kashtin (1989) présente fort bien le sens de la musique innue. Bien qu'étant un outil promotionnel servant à promouvoir le groupe innu dans le créneau exotique des musiques du monde, je trouve qu'il évoque de manière tout à fait pertinente et significative leur conception-expérience innue de la musique, leur relation au monde par le son, liée à un mode d'être au monde traditionnel de chasseurs nomades :

Il n'est pas vraiment d'équivalent au mot « musique » dans la langue montagnaise (*innu aionun* [sic]). Pour nous, la musique est partout, dans tout ce qui vit, dans tout ce qui vibre. Pour nos grands-pères, l'union avec la nature passait par le son. Le fait d'utiliser le *teueikan* (tambour innu en peau de caribou) était un moyen de communication avec la nature. Ce qu'on appelle nous « musique traditionnelle » renvoie à un monde où la maîtrise et la connaissance des différents sons de la nature étaient à la base de la capacité et du pouvoir de survivance. Pour Kashtin, la musique garde toujours son pouvoir, celui de transmettre, au-delà des paroles, l'esprit traditionnel. Par esprit traditionnel, on veut dire les valeurs de notre

24. Les disques de musique s'intègrent à merveille dans cette conception, d'autant plus le disque compact qui est à la fois disque et miroir. Le disque de vinyle est nommé *tekanep* (la crêpe, le disque) et le disque compact est nommé *uapanitshakuman-tekanep*, littéralement le disque-miroir. On ne confère cependant pas un pouvoir « spirituel » particulier à ces objets musicaux... Le disque compact représente toutefois, comme la cassette et le disque vinyle à leur époque, le prestige et la reconnaissance sociale des chanteurs/musiciens.

peuple, entre autres le partage, la générosité, la tolérance et le respect de la nature. (Danielle Descent²⁵, Kashtin 1989)

La musique, traditionnellement, apparaît non seulement comme un produit humain où, par les chants et le *teueikan* principalement, l'humain communique avec le non-humain, mais aussi comme les sons de la nature, comme ce qui est donné à entendre et éventuellement à comprendre. La musique est ce qui vibre à travers toutes les entités vivantes dont l'humain fait partie intégrante; elle est un don de la nature. La vie et le son sont énergie, vibration.

Selon l'interprétation de Beverley Diamond et de ses informateurs innus du Labrador, le son [ue] de *teueikan* fait référence à cette vibration, à un mouvement, une propagation, une vague, un déplacement, un chemin; il suggère un acte de communication émetteur-récepteur²⁶. Elle souligne que de nombreux mots concernant des sons ou des phénomènes relatifs au son et au mouvement possèdent ce son (Diamond et autres 1994: 68). Selon les informations que j'ai reçues à ce propos de la part d'une Innue de la Côte-Nord, le morphème principal du mot *teueikan* serait *teue* qui se réfère au mouvement et à l'action de jouer, que l'on trouve dans les mots du genre animé *teueikan* (tambour), *teueitsheu* (il joue du tambour), *teueikanashk^u* (cadre du tambour), *teueikaniapi* (peau du tambour), *teuepitsheu* (il joue de la toupie), *teuepitshikan* (toupie: sorte de jouet bruyant fabriqué à partir d'osselets enfilés sur une ficelle), *teueshekaikan* (cloche) (Y. Mollen 2011: entretien; Drapeau 1999: 674). Ces mots renvoient tous également à l'action de jouer d'un instrument circulaire qui produit des sons (lorsqu'on le met en mouvement ou le frappe). *Teu*²⁷ renvoie à la présence et à l'existence: « il est présent; il est là; il y en a; il existe » (Drapeau 1999: 674).

-
25. Ce texte a d'abord été écrit par Danielle Descent afin de décrire la musique innue dans le cadre d'une demande de subvention pour la 3^e édition du festival Innu Nikamu en 1987 (Descent 1987; Descent 2009: entretien). Danielle Descent est intimement liée à la vie de la communauté et du festival. Elle est l'une des co-fondatrices du festival, psychologue et résidente de Mani-utenam, mariée à un Innu de Mani-utenam, Sylvain «Putu» Vollant, qui fut le coordonnateur du festival Innu Nikamu jusqu'en 2009.
26. Il y a lieu de penser que le symbole de la ligne ondulée, que l'on trouve abondamment comme sigle culturel et dans l'artisanat actuel innu, par exemple sur les vêtements et accessoires de cuir de caribou ou de toile blanche, est la représentation de cette vibration-propagation associée à la vie et à la communication entre les entités vivantes (voir figure 26). On trouve aussi ce motif sur le cadre du *teueikan*, avec le fil généralement rouge qui relie et fixe la membrane et les deux cerceaux (voir figures 31, 73).
27. Selon l'orthographe innue standardisée: *tau*.

Selon Diamond, [ueue] exemplifierait un mouvement de vague, de balancement, d'aller-retour; c'est aussi le surnom de l'oie chez les Cris (Diamond et autres 1994: 68), associée au mouvement de la vague par le battement de ses ailes et probablement aussi par sa formation ondulée en vol collectif et le cycle de ses migrations. L'expression peut également renvoyer à un mouvement circulaire, cyclique, fort important dans la conception du monde des Amérindiens du Nord-Est: «The concept of turning is fundamental to the notion of relationships, emphasizing their dynamic and non-static qualities as integral.» (*Idem*: 29) On voit le lien avec la pratique du *teueikan* et la danse en cercle innue qui servent à alimenter et à renforcer les bonnes relations dans le monde, tant sur le plan humain que non humain. Toujours selon Diamond et ses informateurs, [ueue] renvoie également à l'action d'envelopper et de donner quelque chose de précieux, comme dans le mot *ueuetan* [sic] qui signifie habiller, envelopper, offrir (*Idem*: 69). Pour les Innus de la Côte-Nord, [ueue] renvoie à l'action de faire quelque chose correctement: *uauetashpitisshu* ou *uauetashpishu* signifie «il s'habille par lui-même» (www.innu-aimun/dictionnaire.ca; Y. Mollen 2011: entretien); *ueuetaneu* [ueuetaleu] (Pessamit) ou [uâuetaneu] (Ekuanitshit) est un verbe animé qui signifie «il le met en ordre, en place correctement» (McNulty et Basile 1981; Drapeau 1999: 791; Y. Mollen 2011: entretien). Par extension, on pourrait comprendre la signification de «placer quelque chose correctement» comme l'acte d'envelopper quelque chose de précieux pour le protéger. Les Innus ont cette habitude d'envelopper les objets sacrés et liés au monde spirituel, comme le *teueikan*, les offrandes, les objets magiques et les morts, en guise de respect²⁸ (Proulx 1988). On peut dire aussi que le son enveloppe, comme une présence réconfortante. Dans sa chanson *Dans les bras de la musique*, Claude McKenzie exprime ce réconfort que lui procure la musique, comme une mère ou une femme qui l'embrasse, lui parle, lui chante, dans les bras de laquelle il est bercé, rêve et s'endort (McKenzie 1996, Audet 2012d). L'artiste métisse Moe Clark compare le son musical à la fumée de sauge ou d'autres encens végétaux qui, en début de cérémonies ou de rassemblements autochtones, enveloppe tous les gens présents pour créer un sentiment d'unité, de partage du moment présent (coévalité) et de communion (2009: entretien). De même, les battements du *teueikan*

28. Mme Hélène McKenzie Vollant mentionne notamment la gibecière, *kuseiaiu-miush*, parmi les *kassinu tshekuan etapatak*, c'est-à-dire les objets innus très importants auxquels on doit accorder un grand respect. Le *kuseiaiu-miush* est le sac dans lequel les chasseurs transportent les effets de chasse et les animaux chassés. (H. McKenzie Vollant 2003: entretien)

introduisant le chant instaurent cet esprit de communion, mettant au diapason les différents battements de cœur.

Le mot *teueikan* fait aussi référence à la vie, au cœur, au battement. Selon Diamond et ses informateurs (1994), *te* ou *ta* serait l'onomatopée pour le son du tambour ; il se trouve aussi dans le mot pour le son, « ce qui s'entend » : *petakuan*. *Te* est aussi la vie ; *ua*, le cercle ; *teua*, cela existe, est, vit ; *teb* est le cœur, le souffle de vie ; *utei*, son cœur ; les résonateurs qui sont accrochés à la membrane du tambour se nomment *utepiat*²⁹ (Diamond et autres 1994 : 69). Selon ces interprétations, les mots innus semblent lier le son du *teueikan* au mouvement, au cercle, à l'envoi, à l'attention et à la communication, à l'action d'envelopper, d'offrir, d'unir, ainsi qu'à la vie, à l'existence, au rythme battant et au cœur.

La connaissance et la maîtrise de l'univers sonore sont fondamentales pour la poursuite des activités humaines, basées principalement sur la chasse et d'autres actes de prélèvement direct dans la nature. Diamond a remarqué la complexité des conceptualisations et des sensibilités sonores chez les aînés Algonquiens. Elle suggère de porter attention aux conceptions sonores du monde, aux relations sonores avec l'environnement, c'est-à-dire à l'*audition du monde*³⁰, paraphrasant l'expression *vision du monde* qui dénote notre tendance occidentale en faveur du sens visuel (*Idem* : 67-68). Dans ces sociétés que l'on peut appeler de l'oralité (quoique ce terme est réducteur en ce qu'il occulte la part des autres sens – olfactif, tactile, kinésique), l'audition, l'écoute, est un geste actif fondamental par lequel on capte les messages contenus dans, et propagés par, les sons (*Idem*). Une citation du poète Huron-Wendat Jean Sioui est intéressante à ce sujet : « Le bon chasseur sait écouter les bruits de son territoire / le bon père sait écouter les bruits de sa maison » (1997 : 53). Cette importance de l'écoute est ancrée dans la langue innue et lie ce geste à la chasse et à l'action d'aller vers quelque chose, quelque part, quelqu'un. Il y a une correspondance linguistique et sémantique entre « il écoute » (*natutam^u / natutueu*) et « il chasse » (*natau*), que l'on trouve aussi dans l'action de chercher vers quelque part pour ramener (*natuatameu* : il s'en va chercher quelqu'un pour le ramener sur son dos / *natuateu* : il va chercher quelque chose qu'il ramènera

29. Mme Yvette Mollen de l'Institut Tshakapesh, qui a effectué pour cet ouvrage la révision de la langue *innu-aimun* selon l'orthographe innue standardisée, n'a toutefois pas trouvé d'équivalence pour ces mots et ces interprétations dans sa propre connaissance de la langue *innu-aimun*, sauf pour *tau* (*teu*) [taw, tew, teo] (il est présent ; ...) mentionné précédemment et *utei* ((son) cœur) (Y. Mollen 2011 : entretien ; Drapeau 1999 : 883).

30. « This sonic relationship with the world – this world-hearing. » (Diamond et autres 1994 : 68)

sur son dos) (Diamond et autres 1994: 72; Drapeau 1999: 387-388; www.innu-aimun/dictionnaire.ca). On peut aussi possiblement établir une correspondance entre le verbe envoyer (*itishaim^u*: «il l'envoie») et le verbe «chanter un rêve» (*itaim^u*: «il le chante ainsi (son rêve)») (McNulty et Basile 1981). Un lien est tissé entre tendre l'oreille, écouter, porter attention, chercher, chasser, aller vers, communiquer, envoyer, appeler, chanter, «relationner par le son»...

Le pouvoir du son

Le son est investi d'un pouvoir, d'une force, d'une puissance particulière. C'est une action, un signe, une communication dans le monde. Selon Ong, le pouvoir du son et de la parole dans les sociétés de l'oral vient de leur aspect vivant et dynamique, chaque «émission» sonore activant la relation entre l'émetteur, les récepteurs, le contexte et l'environnement dans une commune expérience.

In a primary oral culture, where the word has its existence only in sound, with no reference whatsoever to any visually perceptible text, and no awareness of even the possibility of such a text, the phenomenology of sound enters deeply into human being's feel for existence, as processed by the spoken word. (Ong 1982: 73)

La force et l'impact du son, de ce qui est émis et entendu, sont aussi associés à son aspect pénétrant, vibrant, intime et subjectif, par rapport à ce qui est vu qui apparaît comme extérieur. Le son établit une résonance entre l'être humain et le monde qui l'entoure.

[Hearing] is intimate and subjective, establishing a kind of interpenetration or resonance between the listener and the world. [...] in hearing, [...] the world seems to flow «from-out-there-toward-me-and-through-me» (Zukerkandl 1956: 368; cited by Stoller 1989: 120). [...] the Ojibwa might make a similar kind of distinction. [...] under no circumstances can the inner essence of the person, the soul, be a direct object of *visual* perception. «[...] The only sensory mode under which it is possible to directly perceive the presence of souls [...] is the auditory one» (CE: 179-80). [...] And this sound, as we have seen, is of the essence of being rather than its outward expression. (Ingold 2004: 47-48)

Le pouvoir du son vient donc notamment de son aspect actif, dynamique, pénétrant, résonant, ainsi que du fait qu'il traverse l'espace et les frontières imperméables à la vision. Pour les Innus, le son entendu mais non vu semble très puissant; il est associé à des messages venant de l'autre monde (Cavanagh 1985; Speck 1977; voir aussi Preston 2002 pour les

Cris et Hallowell 1960, 1971 pour les Ojibwa). Par exemple, il intervient dans le rituel de la tente tremblante et dans les rêves. Le téléphone et la radio, tout comme les chants des oiseaux (Cavanagh 1985 : 15), sont aussi des exemples de ces sons entendus mais non vus. Lorsqu'il raconte son expérience de la tente tremblante, l'ancien Innu Pierre Tobi fait plusieurs fois référence à ces sons : « Je fermais les yeux à l'intérieur. Mais j'entendais toutes sortes de voix. [...] On prend le téléphone, puis on appelle nos parents. C'est la même chose. Celui à qui on va parler, on ne le voit pas en face. » (Tobi 1977 dans Proulx 1988 : 55-56).

Selon Diamond (Cavanagh), dans les mythes, il semble que « le chant a du pouvoir lorsque la perception visuelle fait défaut » (Cavanagh 1985 : 15). Dans une aventure mythique de Tshakapesh, l'expression « il l'entendait mais ne pouvait le voir » est répétée à plusieurs reprises lorsque ce dernier s'approche du géant Katshituashk. Tshakapesh signifie sa présence et son intention d'entrer en relation en disant « Katshituas[h]k, je viens à ta rencontre » (*Idem*). Dans le mythe de Mukueeshu racontant l'obtention d'un chant par le rêve, la même expression « il l'entendait mais ne pouvait le voir » est répétée plusieurs fois, lorsque Mukueeshu entend le chant d'une puissance invisible et voit des caribous en songe (P. Rich de Davis Inlet dans *Idem*). Ces exemples de manifestations sonores révèlent l'existence d'un pouvoir attribué au son et transmis à travers le son. Ce pouvoir spirituel confère à celui qui le reçoit un pouvoir social, politique, en tant que guide. Dans le mythe Mukueeshu (*Idem*), le chant apparaît en rêve à un homme pour surmonter des difficultés sociales. Des gens veulent lui prendre sa femme et refusent de partager leur nourriture avec lui. C'est par le chant de ce rêve qu'il est informé de l'emplacement des caribous et ainsi il acquiert du pouvoir pour la chasse et une grande reconnaissance sociale. Dans plusieurs mythes, le chant apparaît pour solutionner des problèmes et donner du pouvoir (*Idem* : 10-11). Le chant des humains y est associé à l'enfance, à l'adolescence, à la quête de maturité, de connaissance et de pouvoir (*Idem* : 11). Les chants des rêves, ces sons invisibles, chantés par des personnages spirituels, y sont pour leur part associés à la maturité, au pouvoir spirituel et social dont le récepteur-chanteur se trouve investi. Ce chant se nomme « *nikamu* : chanter à voix forte, avec force » (*Idem*). Le mot *nikamu*, quoique semblant se limiter aux chants spirituels dans les mythes, est utilisé en langue innue contemporaine pour parler des chants en général ; par exemple, dans l'appellation du festival *Innu Nikamu* : « L'Innu chante » ou, plus exactement, « Il/elle chante en innu, à la façon innue ».

Le *teueikan* et les chants au *teueikan*

Le *teueikan*, le tambour innu, est un instrument privilégié de communication entre l'humain et le non-humain, pour entretenir et harmoniser les relations favorisant une bonne chasse, pour interroger le non-humain sur le cours des événements³¹. L'action de frapper le *teueikan* se nomme *utamueu teueikana*, « il frappe ou il bat le tambour » ou *teueitsheu*, « il joue du tambour ». Le battement du tambour est indissociable du chant qu'il introduit et accompagne. Comme je l'ai énoncé précédemment, les chants au *teueikan* sont avant tout des chants personnels, privés, spirituels, qui mettent en contact le chanteur avec des entités non humaines. Traditionnellement, le *teueikan* est utilisé lors d'occasions de rassemblements familiaux et communautaires où il joue un rôle d'animation, de transmission des valeurs et de communication spirituelle, ainsi qu'à des fins plus spécifiquement rituelles et chamaniques qui semblent être presque disparues des pratiques aujourd'hui. Un chasseur-chanteur au *teueikan* frappait son *teueikan* et chantait ses chants de rêve avant de chasser, pour interpréter sa chasse future et plaire aux esprits non humains pour s'attirer leur attention et leurs faveurs. Par exemple, les indications sur l'emplacement des caribous pouvaient lui apparaître en vision sur la peau de son tambour. Il était aussi utilisé par le chamane, *kamanitushit* ou *kakushapatak*³², lors du rituel de la tente tremblante.

-
31. Voir notamment les vidéos *Tambour* et *Cosmogonie innue* de la série *Innu aitun* sur le site Nametau Innu (www.nametauinnu.ca), où des aînés innus parlent du *teueikan* en relation à la cosmogonie innue, c'est-à-dire à la conception du monde et au mode d'être au monde traditionnel des Innus.
32. Le *kamanitushit* est un chamane, quelqu'un qui manie le pouvoir de la volonté/pensée/concentration. Le *kakushapatak* est plus particulièrement le chamane qui préside la cérémonie de la tente tremblante (*kushapatshikan*) (Savard 2004 : 22, 79-109 ; Vincent 1973). Le morphème *kushapat* de *kakushapatak* et *kushapatshikan* fait référence à la faculté de voir à distance (Vincent 1973 : 69). La tente tremblante est un exercice rituel et spirituel mettant en œuvre une petite tente cônica ainsi que le *teueikan* et autres instruments sonores, lors duquel les Innus peuvent communiquer avec les esprits du territoire et leurs parents et amis éloignés. Le chamane préside la cérémonie à l'intérieur de la tente, tandis que les participants sont regroupés à l'extérieur. Les esprits invoqués entrent dans la tente, se manifestent par des sons, des paroles ou des chants et leur présence fait trembler, balancer et courber la tente d'un bord et de l'autre avec vigueur. Pour plus d'informations sur la tente tremblante, voir Flannery (1939), Cooper (1944), Rousseau (1947, 1953), Vincent (1973), Proulx (1988), Preston (2002), Savard (2004), Hallowell (1971).

Le teueikan

Dans le temps où les Innus chassaient, [...] c'était comme un gardien le tambour, parce qu'il avait une société à surveiller. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Le pouvoir spirituel du *teueikan* lui vient entre autre de sa membrane de peau de caribou, ce qui le lie étroitement aux caribous et à leur esprit-maître *Papakatik*^u. Comme le dit Philippe McKenzie, ils sont les animaux les plus importants spirituellement et culturellement pour les Innus du Nord-Est : « Notre culture est presque toute reliée au caribou. » (P. McKenzie 2003 : entretien). Son cadre circulaire, auquel est attachée la peau à l'aide de babiche ou de ficelles en zigzag, est fait de cerceaux de bois, soit d'épinette rouge (mélèze), de bouleau ou autre selon les personnes. Des résonateurs tels que des os d'ailes d'oiseaux ou des petits os de caribou ou de castor sont accrochés par une ficelle (*anutiapi*) longeant la surface de la membrane du *teueikan* en son centre et la font résonner dans un son de grésillement caractéristique. Selon Nicole Beaudry, ainsi que Tanner (1979), ces grésillements : « create the proper conversational atmosphere required by the relationship with the singer's guardian-spirit » (Beaudry 2001 : 386). Les os d'oiseaux peuvent être par exemple ceux d'outardes ou de chevaliers solitaires (William-Mathieu Mark dans Jauvin et Clément 1993 : 109). Une autre ficelle longe la membrane à l'arrière, perpendiculairement à celle du devant, formant ainsi une croix évoquant les quatre vents/quartiers/directions du cosmos algonquien. Ainsi dans son esthétique même et ses matériaux, le *teueikan* fait référence à l'univers spirituel innu et à la roue de médecine partagée par bien des Autochtones (Jérôme Mollen 2009 : entretien). Parfois, mais rarement de nos jours, des petits points rouges sont peints sur la membrane du *teueikan*, aux quatre coins et au milieu (Speck 1977 : 178, 193-194). Ils symbolisent aussi les quatre vents/quartiers/directions de l'axe horizontal et les trois paliers (hauteur, centre, profondeur) de l'axe vertical traversant le milieu, et situent chaque humain au centre de ces relations cosmiques. Le bâton est fait de bois ou d'un fémur de caribou sculpté. (voir figures 24, 27-28, 31)

Philippe McKenzie nous donne quelques informations sur la fabrication du *teueikan* et son effet sonore, spécifiant l'emploi d'une peau de jeune caribou dépecée par le dos.

C'est la peau qui est importante, dans le tambour. Il faut que tu prennes un jeune caribou [...] parce que le jeune caribou, il a une peau mince, mince. Un caribou adulte il a une peau épaisse. Ça donne une résonance plus basse, *poum!* [...] Le petit caribou, il y a une façon de le dépecer. [...] Un caribou, tu le nettoies pour enlever ses intestins, par en avant. Le jeune

caribou, parce que c'est ici [le ventre] vraiment que la peau est bien finie, il faut que tu le dépèces à l'envers, par en arrière. Pis c'est avec ça qu'il y a une résonance comme un tonnerre, qui *pfiou!* C'est ça qui vibre, il a une peau mince, pis la corde qui traverse avec les ailes d'outarde qui sont là, ça résonne pis ça cogne! (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Les matériaux utilisés pour sa fabrication ont une signification et une influence dans le monde environnant; ils proviennent de ce monde, végétal, animal et minéral, et servent à y opérer plus efficacement. Il faut chasser un caribou pour pouvoir faire un *teueikan*, et en retour, le *teueikan* aide à chasser le caribou en disposant au rêve; le fait de se nourrir de la viande de caribou permet au chasseur d'être en communion et de communiquer avec l'esprit du caribou par le rêve et le *teueikan*.

Pour frapper le *teueikan*, il faut le suspendre par une corde, par exemple aux poteaux de la tente, à un bâton de bois planté en diagonale dans le sol, au plafond, et tenir le bas du cadre par une main en faisant face à la membrane. Le musicien se concentre sur l'instrument et commence par frapper pour installer un rythme, comme pour accorder tous les battements de cœurs, pour créer une communion en mettant tout le monde au diapason et pour attirer l'attention des esprits. Ce battement de petits coups rapides fait vibrer et grésiller la membrane, comme un bourdon ou le grondement d'un tonnerre. Ensuite, il peut garder le même battement bourdonnant ou battre un rythme répétitif, sur lequel il chante ses chants. Certains chants sont plus langoureux, profonds, méditatifs, au rythme bourdonnant, pour la communication spirituelle. D'autres ont un rythme plus marqué, ponctué, et entraînent à la danse du *makushan*. Ce genre de rythme battant, caractérisé par des coups forts et des coups faibles, longs et courts, se succédant, est souvent nommé le « tempo indien ».

Il existe différentes grandeurs de tambour, les plus grands étant les plus prestigieux. La fabrication des tambours innus, comme le choix des matériaux, peut varier selon les personnes, les familles, les régions, les alliances spirituelles. Il en est de même de son utilisation. Chaque joueur de *teueikan* possède sa propre connaissance et interprétation de ce qu'il doit faire avec son *teueikan*, pour s'assurer de bien le respecter. Par exemple, Pinip Piétacho m'a raconté l'importance de respecter son tambour et m'a donné quelques exemples de ce qu'il faisait pour bien le traiter :

Il faut le respecter, mettre beaucoup de respect autour du tambour. [...] Le bois, autour, c'est bon, mais [...] le plus important, c'est de bien traiter la peau. Ça veut dire l'enlever, la garder en un endroit précis, [puis la remettre] quand tu en as besoin. [...] Personne d'autre que moi ne peut y toucher. [...] Les aînés disaient: celui qui ne respectait pas le tambour, il

ne vivrait pas longtemps, puis la chasse là, il aurait de la misère. En ne respectant pas le tambour, il brisait aussi sa chasse. (Pinip Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par Jean-Charles Piétacho)

Son pouvoir ou sa force lui vient de ses composantes provenant de la nature, mais aussi de sa forme circulaire, si chère à bien des Autochtones. Pinip Piétacho m'a exprimé cette force du *teueikan*, en répondant à mes questionnements sur son pouvoir de guérison. Dans une expression de grande évidence, il m'a expliqué que sa rondeur lui confère cette force de nourrir les humains, si ceux-ci le respectent et respectent ce qu'il leur donne à manger.

La façon de guérir, c'est qu'il donne à manger. [...] C'est rond, tout est là. [...] C'est donner pour que les gens soient en santé; c'est le *teueikan* qui donne ça, à travers les maîtres qu'on connaît. [...] Après avoir bien nourri les gens, les gens sont bien, ils ne connaissaient pas la maladie. [...] Quelqu'un qui est mal nourri, soit qu'il est maigre, fatigué... Quelqu'un qui a bien mangé, il est correct. Bien manger, mais respecter ce qu'il y a à manger. C'est ça guérir. [...] C'est ça qui fait la guérison, c'est qu'il donne la nourriture aux gens. C'est circulaire, c'est rond. [...] Ça part du *teueikan*. Dans le *teueikan*, la forme, il y a une force. [...] Le tambour, le fait qu'il soit rond, c'est rassembleur. Inviter, rassembler le monde. (Pinip Piétacho, *Ibid.*)

Teueikan est un mot animé en langue innue. Il est lui-même conçu comme un être vivant, comme une personne, à l'instar de plusieurs instruments de musique: « [musical instruments are] sensate, they are part of « all my relations ». » (Diamond et autres 1994 : 30). Speck exprime aussi cette « personnalité » du *teueikan* :

That the drum is more than a mere object, that it has the form of a living entity, is shown by the statement of a Mistassini informant who spoke of it as having a head and a tail; one side being the head, the hoop being the body, the other side, the tail³³. (Speck 1977 : 176)

Le *teueikan* est comme un cœur, dont il faut prendre soin, qu'il faut traiter avec grand respect (Diamond et autres 1994 : 31). Il faut le garder hors de la vue, l'envelopper, ne pas le mettre (directement) à terre³⁴. Le battement du tambour est comme un battement de cœur et rejoint le

33. L'autre côté du tambour est aussi considéré comme étant l'autre monde (voir plus haut). S'il est associé à la queue, peut-être que la queue ou le derrière est associé à l'autre monde, comme quand Carcajou, dans les mythes, discute et interagit avec son anus... (Voir Savard 1971)

34. Certains disent qu'il faut l'envelopper et le suspendre, d'autres l'enveloppent et l'entreposent sur le sol.

battement de cœur de la Terre. Chez les Algonquiens (plus particulièrement ceux de l'Ouest), le corps de la femme est considéré comme un tambour. Le premier battement de tambour est le cœur du bébé dans le corps de la mère. La femme n'aurait pas besoin de jouer du tambour, car elle possède déjà le pouvoir de donner la vie (*Idem* : 31, 35). On sait que la mère est aussi associée à la Terre, et inversement³⁵. Cette analogie entre la femme, la Terre et le pouvoir maternel de nourrir et de donner la vie expliquerait pourquoi la femme n'a généralement pas le droit de frapper le tambour, n'en ayant pas besoin³⁶.

Les chanteurs au teueikan et leurs chants

Les chants de *teueikan* sont acquis lors de rêves. Certains peuvent aussi être composés par les chanteurs expérimentés au *teueikan*. Pour être autorisé à fabriquer son propre *teueikan*, à le frapper et à y chanter ses chants, il faut y avoir été appelé lors de trois rêves. Après deux de ces rêves, l'Innu sait déjà qu'il le frappera. Comme je l'ai mentionné précédemment, c'est par la fréquentation du territoire et le respect des gestes traditionnels que les Innus peuvent approfondir leurs relations spirituelles et faire des rêves signifiants qui les amèneront à recevoir des chants qu'ils chanteront au *teueikan* par la suite. Ce sont les chasseurs expérimentés, généreux et respectueux des valeurs innues concernant le territoire et les animaux, qui sont appelés par le *teueikan* et qui reçoivent des chants lors de leurs rêves. Pinip Piétacho, lui-même chanteur au *teueikan*, m'a raconté comment il a acquis ses chants au cours de son sommeil et donne deux exemples de ces rêves. Pendant qu'il dort, quelqu'un l'avise qu'il doit transmettre un message, qu'il est la personne choisie pour faire la continuité, pour être le porteur de la culture, des traditions animistes innues. C'est ainsi qu'il a

35. Rita Mestokosho, poétesse innue d'Ekuanitshit, exprime cette relation intime avec la Terre : « Ma pensée est intimement liée à la Terre. / De ses entrailles, j'ai goûté à la vie. / Elle m'a plongée dans les eaux profondes / de son sein maternel pour que je sente / les battements de son cœur, même lorsque je dors. » (Mestokosho 1995 : 7).

36. Vincent Napish, d'Ekuanitshit, a parlé de cela avec sa femme et elle lui a raconté que son grand-père, qui fut l'un des derniers chamanes (*kamanitushit*) d'Unaman-shipu (La Romaine), lui avait dit que la femme ne frappe pas le *teueikan* car il est plutôt réservé aux hommes-chasseurs, mais que son chant de berceuse constitue une communication avec le monde spirituel, comme si elle frappait le *teueikan*. En chantonnant *peu, peu, peu, ...* ou *meu, meu, meu, ...* (prononcé [beo] ou [bow], [meo] ou [mow]), en berçant l'enfant sur un rythme vocal battant, les esprits l'entendent. Elle est écoutée de *Papakatik*, le maître des animaux et de *Missinak*, le maître des poissons, qui s'en réjouissent et ainsi, elle attire leur bienveillance. Il se rappelle aussi que son grand-père l'endormait en chantant, et il frappait toujours sur le mur, comme au *teueikan* (V. Napish 2003 : entretien).

acquis ses chants du castor, du caribou, de l'ours, des animaux marins et de la fréquentation du territoire.

Dans un de mes rêves, je suis dans les rapides, je navigue à travers ces rapides-là. Je dois arriver à destination, puis j'ai le contrôle. [...] Même si c'est fort, je réussis à être dans ces rapides-là. On peut rêver aussi d'un bois, dans ce cas-ci c'est un bouleau. Dans mon rêve, je vois le bouleau tout droit, beau. À côté, il y a un autre bouleau, mais tellement *magané*, avec des trous, il n'a pas de feuilles, mais je dois faire un choix entre ces deux sortes de bois. Dans mon rêve, je me dis que je devrais prendre celui qui semble être beau, bien, à cause que ça a l'air fort. Mais l'autre me dit : « En dedans, ce n'est pas bon. Tu dois choisir l'autre, parce que c'est à l'intérieur qu'il est bon, à partir de ses racines jusqu'en haut. » Ça c'est une autre forme de rêve, où j'ai à choisir entre deux sortes de bouleau. [...] L'autre, c'est quelqu'un, il essaye de déjouer, il essaye de me faire faire un mauvais choix. C'est pour ça aussi qu'il est important de bien choisir l'arbre. L'arbre [...] qui a meilleure qualité de bois, puis les racines vont pousser, même pour plusieurs générations d'enfants. Mais combien d'enfants, combien de temps la lignée va être assez bien... [...] Dans le rêve, à la suite de ça, il y a une chanson, expliquant un peu ce que je vois, le choix que j'ai fait. (Pinip Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par Jean-Charles Piétacho)

Lorsque je lui ai demandé s'il aura encore de tels rêves, Pinip m'a répondu que dans ses rêves, il ne va plus très loin, il ne dépasse pas la cordée de bois à l'extérieur de la tente... Il n'est plus capable de parcourir le territoire, à la fois physiquement et spirituellement lors de ses rêves. C'est comme ça que les aînés sentent qu'ils vont mourir et c'est à ce moment-là, traditionnellement, qu'ils transmettent leurs chants à d'autres chanteurs. Aujourd'hui, les chasseurs sont moins actifs, moins en contact avec les entités de la nature, du territoire. Ils font moins de rêves où ils communiquent avec des êtres du territoire et d'autres entités spirituelles³⁷ ; peu sont appelés par le *teueïkan* et reçoivent des chants au cours de leurs rêves³⁸. Ainsi, la transmission se fait difficilement. Les aînés aujourd'hui

37. Il est à noter cependant que les Innus que je connais continuent d'accorder une grande importance à leurs rêves comme guides de leur vie et tentent d'interpréter leur signification et leur message.

38. Certains font des rêves où ils se sentent appelés par le *teueïkan* mais ne se sentent pas prêts à prendre cette responsabilité, à s'engager dans cette voie. D'autres font des rêves qui renouvellent la tradition du chant au *teueïkan*. Par exemple, Kathia Rock m'a raconté comment elle a fait un rêve très spécial où elle s'est sentie appelée par le *teueïkan*. Elle a alors consulté des amies et des aînées de sa communauté qui lui ont dit que c'était possiblement un *vrai* rêve et qu'elle pouvait chanter au *teueïkan*. C'est ainsi qu'elle a commencé à frapper le tambour et à y chanter (Kathia Rock 2003 et 2009 : entretiens ; voir chapitre 3).

ont le mandat de transmettre ce mode d'être au monde et les valeurs de respect des animaux et du territoire. Ils le font notamment par les chants au *teueikan*, comme l'ont fait leurs prédécesseurs et le feront, s'ils y réussissent, leurs successeurs.

Quand ils chantent, [...] les aînés chantent le message que les maîtres leurs ont envoyé [respecter les animaux, la nourriture], puis ils transmettent ça aux gens qui font la chasse. Parce que si tu ne respectes pas, tu n'auras pas une bonne chasse ou une bonne pêche. C'est ça le message que les aînés ont laissé. (Pinip Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par Jean-Charles Piétacho)

C'est ça que moi j'entends, aujourd'hui, c'est qu'on continue ou qu'on perpétue ce qu'ils ont expliqué, ce qu'ils ont laissé comme héritage aux jeunes. Il dit : « Même si on n'est plus là, nous les aînés, il faut que vous, vous fassiez entendre le message qu'on vous donne aussi. Lorsque vous le ferez, vous-même vous allez avoir des rêves. Mais, il faut que vous ayez trois rêves sur le tambour. Si vous faites les trois rêves, vous pourrez alors chanter au tambour ce que nous on vous a transmis, pour ne pas que ça, ça se perde. Dites-le, faites-le, ça c'est un message que les aînés ont donné. » [...] Il ne faut pas lâcher ! Il ne faut pas lâcher ce que les aînés nous ont transmis. Et eux ont cette mission, les aînés des communautés, aujourd'hui, ont un mandat de transmettre ça, de faire entendre. (Jean-Charles Piétacho 2003 : entretien avec Pinip Piétacho)

Pinip Piétacho allait jusqu'à dire : « Si vous ne pouvez pas faire la continuité, il n'y aura plus d'Innus. » (2003 : entretien) Selon lui, « la culture innue n'existera plus le jour où tous nos tambours seront entreposés dans les musées. » (P. Piétacho, album *Mamit Puamuna*) Autrement dit, il affirmait que si ce mode d'être au monde ne se transmet pas et que le contact avec les maîtres des animaux et du territoire est rompu, les Innus auront perdu leur identité...

Entendre les chants au *teueikan* est, pour beaucoup d'Innus, une expérience très émouvante qui touche la racine de leur identité, qui remue un sentiment très fort d'attachement identitaire et qui fait battre fortement leur cœur. Vincent Napish d'Ekuanitshit parle avec un profond respect des chants au *teueikan* qu'il aime entendre :

Quand on écoute Philippe Piétacho et Jérôme Mollen, c'est la vraie langue innue, *nutshimiu-aimun*, la langue du bois. Quand ils chantent, on ne comprend pas, c'est la langue des esprits. Mais avant de chanter, ils présentent leurs chansons [Voir album *Mamit Puamuna*]. Ce qu'ils disent est très beau, ça me donne des frissons de les entendre. Par exemple, Philippe raconte son chant, il parle du castor, de l'endroit où il se trouve. Quand on l'entend on visualise tout, c'est comme si on se trouvait là, c'est vivant. Le

chant au *teueikan*, quand on l'écoute, on sent le lien entre le territoire, les esprits, la chanson, le son du *teueikan*. L'entendre à Mingan ou dans le territoire, ce n'est pas pareil. Dans le territoire, c'est très fort. Tu devrais l'entendre dans le territoire, là tu le sentirais. (Vincent Napish 2003 : entretien)

Les thèmes des chants concernent en premier lieu les réalités de la chasse et de la fréquentation du territoire, mais ils peuvent aussi commenter des réalités sociales. Par exemple, Jérôme « Shenum » Mollen, dans un de ses chants au *teueikan*, parle des relations entre les enfants et les parents aujourd'hui. Il dit qu'aujourd'hui, les enfants ne sont pas comme avant. Ils dirigent les parents et les parents sont au service des enfants. C'est comme si les rôles étaient inversés. (V. Napish 2003 : entretien ; S. Mollen 2003 : entretien ; Jérôme Mollen 2009 : entretien). « C'est vrai ce qu'il dit, c'est fort. » (V. Napish, *Ibid.*)

Le chant reçu en rêve est propriété personnelle. Il fait partie intégrante des expériences et des expressions personnelles du chanteur-chasseur. Cette expression des expériences-savoirs personnels est très importante en milieu algonquien et conduit la vie sociale et culturelle (Goulet 1994 ; Guédon 1994 ; Preston 2002). C'est une forme fondamentale d'engagement poétique chez les Innus. Certains chants de *teueikan* peuvent aussi être composés par le joueur de *teueikan* expérimenté, sans qu'il soit acquis lors d'un rêve (Ulderick McKenzie : album *Ka utamuat teueikana*). Les chants se transmettent d'une personne à l'autre, généralement à l'intérieur de la famille, selon des règles précises souvent révélées lors de l'acquisition onirique du chant. On doit en faire un usage sérieux et modéré, sinon il perdra de son pouvoir. De même, sa signification ne doit pas être révélée ou expliquée, sans quoi le pouvoir s'affaiblit. C'est pourquoi les textes sont marmonnés et indéchiffrables pour la majorité des Innus. Ils sont chantés dans un langage ésotérique propre au domaine linguistique du chant, reconnu comme étant le langage des esprits. Les mots y sont déformés pour cacher leur sens et pour les adapter à l'expression musicale ; ce peut être, par exemple, des répétitions de syllabes ou de voyelles, des ajouts de suffixes et de préfixes (Laplante et Mailhot 1972). Lorsqu'un chanteur transmet et explique son chant, ensuite il n'a plus le droit ou le pouvoir de l'utiliser. Mais aujourd'hui ça change : « les chants ne sont plus vrais » (Jean-Marie McKenzie dans McKenzie et Lamothe 2000 [1973]). Chacun imite les chants des autres et plusieurs chants sont expliqués, car ils ne « servent » plus (*Idem*). Aussi, il me semble qu'ils ne sont plus autant chantés dans un langage ésotérique. Aujourd'hui, les chants doivent se transmettre : les amis et les descendants d'un chanteur décédé doivent les chanter pour les

transmettre, les faire entendre aux prochaines générations. C'est pourquoi aussi des aînés acceptent d'enregistrer leurs chants, de les faire entendre à la radio et de les chanter sur scène au micro lors des rassemblements, pour faire un cadeau aux prochaines générations, pour ne pas que ça soit oublié (P. Piétacho 2003 : entretien) (voir figures 24, 31, 33).

Les makushan

Le terme *makushan*, ou *makusham*³⁹, désigne à la fois une célébration rituelle et festive, le repas partagé collectivement à ces occasions⁴⁰ et la danse traditionnelle innue. Anciennement et encore aujourd'hui pour certains, à cause de leur pouvoir spirituel, la performance publique des chants de *teueikan* est restrictive. Ils sont interprétés en public en des occasions précises, par exemple lors des *makushan*. Dans le cycle de la vie nomade, ces célébrations festives se tenaient après une chasse fructueuse, ainsi que lors des rassemblements hivernaux pour la chasse aux caribous et des rassemblements estivaux sur les côtes des grands cours d'eau, célébrant des mariages et d'autres événements (Beaudry 2001 : 389). Les chants au tambour des musiciens qui se succèdent sont alors accompagnés de la danse du *makushan* qui évoque la marche des chasseurs nomades et affirme leur présence à la terre (voir figures 31-32). Les convives dansent les uns derrière les autres, formant un cercle ou un huit (8), se déplaçant dans le sens horaire ou antihoraire (voir Speck 1977 : 104). Cette danse exprime les relations, la solidarité, la continuité (*on-goingness*) de la vie (Diamond et autres 1994 : 31). Le battement des pas sur le sol, comme les battements du cœur et du tambour, expriment aussi la vie et l'étroite relation à la Terre, indiquant une présence vivante, dans un acte de communication-

39. Dans le dictionnaire innu-français de Drapeau, on trouve le terme *makushan* [mukušan] défini comme « festin de graisse suivi de danse, banquet rituel » (1999 : 243). Aujourd'hui, sur la Côte-Nord du Saint-Laurent, les Innus emploient couramment le terme *makusham* (m final au lieu de n) ou *makushan* (n final) pour nommer leur danse traditionnelle et les festins communautaires. À Mani-utenam, on semble associer davantage le mot *makusham* à la danse et le mot *makushan* au festin. Selon Speck, les festins avec chants au tambour et danses collectives sont les seuls événements cérémoniels qui prennent l'allure de festivals chez les Algonquiens du Nord-Est. Ces types de festins de chasse sont connus dans la littérature algonquiniste sous le nom de festins à-tout-manger. Speck le rapporte sous le nom de *cabetowan* (*shaputuan*), « passage lodge » (Speck 1977 : 103-104, 207), ce qui correspond aussi à la grande tente de rassemblement dans laquelle ces festins se tiennent (*Idem* : 103-107, 206-210). Il précise que la cérémonie du festin accompagnée de danse est nommée *magucan* (Naskapis) ou *mukucan* (Montagnais), ce qui correspond au terme *makushan* selon l'alphabet innu actuel.

40. Ce repas est généralement basé sur la viande de chasse, la bannique (pain innu) et la graisse de caribou (faite des os de caribou broyés et bouillis). (voir figure 4)

affection à la Terre. La danse marque les battements par des pas fléchis répétitifs et un mouvement du corps oscillant de haut en bas. Les pas des femmes sont plus discrets et leurs bras font presque un battement d'ailes. Selon quelques femmes innues, la danse met en valeur les rondeurs féminines. Les mouvements des hommes sont plus larges et vifs, suggérant la démarche déterminée du chasseur; l'homme scande le pas derrière la femme. La danse a aussi une connotation sexuelle et favorise les rapprochements et les convoitises homme-femme. On y joue le jeu de voler les places, les femmes s'amusant à se disputer la place devant l'homme de leur choix et les hommes derrière la femme de leur choix, ce qui provoque des éclats de rire⁴¹. L'écrivaine et cinéaste d'origine bretonne Laure Morali et la jeune écrivaine innue Naomi Fontaine offrent des portraits expressifs, sensibles et significatifs de ces danses de *makushan*:

Le rassemblement des aînés, ce sont toutes les marches qui se rassemblent dans le cercle de la danse du *makusham*. William-Mathieu Mark se penche sur le tambour, son visage sur le tambour, sa main sur le bâton, son cœur dans le ventre du tambour. Le tambour: la peau du caribou, les os du caribou qui vibrent sur le lacet de cuir qui traverse le rond et tend le son, au fil de la croix des quatre points cardinaux. Une femme se lève d'un banc, avance à petits pas vers le centre de la tente communautaire, ouvre la danse. Le visage tourné vers le haut, la teinte du vent dans les yeux, la neige dans le mouvement, le sol sous les pieds, elle danse au rythme du cœur. Ses bras battent contre ses cuisses comme les ailes d'une oie sauvage. C'est l'éternité, le rêve, la voix, tous ensemble mêlés; l'émotion palpable des rires. On se souvient: la marche interminable, le sol, les sentiers. Le cercle efface et recommence la mémoire des vies. Une femme, un homme, une femme... «[...] j'ai souvent aimé, [semble dire la femme qui danse le *makusham*] et je suis pleine de tous ces souvenirs. Je suis la vie pleine. Je comprends les signaux du vent, sensible, mon corps est sensible.» Elle monte, la prière, par les milliers d'années, dans le chant de gorge dessiné de veinures de William-Mathieu Mark, quand le bâton touche la peau du caribou et que résonnent les os le long du cuir. (Morali 2002: 72-73)

Le battement du tambour fait lever les femmes en premier. Se suivent les unes les autres, dansent un pied en avant, l'autre légèrement replié. À la manière d'un boiteux. Laissent le chant approfondir chaque mouvement, chaque pas qui se veut lent, les mains près du corps. Souriant. Le cercle se forme intuitivement. Une femme téméraire pousse un cri. Un cri d'Indienne, fort, aigu. Il y a des rires, des échos à sa voix. Les mouvements

41. J'ai eu l'occasion d'assister à l'une de ces danses de *makushan* «à l'ancienne», très vivante et mémorable, lors du Rassemblement Mamuitun 2004, à la grande tente du Rassemblement des aînés sur le site de Shipit aux abords de la rivière Moisis.

s'amplifient, certaines jouent des épaules, accélèrent la pulsation des mains jusqu'aux hanches. Les jeunes se laissent conduire, imitent leurs parents. Le cercle est immense, les chaises vides. Puis le tambour ralentit. Les pas s'estompent. On applaudit le vieux et le chant du passé. Les regards se croisent, les yeux fiers. Le désir d'être soi. (Fontaine 2011 : 44)

Le désir d'être soi, la fierté, le sentiment de vivre, la pulsation partagée. Voilà qui est si bien exprimé.

Dans la série d'aventures mythiques du *trickster* innu Carcajou (*Kuekuatsheu*), l'épisode où il rencontre les oiseaux aquatiques⁴² fait référence à ces occasions de *makushan* et plus particulièrement à la saison chaude, à la musique, la danse et la fête (Savard 1971, épisode 4). On peut y voir une référence au cycle saisonnier où la saison de chasse aux oiseaux aquatiques, débutant avec leur arrivée au printemps, marque le début de la saison des fêtes, grands rassemblements et retrouvailles, où la musique intervient plus souvent publiquement. Cet épisode mythique suggère un lien important entre les oiseaux migrateurs, les œufs, le miel, le végétal, l'eau et le printemps, l'été, la danse, la fête, le chant et le *teueikan*, les rassemblements. Cela renvoie aux concepts traités plus haut concernant les mouvements de cycle, de cercle, de vibration-ondulation qui expriment la vie, l'énergie, les relations et la solidarité.

Pinip Piétacho m'a raconté ses plus lointains souvenirs du *teueikan*, alors qu'il était enfant ; ils concernent des occasions de *makushan*, lors des rencontres entre groupes de chasse dans le territoire.

42. Dans cet épisode du mythe, Carcajou apporte *amun* [sic] aux oiseaux, soit un nid d'abeilles ou du végétal (mousse, fleurs) en forme d'œuf (Savard 1971 : 51). Il dit que quand quelqu'un apporte *amun*, il faut construire un *shaputuan* (tente longue de rassemblement) et y chanter et danser en cercle. *Amun* est quelque chose qui rend joyeux ; ce serait l'été contenu dans un gros œuf, donnant lieu au chant, à la danse et au rassemblement à l'intérieur d'un *shaputuan* (*Idem*). Selon la poète et traductrice innue Joséphine Bacon, *amun* signifie un rassemblement festif. C'est ainsi qu'elle interprète le nom *Mishta Amun*, « Grand rassemblement », qu'elle a elle-même suggéré pour le spectacle-bénéfice de la Maison communautaire Missinak qui eut lieu le 24 mai 2008 au Palais Montcalm de Québec, et dont elle était la porte-parole innue. Dans l'épisode mythique mentionné ci-dessus, Carcajou demande aux oiseaux aquatiques migrateurs de danser en cercle avec les yeux bandés pendant qu'il chante et frappe sur son tambour. Étant un joueur de tour très gourmand, il les chasse un à un jusqu'à ce que le huard se rende compte que le cercle est moins dense, car il frotte moins les autres. Il regarde et avertit les convives de la situation, qui s'envolent tous. Le fait que ce soit le huard qui ait vu et averti les autres oiseaux est probablement significatif. Le huard est reconnu pour son très beau chant, qu'on associe parfois à un rire, ou des pleurs. On retrouve beaucoup son chant dans les enregistrements de musique innue et autochtone.

Je me souviens, lorsqu'on rencontrait des gens des autres familles, dans ces rencontres-là, il y avait toujours un rassemblement pour festoyer ou manger, soit la graisse de caribou. Il y avait toujours un aîné dans le groupe qui jouait du tambour. Et il nous demandait, nous les jeunes, de danser au son du tambour. Et, on s'exécutait, ce que les aînés nous disaient. Une fois que l'aîné avait terminé de chanter, il nous donnait à transporter le tambour vers un autre aîné pour lui demander de faire une chanson. [Il me fait le signe sur la table que ça se fait en cercle, un après l'autre.] On allait porter le tambour à l'autre aîné, qui chantait et nous demandait aussi de danser ; ils nous montraient la danse, le *makushan*. C'est un peu ça dont je me souviens du tambour, la façon que les aînés faisaient. C'était surtout lors des grands rassemblements, des rencontres, compte tenu qu'on était beaucoup sur le voyage, à l'intérieur du territoire. (Pinip Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par Jean-Charles Piétacho)

Un *makushan* pouvait aussi prendre forme à la suite d'une bonne chasse donnant lieu à un repas nourrissant, pour exprimer la joie de bien manger, remercier et féliciter les chasseurs, ainsi que remercier les maîtres des animaux et transmettre leurs messages de respect envers les animaux et le territoire, pour assurer de bonnes chasses futures. Dans le cas suivant raconté par Pinip, le message était de respecter les animaux en évitant de gaspiller, par exemple en tuant plus que pour les besoins des personnes à nourrir, en blessant ou en tuant un animal sans le ramener au campement, sans être apte à l'utiliser en entier et correctement.

Une fois, il y avait deux autres personnes avec moi, on est allés à la chasse, on a pris une famille de castors à une période où le castor avait beaucoup de graisse, comme on dit là, en bonne santé. On a ramené ça [...] et les aînés qui étaient sur place ont commencé à manger, à être ensemble encore une fois. Le castor était très apprécié. Par après, les aînés ont chanté au tambour, la chasse au castor que les jeunes avaient faite. Ils devaient être contents. (Pinip Piétacho, *Ibid.*)

Les chants de *teueikan* accompagnés de la danse pouvaient aussi intervenir lors des départs, pour assurer le bon déroulement des voyages, des déplacements dans le territoire.

À chaque endroit qu'on laissait, avant d'aller dans les terres, lorsqu'on montait dans le nord, il y avait toujours quelqu'un, un aîné, qui chantait. J'étais tout petit, on dansait. (Pinip Piétacho, *Ibid.*)

Ainsi, les occasions de *makushan* sont presque toujours reliées à la chasse. Et les danses, les battements de *teueikan* et les chants publics sont précédés ou accompagnés d'un repas convivial, où l'on partage généralement la graisse de caribou, une nourriture très importante culturellement

et spirituellement. Certains la comparent à l'hostie chrétienne, en tant que nourriture sacrée, fortement chargée symboliquement. Dans le film d'archives *Makusham* (André et Lamothe 2000a [1973]) où les convives partagent ensemble un *makushan* sur le territoire de Mathieu André « Mestenapeu », ce dernier raconte que toute la graisse doit avoir été mangée par tout le monde, sans quoi son tambour ne sonnera pas. Le tambour, la nourriture et la chasse doivent être bien respectés pour que le son résonne avec force, signe d'une bienveillance et d'une collaboration spirituelles.

Aujourd'hui encore, généralement, les fêtes et rassemblements où interviennent les chants de *teueikan* et la danse sont accompagnés de banquets de nourriture de bois. Certains chants semblent être plus particulièrement propices au *makushan*. Ils deviennent des emblèmes de ces musiques traditionnelles de célébration et font maintenant partie d'un répertoire partagé publiquement. Par exemple, les chants *Uapan Nuta* et *Uisha, Uishama*, qui ont d'ailleurs été repris par des groupes de musique populaire folk-country-rock comme Uashau Stone, Tshimun et Kashtin. *Uapan nuta* est un chant de rêve de chasse (« Le jour se lève, papa » ou « L'aube, la lumière du jour, est devant »). *Uisha, uishama*⁴³ (« Invite-moi » ou « Oui vraiment ») est un chant attribué à Alexandre McKenzie III, grand-père de Claude McKenzie, chanté aux femmes pour les accueillir, les honorer, les remercier (Kashtin 1991). Selon Armand McKenzie qui est aussi un petit-fils d'Alexandre McKenzie, son grand-père chantait ce chant pour remercier sa femme de lui avoir confectionné des raquettes (*usham*) en y exprimant poétiquement la beauté de ses raquettes (A. McKenzie 2005 : entretien).

CONTINUITÉS ET TRANSFORMATIONS

La musique, pour les Innus, n'est plus tout à fait ce qu'elle était ; elle se transforme et se diversifie. La pratique spirituelle traditionnelle du *teueikan* est toujours vivante et le *teueikan* est toujours un instrument sacré pour plusieurs Innus. Parallèlement à ces pratiques ancestrales animistes, certains s'approprient le *teueikan* de façon nouvelle (voir figures 34, 73). Des hommes jouent du *teueikan* sans y avoir été appelés par le rêve. Des

43. Speck (1977 : 92, 184-185) mentionne un vieux chant de tambour, s'apparentant au *Uisha uishama* connu aujourd'hui. Il lui a été chanté par Alexandre McKenzie à Sept-Îles en 1925, de la bande de Mishikamau, qui l'aurait lui-même appris de son grand-père, ce dernier l'ayant appris de son père, Jérôme Antoine, qui l'aurait reçu en rêve puis transmis aux générations suivantes. Le chant est chanté ainsi : « uca' uca'm kabetci' eminona'gonewatega » (because of him [the caribou] who comes, it looks fine) (Speck 1977 : 184-185).

femmes font des rêves du *teueikan* et commencent à en jouer, en y chantant leurs chants, comme Kathia Rock par exemple. Certains voient cela comme le renouvellement continuels de la pratique traditionnelle. D'autres y voient plutôt un danger de folkloriser une pratique qui garde toujours son sens et son pouvoir traditionnels sacrés (Guy Bellefleur 2003 : entretien ; Rita Mestokosho 2003 : entretien ; Vincent Napish 2003 : entretien ; Pinip Piétacho 2003 : entretien).

Selon Pinip Piétacho, la pratique du *teueikan* est aujourd'hui banalisée et menacée devant la diversité des nouveaux genres de musique qui enterrent le rôle traditionnel des joueurs de *teueikan* et la mission qu'ils ont de transmettre cette pratique et le mode d'être au monde qui y est associé.

C'est comme une cassette, on l'entend tourner. Il faut continuer à jouer du tambour pour qu'on l'entende. Au moins qu'on l'entende, le tambour. C'est ça, si on parle de 2003. C'est un peu la façon [dont je vois son rôle aujourd'hui], c'est qu'il continue à être entendu. D'ailleurs, cette semaine, j'ai été demandé par le groupe de femmes qui étaient là-bas, sur le site de rassemblement [Rassemblement des femmes innues en 2003 à Ekuanitshit]. Pour moi, elles se souvenaient... surtout les aînées qui étaient là, elles se souvenaient de la façon traditionnelle de jouer du tambour, de chanter, de la façon de danser, et elles m'ont demandé d'aller chanter au site, à la fermeture. Il y avait 300 femmes qui se sont réunies ; ce sont 300 Innues qui viennent de différentes communautés, et elles ont demandé à ce qu'on joue du tambour. C'est important la demande, ça veut dire qu'elles savent qu'elles sont Innues. (Pinip Piétacho, *Ibid.*)

Parallèlement à ces musiques traditionnelles, les nouveaux genres de musique innue se développent et prennent de l'essor. Même si elles semblent, à première vue, en rupture avec le mode d'être au monde et les musiques traditionnelles, elles présentent à bien des égards des éléments de continuité culturelle. Le sens et le pouvoir dans le monde des musiques populaires innues poursuivent, selon des acteurs, des processus et des formes musicales différentes, l'expression musicale traditionnelle. Tel que l'a dit un Innu à Beverley Diamond en 1987, les musiques innues actuelles concernent la poursuite des valeurs traditionnelles par le pouvoir du son (Cavanagh et autres 1988 : 16). Ce pouvoir de communication par le son servirait aujourd'hui à « promouvoir la survivance et la communication des valeurs des peuples autochtones » (*Idem*), ces valeurs étant par exemple la solidarité communautaire, le partage, le lien intime au territoire. Le pouvoir du son agirait moins dans une dimension spirituelle et cosmologique liée au mode d'être au monde de chasseurs-cueilleurs nomades, quoique cette pratique perdure. Il agit maintenant davantage dans une

dimension publique et collective, fournissant des forces de rassemblement, de rattachement, d'engagement identitaire, de participation et de guérison sociale. L'engagement poétique se fait peut-être moins dans le monde du bois, des animaux, de la *nature*, mais plus dans les mondes humains des sociétés innues, autochtones, québécoises, canadiennes et globales.

Dans les chapitres suivants, je porte attention à certaines voies de continuité dans la pratique et l'expression des musiques populaires innues. Certaines caractéristiques du processus musical traditionnel semblent se poursuivre. L'une d'elles semble très importante : c'est la transmission de messages véhiculés par les chants, en chantant pour appeler, pour demander ou pour offrir, pour le bien et pour l'amélioration des relations et de la qualité du lien social. Le rôle du rêve n'est pas le même dans le processus de création, mais l'inspiration est semblable, en tant qu'acte de réception, d'attention et de disponibilité aux différentes manifestations du monde (F. Vollant 2003 : entretien). L'oralité reste une caractéristique fondamentale de la pratique et de l'expression musicale : les chants et le jeu des instruments s'apprennent oralement dans un contexte interpersonnel, par expérience et imitation sonores et corporelles (Voir Goulet et Miller 2007). Ces nouvelles formes de chansons innues s'intègrent dans un répertoire musical partagé publiquement ou transmis selon des droits spécifiques semblables à ceux concernant les chants de *teueikan*. Éléments importants du renouvellement de la culture innue, elles font partie de la tradition orale et deviennent un héritage culturel transmis aux plus jeunes générations (R. Vollant 2003 : entretien). Le rôle du son et de l'écoute semble toujours jouer de façon importante pour la poursuite de la vie et des valeurs ; le son, ou le chant, semble conserver un pouvoir affirmé dans l'intégration et la reconnaissance sociales du musicien, ainsi que dans sa capacité d'influencer et d'affecter les personnes émotivement et cognitivement, guidant vers des transformations personnelles et collectives, vecteurs de guérison sociale.



Fig.24 – Philippe « Pinip » Piétacho (1927-2004) chantant au *teueikan*, entouré de sa femme Agathe « Mani-Akat » Piétacho et de leur fils, chef Jean-Charles Piétacho. Lors d'un souper communautaire à la salle communautaire d'Ekuanitshit, circa 2003. Photo : Isabelle Napess. Gracieuseté de Jean-Charles Piétacho.



Fig.25 – Logo de l'Institut Tshakapesh (anciennement l'ICEM). Il reprend de façon modernisée le motif innu traditionnel de la double courbe. Gracieuseté de l'Institut Tshakapesh.

Fig.26 – Aînée d'Unaman-shipu, Lisa Mark, portant le chapeau typique des femmes innues (*ishkueu-akumishkueun*). On y voit, brodé, le motif innu de la ligne ondulée. Akamit, près d'Unaman-shipu, juillet 1997. Photo : Véronique Audet.





Fig.27 – Réal « Cayinsh » McKenzie, fils de Francis « Napesh » McKenzie, chante avec le *teueikan* qu'il a reçu d'un Cri. Séjour dans le territoire au lac Menihék, mile 280 du chemin de fer Sept-Îles – Schefferville, Labrador, septembre 2003. Photo : Véronique Audet.

Fig.28 – Francis « Napesh » McKenzie (1929-1996) chante au *teueikan* au *Mushuau-nipi* (lac de la rivière Georges), vers 1994. Depuis qu'il était tout jeune, les aînés lui ont transmis leurs chants au *teueikan*, leur histoire et leur signification. Il a plus tard révé lui aussi ses propres chants. Il a enregistré ces chants au *teueikan* et cette mémoire, honorant ainsi les aînés qui lui ont transmis leurs chants. Photo : inconnu. Gracieuseté de la famille de Francis McKenzie (Louisa « Napeshkueu » Pinette McKenzie et Jacques « Taby » McKenzie).





Fig.29 – Sébastien McKenzie, père de Francis «Napesh» et fils d'Alexandre McKenzie 1^{er} «Tshisheniu Akanishau», chanteur au *teueikan* et commis de la Compagnie de la Baie D'Hudson à Fort McKenzie, avec sa deuxième femme d'origine naskapi, mère de Francis «Napesh», Marie-Marguerite Katshuash, vers 1930. Nous pouvons encore aujourd'hui entendre ses chants, par sa voix et son battement de *teueikan*, par des enregistrements sonores légués aux prochaines générations. Photo: inconnu. Gracieuseté de la famille de Francis McKenzie (Louisa «Napeshkueu» Pinette McKenzie et Jacques «Taby» McKenzie).

Fig.30 – Sébastien McKenzie (c1885-1966) et sa troisième femme, Élizabeth Jourdain, à Schefferville, dans les années 1960. Photo: inconnu. Gracieuseté de la famille de Francis McKenzie (Louisa «Napeshkueu» Pinette McKenzie et Jacques «Taby» McKenzie).



Fig.31 – Les enfants de la troupe Mashkussat de Nutashkuan, vêtus d'habits traditionnels innus des 19^e et 20^e siècles, dansent le *makushan* au rythme du chant au *teueikan* de l'aîné Ben «Pentenmiss» McKenzie de Mani-utenam (fils de Sylvestre et petit-fils d'Alexandre McKenzie 1^{er}). Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.32 – Danse du *makushan* sur la chanson traditionnelle « *Uisha, uishama* » chantée à la guitare par Alexandre McKenzie (4^e) de Matimekush – Lac-John. Clôture du festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003. Photo: Véronique Audet.

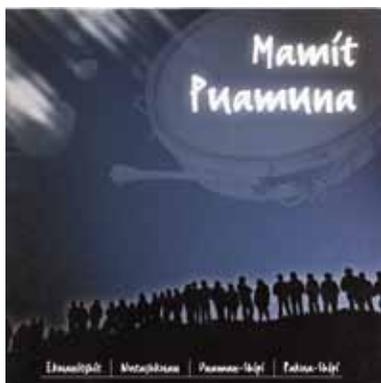


Fig.33 – Album *Mamit Puamuna*. *Ekuanitshit, Nutashkuan, Unamen-Shipi, Pakua Shipi* (2000) présentant des chants au *teueikan* des aînés innus Philippe Piétacho, Jérôme Mollen, Andrew Poker, François Bellefleur, Joseph Bellefleur et William-Mathieu Mark. Photo: Robert Fréchette. Conception graphique: MAP Design / Linda Renaud. Reproduit avec l'autorisation du Studio Makusham (Kim Fontaine).



Fig.34 – Tambour à main d'origine algonquienne (anishnabe) que Florent Vollant frappe en spectacle, au lieu d'un *teueikan*, respectant ainsi les prescriptions spirituelles innues associées au *teueikan*. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.

CHAPITRE 2

RENCONTRES ET APPROPRIATIONS MUSICALES

PARCOURS HISTORIQUE ET MUSICAL DES INNUS

Ce chapitre tente de retracer et de contextualiser, dans le parcours historique et musical des Innus, les appropriations musicales dont sont issues les musiques populaires innues d'aujourd'hui. Ces appropriations sont le produit des rencontres interculturelles et de l'interaction historique entre les Innus et les « étrangers », nommés *mishtikushuat*¹ ou *kakusseshit*². Cette exploration diachronique est nécessaire, voire essentielle, pour comprendre toute l'importance des musiques populaires actuelles dans leur milieu, leur effet, leur sens et leur arrimage avec l'ensemble du vécu culturel, social et politique innu.

L'interaction historique et actuelle entre les groupes est un élément capital dans la formation de l'identité de chacun et des productions musicales (Blum 2001 : 21). Les transformations intervenant dans l'utilisation et la signification de la musique sont directement liées aux transformations sociales et culturelles (Preston 1985). Ces processus de transformation influencent à la fois les anciennes formes musicales et l'appropriation des formes étrangères. Il en résulte une diversité d'expressions musicales qui se

-
1. Nom donné aux allochtones de peau blanche (les « Blancs ») par les gens d'Ekuanitshit (Mingan). Il se réfère à un bois (*mishtik*^e) de couleur pâle, ainsi qu'aux constructions de bois caractéristiques des nouveaux venus à l'époque des premiers contacts (maisons, bateaux, etc.). *Mishtik^e-ush-uat* : « ceux qui viennent avec un bateau de bois », « ceux qui ont des canots, des bateaux, en bois ». Singulier : *Mishtikushu*. *Mishtik^e* : bois. *Ush* : canot ou bateau (pluriel *uta*).
 2. Nom donné généralement aux allochtones de peau blanche par les gens de Uashat mak Mani-utenam. Il signifie « les pêcheurs ; ceux qui pêchent ». Singulier : *Kakusseshit*.

côtoient et qui répondent à des besoins différents selon les groupes d'âge ou d'occupation, les identités, les tempéraments, les affiliations spirituelles et les générations. Cependant, comme le remarque Bruno Nettl, les anciennes formes ne disparaissent jamais totalement: «The coming of Western music has not stamped out the existence of non-Western styles; it may have reduced them, changed them, recast them for different uses, but in some form, in many forms, they have continued to exist.» (Nettl 1978: 130 dans Wickwire 1985: 203).

Le phénomène des musiques populaires innues est un phénomène d'appropriation et d'intégration culturelles, d'indigénisation (Appadurai 2001; Sahllins 2007). Le processus d'appropriation musicale des Innus tend à opérer un syncrétisme indigénisant les musiques empruntées, les intégrant aux schèmes musicaux antérieurs, traditionnels, et les adaptant selon les goûts et le sens de la musique pour les Innus. Ainsi persistent de façon complexe, dans les musiques populaires actuelles, plusieurs éléments fondamentaux de ce qu'est la musique pour les Innus. Au-delà de l'acculturation ou du mimétisme, se révèle un goût marqué pour la musique et un effet de la musique, un pouvoir dans le monde associé au son et à la musique, qui est en continuité avec un mode d'être au monde traditionnel innu.

Dans la mouvance culturelle, on est trop souvent porté à vouloir évaluer quelles sont les formes culturelles les plus «pures», les plus «authentiques», les plus «traditionnelles», les plus «vraies», les moins «inventées»; même si l'instabilité et le pouvoir de transformation de la culture et des traditions sont pourtant reconnus. Les concepts d'authenticité, d'acculturation, d'emprunt et d'appropriation culturelle sont particulièrement suscités dans l'étude des nouvelles musiques autochtones. Marquent-elles une acculturation ou une appropriation originale d'une forme culturelle étrangère? Contribuent-elles à une perte ou à un enrichissement culturel? L'idée de l'authenticité enferme trop souvent les Autochtones dans le passé, dans une dialectique tradition-passé/modernité-avenir où ils doivent opérer un choix exclusif. Le concept d'acculturation réfère au processus selon lequel un groupe transforme ou perd des éléments de sa culture en empruntant et en intégrant des éléments culturels étrangers. Cependant, la résistance et la nécessité de maintenir son identité propre peuvent être au cœur de l'emprunt culturel. Pour Arjun Appadurai, ce phénomène qu'il nomme indigénisation est inhérent à la globalisation:

À mesure que les forces issues de diverses métropoles débarquent dans de nouvelles sociétés, elles tendent rapidement à s'indigéniser d'une façon ou d'une autre: c'est vrai de la musique et des styles d'architecture, autant que

de la science et du terrorisme, des spectacles et des constitutions. (Appadurai 2001 : 67)

Dans le même ordre d'idées qu'Appadurai, David McAllester remarque l'intérêt grandissant envers les musiques de pow-wow parallèlement à l'intérêt envers le rock chez les Autochtones d'Amérique du Nord. Il exprime son optimisme vis-à-vis la mouvance des formes musicales et culturelles et le pouvoir créatif qu'elles démontrent plutôt qu'un affaiblissement culturel :

After all our impulses to cherish and protect, we should realize that human culture is not a flower with fragile petals ready to drop at the first frosty touch of a new idea. [...] I see new cultures, large and small, emerging all around us, and I rejoice that the human species and what we create are so varied, so variable, and so interesting. (McAllester 1979 : 181, 189 dans Wickwire 1985)

Dans les pages qui suivent, je présente et contextualise sommairement les appropriations musicales majeures des Innus, selon leur succession chronologique d'introduction : les chants chrétiens ; les pièces pour violon, accordéon, harmonica, guimbarde, etc. ; le country ; le rock, le folk ; les musiques (néo)traditionnelles panamérindiennes ou de pow-wow ; enfin, les divers genres tels que le reggae, le hip hop/rap, le *heavy metal*, etc. Tous ces genres musicaux et contextes historiques, à différents degrés, influencent les pratiques et les créations musicales innues actuelles. Nous verrons que les musiques populaires innues sont le produit des parcours musicaux des Innus, orientés par le mode de vie et le mode d'être au monde traditionnels ainsi que par les rencontres et les transformations sociales et culturelles. Elles évoquent un processus de réduction des Innus et y sont ancrées : évangélisation, acculturation, assimilation et sédentarisation suscitées, encouragées ou forcées. Dans un esprit de résistance ou tout simplement de survie ou de continuité de leur expérience d'être au monde en tant qu'Innu, ils ont montré jusqu'à aujourd'hui une grande vitalité artistique, une grande créativité et une capacité d'adaptation dans un monde qui leur pose de lourds défis.

LES CHANTS CHRÉTIENS EN *INNU-AIMUN*

Le chant chrétien en langue autochtone s'est répandu dès les débuts de l'entreprise missionnaire au 17^e siècle (Dubois 1997). Le rôle du chant dans les missions a été fondamental comme instrument de conversion. Les missionnaires avaient remarqué le goût prononcé des Autochtones pour les chants religieux européens. Les chants agissent comme moyens de

séduction, d'éducation et de maintien de la vie religieuse chrétienne. Ils semblent constituer le premier apport musical européen chez la plupart des Innus, jetant les bases du métissage musical que l'on connaît aujourd'hui. Comme le dit Paul-André Dubois: «Charnière stratégique entre deux cultures, deux façons d'appréhender l'univers, le chant religieux est demeuré pendant longtemps le lieu de rencontre privilégié entre missionnaires et Autochtones.» (Dubois 1997: 18) C'est donc un lieu de rencontre et d'articulation privilégié entre expression musicale et mode d'être au monde innu et euro-canadien.

S'attachant d'abord à franciser et à alphabétiser les Innus venant aux missions de Tadoussac et de Québec et à leur enseigner les liturgies latines, les missionnaires récollets, puis jésuites, ont tôt fait de voir la nécessité d'enseigner la doctrine élémentaire de la religion catholique dans la langue indigène. Après plusieurs années d'essais et d'efforts, ils construisirent à cette fin un corpus de prières et de cantiques traduits en chacune des langues des Autochtones qu'ils voulaient évangéliser. Comme le dit le jésuite Le Mercier, que reprend Dubois: «Quand ces chants passent de l'oreille au cœur, c'est un coup de salut, et une marque que Dieu y veut estre le Maître.» (Le Mercier 1655 dans *Idem*: 9) Convaincu comme plusieurs que «la foy entre par l'aureille» (Le Jeune RJ 1633: 24 dans *Idem*: 57) et que le chant y a un effet majeur, le père jésuite Le Jeune composa dès 1633 les premiers chants chrétiens innus (cantiques et prières) comme le *Pater noster*, l'*Ave Maria* et le *Credo* (Dubois 1997: 66-67).

Les Innus du 17^e siècle fréquentant les missions de Tadoussac et de Sillery furent les premiers convertis et donc les premiers à avoir intégré ces chants religieux européens en langue innue. La diffusion de ces chants se fait progressivement, dans le temps et dans l'espace. Les Innus se les apprennent entre eux, envieux de ce nouveau savoir. Ainsi, en 1650, le père Druillettes visite les Papinachois et les Oumamioueks³ christianisés depuis peu (vers le nord-est de Tadoussac) et constate avec bonheur qu'ils chantent en chœur les cantiques chrétiens (RJ 1650: 41 dans *Idem*: 103). On peut croire que des Innus non christianisés apprennent et chantent ces chants, se les transmettant au-delà de la sphère d'influence et de contact du missionnaire. Par exemple, en 1855, le père oblat Arnaud raconte que des Naskapis non convertis ont demandé à des Innus de leur apprendre les prières catholiques (Gagnon 2003: 151).

3. Les Papinachois étaient de la région d'Essipit et de Pessamit. Les Oumamioueks étaient ceux plus à l'est (*mamit*), soit de la Haute et Basse-Côte-Nord du Saint-Laurent. Les Innus de la Basse-Côte-Nord sont aujourd'hui nommés *Mamit Innuat* ou *Mamiunnuat*.

Cette pratique s'est perpétuée et diversifiée au fil des siècles et du travail missionnaire, jusqu'à aujourd'hui. Pour les Innus à l'est de Sept-Îles et au Labrador, l'appropriation de ces chants, tout comme la conversion religieuse, s'est faite vers la fin du 18^e siècle et plus particulièrement au courant du 19^e siècle, avec des prêtres séculiers et des missionnaires oblats. En 1766, le père jésuite de La Brosse, à la mission de Tadoussac, avait entrepris d'alphabétiser les Innus dans leur langue. Il fit imprimer en 1767 un livre de prières avec un cathéchisme, puis un abécédaire et un calendrier en langue innue (Hébert 1984 dans Mailhot 1999: 36; Gagnon 2003: 146, 147) qui furent largement distribués chez les Innus christianisés⁴. Ce premier livre publié en langue innue s'intitulait *Nehiro Irinui Aiamihe Massinahigan*. De nombreux livres de prières et de cantiques chantés en langue innue se publièrent par la suite tels que *Aiamieu kie nikamu mishi-naigan* de 1947, *Sheshus nashatau*⁵ de 1975 et *Recueil de cantiques montagnais* de 1960 qui sont encore en usage aujourd'hui (Cavanagh 1988).

Dès 1769, jusqu'en 1844, les prêtres séculiers du diocèse de Québec prirent la relève des Jésuites dans les postes du Domaine du Roi et de la Seigneurie de Mingan, desservant aussi la mission de Musquaro de façon épisodique (Mailhot 1999: 36, 37). En 1844, les missionnaires oblats prennent en charge la christianisation et la vie religieuse catholique des Innus, jusqu'à aujourd'hui. Ils font de Betsiamites (Pessamit) leur quartier général et assurent l'été des missions annuelles ou sporadiques pour différents groupes innus dans différents postes⁶ de la Côte-Nord, de l'intérieur des terres de la péninsule Québec-Labrador et de l'Ungava. Au 19^e siècle jusqu'à la moitié du 20^e siècle, une majorité d'Innus organisent ainsi leurs déplacements en fonction des visites des missionnaires pour faire leurs dévotions, baptiser les enfants, marier les nouveaux couples, en même temps que de commercer avec les marchands, généralement de la Compagnie de la Baie d'Hudson (*Idem*: 34-45). Les livres de prières et de cantiques circulent à travers le territoire en dehors du temps et de l'espace limités qu'offrent les missionnaires. La pratique est ainsi maintenue par les Innus eux-mêmes et s'intègre à leurs préoccupations et besoins⁷. Par

4. Auparavant, dès 1647, des bâtons de bois munis de marques servaient d'aide-mémoire. Selon Dubois: « Le maintien du cantique chez les nomades chrétiens pourrait bien, à certains égards, être redevable à la méthode des bâtons. » (Dubois 1997: 103)
5. Selon l'orthographe innue standardisée: *Sheshush nashuatau*, « Suivons Jésus ».
6. Entre autres Escoumins, Ilets Jérémie, Sept-Îles, Mingan, Musquaro sur la côte nord du Saint-Laurent; Fort Winokapau, Fort Nascopie, Fort McKenzie, North West River à l'intérieur des terres; Fort Chimo dans la Baie d'Ungava.
7. En 1925, le chef Joseph Rich de Davis Inlet demande par lettre au Père O'Brien de venir faire une mission à Davis Inlet, car les temps sont durs et les déplacements

exemple, en 1840, quand le père oblat Durocher arrive sur la Côte-Nord après plus d'un demi-siècle de faible présence catholique avec les prêtres du diocèse de Québec, il remarque que les Innus anciennement christianisés ont continué la pratique du catholicisme et se sont transmis la connaissance de la lecture et de l'écriture à partir du *Nehiro-Irinui* du père de La Brosse (Gagnon 2003 : 148). Durocher poursuit cette œuvre en publiant en 1847 « un livre de prières en musique, chants religieux Introît, Kyrie, Agnus Dei, Credo, etc. à l'usage des missions du Sagenay et de la rive droite du Saint-Laurent en aval de Tadoussac » (Carrière 1957a IV : 60-61 dans *Idem* : 149). En 1867, il publie un *Livre de prières à l'usage des sauvages*, intitulé *Aiameu kie nikamu mishinaigan*⁸ (« Livre de prières et chants » ou littéralement, « Il prie aussi il chante le livre ») (Gagnon 2003 : 150). Ce livre, souvent réédité jusqu'à aujourd'hui, est la bible des Innus. Dans le « livre noir » comme dans l'édition la plus récente de 1996, le « livre rouge » nommé *Aiamieuna mak nikamuna* (« Prières et chants »)⁹, des chants notés en grégorien par le père Durocher s'y trouvent toujours, photocopies du livre de 1856 (*Idem*). Les versions plus actuelles ont tenu compte des réformes au sein de l'Église comme celle de Vatican II, mais les Innus étant très attachés aux pratiques de leurs ancêtres et à leur « bible traditionnelle » passée de génération en génération, elle n'a subi que peu de modifications majeures (*Aiamieuna mak nikamuna* 1996 : préface). Paul-Arthur « Mitshapeu »¹⁰ McKenzie, aîné chanteur au *teueikan* et chanteur d'église très prisé de Mani-utenam, a enregistré plusieurs de ces chants sur cassette et disque compact (P.-A. McKenzie c1995-2000, c1998) (voir figure 35).

Les Oblats, comme les Jésuites, ont enseigné un catholicisme dit baroque, mettant l'accent sur les sens, l'émotion et l'artifice plutôt que sur l'intelligence et la compréhension (Gagnon 2003 : 147, 155). Ils sont aussi réputés pour leur pragmatisme, adaptant leur religion à souhait pour inté-

difficiles pour se rendre à la mission annuelle de Tshishe-shatshit (North West River). D'ici là, il demande à ce qu'on lui envoie des *Singing Books*, le besoin se faisant ressentir de recevoir l'aide de Dieu à travers les chants (Cavanagh 1988 : 6).

8. Selon l'orthographe innue standardisée : *Aiamieuk kie nikamu-mashinaikan*.
9. Voir Doran (2005) qui étudie la spiritualité innue par l'entremise des pratiques liées à ce corpus de prières et de cantiques originant à la fois des traditions innues et catholiques.
10. Selon l'orthographe innue standardisée : *Mitushapeu*. *Mitush* : n.a. « tremble, peuplier faux-tremble », n.i. « radeau ». *Mitushapeu* peut signifier un endroit où il y a du tremble ou être la contraction de *mitush-napeu* : « homme-tremble ». En réalité, son nom est Paul-Arthur Mitushapeu Paushtuk^u McKenzie ; il a été nommé ainsi par rapport à l'endroit où il est né à l'intérieur des terres, aux abords d'un rapide nommé en innu *Mitushapeu Paushtuk^e* : rapide Mitushapeu. Le rapide était nommé ainsi car un Innu d'Ekuanitshit nommé Mitushapeu y était décédé. Comme Paul-Arthur y est né, on lui a donné ce nom (P.-A. McKenzie 2011 : entretien).

grer les Autochtones dans le chemin de Dieu. Ils durent par exemple obtenir une permission spéciale de Rome pour chanter la messe en langue *innu-aimun* (Huard 1897 : 10 dans *Idem* : 154). C'est ainsi qu'on vit apparaître des pratiques catholiques très indigénisées, se mélangeant aux pratiques traditionnelles innues et s'adaptant au mode de vie nomade. Les prières et les chants y prirent une place centrale, reflétant ainsi les pratiques innues de communication spirituelle par le chant au *teueikan* ou par la concentration sur un désir se réalisant par le *manitushium*, le pouvoir de la pensée, de la volonté, qualifié aussi de pensée magique (Gagnon 2003). Tous les enseignements de la religion ont été mis en chants, facilitant grandement leur inculcation (Durocher 1855a : 60 dans *Idem* : 154). Les missionnaires n'arrêtaient pas de remarquer l'engouement pour les chants et leur effet. « Sans chant, pas de missions sauvages », écrivait l'Oblat Nédélec (Carrière 1957a IX : 325 dans *Idem* : 153). Selon l'Oblat Clément : « Le chant est pour eux l'affaire la plus importante, ils ne peuvent se lasser de chanter. » (CHM v.1 : 89-97 dans *Idem* : 154). Le père oblat Babel dira que tout au long de sa mission de 1854, les Innus lui demandaient de « chanter des cantiques » et ils ne lui donnaient point de repos « qu'ils ne les eussent parfaitement appris¹¹ » (Babel 1855 : 39 dans *Idem* : 154). Toutes ces citations sont des indices pour une compréhension de l'importance et du pouvoir que revêtent encore aujourd'hui le chant et la musique pour les Innus.

Les Innus ont certes intégré ces chants religieux catholiques dans le cadre de leur conversion, mais, tout comme la religion, ces chants ont fait l'objet d'un syncrétisme, à la fois dans leur forme musicale ainsi que dans leur usage et leur signification. Ils auraient été activement adaptés, selon les règles de la tradition orale, pour créer des styles distinctifs (Diamond et autres 1994 : 191). Le chant pour les Innus, *a priori*, est déjà investi du pouvoir de communication spirituelle, ce qui facilite leur intégration pour des fins spirituelles. Ils peuvent être chantés pour des événements particuliers liés au contexte et à l'usage traditionnel, par exemple pour « bénir » un départ sur le territoire, pour donner du pouvoir à l'action qui s'entame, tel que le chant *Shash papinu* (Déjà est arrivé) : « The hymn functioned in a manner analogous to « dream songs », in which the use of the song actually unleashes power to effect change in one's life. » (Cavanagh 1988 : 10) Certains chants chrétiens semblent ainsi être préférés dans le contexte de la chasse ou de la vie dans le territoire. Selon Diamond (Cavanagh), ces chants auraient subi une plus forte indigénisation et démontreraient plus

11. Les musiciens d'aujourd'hui me racontent aussi comment ils ont appris à chanter et à jouer de la guitare de cette façon, en répétant sans arrêt jusqu'à l'avoir, fatiguant ainsi à tour de rôle ceux qui peuvent le leur montrer.

de traits propres aux chants de tambour innus, tels qu'une forme musicale circulaire, une flexibilité rythmique, un style plus nasal et des inflexions microtonales (*Idem*: 27-28).

Une dernière particularité des chants chrétiens en langue *innu-aimun*, et qui m'amène à faire un lien avec les chants populaires d'aujourd'hui, est leur signification textuelle. Par rapport aux traductions des hymnes de source protestante anglophone, les traductions innues produites par les missionnaires francophones catholiques diffèrent parfois radicalement de leur source française ou latine (*Idem*: 12). Les textes sont adaptés non seulement à la langue *innu-aimun* pour laquelle il n'y a souvent pas de traduction directe pour les termes abstraits de la conception du monde chrétienne, mais ils sont aussi orientés en faveur de la conception du monde innue. Les missionnaires ont probablement fait quelques concessions pour rendre plus accessibles et attrayants les mystères et la doctrine de la foi chrétienne. Aussi, par exemple, les Innus auraient participé activement à la composition des vieux chants que l'on trouve dans *Aiamieu kie nikamu mishinaigan*¹² (*Idem*: 9). Les activités de la chasse et du parcours du territoire y sont amplement présentes, les animaux y sont évoqués, les thèmes de la famille et des temps anciens sont aussi abordés, en même temps que la glorification du fait d'être chrétien et la demande d'aide à Dieu, *Tshishe-Manitu*. Ces chants évoquent une forte émotion de fierté et d'authenticité associée à un idéal de l'« être innu », à une expérience unique et vive avec la Terre, le territoire et les animaux. Par exemple, *Missiue innuts*¹³ agit comme un hymne national innu à Davis Inlet (*Idem*: 9-10). À l'origine, il est nommé *Nutem innuts*¹⁴, « Nous les Innus », mais les Innus de Davis Inlet l'ont renommé *Missiue innuts* pour se désigner eux-mêmes, les Innus de la toundra (de la terre sans arbre). Le rythme est très fort, analogue à celui d'une marche militaire ou à celui d'une danse de *makushan*, et les paroles font référence à une fierté d'être *Missiue innu* (*Mushuaunnu*) ainsi qu'à l'opulence d'une chasse fructueuse et à la force de parcourir le territoire (*Idem*). L'on trouve ces thèmes dans plusieurs chan-

12. Dans l'édition de 1996, les chanteurs et chanteuses de Uashat mak Mani-utenam sont remerciés pour avoir apporté leurs corrections: mots à changer ou à corriger, lignes ou couplets ajoutés (1996: préface).

13. Selon l'orthographe innue standardisée: *Mushuaunnuat*, « Innus de la toundra ». *Innuat* (pluriel d'Innu) se prononce [*Innouts*] chez les Innus du Labrador. Extraits de *Missiue innuts*: Innus de la toundra / Ceux qui voulaient être chrétiens / Ils s'entraident / Ainsi ils peuvent bien faire sur cette terre / Vous affluez vers moi / Caribous et castors / Chassant seulement l'hiver / Vous n'êtes jamais fatigués / Vous parcourez tout le territoire / Vous parcourez la pointe de Davis Inlet (ma traduction de la traduction anglophone dans Cavanagh 1988: 9).

14. Selon l'orthographe innue standardisée: *Nutim innuat*.

sons populaires innues d'aujourd'hui, ce qui laisse présager une influence thématique venant des chants chrétiens de langue innue sur ces derniers, ou tout simplement une influence commune venant des chants de *teueikan* et de l'imaginaire traditionnel innu, donc la persistance des thématiques traditionnelles. Il est d'ailleurs intéressant de comparer *Missiue innuts* à des chants comme *Innu et Ekuan Pua*¹⁵ de Philippe McKenzie et *Tshinanu* de Kashtin, qui comportent une forte référence au territoire et au mode d'être au monde traditionnel et qui ont valeur de chants identitaires et patriotiques ou d'hymnes nationaux innus. Le style musical inspire également certains chants populaires contemporains. À cet égard, Florent Volland dit que les chants grégoriens qu'il a appris et entendus au pensionnat dans son enfance l'ont beaucoup fasciné et influencent son expression musicale et vocale actuelle (F.Volland 2003 : entretien). Il a d'ailleurs fait son premier album solo, *Nipaiamianan* (1999), dans la tradition des chants de Noël innus (voir figure 36). Le groupe Petapan, également, a repris le chant chrétien *Kanatuushit unikamunuau*¹⁶ du livre des Cantiques innus, intitulé *Kushpinanut nikamun* (« chant de départ vers les territoires de chasse ») sur son dernier album *Anutshish kashikat* (2006)¹⁷.

LA VENUE DES INSTRUMENTS « ÉTRANGERS »

La venue et l'utilisation des instruments « étrangers » semblent être un phénomène relativement récent chez les Innus. Contrairement au chant chrétien, la connaissance, l'apprentissage et l'utilisation des instruments de musique d'origine européenne semblent beaucoup plus tardifs (Dubois 1997). Tout porte à croire que le passage se soit fait de l'ouest à l'est et selon le degré d'établissement, de sédentarisation. Les Autochtones fréquentant les Français aux 16^e et 17^e siècles ont eu connaissance des instruments de musique des Français, dont ils se réjouissaient d'ailleurs (Dubois 1997 ; Keillor 1988). Mais se sont-ils adonnés à leur pratique à cette époque ? Dans les régions plus à l'ouest comme à Essipit et Pessamit, la musique non chrétienne d'inspiration européenne serait devenue pratique commune plus tôt que sur la Moyenne et la Basse Côte-Nord, l'intérieur des terres et le Labrador. À Pessamit par exemple, on peut parler du 19^e siècle, du fait que l'établissement de la communauté se soit fait au milieu de ce siècle (P. Piétacho 2003 : entretien). Cependant, il est fort probable que certains Innus du Nord-Est aient connu les instruments de

15. Selon l'orthographe innue standardisée : *Eakuan kanapua*.

16. Selon l'orthographe innue standardisée : *Kanataushit unikamunuau*.

17. Ce chant semble être le même dont parle Cavanagh (1988 : 10), *Shash papinu*.

musique dès les premiers contacts avec les bateaux européens au large de Terre-Neuve et le long des rives du Saint-Laurent. Par exemple, on dit qu'une expédition de Gilbert en 1583 au large de Terre-Neuve avait en sa possession divers instruments comme des trompettes, fifres, cornets, hautbois et tambours (Gilbert 1940 t.2: 412 dans Dubois 1997: 49). Aussi, il est fort possible que les Innus du Nord-Est aient été en contact avec ces instruments et cette musique aux différents postes de traite français des 17^e et 18^e siècles ou de la Compagnie de la Baie d'Hudson depuis la fin du 18^e siècle, qui jalonnaient leur territoire. Certains instruments comme les violons faisaient partie des fournitures de la Compagnie¹⁸ (Garneau 2004: comm.pers.). Ils faisaient peut-être partie des produits de fantaisie comme les miroirs et couteaux de poche qui, semble-t-il, étaient très populaires auprès des Innus et les incitaient à échanger leurs fourrures (Frenette 1986: 51). On sait que les Inuit et les Cris ont intégré cette pratique musicale très tôt, depuis le 17^e siècle, au contact des baleiniers et des marchands de la Baie d'Hudson (Preston 1985). Les Métis et les Autochtones à travers le Canada possèdent généralement un riche héritage de ces musiques, que certains associent à la culture musicale de la traite des fourrures, transmise originellement par les coureurs des bois canadiens-français (Lederman 1990: 3; Whidden 1990). Le phénomène, à ma connaissance, n'a pas vraiment été documenté chez les Innus, quoiqu'il me semble assez probable.

Pinip Piétacho (2003: entretien) m'a raconté que dans ses plus lointains souvenirs, il ne connaissait pas les instruments de musique autres que ceux proprement innus. Il a vu pour la première fois ces instruments étrangers « de toutes formes, avec des drôles de sons » vers les années 1940, dans les villages voisins de Mingan où s'étaient établis les pêcheurs acadiens. À cette époque, lui et sa famille ne descendaient à Mingan que pour la saison estivale et même, souvent ils ne redescendaient pas à la côte pendant plus d'une année. Ils n'avaient ainsi pas beaucoup de contact avec les habitants de la côte. Probablement que d'autres familles ayant plus l'habitude de fréquenter la côte ou les environs des postes en avaient eu connaissance plus tôt.

Les Innus ont nommé dans leur langue ces nouveaux instruments. Leur nom générique est *tauapekaikan*. De façon courante, c'est le nom désignant la guitare (Mani-utenam). Ces noms peuvent varier sensiblement selon les communautés. Les termes donnés par Pinip Piétacho décrivent le mouvement associé au jeu de l'instrument (2003: entretien).

18. Il faudrait notamment faire une étude des archives pour voir s'ils étaient échangés avec des Innus dans les postes qu'ils fréquentaient.

L'accordéon, c'est *kashipissipitakanit*, «c'est comme étirer, l'instrument qui s'étire». Le violon, c'est *tshishinikuapekaikan*. Ça évoque le mouvement de va-et-vient d'une scie, «c'est comme frotter, grafigner». La guitare, c'est *kautamapekaikanit*, «on frappe la corde». On y note l'action de frapper, comme pour le tambour (P. Piétacho). On la nomme aussi *katakapitsbenikanit*, «instrument à cordes tendues», faisant référence à l'action de tendre les cordes pour les poser et pour accorder la guitare avant de jouer (S. Hervieux 2004: entretien). L'harmonica se nomme *kaputatakaniss*, «on souffle par petits coups» (*Idem*).

Les Innus se sont peu à peu approprié ces instruments. Ils s'en sont procuré ou en ont fabriqué des copies rudimentaires et ont appris à en jouer de façon autodidacte, avec un talent manifeste et souvent extraordinaire. Avec les instruments venaient l'esprit de fête, ainsi que de nostalgie, de cette musique et les danses traditionnelles comme la gigue, les rigodons et les danses de partenaires. Aucun chant ne semble être associé à cette musique instrumentale, quoique des chants canadiens-français comme *À la claire fontaine* aient pu être acquis en même temps. À Mani-utenam, l'appropriation semble s'être faite surtout dans les années 1940-1950. Ces activités prenaient place dans le contexte de la famille, de la parenté, du compagnonnage. Plusieurs membres d'une même famille pouvaient jouer de différents instruments et animaient ainsi le temps passé ensemble. Ces moments pouvaient aussi prendre de l'ampleur, comme cela se passe encore aujourd'hui. Par exemple, dans la communauté, quand la fête s'installait dans une maison, les fêtards et musiciens pouvaient s'y rassembler en grand nombre, et l'ambiance pouvait se poursuivre des jours durant au gré des musiciens qui se relayaient. Des femmes aussi prenaient part à ces joutes musicales, à ces «orchestres de cuisine». Certaines familles semblent plus enclines à ce genre de pratiques. Un musicien de Mani-utenam m'a dit que la musique est une tradition dans sa famille: «Il y a toujours eu de la musique chez nous, tout le monde sait jouer.» (J. McKenzie 2003: entretien). Ses grands-pères étaient chanteurs au tambour, ils jouaient aussi des instruments comme l'harmonica et la bombarde, sa grand-mère jouait de l'accordéon et du violon et les générations suivantes sont aujourd'hui de bons chanteurs, auteurs-compositeurs, joueurs de guitare et même de piano. Mme McKenzie raconte qu'elle avait un violon qu'un proche de son mari lui avait donné et qu'elle a appris à en jouer toute seule, à force de pratique: elle avait vu comment il faisait et elle essayait d'y faire sonner les airs qu'elle connaissait (2004: entretien).

Florent Vollant (2003: entretien) associe l'appropriation de ces instruments par les Innus à leur affinité avec l'esprit et le mode de vie des

nomades. Ce sont des instruments qui se transportent relativement facilement. Aussi, ils s'accordent et se jouent plutôt bien à l'oreille (Whidden 1990: 15). Lorsqu'ils montaient dans le bois, les nomades musiciens emportaient avec eux tout l'esprit de cette musique nouvellement intégrée, jouant allègrement sur les cordes de l'emprunt. À travers cette pratique, ils exprimaient leur liberté, leur isolement et leur éloignement liés au nomadisme. À l'intérieur du territoire, les instruments, les musiques et les trucs pour en jouer pouvaient s'échanger au gré des déplacements et des rencontres. La guitare, cependant, se transportait moins bien et faisait moins partie des grands voyages dans le territoire (F.Vollant 2003: entretien). Elle s'est davantage popularisée avec la musique country et la sédentarisation.

Ces instruments n'ont pas beaucoup perduré chez les Innus. Peu d'entre les anciens en jouent encore et peu de jeunes ont pris la relève. Dans les années 1960 et 1970, les soirées, fêtes et kermesses étaient souvent animées par un duo de guitare et de violon, ou d'accordéon, au rythme desquels les Innus dansaient à la québécoise, alternant avec des chants au *teueïkan* sur lesquels on dansait le *makushan* (Lamothe 2000a [1973], 2000b [1973], 2000c [1971]). Aujourd'hui, on voit moins ces pratiques et ces instruments se sont peu intégrés dans les groupes actuels, mis à part peut-être l'harmonica, dont jouent notamment Claude McKenzie, Florent Vollant et André Simon. Avec le country, puis le folk et le rock, la guitare est devenue l'instrument de base et a pris le dessus sur les premiers. Toutefois, Charles-API Bellefleur, un aîné d'Unaman-shipu qui est aussi chanteur au *teueïkan*, est régulièrement invité dans les fêtes et festivals pour jouer de l'accordéon. Il a produit un album de pièces innues à l'accordéon (Bellefleur 2008) (voir figures 37-38). Claude McKenzie s'accompagne à merveille à l'harmonica, intégrant des airs et des solos d'harmonica dans ses chansons à la guitare; ce son est d'ailleurs caractéristique des musiques de Kashtin et de ses productions solos.

LE PHÉNOMÈNE COUNTRY ET L'APPROPRIATION DE LA GUITARE

Après la découverte et l'appropriation des instruments de musique allochtones, ce fut la découverte de la musique country américaine par l'intermédiaire des radios transistors et les premières visites des chanteurs

populaires dans les années 1950-1960, comme le grand chanteur country québécois Willie Lamothe¹⁹.

Plusieurs Innus se sont procuré des radios transistors qu'ils transportaient dans leurs bagages de nomades. Ainsi, ils étaient en contact avec les musiques de l'époque, véhiculées sur les ondes, qu'ils pouvaient attraper au vol à travers ces capteurs de sons. Florent Vollant raconte son expérience, petit enfant, de ces musiques qui lui parvenaient en plein cœur du Labrador.

Moi je suis né au Labrador, j'ai grandi dans un endroit où est-ce que mon grand-père, ma grand-mère, tout le clan du côté de mon père vivaient de chasse et de pêche. À cette époque-là, on n'avait pas d'électricité, pas d'eau courante, pis bon, on avait une petite radio transistor. C'est de là moi que j'ai pu entendre les premières musiques, je pense. J'avais 4 ou 5 ans probablement. [...] C'était des musiques en anglais évidemment au Labrador, pis c'était beaucoup country. C'est Hank Williams²⁰, toute cette musique-là que j'aime beaucoup, *pis* que j'ai continué à aimer, *pis* que j'ai faite beaucoup aussi. Évidemment, mes parents qui chantaient des chansons country, c'était comme naturel d'en être influencé. (Florent Vollant 2003 : entretien)

Le country serait ainsi parvenu aux Innus par l'intermédiaire de la radio, autour des années 1950. Héritier des musiques de violoneux et des ballades écossaises et irlandaises du Sud-Est et du *Midwest* américains, ainsi que du contact avec les musiques afro-américaines, *cajun*, latino-américaines et commerciales urbaines, le country est devenu dans les années 1920 un art commercial et dans les années 1940, un genre vernaculaire très populaire et médiatisé aux États-Unis, notamment par l'entremise des films *western* où les *cowboys* chantaient des chansons country (Beaudry 1988 : 4 ; Wolfe 2001 : 76). Depuis, il oscille toujours dans son développement entre ses racines traditionnelles et l'influence des courants directeurs de la musique populaire. Ses courants principaux sont la musique country commerciale et sa progéniture, la musique country avec une saveur western, c'est-à-dire le country-western apparu dans les années 1930, et la musique country avec un rythme rock, c'est-à-dire le country-rock apparu dans les

19. Pinip Piétacho raconte : « C'est au début des années 1950, 1960 peut-être [...] Le premier chanteur moderne dont je me souviens, c'est Willie Lamothe. [...] Pour moi, c'est un des premiers chanteurs vus en personne. » (P. Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par J.-C. Piétacho)

20. Hank Williams est l'un des chanteurs country les plus marquants chez les Innus. Se détachant du style country western et des complaintes sentimentales, il s'intéressa dans ses chansons aux problèmes de la vie ouvrière (alcool, divorce, amour perdu et argent) dans un style puisant dans les racines du country (Wolfe 2001 : 79).

années 1960 (Whidden 1984: 87). Wolfe présente ce genre musical comme suit :

Country music is a vernacular form of American popular music that traditionally has been associated with the Southeast and with the rural Midwest. It is generally characterized by an emotive and highly ornamented singing style, an instrumental accompaniment that relies heavily on small ensembles of stringed instruments, and a repertoire that has been derived from and influenced by older folk balladry and nineteenth-century popular song. (Wolfe 2001: 76)

Depuis les années 1920, les interprètes, les producteurs et les consommateurs de musique country ont été fortement liés aux médias de masse que sont la radio et les enregistrements commerciaux. Ce serait une des propriétés distinctives essentielles de cette musique (*Idem*). D'abord connue et diffusée à travers les États-Unis, elle a tôt fait de traverser les frontières et d'atteindre les oreilles des gens du Nord. Dans certaines régions, par exemple au Manitoba, les Autochtones ont eu accès à des radios dès les années 1930 dans les villages. Ils recevaient les émissions radio du *Midwest* américain et se réunissaient pour écouter et apprendre à chanter les chansons des grands du country comme Hank Williams, Jimmie Rodgers et Kitty Wells (Whidden 1984: 91). C'est ainsi que, propulsé par les médias américains, le country entra directement dans les habitudes et les goûts des Autochtones, comme des autres Canadiens, pour devenir un genre très populaire, voire le plus apprécié des Autochtones, jusqu'à aujourd'hui.

Mais pourquoi le country a-t-il été et est-il toujours si populaire, pénétrant et prégnant chez les Autochtones? C'est une question qui en intrigue plus d'un, sur laquelle quelques ethnomusicologues se sont penchés. D'abord, les Autochtones ayant connu et entendu cette musique abondamment (ou quasi exclusivement) par l'entremise du médium assez impressionnant qu'est la radio, il n'est pas surprenant qu'elle soit devenue familière. De plus, elle est basée sur le chant, forme d'expression musicale très prisée des Autochtones, comme on l'a vu avec les chants au *teueikan* ainsi que l'expérience missionnaire et les chants chrétiens. Comme Florent Vollant le raconte (2003: entretien), ses parents chantaient des chansons country qui marquèrent ses souvenirs et influencèrent son attitude musicale, ses goûts et son éthos ainsi que son mode d'être au monde, dès sa petite enfance. On peut aussi remarquer quelques ressemblances entre les chants innus au *teueikan* et les chants country. Les deux genres se caractérisent grossièrement par une expression vocale très ornementée et émotive, d'un timbre souvent poussé à son extrême tension. Wolfe parle du « *high*

lonesome sound» des vieilles plaintes sur l'amour et la mort «[that] became an element of later country singing that gave it a soulful, strident quality» (2001 : 77). Les chanteurs majeurs comme Hank Williams, Roy Acuff, Bill Monroe et Dolly Parton en sont des porteurs (*Idem*). Ces chants sont aussi caractérisés par un rythme flexible, variable, sans règles rigides, n'obéissant pas à une mesure préétablie mais plutôt au sentiment spontané ou à l'enchaînement des paroles. Les musiques country ne présentent pas toujours cette flexibilité rythmique, mais cela reste un trait particulier, surtout dans l'expression du chant. Les performances autochtones de musique country se caractérisent souvent par cette liberté par rapport aux mesures des phrases musicales, même lorsqu'elles reproduisent des chansons connues présentant habituellement des mesures très bien marquées ; cela refléterait une conception autochtone de la temporalité, circulaire, globale et répétitive, non pas linéaire, segmentée et progressive (Whidden 1984 : 97). Selon Whidden (*Idem* : 98), le caractère sans règles rigides, informel, de la musique country, à la fois dans sa forme musicale et son contexte de manifestation, favorise son appropriation par les Autochtones. Par exemple, son écoute à la radio et même les événements auxquels elle est associée ou lors desquels elle est interprétée, n'imposent pas de cadres rigides comme des horaires stricts, une retenue de mouvements ou de paroles, une apparence encadrée (si l'on compare à des concerts de musique classique, par exemple). Cette musique est fortement associée aux milieux ruraux et aux régions plus isolées, qui sont les milieux habités par les Autochtones. Elle est aussi accessible au commun des gens, contrairement aux chants de *teueïkan* traditionnels innus, par exemple. Les musiques country peuvent être écoutées et interprétées relativement n'importe quand, n'importe où et par n'importe qui.

L'apprentissage et la pratique locale autochtone de la musique country s'inscrivent très bien dans un contexte d'oralité et d'esprit nomade. Les instruments principaux de la musique country, comme le violon, le banjo et la guitare, sont des instruments qui se transportent, s'accordent et s'apprennent relativement bien. Les mélodies sont simples et directes et la connaissance de quelques accords peut suffire pour accompagner à la guitare. Les Autochtones, vivant dans un monde fortement orienté par l'oralité, jusqu'à aujourd'hui, présentent pour la plupart une grande facilité et une grande rapidité dans l'apprentissage de musiques et d'instruments de musique (Entretiens 2003-2004 ; Whidden 1984 : 92). Généralement, ils apprennent en regardant quelqu'un jouer et tentent de reproduire à l'oreille les musiques qu'ils entendent, en gardant le jeu dans la mémoire

du corps et de l'oreille lorsqu'il est acquis²¹. C'est ainsi que, de nos jours, chez la plupart des Autochtones comme chez les Innus, les gens sont très nombreux à savoir jouer d'un instrument, principalement la guitare. La guitare, autrefois considérée comme un instrument raffiné et classique, s'est popularisée dans les années 1900 avec la création et la commercialisation des guitares acoustiques à bon marché; leurs cordes de métal et leur plus grande robustesse permettaient une sonorisation plus forte et son intégration à l'ensemble country. Peu à peu, elle est devenue l'instrument majeur de la musique country (Wolfe 2001 : 77). C'est ainsi qu'avec le country, la guitare est devenue un instrument profondément autochtone.

Les thèmes rejoignent les préoccupations, les émotions et les expériences des Autochtones. L'expression textuelle des chants country est directe, simple, claire, explicite et facile à comprendre; elle raconte des histoires de vie de gens ordinaires auxquelles tout le monde peut s'identifier (Whidden 1984). Ses thèmes comme la vie familiale, l'amour, la solitude et la mort rejoignent des préoccupations immédiates et réelles et appellent directement aux sentiments et aux expériences vécues. Comme le dit Whidden (*Idem* : 95) : «To the native, country music is a feeling, not an attempt to create intricate musical structures or messages which are not self-evident.» La musique country exprime souvent un message de souffrance, de difficultés, de tragédie, voire de fatalisme ou de résignation au regard d'événements et de blessures insurmontables de la vie. Les Autochtones peuvent facilement s'y rattacher de par leurs expériences de dominés dans la société canadienne et également leurs expériences de relative soumission aux forces et au contrôle de la nature (Keillor 1988; Preston 1985; Whidden 1984). Selon Preston, chez les Cris, cette musique toucha particulièrement les jeunes qui vivaient au village et qui étaient en quelque sorte coupés du mode de vie en forêt, répondant au désarroi de ceux qui se sentent déracinés ou qui ne réussissent ni dans le mode de vie traditionnel en forêt, ni dans la vie «moderne» villageoise ou citadine. De même, Whidden (*Idem* : 91) associe l'influence du country à la sédentarisation et aux changements sociaux et culturels qui l'accompagnèrent : un nouveau cadre de vie et une intensification des contacts avec les allochtones suscitaient l'intégration²² et la création de nouvelles habitudes de vie dans la communauté, telles que l'écoute de la radio, la vie communautaire dans un village, la trappe ou la chasse saisonnières des hommes tandis que la famille reste au village, voire l'inoccupation ou le travail industriel. Selon Florent

21. Voir Goulet et Miller (2007) qui soulignent cette importance du corps dans les modes d'apprentissage expérientiel parmi les peuples autochtones.

22. La sédentarisation par création de réserves indiennes favorisa aussi l'exclusion.

Vollant (2003 : entretien) cependant, elle s'est aussi très bien intégrée dans le mode de vie nomade innu, par son expression de la solitude, de l'éloignement, de la nostalgie, de la mélancolie, de l'amour familial et par l'intermédiaire des radios transportables.

Le rôle des chansons country en contexte autochtone est très important par rapport à l'expression des émotions et l'envoi de messages. Le phénomène des demandes spéciales et des dédicaces est caractéristique des émissions de radio country et est largement repris par les Autochtones (Whidden 1984 : 89). Au moyen des dédicaces, une personne envoie par la radio une chanson pour exprimer ses sentiments ou pour faire parvenir un message à une personne en particulier ou à un groupe ; les auditeurs concernés par les dédicaces peuvent ensuite répondre par une autre chanson, établissant alors un dialogue. Ce peuvent être des marques d'affection, des déclarations d'amour, des demandes de pardon, des appels à l'aide, des expressions du *feeling* du moment, des prises de conscience, des risées, etc. Que ce soit par l'entremise de la radio ou autrement, les chansons permettent de ressentir, de comprendre et d'exprimer des émotions, ainsi que de transmettre des messages, souvent difficiles à mettre en mots et à communiquer convenablement. Ce trait est fondamental dans l'expression musicale populaire autochtone aujourd'hui. Il s'envisage dans une congruité avec la pratique des chants traditionnels innus qui sont des actes de relation et de communication, de demande et de transmission de messages²³.

On voit que le country s'inscrit très bien dans la continuité des musiques traditionnelles autochtones et innues, dans une façon innue de recevoir, d'apprendre, d'exprimer, d'utiliser et de vivre la musique. Aussi, le contexte de changement social et culturel lié à l'époque et au processus de sédentarisation a certainement favorisé son influence. Cette association avec une époque d'intenses changements, voire d'assimilation forcée, fait apparaître cette pratique et ce goût musical comme un comportement paradoxal ou inadéquat par rapport à ce que devrait être un « authentique Autochtone ». En effet, la prégnance du country chez les Autochtones peut exacerber une impression de déracinement, de perte culturelle, de transformation radicale et d'assimilation aux sociétés dominantes québécoises, canadiennes ou américaines. En ce sens, il est intéressant de soulever le paradoxe de l'engouement innu ou autochtone pour le country western, quand on pense à l'imaginaire raciste, voire génocidaire, auquel il renvoie.

23. Il est d'ailleurs pertinent de remarquer que la radio communautaire de Uashat mak Mani-utenam se nomme *Kushapatshikan*, du nom de la tente tremblante par l'intermédiaire de laquelle les Innus communiquaient avec les esprits du territoire.

Il est intéressant aussi de remarquer que les représentants de la société dominante ont contribué à sa diffusion chez les Autochtones. Par exemple, les missionnaires oblats présentaient des films western aux Innus, où ils ont pu entendre la musique country western et intégrer l'imaginaire du *cowboy* solitaire et de la conquête du *Far West* (à Unaman-shipu, Breton 2003 : comm.pers. ; au pensionnat de Mani-utenam, anonyme 2003 : comm. pers.). Un ex-pensionnaire de Mani-utenam m'a raconté qu'on leur faisait visionner des films western au pensionnat, présentant les bons *cowboys* chassant les mauvais Indiens. Pendant les temps libres, les petits pensionnaires jouaient à ce qu'ils voyaient dans ces films, se distribuant les rôles des Indiens et des *cowboys*. Personne ne voulait faire l'Indien, tout le monde voulait faire le *cowboy* et tirer sur les Indiens. Par la suite, quand il est sorti du pensionnat et qu'il a commencé à se faire traiter de sauvage et de sale Indien par les allochtones, il a eu un choc ; c'est alors qu'il a réalisé qu'il était non pas le *cowboy*, mais l'Indien... Ces expériences communes à une majorité d'Innus furent marquantes et sûrement douloureuses, mais elles ne les ont vraisemblablement pas empêchés, par contre, d'apprécier la musique country western.

Émile Grégoire, chanteur country innu

Émile Grégoire est une figure déterminante de la musique innue : il est reconnu comme le *King*²⁴ du country innu, l'Elvis innu de son époque (voir figures 39-41). Ses nombreuses cassettes et ses disques compacts circulent dans le monde innu et autochtone. À sa connaissance, il fut le premier Innu de la région de Sept-Îles à jouer de la guitare et à chanter des chansons country, dès les années 1950 (É. Grégoire 2004 : entretien). Il a traduit et adapté de nombreuses chansons du répertoire country dans sa langue *innu-aimun*, composant également ses propres chansons.

Émile Grégoire est *countryer*²⁵ dans le cœur, dans le corps et dans l'âme. Il dit : « Le country, c'est la meilleure musique au monde. Il n'y a pas d'autres musiques qui ont perduré aussi longtemps et touché autant de monde. » (É. Grégoire 2004 : entretien) Comme il est Innu aussi dans le cœur, dans le corps et dans l'âme, son amour du country et de la musique l'a inévitablement porté à faire de la musique country d'une façon innue. Une des premières choses qu'il m'a dites, c'est : « Moi, je suis un joueur indien, je joue à la manière indienne, avec le tempo indien. » C'est-à-dire, jouer de la guitare en accentuant le ton et le rythme selon un tempo

24. On le nomme ainsi en référence à Elvis Presley dont il s'est beaucoup inspiré.

25. Le terme *countryer* est celui inventé et utilisé par Émile Grégoire.

alternant les sons forts et doux en se rapprochant du style des berceuses innues ou des chants de *teueikan*, jouer et chanter avec émotion. Il dit qu'on ne joue pas de la guitare comme ça, en prenant la guitare et en chantant. C'est quelque chose qui vient du fond du cœur. C'est une question de *feeling*, d'émotion : il faut vivre profondément la musique, ça vient de très loin, il y a de grandes histoires vécues qui la sous-tendent. C'est comme ça qu'on est chanteur et compositeur, dit-il. S'il n'y a pas de vécu, il n'y a pas de chanson. Émile Grégoire, dans sa musique, a aussi l'obsession de dire les choses crûment, même si elles blessent ; il a l'obsession de l'honnêteté et de la franchise dans les sentiments. Il recherche la poésie de la musique country et est passionné par celle-ci. Dans les chansons country, dit-il, les paroles vont toucher droit au cœur. Il donne en exemple une chanson qu'il a composée pour sa mère qu'il a perdue. Il raconte qu'il a trouvé une fleur pour sa mère décédée ; il ne savait pas comment la lui donner et se demandait comment il allait le faire ; il a l'idée de la mettre dans sa chanson pour la lui offrir. On trouve dans cette chanson bien des éléments du country : la relation à sa mère, la mort et la souffrance de la perte, l'amour, le cadeau, la poésie du geste raconté et la chanson messagère dédiée et offerte à quelqu'un.

Émile Grégoire chante et compose en *innu-aimun*, en anglais et en français. Il dit que lorsqu'il a commencé à chanter en *innu-aimun*, les gens se moquaient de lui en disant qu'il n'irait pas loin avec ça. Mais il a continué, car c'était important pour lui de chanter dans sa langue. Il traduisait en *innu-aimun* les chansons country et rock'n'roll. Selon lui, on n'invente jamais grand-chose, on s'inspire toujours de ce qui est déjà fait, en le changeant un petit peu, en l'adaptant. Par exemple, au lieu de chanter les chansons du *cowboy* solitaire qui s'occupe de ses taureaux sur son ranch et s'ennuie de sa femme et de sa famille, il va traduire l'imaginaire western selon son imaginaire innu, son vécu et son identité : il va parler du chasseur innu sur ses terres isolées, éloigné de sa femme ou de sa famille pour trapper ou chasser, au risque d'en mourir. Il a aussi composé sur des airs de chansons publicitaires, en improvisant, en composant spontanément en *innu-aimun* et en leur donnant une saveur country. Certaines chansons, comme l'adaptation d'une publicité de Labatt 50, sont devenues des classiques dans la communauté. Il a aussi transformé des chansons d'église, par exemple des cantiques de Noël, en chansons country. Selon lui, c'est comme ça que ça a commencé, les chansons populaires innues.

Il est la première idole de Florent Vollant, celui de qui ce dernier a appris à jouer de la guitare :

Il y avait un chanteur qui chantait des trucs western, *pis* il le faisait bien : Émile Grégoire. Lui, il a amené quelque chose de nouveau. [...] Il est venu

chez nous. La première fois que j'ai joué sur une guitare, c'était sur sa guitare à lui, parce que c'est lui qui venait [chez nous]. Il chantait des « *tounes* » de Hank Williams, *pis* moi je trouvais ça extraordinaire! Quand le party était fini, tout le monde était parti, il restait la guitare. Moi, ça, ça m'attirait. Je l'avais regardé, comment il faisait, *pis* je voulais faire la même affaire. (Florent Vollant 2003 : entretien)

Quand j'ai rencontré Émile Grégoire pour qu'il me parle de sa musique, il m'a dit: « C'est moi qui a commencé ça [la musique et les chansons innues à la guitare], ça me ferait du bien d'en parler. » (2004 : entretien). Il m'a dit aussi que pour comprendre sa musique, je devais d'abord comprendre sa vie, son histoire et le contexte qui a fait ce qu'il est et ce qu'il produit. Cette vie est digne d'une chanson country. Il est né dans le bois proche de Fermont, en 1942. Quand il était enfant, sa famille vivait dans une cabane dans le bois à Clarke City, proche du premier barrage de la Sainte-Marguerite. Son père a toujours travaillé pour gagner ses sous, mais ils étaient très pauvres. Lui, il aidait son père. Il dit qu'il a connu ça, la faim, ne pas manger pendant cinq jours. Souvent, il allait chercher à manger au dépotoir proche du barrage. Une fois, un « Blanc » qui travaillait au barrage lui a proposé de lui faire une boîte de restes qu'il lui mettrait au dépotoir tous les jours. Comme ça, ils eurent de la bonne nourriture à manger. Il se considérait chanceux par rapport à d'autres qui étaient encore plus dans la misère. Il reste très sensible à cette pauvreté et à cette souffrance, qui le prédisposent à l'éthos de la musique country. Tout petit, il chantait beaucoup. Des fois, il allait en canot avec une famille, ils le plaçaient au milieu et il chantait des berceuses et des chants qu'il entendait de ses grands-pères. Il dit que c'est ça qui lui a donné le tempo indien. Il dit aussi que s'il avait vécu au temps de ses grands-parents, il aurait été un grand chamane, un grand chanteur au *teueikan*, grâce à ce fort penchant ou à ce don pour la musique, ainsi qu'à son don de clairvoyance ou de pouvoir de la pensée²⁶.

Le country est venu à lui par la radio familiale. Comme d'autres Innus de sa génération, il était fasciné par la radio et passait ses nuits à écouter ces sons, paroles et musiques venus d'un autre monde. Ce qui lui parvenait était une émission country d'une chaîne internationale. C'est là qu'il a entendu le country et qu'il a commencé à y prendre goût. Il raconte

26. Cela fait référence au *manitushiu*, pouvoir d'action dans le monde par la volonté, la pensée ou le rêve, que possèdent les *kamanitushit*. Voir le chapitre précédent. D'autres chanteurs-musiciens contemporains m'ont aussi parlé de ce pouvoir et raconté qu'ils sentent, ou qu'on leur a dit, qu'ils auraient pu être ou qu'ils pourraient devenir des chanteurs au *teueikan*.

que le jour, lorsqu'il travaillait avec son père, il chantait des chansons qu'il avait entendues dans la nuit. Son père étonné lui demandait d'où venaient ces chansons. Émile Grégoire aimait aussi passer son temps à regarder les catalogues où il rêvait d'une guitare. Un jour, son père est revenu de la ville avec une guitare, c'était son jour de paye. Émile le regardait descendre du taxi et traverser le barrage éclairé, à deux milles de chez lui. Il revenait en titubant, car il avait bu et il transportait quelque chose sur son dos, une grosse boîte de carton : c'était la guitare de ses rêves. Il apprit alors à l'accorder et à en jouer avec l'animateur à la radio. À ce moment, il n'avait jamais vu quelqu'un jouer de la guitare en personne. C'est comme ça qu'il est devenu le chanteur country innu qu'on connaît encore aujourd'hui. Dans les années 1950, il a déménagé à Sept-Îles. On l'appelait l'Elvis innu, car il coiffait ses cheveux noirs comme ceux d'Elvis et il jouait comme lui (voir figure 39). Il a fait ses premiers spectacles dans les bars de danseuses de la région. Il raconte aussi qu'il a fait le premier spectacle à Schefferville, invité par «Mitshapeu» (Paul-Arthur McKenzie), le père de Claude McKenzie. Il a longtemps vécu hors réserve à Québec. Il a chanté dans les bars de Québec, y propageant son goût pour la musique country. Il a aussi produit sa première cassette à Québec, «J'ai perdu mon amie Annie», en la finançant en ramassant les bouteilles. C'est par l'entremise de ces réseaux qu'il a produit une dizaine de cassettes et de disques compacts. Il a fait le tour des communautés autochtones du Canada, vendant ses cassettes copiées sur lesquelles il mettait sa photo pour que les gens le reconnaissent. Aujourd'hui, il est encore actif sur le plan musical en faisant quelques spectacles. Ses fils, Les Frères Grégoire de Uashat, sont d'importants chanteurs et musiciens innus contemporains qui ont marqué la musique innue depuis le début des années 1980 (voir Les Frères Grégoire c1985, 2004 ; Tintin Grégoire 2011 ; figure 42).

LES MOUVEMENTS D’AFFIRMATION IDENTITAIRE ET CULTURELLE À TRAVERS LE ROCK ET LE FOLK

Pendant les années 1960 et 1970, les nouvelles musiques de la jeunesse occidentale d'après-guerre entrèrent de plain-pied dans les mœurs et goûts musicaux de la jeunesse innue par la radio et la télévision. Comme Émile Grégoire, de nombreux Innus apprenaient et jouaient à la guitare les succès qu'ils entendaient par l'intermédiaire de ces médias. Aux côtés des pièces country et des *reels*, les musiques rock firent partie des premiers répertoires innus de chansons et de musiques à la guitare. Philippe McKenzie dit que les premiers accords qu'il a appris furent ceux de *I can't get no satisfaction*, des Rolling Stones. À cette époque, la musique a acquis de plus en

plus un rôle de loisir et d'animation des fêtes publiques. À Mani-utenam par exemple, des groupes se formaient et animaient des veillées et des activités communautaires²⁷ avec les chansons des Beatles, des Rolling Stones, etc. (Réal Vollant 2003 : entretien). Dans les années 1970, les Innus se sont pleinement appropriés les musiques rock et folk et ont allié leurs propres créations musicales au mouvement d'affirmation identitaire, culturelle et politique qui prenait alors de l'ampleur. Ces musiques, pour les Innus, sont alors devenues des instruments d'expression, de construction, d'affirmation identitaires et de communication interculturelle.

Comme toutes les musiques, ces nouvelles venues étaient porteuses d'un mode d'être au monde particulier, celui du mouvement de contre-culture de la jeunesse occidentale critiquant l'idéologie capitaliste des sociétés coloniales et industrielles. Inspirés par les mouvements *Beatnik*, puis *Hippie*, ainsi qu'acteurs de ces mouvements de rébellion pacifique, de nombreux jeunes *baby-boomers* décrochèrent massivement du système, rejetant globalement les valeurs et le mode de vie de la société de consommation. Ils opposaient amour, justice, paix, liberté et solidarité à l'exploitation, à l'inégalité, au contrôle et à la violence des sociétés dominantes. Les sociétés et cultures amérindiennes, paysannes ou « non modernes » apparaissaient comme un idéal de vie au regard de la société industrielle et fournissaient des points de repère et des contre-exemples pour critiquer l'idéal occidental, capitaliste ou (post)colonial. La musique rock devint l'une des formes principales d'expression de cette révolte contre-culturelle, véhiculée par des artistes tels que les Beatles, les Rolling Stones, Jimi Hendrix, Leonard Cohen, Janis Joplin, etc. (Archives SRC 2004). Dans l'esprit des grandes critiques internationales d'alors, la musique rock portait une véritable révolution culturelle, politique et musicale, une conscience mondiale sans précédent.

La jeunesse autochtone n'échappa pas à ce courant et s'identifia à cette jeunesse mondiale en rupture avec un mode de vie dominant. Richard Preston (1985) a affirmé que chez les Cris, c'est avec le rock, à partir des années 1970, que des changements majeurs sont survenus à la fois sur le plan musical, social et culturel. La musique rock, plus que la musique country, opère un détachement avec l'identité traditionnelle, en étant associée aux revendications de la jeunesse mondiale pour un nouveau mode de vie libéré des traditions ancestrales et du pouvoir familial. Selon lui :

27. Notamment, des kermesses étaient organisées, où les musiciens et groupes se succédaient tour à tour pour animer la soirée, accompagnant des ventes aux enchères. Les fonds ramassés allaient à l'église.

Si le fossé entre les générations est plus nettement prononcé dans ce genre de musique et dans les attitudes qu'elle véhicule, et si la jeunesse crie trouve cette musique appropriée à sa vie, c'est qu'elle fait partie d'une identité et d'une culture crie transformées de manière significative, qui s'inspire d'une « culture de médias » essentielle à son existence transculturelle, plus que de la continuité avec la culture crie elle-même. (Preston 1985: 26)

Certainement, l'intégration et l'appropriation de la musique rock par les Autochtones révèlent une transformation significative du mode d'être au monde traditionnel et une ouverture transculturelle et médiatique de leur identité. Comme le disent plusieurs Innus de cette génération, c'est la *Beatlesmania* qui a vraiment changé la musique et le monde (F. Vollant, P. McKenzie, R. Vollant 2003: entretiens), en transmettant un goût de l'innovation musicale et de la communication internationale à travers la musique. Cependant, de par la situation idéalisée des peuples autochtones dans le mouvement de contre-culture, plutôt que de renier leur culture, plusieurs jeunes Autochtones trouvent dans ce mouvement et cette musique un lieu d'expression de leurs spécificités et de leurs contributions originales au monde. L'indigénisation du rock venait répondre à une certaine universalisation ou uniformisation véhiculée par le rock. Par ce médium devenu universellement partagé, les Autochtones affirmaient alors : « Nous faisons partie du monde, mais nous sommes différents et voici qui nous sommes. » C'est ce qu'exprime Florent Vollant en disant :

La musique est devenue un moyen de dire au monde : « Nous autres aussi, on existe. Nous autres aussi, on a une opinion. Nous autres aussi, on a une culture. Nous autres aussi, on a une langue. Nous autres aussi, on a des rythmes. Nous autres aussi, on a un *soul* qui est capable d'aller *pis* de rejoindre les gens. Nous autres aussi, on a une ouverture, parce qu'on est influencés par la musique country, la musique des Beatles évidemment, des Eagles, toute cette époque-là, c'est très très fort. » (Florent Vollant 2003: entretien)

C'est aussi le temps de la décolonisation, celui des « règlements de compte » entre colonisateurs et colonisés et le début des revendications territoriales autochtones proprement dites, au Canada comme ailleurs. Dans cet esprit, les Autochtones s'identifièrent aux peuples victimes d'injustice et furent beaucoup inspirés par le mouvement *Black Power* des Noirs américains. Ainsi, dans ce climat de critique de l'ordre établi, celui de l'ordre colonial pour les Autochtones, ces derniers trouvent une voie d'expression de leur identité distincte et ils en profitent pour réaffirmer leur présence, réclamer leurs droits et manifester leur existence et leur vitalité. Comme pour toutes les musiques qu'ils se sont appropriées, ils ont

produit une façon autochtone de faire de la musique rock, s'inspirant beaucoup également des grands groupes et chanteurs folk et country, comme Neil Young, Bob Dylan, les Eagles, Cat Stevens, etc. Une génération de chanteurs folk autochtones a ainsi émergé, comme Buffy Sainte-Marie reconnue comme la mère des musiciens autochtones canadiens, Tom Jackson, Willie Dunn, Willy Mitchell, Charlie Adams, Morley Loon et Philippe McKenzie. Ces musiciens autochtones, puisant leur inspiration dans les grands courants populaires, revendiquent et expriment des identités autochtones distinctes, établissant un dialogue entre leur société et la société dominante, entre leur local et leur global. Comme l'a dit Tom Jackson, ils réagissaient à ce qui se passait autour d'eux en chantant à travers la guitare :

The '60s folk era was an outlet for frustration, and [making music was] a great alternative to carrying a gun. [...] After the incidents in Wounded Knee and Rosebud, I thought there had to be another way [to protest]. The guitar became my instrument of aggression. (T. Jackson dans LeBlanc 1994)

Cette époque coïncidait avec des changements sociaux majeurs chez les Innus, comme la sédentarisation puis la fin des pensionnats amérindiens. La reconnaissance des peuples autochtones aux Nations-Unies favorisait la création d'organisations sociales et politiques leur conférant un pouvoir accru devant la société dominante. Ces événements ont concouru à créer un contexte favorable pour une prise de conscience et une affirmation culturelle et identitaire. Un témoignage de Florent Vollant est révélateur de ce contexte vécu par toute une génération d'Innus, alors dans la force de leur jeunesse, et du rôle qu'a pu y jouer la musique :

À partir de 13, 14, 15 ans, quand je suis sorti du pensionnat, j'ai appris qu'il y avait autre chose que la musique pouvait faire : on pouvait communiquer, puis on pouvait être identifiés. Là j'écoutais les Beatles évidemment, j'écoutais Bob Dylan, j'ai écouté toute cette période-là qui est folk, *protest song*, tout ce qui amène à une identité puis à une revendication, à tout ce phénomène-là. [...] C'était très fort. J'ai écouté aussi les *folk-singers* autochtones, puis avec Morley Loon, c'était la première fois que j'entendais un *folk-singer* qui chantait en innu, en cri. [...] Pendant cette période-là, il y avait beaucoup de retour. On sortait du pensionnat, on avait perdu toute une époque où on avait été totalement retirés de nos parents, de notre culture, de notre fierté. Tout ça pendant deux générations, on a été séparés de notre identité, tu sais, pour nous imposer une identité en nous disant : « Là, tu ne vas plus chanter de chants traditionnels, tu ne vas plus danser le *makusham*, tu vas chanter des chants d'église ! » La musique, pour moi, c'était ça. J'en ai été retiré pendant plusieurs années. Quand je suis

revenu et qu'il y avait toute une époque de contestation, j'ai été impliqué là-dedans, musicalement. Je suis retourné au tambour traditionnel, au *teueikan*, j'ai entendu des chants, puis je me suis mis à danser le *makusham*, avec fierté. Tout ça pour te dire qu'il y a eu tout un mouvement, toute une époque au niveau des Autochtones, partout en Amériques, où il y a eu une revendication, un mouvement, une prise de conscience, qui disait: « C'est pas nous autres, ça. Nous autres, c'est ça. » (Florent Vollant 2003: entretien)

Les mouvements autochtones d'affirmation identitaire à travers le folk-country-rock furent ainsi directement liés au climat de lutte, de revendication, propice à la reconnaissance de la diversité et des injustices et à l'élaboration de l'identité autochtone pour soi-même et devant le monde entier. Les Autochtones ont inscrit dans leur passé, dans leur mémoire, dans leur corps et leur vécu, de lourdes péripéties de résistance devant une société qui veut les assimiler, les annihiler. Rappelons-nous la politique de Duncan Campbell Scott, en 1920, qui visait explicitement l'assimilation totale des Autochtones, leur absorption totale dans le système canadien, pour régler à jamais la question autochtone au Canada (APC R.G. 19 1920 dans Lepage 2002: 26). En 1969, dans le Livre Blanc, on proposait encore aux Autochtones, sous des motifs de fin de tutelle et d'égalité entre tous les citoyens, la fin de leur statut distinct et de leurs droits aborigènes. Pour les Autochtones, ce projet était encore un projet de dénigrement de leur existence et de leur statut particulier au sein du Canada. Harold Cardinal, un leader autochtone de l'Alberta, a réagi en écrivant le livre *The Injust Society. The Tragedy of Canada's Indians*, dans lequel il critiquait la politique d'assimilation canadienne selon laquelle « un bon Indien est un non-Indien » (Cardinal 1969: 1 dans *Idem*: 34-35). La gestion des Autochtones, de pair avec les institutions religieuses, en particulier par le moyen des pensionnats amérindiens jusqu'en 1969, a longtemps été celle de l'ethnocide ou, dit autrement, de l'émancipation du statut de sauvage ou d'Indien comme citoyen mineur sous la tutelle de l'État, par la renonciation à l'identité « indienne » et l'acquisition de celui de citoyen « civilisé ». Ces politiques, bien que causant de nombreux dommages moraux, culturels et sociaux chez les Autochtones, se sont révélées être un échec. La plupart n'ont jamais voulu renier leur identité au profit de promesses peu convaincantes. Et, malgré la prévision, bien loin de s'éteindre, ils se sont maintenus en vie et se sont même multipliés. Le relâchement de la domination gouvernementale au début des années 1970, notamment par la fin des pensionnats et de la gestion étroite des bandes par un agent du ministère des Affaires indiennes, a permis et a favorisé un vaste mouvement

d'affirmation culturelle et identitaire de retour aux sources, de revendication et de critique de la société dominante.

Aussi, heureusement, le contexte international des années 1960 et 1970 leur permettait de s'affirmer plus fortement sur le plan politique. Les grands événements internationaux de décolonisation ont directement touché les Autochtones. En 1945, la Charte constitutive de l'Organisation des Nations Unies affirmait «le droit à l'égalité et à la liberté de tous les peuples et de toutes les nations grandes et petites, ainsi que la ferme détermination de mettre fin au colonialisme sous toutes ses formes» (Lepage 2002 : 42). La même année, à l'initiative du Huron-Wendat Jules Sioui, des Autochtones mettaient sur pied le gouvernement de la Nation indienne de l'Amérique du Nord. L'Algonquin (feu) William Commanda, grand leader spirituel et détenteur du *wampum* à deux rangs, en était nommé le chef suprême. La proclamation de leur gouvernement comporte des références explicites aux droits d'exister et d'être reconnus en tant que nation qui sont affirmés dans la charte de l'ONU (*Idem* : 29). Cependant, le gouvernement canadien mit fin à cette association politique en amenant les dirigeants en justice pour conspiration séditeuse (*Idem*). En 1960, l'ONU s'engageait dans un processus de décolonisation avec les peuples colonisés désirant gagner leur indépendance. Le problème des Autochtones en Amérique, c'est qu'ils se trouvaient dans une situation de colonialisme interne: ils se trouvaient à l'intérieur d'États-nations dont les dirigeants et les politiques étaient issus du régime colonial et le perpétuaient à leur égard. Ainsi, les affaires autochtones ont échappé au contrôle international, jusqu'aux années 1970, où des études sur la question de la discrimination envers les minorités ont montré au grand jour les tragédies et injustices que vivaient les peuples autochtones à travers le monde. En 1982, la création du Groupe de travail sur les peuples autochtones marque un grand pas dans la reconnaissance des peuples autochtones en tant que sujets de droit international. En 1993, le projet de Déclaration des droits des peuples autochtones leur reconnaissait un statut de «peuples libres et égaux à tous les autres peuples et "qui ont le droit de disposer d'eux-mêmes"» (Article 3 dans *Idem* : 43). La Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones a finalement été adoptée à l'ONU en septembre 2007²⁸. La Charte des droits et libertés, ainsi que les groupes de travail, les forums internationaux et l'Instance permanente sur les questions autochtones des Nations Unies offrent des espaces d'expression et de dénonciation des violations et injustices. Elles n'ont cependant qu'un

28. Yvette Mollen de l'Institut Tshakapesh en a d'ailleurs fait une traduction en langue *innu-aimun*. Ce texte innu de la Déclaration a été déposé à l'ONU.

pouvoir incitatif envers les États-nations comme le Canada, pour qui la gestion des problèmes et les revendications autochtones restent avant tout, malgré une bonne volonté, une question d'économie, de paix sociale et de prestige international.

Vers 1960, le gouvernement canadien procédait à un vaste examen de conscience en entreprenant une consultation nationale visant à entendre tous les « Indiens » du Canada par l'entremise des Conseils consultatifs (Bouchard et autres 1989 : 209). Il en résulta le Rapport Hawthorn-Tremblay, qui démontrait que « le « problème indien » découle en grande partie du paternalisme gouvernemental, de l'infériorité juridique dans laquelle est maintenue l'Amérindien, de la marginalité concrète dans laquelle il évolue (la réserve), etc. » (*Idem* : 210); ce qui engendre notamment une culture de la pauvreté et un dénigrement des capacités traditionnelles, faisant obstacle au développement. Dans les années 1960, des regroupements autochtones se sont formés tels que la Fraternité des Indiens du Canada qui a fait de l'éducation autochtone son fer de lance et qui fut très active sur le plan du développement local et de la sensibilisation nationale et internationale; elle est aujourd'hui l'Assemblée des Premières Nations qui se concentre surtout sur les questions politiques et économiques. Dans les années 1970, le développement des grands projets d'exploitation des ressources naturelles a donné lieu à des regroupements autochtones pour défendre leurs droits sur le territoire en tant que premiers peuples. En 1973, le projet hydroélectrique de la Baie James s'est heurté à l'opposition des Cris et des Inuit habitant le territoire imaginé libre de toute occupation humaine. Les négociations ont donné lieu à la signature de la Convention de la Baie James et du Nord québécois en 1975 avec les Cris et les Inuit, puis à celle du Nord-Est québécois avec les Naskapis, en 1978. Après une reconnaissance des droits ancestraux, elles en commandaient l'extinction et concluaient des procédures de compensations. En 1976, le gouvernement canadien a donné le droit aux groupes autochtones qui n'avaient jamais signé de traité et cédé leurs terres d'enclencher des processus de revendication globale et les ont incités à le faire. C'est sur cette base que s'est créé le Conseil Atikamekw et Montagnais (CAM) en 1975, qui se divisa par la suite en diverses entités politiques et administratives comme Mamuitun, Mamu Pakatatau Mamit, Mamit Innuat, l'Alliance stratégique innue et le Conseil de la Nation Atikamekw. Les communautés innues du Labrador sont représentées par Innu Nation.

Ces luttes autochtones faisaient suite aux luttes antérieures; elles portent toujours les mêmes messages et revendications, sous diverses formes associées aux moyens qui leurs sont donnés. Elles se poursuivent

encore aujourd'hui, avec bien des gains mais faisant toujours face à une impasse sur les questions de fond : à qui appartient le territoire ? Les Autochtones font-ils partie des sociétés canadienne et québécoise ? La plupart des Autochtones affirment leur désir de faire avec ces sociétés, dans le cadre du fédéralisme canadien, plutôt qu'en dehors en tant que société souveraine. Avec beaucoup de diplomatie (et peut-être parfois avec la corde au cou ?), ils optent plutôt pour la négociation d'une cohabitation et de gouvernements distincts. Ils aspirent à se contrôler eux-mêmes, selon le principe de l'autonomie gouvernementale, reconnu par les gouvernements canadien et provinciaux depuis les travaux entourant le rapatriement de la Constitution en 1982. Cette question de l'autonomie gouvernementale, bien optimiste et révolutionnaire au départ, a suscité de grands débats irrésolus jusqu'à maintenant. On parle aujourd'hui davantage de guérison et de développement des capacités pour en arriver dans un avenir prochain à une gouvernance autochtone.

Philippe McKenzie, porteur des revendications innues à travers la chanson engagée

En plus d'être reconnu parmi les premiers *folk-singers* autochtones canadiens, Philippe McKenzie est aussi reconnu comme le pionnier des musiques populaires innues, qu'on nomma *folk-innu* ou *country-rock-innu* (voir figure 44). Porté par la vague d'affirmation identitaire, culturelle et politique des années 1970, il a créé et enregistré aux environs de 1975 les premières musiques folk-country-rock chantées en langue *innu-aimun*²⁹ (McKenzie c1975, c1976; McKenzie, Fontaine et Vollant c1977). Les Innus affirment que c'est lui qui a vraiment su utiliser la poésie des mots innus pour parler avec fierté de la culture et de l'identité innues, en évoquant le territoire et le mode de vie des Innus nomades, et que c'est lui qui a créé un style de musique propre aux Innus en chantant en *innu-aimun* et en fusionnant les styles traditionnels et folk-country-rock. Grand revendicateur et même politicien à ses heures³⁰, il ne manqua pas de transposer en chanson les paroles et les revendications de son peuple, de sa nation. C'est ce qui a fait sa force, le rendant ainsi porteur du mouvement social et politique d'affirmation identitaire et culturelle innue à travers la musique, à l'instar des autres chanteurs folk autochtones de l'époque.

29. D'autres aussi avaient déjà composé leurs propres chansons en *innu-aimun* à la guitare, comme Raphaël Picard de Pessamit au début des années 1970, mais ne les avaient pas enregistrées.

30. Il fut entre autre conseiller au Conseil de bande de sa communauté.

Son itinéraire personnel évoque celui de sa nation, celui de toute une génération qui a connu des bouleversements majeurs en quelques décennies à peine, en vivant ou en côtoyant à la fois le nomadisme traditionnel, les prémisses de la sédentarisation, l'éducation/assimilation en pensionnat, la vie dans la « réserve » et les luttes de reconnaissance jusqu'à aujourd'hui. Ses propos et ses compositions musicales illustrent de façon significative le combat qu'ils ont mené et mènent encore, ainsi que la vitalité culturelle et artistique dont font preuve les Innus pour tenter de rassembler différents morceaux de leur casse-tête social, culturel et identitaire. Me racontant son cheminement musical des débuts jusqu'à aujourd'hui, Philippe McKenzie a commencé par un humble « moi, la musique, ça a été un accident de parcours des bouts, parce qu'on s'ennuyait au village » (P.McKenzie 2003 : entretien). La guitare circulait dans le village, entre amis, elle apaisait l'ennui, certaines longueurs des journées dans un village nouvellement installé, apprivoisant un mode de vie récemment sédentarisé. Les thèmes de l'ennui et de la nostalgie sont d'ailleurs courants dans les chansons innues ou autochtones. Comme ses congénères, il a appris la guitare oralement, avec les succès de l'époque, soit les chansons des Beatles et des Rolling Stones.

Des premières affaires qu'un gars m'avait montré c'était *I can't get no. Ah!* Là, j'étais content! C'est parti avec ça. J'avais peut-être 13 ans durant ce temps-là. J'ai fait de tous les genres de musique après ça, avec l'influence de ce qu'on entendait. C'était l'époque des Beatles, c'était vraiment le groupe de l'heure. C'était la *Beatlesmania*. C'est comme ça qu'on a appris, en jouant la musique et les accords des Beatles. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Comme pour beaucoup de personnes de sa génération, son parcours est fortement marqué par une crise d'identité, par une prise de conscience d'un changement culturel radical et par la recherche d'une identité innue dont on a l'impression qu'elle s'est arrêtée à la génération précédente avec la fin du nomadisme généralisé et la sédentarisation progressive dans le village. Lui-même n'a pas beaucoup connu, enfant, la vie dans le bois. Il a connu celle du village. La coupure s'est faite au niveau de son père, qui avait été choisi par son grand-père pour apprendre la langue française. Son père était allé à l'école à Rivière-du-Loup et s'était installé ensuite à Mani-utenam ; il montait peu souvent dans le bois et n'avait pas pu transmettre cette connaissance et ce mode de vie à ses enfants. Cette absence a pu contribuer fortement à l'expression de sa crise d'identité, lui-même ne pouvant se reconnaître dans son idéal innu.

Pour moi un Indien, c'était quelqu'un qui vivait dans le bois. Parce que j'ai entendu ça souvent; ça venait juste d'être construit le village. Le monde montait dans le bois, *pis* moi je voyais des vieux au village. Chez nous il y avait un vieux qui était assez âgé, il faisait des canots, l'été. Tu le voyais en arrière, il avait une petite cabane, tu voyais tous les morceaux de bois là, qui s'enroulent quand il sculpte le bois avec son couteau croche. Il était assis là, *pis* il était enterré [dans les copeaux de bois enroulés qui s'amoncelaient autour de lui]. Je le voyais par la fenêtre, il y avait la petite boucane de cheminée. C'était *l'fun!* Mais c'était ça la perte d'identité. Moi je me disais: «Comment ça donc...?» [...] À un moment donné, je ne savais plus qui j'étais. Même mon nom, McKenzie, c'est pas d'origine innue... Mais je connais mes origines, je me considère Innu. C'est devenu politique. Ton idée de perte d'identité devient politique. (Philippe McKenzie 2003: entretien)

Alimenté par cette quête identitaire, Philippe McKenzie a toujours été militant et revendicateur. Mais ce sont ses rencontres avec Morley Loon, puis avec le Service du Nord de Radio-Canada, qui marqueront le destin de la musique populaire innue. Morley Loon était un chanteur folk cri, originaire de Mistassini, que Philippe McKenzie a rencontré au Collège autochtone Manitou à La Macaza. Il a aussi passé beaucoup de temps dans la communauté de Mani-utenam, participant aux partys de maison où la musique régnait. Ainsi plusieurs Innus et musiciens de Mani-utenam l'ont connu de près ou de loin (voir figure 43). Morley Loon avait enregistré ses chansons sur disque vinyle avec Radio-Canada (Loon c1975), dans le cadre du Service du Nord (CBC Northern Services Production) destiné aux Autochtones. Ses compositions originales mettaient en valeur le mode d'être au monde des chasseurs cris et ses inquiétudes par rapport aux menaces que constituent les progrès de la technologie et l'aménagement du territoire lié aux projets de développement de la Baie James (Loon 1981). Son disque, reproduit et distribué par Boot Records en 1981, entièrement chanté en langue crie, s'intitulait *Northland, my land / Cette terre du nord qui est mienne / Nooj Meech*. L'album faisait partie d'une série de productions de musiciens autochtones enregistrées d'abord par la Société Radio-Canada (Service du Nord) puis mises en marché par la Compagnie de la Baie d'Hudson et Boot Records, pour qui « le génie artistique musical des Inuits et des Indiens mérite d'être mieux connu » (Loon 1981). C'est donc dans ce contexte que Philippe McKenzie s'est mis à créer ses six premières chansons et musiques originales innues afin de produire un premier petit disque de vinyle 33 tours vers 1975³¹ (McKenzie c1975).

31. Il enregistra par la suite deux autres petits disques 33 tours (SP 7 pouces) avec Radio-Canada (McKenzie c1976, McKenzie, Fontaine et Vollant c1977). Boot Records

À un moment donné, je rencontre un Cri de la Baie James, Morley Loon³². On joue dans un party, je prends ma guitare puis je joue. Après il prend la guitare puis il commence à jouer de la guitare en chantant en cri, avec un *beat* de tambour. Je trouvais que c'était pas pire ce qu'il faisait! Je l'ai laissé jouer. À un moment donné, je m'en retourne ici à Maliotenam. Peut-être deux années plus tard, un ami [Denis Vollant] avait un disque de Radio-Canada, un 33 tours avec 6 chansons. Il me dit: «Philippe viens écouter ça.» *Ben* j'écoute ça, *pis* je contemple, je regarde. J'ai dit: «Je peux-tu avoir le nom du gars qui l'a enregistré?» C'était Morley Loon! J'étais tout surpris, ce qui fait que je l'écoute, je l'écoute. C'est avec ça que j'ai commencé. *Pis* je m'en vais à Montréal, je m'en vais le voir [M.Loan] *pis* j'y dis: «Qu'est-ce que tu as fait pour enregistrer?» Je voulais avoir ses tuyaux. Il m'emmène à Radio-Canada. C'était un programme pour les Autochtones. Tu pouvais enregistrer, *pis* tu ne payais pas, c'est eux autres qui faisaient tout. C'était le Service du Nord, CBC North. Radio-Canada diffusait par satellite durant ce temps-là. De Montréal, il y avait des émissions en cri. Bon, il me donne toutes les coordonnées, il m'emmène, il me présente le gars, il dit: «Ça c'est Philippe McKenzie», *pis* il s'en va! Il sort, il dit: «Je vais t'attendre là-bas.» Je reste là, il pose des questions: «T'as-tu un démo, t'as-tu une cassette, c'est quoi tu fais?» J'y dis: «J'en ai pas!». «Ah! *Ben* tu m'enverras un démo, là, si t'es prêt.» Bon, deux-trois jours après, je m'en retourne chez nous. Je prends ma guitare, puis je compose! J'essaie d'écrire six chansons en peu de temps. [...] J'en avais pas avant, j'étais juste interprète. Je jouais les chansons des autres. Puis je plonge. Ça m'a peut-être pris deux mois à tout faire ça. (Philippe McKenzie 2003: entretien)

En s'inspirant de Morley Loon et en suivant les tendances folkloriques ayant cours alors au Québec et dans le monde, Philippe McKenzie a marié les sons du *teueikan* et de la guitare, produisant une musique métissée. Il y trouva probablement une réponse enthousiaste à sa quête d'identité. Il faisait une utilisation symbolique et identitaire du *teueikan*.

produisit en 1982 un long-jeu (LP, 33 tours 12 pouces) rassemblant les pièces de ses deux premiers albums solo (McKenzie 1982).

32. Cette rencontre eut lieu au Collège Manitou à La Macaza, un centre éducatif autochtone fondé par L'Association des Indiens du Québec, où des jeunes Autochtones de toutes les nations au Québec étaient rassemblés pour étudier et revitaliser leur identité entre 1973 et 1976. Loon et McKenzie y ont aussi rencontré les *folk-singers* Willy Mitchell et Willie Dunn et ont pu échanger avec eux. Morley Loon, notamment, est venu à Mani-utenam par la suite. Il participa à la vie musicale de la communauté dans les années 1975-1980. Les musiciens innus qui l'entendirent ont, probablement dès cette époque et ce contact, appris et transmis ses chansons à Mani-utenam. Un musicien m'a raconté que lorsqu'il était tout petit, Morley Loon venait jouer chez lui et il passait son temps à l'écouter et à le regarder, assis à ses pieds; aujourd'hui, son chant et son jeu musical en sont inspirés (J. McKenzie 2003: entretien).

Le son et le rythme du tambour symbolisaient et propageaient tout ce qu'il y a de plus fort dans sa culture. Il le renvoyait au mode de vie nomade traditionnel innu, aux activités liées à la chasse et au parcours du territoire. Il le rapprochait de sa culture, lui faisant vivre des sensations liées au mode de vie identifié comme proprement innu, donnant le sentiment d'être vraiment Innu.

Les vieux se servaient du tambour pour... c'est religieux, c'est très fort, respecter le tambour. Les vieux respectent beaucoup le tambour, dans le sens où c'était comme quelque chose que t'avais comme un protecteur. C'était ça qui se passait pour eux autres. [...] Le respect du tambour. C'est pour ça que j'ai intégré le tambour dans ma musique, parce qu'il fallait que le son du tambour revive. Il fallait que les jeunes le fassent revivre. [...] Ça m'a tenté parce que le *beat* du tambour, pour moi, est assez puissant. Ça peut être quelqu'un qui marche sur la neige avec ses raquettes, ou bien un chasseur qui est en train de ramer sur son canot. C'est de ce *beat*-là dont je me servais dans mes premiers enregistrements que j'ai faits pour Radio-Canada. [...] J'ai tout le temps aimé le *beat* du tambour. C'est qu'il me rapprochait un peu peut-être de ma culture. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Cependant, il a délaissé l'utilisation du *teueikan* dans sa musique lorsqu'il s'est intéressé plus profondément au sens du *teueikan* dans la vie innue et qu'il a reçu certains avertissements venant des aînés. Il a pris conscience du fait que cet instrument ne devait pas être utilisé par n'importe qui et hors de son contexte spirituel d'origine le liant à la chasse et au maintien des relations avec les entités du territoire.

Un vieux m'avait parlé, mon oncle, il m'a dit : « Il faut respecter le tambour, il ne faut pas que tu t'amuses avec. » Nous, des fois, on avait un contrat à l'extérieur, puis on s'amusait avec ça. On était sur un party en jouant avec le tambour. Il n'avait pas d'affaire là autrement dit, il était dans un hors contexte. Après ça je l'ai laissé tomber. À un moment donné il va ressortir, mais je vais m'en servir comme *beat* seulement. [...] Durant ce temps-là je n'étais pas conscient... Je pensais plus musique que l'histoire du tambour. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Il a fait son premier disque 33 tours seul, jouant lui-même toutes les pistes. Au fur et à mesure que la demande venait pour faire des spectacles, il a dû trouver des musiciens pour l'accompagner. C'est alors qu'il repêcha Florent Vollant, puis Claude McKenzie, qui devinrent par la suite les grandes vedettes des musiques populaires innues sur la scène internationale avec le groupe Kashtin.

Celui qui allait prendre le tambour, celui qui allait faire la rythmique, c'était Florent Vollant. Je me promène au village ici, je cherchais des musiciens. Je l'entends jouer, il connaissait quelques accords durant ce temps-là. Il fallait vraiment que quelqu'un m'accompagne, qu'il fasse des *back vocals* aussi. Ce qui fait que j'ai pris Florent, avec son frère [Yvon] à un moment donné [voir figure 45]. On a fait des petites tournées par-ci par-là, des petits contrats. À un moment donné ça prenait de la basse, un *bassman*. Je vois Claude, en me promenant au village ici. Je l'entends qui était en train de jouer de la basse. Je voyais qu'il avait une belle voix aussi. C'est ce qui fait qu'on a travaillé ensemble, mais c'était toujours au nom de Philippe McKenzie. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Florent Vollant l'accompagnait déjà comme musicien sur son deuxième album vinyle réalisé à Montréal avec Radio-Canada vers 1976, ainsi qu'un autre Innu, Marc St-Onge. Philippe a partagé son troisième petit album vinyle avec Bernard Fontaine et Florent Vollant ; ils y ont enregistré chacun deux chansons comme auteurs-compositeurs-interprètes (McKenzie, Fontaine et Vollant c1977). Après quelques années sur scène avec Claude et Florent, il a quitté le groupe et le monde de la musique. Pour eux, ce furent les prémisses d'un grand succès avec leur groupe Kashtin qui devint l'emblème des musiques folk-country-rock innues. Content et fier de leur popularité, Philippe McKenzie trouve dommage, cependant, l'ignorance de plusieurs, hors du monde innu :

Une fois, j'avais fait la scène, au Pigeonnier [à Québec]. J'avais 20 minutes. Le lendemain, un gars m'envoie une critique [dans le journal]. Ah, lui, il m'a touché, il a poignardé mon orgueil puis c'était vrai là ! Il avait écrit que je jouais pareil comme Kashtin ! C'est le contraire ! Parce qu'ils sont plus connus hein ! Moi je ne suis pas connu. Ils ne savent pas. Je voulais le rejoindre, mais j'ai dit ah ! Ça sert à rien. Mais j'aurais dû pareil... (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Quelques années après son arrêt avec Florent Vollant et Claude McKenzie, il a joué dans les bars avec Guillaume Aylestock, canadien-québécois d'origine antillaise ayant adopté la Côte-Nord et les Innus³³.

33. Guillaume Aylestock, appelé *Pinatakuss* (petit homme noir), est, on pourrait dire, un Innu aux yeux des Innus. Il est une personne importante et influente dans le milieu de la musique innue et même de la Côte-Nord et de la Basse Côte-Nord. Arrivé sur le pouce en Minganie vers la fin des années 1970, depuis Vancouver, rêvant de découvrir Natashquan le pays de Gilles Vigneault, il a été accueilli par des Innus d'Ekuanitshit (ceux-là même qui m'accueillirent aussi) et ne s'est pas détaché du milieu depuis. Il a appris la langue *innu-aimun* et le mode d'être au monde innu lors d'un séjour dans le bois, il a vécu longtemps en autosubsistance dans une cabane dans le bois, ainsi que dans les communautés. Il a composé des chansons innues, comme *Tshin Innu* : « Toi l'Innu, qui m'a invité à te connaître et partager ta vie » (Aylestock 1990). Après un

Quelques années plus tard, il a délaissé la production musicale pour n'y revenir qu'à la fin des années 1990, pour produire son premier disque compact au tournant des années 2000, présentant ses meilleurs classiques et ses nouvelles compositions (voir figure 46). Philippe McKenzie est surtout connu par les Innus comme un revendicateur parlant de tradition, d'identité, de la terre. Mais aujourd'hui, à l'image peut-être des courants musicaux actuels ou de son âge qui l'assagit (tel qu'il le dit), il crée sur des thèmes plus personnels et les réalités de la vie en communauté, il compose même des chansons d'amour, au grand étonnement de plusieurs.

Les premiers disques, ça parlait plus de traditions, le regret de perdre sa culture, ou bien que j'aimerais ça aller revoir ce que nos grands-pères vivaient. Puis le deuxième, ça maintenait à peu près le même *feeling*. Ça parlait de la terre, tu sais il faut être fier, tout ça. Le CD que j'ai fait v'là deux ans passés, là j'ai dit à des jeunes, je vais faire un CD, je vais parler des chansons d'amour. Ben ils ne me voient pas de même hein! Aië, il dit, tu chantes des chansons d'amour! Il avait hâte d'écouter ça! Moi qui parlais tout le temps des revendications, de la terre! (Philippe McKenzie 2003: entretien)

L'analyse des thèmes de ses chansons depuis ses premières créations jusqu'à aujourd'hui permet de mettre en relief l'identité innue et l'évolution du processus d'affirmation à travers la musique. Les premières sont en général plus affirmatives et revendicatrices. Les plus récentes prennent davantage racine dans la vie de la communauté et affichent une certaine abdication³⁴, tout en proposant de persévérer dans l'affirmation identitaire dans un climat empreint d'incertitudes, de confusion et de déception quant à l'avenir politique des Innus.

« *Mistashipu* » de Philippe McKenzie

*Mistashipu*³⁵ est sa première composition. Elle parle de la rivière Moisie, la « grande rivière », qui était comme l'autoroute ou le métro des

retour aux études, il a été professeur à l'école d'Ekuanitshit où, notamment, il a mis sur pied un studio de musique en 2003 et il est maintenant professeur à l'école de Mani-utenam.

34. Par exemple, la chanson *Exploiter* où il chante en français: « J'avais un grand territoire / Aujourd'hui, c'est à ne plus y croire / Nous vivons communautaires / Avec tous nos frères / Nous vivons communautaires / Pour ne pas trop s'en faire / [...] Je voudrais chanter / Je voudrais crier / Cette liberté / Qui m'a souvent échappé / Pour qu'on m'entende loin / Très loin, très loin chaque matin / Te dire simplement que j'existe encore / Encore plus fort » (P. McKenzie 2000).
35. Selon l'orthographe innue standardisée: *Mishhta-shipu*, « grande rivière », toponyme innu de la rivière Moisie.

Innus pour voyager à l'intérieur des terres (P. McKenzie 2003 : entretien). Elle raconte la misère, mais aussi la force et la fierté des Innus qui voyageaient sur la rivière, ainsi que l'incapacité des jeunes de poursuivre dans le présent ce que les aînés et anciens ont pu faire. Elle dénote un certain fatalisme dans la perte des traditions, de l'*innu-aitun* (savoir-faire innu, culture innue), des choses dont étaient capables les anciens Innus, ainsi que du territoire qui permet ces pratiques. La rivière, tout comme la chanson *Mistashipu*, agit comme une image symbolique forte de la puissance des anciens et de la réalité du nomadisme ancestral sur ce territoire. Cette chanson était l'une des préférées de l'aîné Pinip Piétacho, qui me disait :

Philippe McKenzie, lui là, c'est vraiment lui qui a pensé à ces mots qui sont très forts, par rapport au gouvernement, par rapport... Ça, c'est bien ça. Il a été un pionnier. Ça fait longtemps, pis lui vraiment, ses mots, ses paroles, sont très prenantes. Il dénonce. Ça me rejoint beaucoup. [...] *Mishta-shipu*, la grande rivière, les paroles sont très vraies, elles sont très vraies. (Pinip Piétacho 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par J.-C. Piétacho)

Mistashipu – La grande rivière (rivière Moisie)

Philippe McKenzie, albums *Indians Songs in Folk Rock Tradition* (c1975) et *Mistashipu* (1982)

Mishta-shipu / Mishta-shipu / Mishta-shipu

<i>Innuat ueshkat kueshpitau</i>	Les Innus autrefois quand ils montaient dans les terres
<i>Ma kie e nashipetaui</i>	Et quand ils descendaient aussi (vers la mer)
<i>Eukuannu apashtapanat</i>	C'est ce qu'ils utilisaient (la rivière)
<i>Anumat animiuipanat</i>	Et ils en ont eu de la misère

Mishta-shipu / Mishta-shipu / Mishta-shipu

<i>Tshinanu e auassiuiak^u</i>	Nous les jeunes
<i>Apu nita tshetshi tutamak^u</i>	Jamais on va être capable de le faire
<i>Innuat ueshkat ka tutahk³⁶</i>	Comme les Innus ont fait autrefois
<i>Apu nita tshetshi tutamak^u</i>	Nous ne pourrions jamais le faire

Mishta-shipu / Mishta-shipu / Mishta-shipu

36. Prononcé [katoutekaw] mais s'écrit *ka tutahk*.

« *Innu* » de *Philippe McKenzie*

La chanson *Innu* fait référence au territoire et invite les Innus à s'affirmer activement et fortement comme Innus et comme occupants-revendicateurs de ce territoire qui est leur vie, leur identité et leur culture. En même temps, elle dénote une certaine discontinuité avec ce mode de vie dans le territoire par le souhait d'y renouer et l'appel à la prise de conscience par rapport à cette richesse. Devenue un classique, elle agit comme un hymne patriotique innu. Avec sa chanson *Innu*, pour sa poésie et sa force identitaire, Philippe McKenzie a été le premier lauréat du trophée Teweikan « Meilleure chanson en langue autochtone », lors de la première édition du Gala de musique Teweikan qui s'est tenue le 8 octobre 2011 au Cabaret du Capitole de Québec (P. McKenzie 2011 : *vimeo*).

Innu

Philippe McKenzie, albums *Innu* (c1976), *Mistashipu* (1982)
et *Philippe McKenzie* (2000)³⁷

<i>Innu, tshin tshitassi, anite nutshimit</i>	Innu, l'intérieur des terres, c'est ton territoire
<i>Innu, tshin tshimeshkanam tshika ui tuten</i>	Innu, toi, tu sauras faire ton chemin
<i>Innu, tshin, shutshishiun tshika ui utinen</i>	Innu, toi, ta force te montrera la voie
<i>Tshetshi shutshishian</i>	Elle te guidera
<i>Tshinanu ne tshitassinu, Innu</i>	C'est ton territoire, Innu
<i>Nanitam mitshimishketau ne tshitassinu</i>	Protégeons la terre
<i>E tutakuaiak^a</i>	Résistons à l'opresseur (Comme ils nous le font)
<i>Tshitishpish shutshishinanu, Innu</i>	Nous en avons la force, Innu
<i>Unitau ekuan ishpish nipatau</i>	Réveillons-nous
<i>Shash muk^a aiat</i>	Cessons d'être inconscients
<i>Minaush tshipetakushinanu, Innu</i>	De plus en plus notre voix faiblit, Innu
<i>E nipa minueniten</i>	Comme j'aimerais
<i>Tshetshi kushpian</i>	Monter en forêt

37. Transcription et traduction d'Évelyne St-Onge dans la pochette de l'album (2000). Traduction alternative: Innu, Toi ton territoire, (c'est) là dans le bois / C'est à toi de faire ton chemin / C'est à toi de prendre la force / Pour avoir la force de continuer / Innu, C'est à nous nos territoires, Innu / Occupons (bloquons) le territoire / Comme ils nous le font / Comme on serait fort / Innu, ça serait le temps qu'on se lève, qu'on arrête de dormir / Avant (on était) encore plus fort / Innu / Que je serais content / Monter en forêt / Là, dans notre territoire / Comme j'aimerais / Le voir (le territoire) / Là où est-ce que notre parenté a marché / Là où ils ont chassé, où ils ont tendu leur filet (pêché au filet) / Comme j'aimerais si je pouvais le voir.

<i>Anite nutshimit, nete tshitassinat</i>	Là, dans notre territoire
<i>E nipa minueniten</i>	Comme j'aimerais
<i>Tshetshi uapataman</i>	Voir
<i>Anite tshikanishinuat ka pimuteht</i>	Les traces des pas de mes parents
<i>Anite ka natauht, anite ka patshitauat</i>	Là, où ils ont chassé, pêché
<i>E nipa minueniten tshi uapataman</i>	Comme j'aimerais le voir

**« *Ka papeikutesht* » et « *Mamitunenitamun* »
de Philippe McKenzie**

D'autres chansons affichent plus de désespoir, celui de crier sans être entendu, celui du grand espoir déchu, ou amorti. Elles semblent s'inscrire dans la montée d'un individualisme qui a (re)pris de l'ampleur dans les années 1980 en Occident, devant plusieurs idéaux déçus de la contre-culture et du collectivisme. Philippe raconte ce processus qui lui a fait délaissé peu à peu ses grandes et vives affirmations identitaires pour se retourner davantage sur lui-même.

Avant ça je m'en faisais, mais là je ne m'en fais pas *ben ben*. [...] Il ne faut pas s'éterniser sur notre crise d'identité. Je l'ai traînée longtemps, mais quand j'ai dit que j'en avais assez, là bon je me suis dit je vais penser à d'autres choses, je vais penser à moi, je vais oublier l'histoire, je vais penser à moi. [...]

Tu sais, tu as un temps, 25 ans, bon là tu rêves, t'as rien réalisé encore, tu chantes ce que tu vois, ce que tu entends. J'ai plus tendance au prochain album que je vais faire, à me parler de moi-même. On dirait qu'à 50 ans, t'as chanté pour les autres, bon bien je vais chanter pour moi, ce que je ressens. Avec l'âge, on s'assagit! C'est ça que je veux faire, c'est ben l'fun. [...] Je n'ai pas peur d'essayer d'améliorer. On dit tout le temps: «Je ne suis pas capable...» Tu sais, on pense ah! Qu'on a tout chanté! Eh! *Yayay!* Il y a assez de choses à conter, qui n'ont pas été dites! (Philippe McKenzie 2003: entretien)

Ses chansons *Mamitunenitamun* (Méditation) et *Ka papeikutesht*³⁸ (Le solitaire) parlent de la recherche d'une force de vivre en tant qu'Innu, ainsi que de l'amertume et du désespoir de ne pas savoir ce que sera l'avenir pour les prochaines générations, de la perte de liberté, de leur culture et de leur territoire, de leur voix qui devient faible. Elles sont à l'image des revendications politiques et territoriales qui, malgré plusieurs développements

38. Selon l'orthographe innue standardisée: *Ka papeikuteshit*.

positifs, piétinent depuis près de 30 ans, après être nées d'un grand souffle politique enthousiaste.

***Ka papeikutesht* – Le solitaire**

Philippe McKenzie, albums *Innu* (c1976), *Mistashipu* (1982)³⁹ et *Philippe McKenzie* (2000)⁴⁰

<i>Nuitsheuakan peikuteshu</i>	Mon ami se promène seul
<i>Nanatuapatam^a nete tshe itutet</i>	Cherchant où aller
<i>Uitsheuakana ui tshissenimeu</i>	Il veut savoir
<i>Tshekuannu e tutaminiti</i>	Ce que font ses amis
<i>Eukuannu minuat tshe min</i>	Il va encore se soûler
<i>Miam uetakushit ka tutak</i>	Comme il a fait hier
<i>Tshe ui kuetipinak assinu</i>	Il voudra changer le monde
<i>Minaush tsbika petakushu</i>	Mais son cri est faible
<i>Aieshkushiu e teputepuet</i>	Fatigué de crier
<i>Anumat nekatentam^a</i>	Il est très triste
<i>Nete ekue apit miamitunenitak</i>	Il s'assoit et pense
<i>Tshekuannu tshe tutak</i>	À ce qu'il va faire
<i>Ekue tshiuet kau minuat</i>	S'en retourne chez eux
<i>Ekue peikussit</i>	Encore une fois, seul
<i>Tshekuanitshe e nutepanit?</i>	Qu'est-ce qu'il lui manque?
<i>Tshetsbi minuatak e inniut</i>	Pour être fier de vivre
<i>Eka nutshiek^a uin tsbika tshissenitam^a</i>	Laissez-le libre
<i>Tshekuannu ua apashtat</i>	Libre de trouver ses buts
<i>Nuitsheuakan, eka ui nita patshitenimu</i>	Mon ami, garde espoir

***Mamitunenitamun* – Méditation**

Philippe McKenzie, albums *Indians Songs in Folk Rock Tradition* (c1975), *Mistashipu* (1982)⁴¹ et *Philippe McKenzie* (2000)⁴²

<i>Anite nitapin, nimamituneniten</i>	Assis, je médite
<i>Uapat tshekuan tshe tutamin</i>	À ce que je ferai demain
<i>Anu tshetsbi shutshishian</i>	Cherchant une force de vivre
<i>Nin e innuian</i>	En tant qu'être humain
<i>Tshekuan mak kie tshe tutaman?</i>	Qu'est-ce que je vais faire?
<i>Tanite mak tshe itutaikau?</i>	Où vais-je les diriger?

39. Sous le titre : *Ka papeikupesh / Le solitaire* (c1976 et 1982).

40. Transcription et traduction d'Évelyne St-Onge dans la pochette de l'album (2000).

41. Sous le titre : *Nte ntepen ni mamituneniten / Méditation* (c1975 et 1982).

42. Transcription et traduction d'Évelyne St-Onge dans la pochette de l'album (2000).

<i>Anitshenat utat ka-tautshenat</i>	À la génération prochaine
<i>Ma tshipa tshi pet uitamun</i>	Pourrais-tu me le dire
<i>Lai lai lai lai lai lai</i>	Lai lai lai lai lai lai
<i>Anite nitapin, nimamituneniten</i>	Assis, je médite
<i>Ka uapishit e tutut</i>	Ce que l'étranger m'impose
<i>Anumat nipikunik^a</i>	Il change
<i>Anite nimitunenitshikanit</i>	Ma manière de penser
<i>Nishitaimak tshetsbi aimuk</i>	Il me condamne au silence
<i>Innu-assit anite nitshipauk</i>	En m'enfermant dans les réserves
<i>Shunianu niminik</i>	Il me compense en argent
<i>Tshetsbi nanitam minukashuk</i>	Afin d'enivrer mes douleurs
<i>Lai lai lai lai lai lai</i>	Lai lai lai lai lai lai
<i>Anumat pikunam^a nitassinu</i>	Il détruit notre territoire
<i>Anumat pikunam^a nitinniunnu</i>	Il brise nos vies
<i>Tanite mak tshe itutaikau?</i>	Où vais-je les diriger?
<i>Ma tshipa tshi pet uitamun?</i>	Pourrais-tu me le dire?
<i>Lai lai lai lai lai lai</i>	Lai lai lai lai lai lai

Ses chansons se font connaître chez les allochtones par l'intermédiaire de Chloé Sainte-Marie, qui a enregistré un album entier en hommage à Philippe McKenzie, *Nitshisseniten e tshissenitamun* « Je sais que tu sais » (2009), où elle interprète ses chansons en langue *innu-aimun*. Elle a aussi enregistré ses chansons *Innu* et *E pamuteian* sur son album *Je marche à toi* (2002). Philippe McKenzie a également participé à des films, comme *La Postière* de Gilles Carle, et ses musiques font les trames sonores de nombreux films documentaires sur les Innus, dont la plupart d'ailleurs sont des productions locales innues. Son fils, Sylvestre Mishtashipu McKenzie, suit ses traces en étant aussi un bon chanteur auteur-compositeur-interprète innu (voir figure 47) ; il a enregistré la chanson *Minaikuss* sur l'album de son père en 2000.

Comme celui de bien des musiciens et des Innus, son parcours n'est pas sans embûche, mais il est fécond, en inspirant les créations musicales innues de façon déterminante.

1985 : LA CRÉATION DU FESTIVAL INNU NIKAMU

Depuis 1985, le festival Innu Nikamu met en valeur et promeut les musiques et les artistes autochtones en présentant les musiques et danses traditionnelles et contemporaines des Innus ainsi que d'autres nations

autochtones du Québec, du Canada et du monde⁴³. Tous les mois d'août, il rassemble pendant quatre jours des milliers d'Innus, d'autres Autochtones et quelques allochtones du Québec et d'ailleurs dans la communauté de Mani-utenam. La radio locale du réseau de la SOCAM à Uashat mak Mani-utenam, CKAU FM, joue un rôle majeur dans l'organisation, le financement et la promotion du festival.

À la fin des années 1970 et au début des années 1980, le travail de Philippe McKenzie donna un grand coup d'envoi aux productions musicales innues. De plus en plus, les musiciens innus se mirent à chanter et à composer dans leur langue, avec fierté. C'est sous l'initiative de personnes impliquées et passionnées de la communauté de Mani-utenam, dont Florent Vollant⁴⁴, que le festival Innu Nikamu fut mis sur pied en 1985. Plusieurs communautés innues organisaient déjà leur propre fête communautaire annuelle (souvent nommée Pow-wow), dans la tradition des grands rassemblements estivaux le long des côtes. Ces «pow-wow» offrent des prestations artistiques, des concours sportifs et d'activités traditionnelles, des bingos, des animations pour les enfants, des banquets, de la vente d'artisanat, des espaces de rencontre politique, etc. (voir Lamothe 2000c [1971]). À Mani-utenam, en plus de la fête du saumon en juin et du carnaval l'hiver, des kermesses organisées par l'église tenaient lieu de fête estivale annuelle dans les années 1960. Ces kermesses avaient pris fin au milieu des années 1970 (S. «Putu» Vollant 2011 : entretien). Il y eut ensuite des kermesses (pow-wow) organisées à Uashat, avant que le festival Innu Nikamu reprenne le flambeau (*Idem*). Les fondateurs du festival Innu Nikamu voulaient recréer une fête communautaire annuelle à Mani-utenam et en faire un événement culturel et musical d'envergure qui rassemblerait toutes les communautés innues et les nations autochtones du Québec sous l'égide de leur fierté en tant qu'Innus et Autochtones.

Au début, pour les premières années où moi je faisais partie de ceux qui l'ont commencé, [...] on voulait un rassemblement. La musique c'est quelque chose qui rassemble beaucoup. On connaissait des musiciens,

43. Voir le DVD *Innu Nikamu. 20 ans de musique autochtone!* (Malenfant 2004) qui présente une compilation des spectacles du festival depuis ses débuts, ainsi que la capsule vidéo *Rassemblements / Les buts* sur le site Web Nametau Innu (www.nametauinnu.ca). Voir aussi les figures 48-59.

44. Les fondateurs du festival sont Florent Vollant, Jean-Luc Vollant et Danielle Descent. D'autres figures importantes de l'organisation du festival sont entre autres Sylvain «Putu» Vollant, présent depuis les premières années et coordonnateur jusqu'en 2009, ainsi que Gilbert Pilot, Yvette Michel et depuis quelques années, la relève, soit Sylvie Ambroise, Rod Pilot et maintenant Kim Fontaine, coordonnateur du festival depuis 2010. Philippe McKenzie en a été l'un des idéateurs.

puis à l'époque, il n'y avait pratiquement pas d'Autochtones qu'on connaissait qui avaient des disques, qui avaient enregistré. Très peu. On ne savait pas qu'est-ce qu'on faisait, je pense. On a fait ça sur quelque chose de très solide. Il y avait une volonté là-dedans, qu'on peut sentir encore 20 ans plus tard, parce qu'on l'a fait avec cœur, puis âme. Ça dure encore! [...] C'est un rassemblement qui a pris de l'ampleur, parce que ça avait été fait au début avec un bel esprit. [...] La musique, c'est le prétexte pour rassembler les gens. [...] C'est important la musique, chez les Autochtones. [...] Puis le festival, pour moi, c'est entretenir une fierté. (Florent Vollant 2003 : entretien)

Les musiques populaires innues ont ainsi acquis toute leur importance dans leur milieu, en agissant comme vecteurs de rassemblement, de cohésion sociale et de fierté identitaire. Selon José Mailhot, le festival Innu Nikamu de même que le pèlerinage à Sainte-Anne de Beaupré sont ainsi devenus les plus grandes occasions de rassemblement innu. Ils favorisent la consolidation d'une conscience collective chez les Innus, en attisant un sentiment de solidarité et d'appartenance nationale innue, en leur permettant d'activer leurs liens de parenté et d'amitié (Mailhot 1999 : 58). Depuis ses débuts, le festival favorise la présentation de toute prestation innue et autochtone, en laissant une bonne place aux groupes de la relève pour faire émerger peu à peu une réelle production musicale innue. Il offre ainsi aux débutants ou aux non habitués de la scène la chance de s'exprimer, de se faire connaître et de se faire entendre publiquement, aux côtés des vedettes de la scène artistique autochtone. Ces quelques jours de festivités sont aussi une occasion importante de rencontre et d'échange entre les musiciens. En dehors des horaires et de la scène, on s'offre des moments de plaisir et de partage créatif en se rassemblant pour jouer ensemble et tour à tour, comme dans la tradition des fêtes innues où la musique prend toute sa place.

C'est l'*fun* de rencontrer d'autres musiciens, souvent des gens qu'on n'a pas vus depuis longtemps. C'est, des fois, le seul moment où est-ce qu'on peut tous être ensemble, se partager des choses. Souvent ce qui arrive, c'est qu'à l'extérieur du festival on se rencontre chez quelqu'un, puis il y a un petit système, on s'assoit, on *jam* ensemble, des choses comme ça. Les gens aiment ça, parce que c'est comme mettre deux communautés ensemble. C'est un beau partage, puis en même temps, c'est un esprit qu'on adore entretenir. [...] Ça, je pense que tous les artistes aiment ça. Tu partages avec d'autres, tu essayes des choses puis ça amène une autre couleur à ce que tu fais. (Kim Fontaine 2003 : entretien)

En 1987, les principaux objectifs du festival touchaient directement la mise en valeur de l'identité innue, autochtone. Le premier, tel qu'il

a été énoncé par Florent Vollant précédemment, concerne le rassemblement et l'unité du peuple autochtone; il insiste sur «l'importance de rassembler des communautés dispersées et sur le partage des traditions culturelles, et la rencontre d'amis et de parents éloignés» (Cavanagh et autres 1988: 16). Le deuxième concerne «la poursuite des valeurs traditionnelles par le pouvoir du son» (*Idem*). Ce pouvoir de communication par le son, lié à la communication spirituelle dans un contexte de chasse, de vie en forêt et de nomadisme, servirait aujourd'hui à «promouvoir la survivance et la communication des valeurs des peuples autochtones» (*Idem*). Le troisième aurait une vocation plus sociopolitique et économique, favorisant la reconnaissance des Autochtones et leur insertion dans le champ socioéconomique. En 2004, les buts et objectifs de la 20^e édition, résumés autrement, gardaient le même esprit, dans la digne lignée de sa création :

Ce festival a pour but de sensibiliser les communautés autochtones à la richesse de leur héritage culturel, de leur offrir une vitrine dévoilant leur expression artistique ainsi qu'un lieu favorable aux rencontres et aux échanges culturels entre les diverses nations. Cette démarche s'accompagne des objectifs suivants: sauvegarder l'esprit de rassemblement des Innus; réunir les artistes autochtones de tous les âges et leur permettre de s'exprimer [au moyen] de leur art quelle que soit la forme; faciliter les échanges culturels entre les différentes nations; accroître la compréhension et la tolérance entre les peuples; mettre l'[accent] sur les jeunes et les enfants en leur offrant une diversité d'activités culturelles. [En ligne] [www.innunikamu.net]

Il est important de souligner que le festival Innu Nikamu est un festival sobre, sans alcool dans l'enceinte du site, contrairement à la plupart des spectacles innus qui sont fortement arrosés. Cela était un objectif fondamental du festival dès sa première édition, afin de favoriser l'aspect familial du rassemblement. Certains racontent que les premiers festivals étaient beaucoup plus forts que ceux des dernières années. Il semble qu'il y ait eu une baisse sur le plan de la participation et de l'engouement qu'il suscite, l'esprit collectif et festif des premiers temps s'étant estompé peu à peu. Mais toujours il demeure un événement annuel d'envergure pour les Innus et une «grande fête des cultures amérindiennes» (Mailhot 1999: 58) pour tous ceux qui s'y sentent appelés. Quelques milliers de spectateurs participent et une vingtaine de chanteurs et de groupes se succèdent pendant quatre jours à chaque année. La soirée du samedi est l'événement majeur du festival, en offrant des spectacles de groupes très populaires suivis de grands feux d'artifices commentés, un classique du festival. Le festival de 2004 a fêté en grand la 20^e édition et fut un événement mémo-

nable en offrant huit jours de festivités et une quantité de spectacles d'artistes autochtones de différentes nations, dont le groupe de femmes autochtones Ulali, et d'artistes allochtones très appréciés et attendus des Innus tels le groupe canadien Blue Rodeo ainsi qu'un spectacle en hommage à Pink Floyd. Depuis 2007, le festival fait place sur scène aux enfants et adolescents en leur permettant de démontrer leurs talents musicaux ou de danse par le concours *Innu Star Académie*, organisé et animé par Cynthia Rock de Mani-utenam, inspiré de l'émission télévisée *Star Académie*. En 2009, la 25^e édition a aussi été fêtée en grand en offrant 5 jours de festival en entrée libre. Il a fait une grande place à la relève et offert des spectacles d'artistes de différentes nations autochtones du Québec, dont le *folk singer* mi'kmaq Willie Dunn et le groupe atikamekw Pinaskin qui étaient des premières éditions du festival, ainsi que le groupe de pow-wow anishnabe Screaming Eagles, Samian, la jeune chanteuse mi'kmaq Melissa Girvan et le chanteur wendat Harondionda. Il a aussi fait place aux pionniers innus présents depuis les débuts du festival, tels Philippe McKenzie⁴⁵, Émile Grégoire, Tintin et Jacques Grégoire (Frères Grégoire), Shaman Boyz (Groupe Tradition Lito), Bozo St-Onge et présenté un spectacle hommage à (feu) Alcide Blacksmith, grand auteur-compositeur-interprète innu de Mashteuiatsh. Un livret de présentation des artistes de la 25^e édition a également été réalisé et offert aux spectateurs (Innu Nikamu 2009). Le festival de 2010, pour sa part, a notamment vu le grand retour de Kashtin⁴⁶ spécialement pour l'événement, avec un site plein à craquer de près de 5000 spectateurs et une foule épatée.

Les pow-wow autochtones sont des espaces très importants d'élaboration, de construction et d'affirmation identitaire. Valda Blundell suggère de considérer ces différentes manifestations sociales, culturelles, artistiques,

45. La présence sur scène de Philippe McKenzie était remarquable, émouvante et mémorable, car il a fait en 2008 un ACV qui l'a paralysé en partie, ce qui l'empêche maintenant de jouer de la guitare et lui a causé de la difficulté à parler pendant un certain temps. Il disait ne plus vouloir refaire de musique et de spectacle, mais a offert un spectacle surprise à cette occasion pour clôturer la 25^e édition du festival (voir McKenzie 2009: *youtube*). Le comité organisateur lui a d'ailleurs remis une plaque hommage afin de le remercier et de souligner son rôle de pionnier de la musique populaire innue. Sylvain «Putu» Vollant, coordonnateur du festival et qui y avait travaillé depuis ses débuts, a pris sa retraite de l'organisation. Il a aussi reçu un hommage et un tableau personnalisé du peintre Menutan (Richard Fontaine).

46. Florent Vollant et Claude McKenzie ont offert un spectacle entièrement composé de leurs chansons et arrangements musicaux de Kashtin. Ils étaient accompagnés de leurs musiciens de l'époque Kashtin, soient Réjean Bouchard et Gilles Sioui à la guitare électrique, Éric Poirier au clavier, Serge Durocher à la batterie, ainsi que le plus récent collaborateur de Florent Vollant, également nouveau coordonnateur du festival, Kim Fontaine à la basse.

comme des façons d'exprimer et de résoudre les contradictions identitaires inhérentes à la vie autochtone actuelle (Blundell 1985). Comme l'a dit Larry LeBlanc, ce sont aussi des façons de vivre l'héritage culturel et de le maintenir vivant : « Inter-tribal ceremonial events, festivals and fundraisers keep cultural roots alive for many Canadian aboriginal artists who incorporate traditional rhythm patterns into their music. » (LeBlanc 1994) La tradition des pow-wow telle qu'elle s'est répandue et constituée en tant que culture panamérindienne ou intertribale (chant collectif, grand tambour, performances de danses en régalias, concours, etc.) vient des Plaines, mais il existe maintenant une panoplie de façons de faire des pow-wow. Les éléments plus traditionnels et locaux se mélangent aux mouvements panamérindiens et aux façons de célébrer et de faire de la musique populaire euro-américaine : le festival Innu Nikamu en est un très bon exemple. Fortement ponctué de musiques et d'influences euro-américaines, Innu Nikamu emprunte plus aux arts de la scène euro-américains qu'aux pow-wow des Plaines, tout en insistant sur des spécificités traditionnelles innues, en privilégiant le chant en langue autochtone, et en intégrant des prestations de chants, de musiques et de danses traditionnelles favorisant l'échange culturel entre différents groupes autochtones. Il est intéressant de remarquer que le site du festival est l'ancien site du pensionnat de Mani-utenam maintenant détruit. Cet aspect spatial évoque une prise de possession des lieux, une façon d'affirmer haut et fort l'existence et la vitalité culturelle et artistique des Innus et des autochtones là où ils ont subi tant de répression et d'injustices. L'expression *innu nikamu* fait aussi référence à une prise de pouvoir par la parole, par le chant et la musique. Même si ce terme est aujourd'hui utilisé couramment pour parler de tous les chants et musiques innues, il est intéressant de se rappeler l'analyse sémantique qu'en a fait Cavanagh (1985), où le terme *nikamu* se réfère à un chant puissant, à voix forte, chanté par les esprits non humains lors des rêves, associé à l'acquisition de pouvoir et de maturité (voir le chapitre 1). *Innu-nikamu* ressort ainsi comme un nom fortement chargé symboliquement, comme une prise de pouvoir/parole par la chanson, à l'image du chanteur au *teueikan* dont le chant est un pouvoir accordé par les esprits qui reconnaissent son expérience, sa sagesse et sa maturité.

« *Innu nikamu* » de Claude McKenzie

Une chanson de Claude McKenzie, datant de l'époque d'effervescence entourant les débuts du festival et l'essor de la chanson populaire innue, parle du festival comme occasion de rassemblement, du plaisir de se

revoir et d'entendre cette nouvelle prise de parole des Innus par la musique chantée en langue *innu-aimun*.

***Innu nikamu* – L'Innu chante en innu**

Claude McKenzie, en spectacle à Mashteuiatsh en 1988 (Ottawa 2009 : *youtube*)

<i>Nanitam ute tshitananu</i>	Vous êtes tout le temps là
<i>Ute etapit Innu</i>	Ici où l'Innu regarde (se rassemble)
<i>Anumat menuenitakushit</i>	C'est tellement plaisant
<i>Kassinu innu anutshish,</i> <i>innu nikamu!</i>	Tous les Innus maintenant, chantent en innu!
<i>Nanitam tshishatshuapamau</i>	Tu vas tout le temps les voir
<i>Nanitam tshinatutuau</i>	Tu vas tout le temps les écouter
<i>Anumat minuenitakushu</i>	Ils sont tellement bons
<i>Kassinu innu anutshish,</i> <i>innu nikamu!</i>	Tous les Innus maintenant, chantent en innu!

Le logo du festival est également très évocateur de son esprit d'affirmation identitaire et de guérison⁴⁷. Philippe McKenzie en a été l'idéateur et Benoît Audette le dessinateur (P. McKenzie 2011 : entretien). En toile de fond, il présente un *teueikan*⁴⁸ rayonnant se confondant avec le soleil. Les rayons de l'astre/*teueikan* seraient comme la propagation du son, des ondes sonores, dans toutes les directions. En surimpression, une outarde⁴⁹ aux ailes grandement déployées s'envole, voyage et transporte la musique, donnant une forte impression de fierté et de liberté tout en évoquant le nomadisme et la transmission. Son corps se confond avec une guitare, offrant un lien symbolique fort entre la guitare, l'oiseau et l'envol, comme

-
47. C'est le logo de la deuxième édition du festival et qui s'est imposé au fil des ans. Le premier avait été dessiné par Edouard Michel pour le premier festival en 1985. On y voyait une tête « d'Indien » dans un *teueikan* accoté sur une buche. Le logo de 2003 offrait une variation sur le même thème : un petit oiseau chanteur perché sur une guitare. Pour la 20^e édition, on a repris le logo traditionnel du festival. (voir figures 48-50)
48. Pendant plusieurs années, la scène extérieure du festival représentait aussi un *teueikan* : la scène était circulaire, aux contours blancs cerclés de rouge, et un grand billot de bois recourbé était posé sur le sol devant, symbolisant le bâton pour frapper le *teueikan*. (voir figures 53-54)
49. L'outarde est un animal presque aussi important que le caribou pour certains Innus. Quelqu'un me disait que la sensation qu'il éprouve lorsqu'il chasse une outarde est aussi forte que lorsqu'il chasse un caribou (V. Napish 2004 : entretien). L'outarde évoque la saison chaude, traditionnellement celle des retrouvailles et des grands rassemblements sur la côte. L'arrivée des outardes au printemps apporte une grande joie aux Innus.

une affirmation identitaire à travers la musique⁵⁰. On y sent une référence à la saison estivale, à l'esprit de rassemblement et de fête⁵¹. Le *teueikanl* soleil apparaît comme la fondation, la source d'énergie et d'unité, mettant en valeur l'attachement au territoire et à la culture innue. L'outarde/guitare suggère un acte d'émancipation, d'affirmation, un épanouissement, un mouvement, une transformation personnelle, culturelle et sociale, une guérison (Cavanagh et autres 1988 : 16 ; P. McKenzie 2011 : entretien). Le logo offre ainsi un paysage symbolique significatif où se négocient de nouvelles formes d'identité et d'expression autochtones qui puisent dans la force des traditions, tout en favorisant la liberté, la créativité et le renouvellement.

LA TORNADE KASHTIN

Le groupe Kashtin⁵² porte très bien son nom : la tornade. Avec Kashtin, Florent Vollant et Claude McKenzie ont fait connaître et ont propagé la musique innue comme une vive contagion, bien au-delà des frontières innues et autochtones, en empruntant avec force les grandes voies de l'industrie musicale et médiatique. Leur musique a d'abord envoûté le Québec et les milieux francophones européens, puis le Canada anglais et les États-Unis, pour enfin prendre sa place sur la scène internationale. Ils se sont rendus notamment jusqu'en Europe de l'Est et en Corée du Sud. Comme une tornade qui, sur son passage, a fait exploser tous les clivages : musicaux, linguistiques, ethniques, politiques, ... Comme le dit Philippe McKenzie, « ils ont traversé le mur du son ! » (P. McKenzie 2003 : entretien).

Après avoir fait leurs premières armes dans la musique chacun de leur côté, Florent Vollant et Claude McKenzie ont débuté ensemble auprès de Philippe McKenzie qui les avait repérés dans la communauté (C. McKenzie dans Ignacio 2004 : entretien ; F. Vollant 2003 : entretien ; P. McKenzie 2003 : entretien). Vers 1984, ils commencent à jouer leurs chansons ensemble et forment alors le groupe Kashtin. Ils deviennent très populaires chez eux et dans le monde innu. Ils enregistrent localement aux studios de

50. Le geste d'accrocher une plume à la tête de la guitare est également un symbole d'identité autochtone. La plume d'aigle est d'ailleurs un objet spirituel autochtone qui octroie à son détenteur le pouvoir de s'exprimer et de faire entendre sa parole.

51. Voir l'épisode 4 de la série mythique de Carcajou où il fait danser les oiseaux migrateurs (Savard 1971), discuté au chapitre 1.

52. Selon l'orthographe innue standardisée : Kashtun, « tornade ». Prononcé [kashten] ou [kahtoun], selon les dialectes régionaux de la langue *innu-aimun*. Pour plus de détails concernant l'histoire de Kashtin, consulter Audet (2012d).

la radio CKAU et avec le musicien et technicien de son Marcel Néron (voir Kashtin c1985, figures 60-61). Ils sont les vedettes du festival Innu Nikamu et de bien des événements autochtones. L'un des auteurs du livre *Le pays infini* (Belleau et autres 1988) raconte sa rencontre avec Florent en 1987, alors que le groupe Kashten [sic] était formé de Florent Vollant (guitare), de Claude McKenzie (basse) et de Jean-Yves Fontaine (batterie et tamtam). Ils étaient déjà bien implantés dans le monde innu et leur cassette faite localement tournait régulièrement dans les radios innues. L'auteur s'étonne d'entendre les « paroles nationalistes de la chanson *Tshinanu* sur un rythme aussi « country à l'américaine » » (Belleau et autres 1988 : 35). Florent lui réplique : « Tu devrais venir nous voir en spectacle. Tu entendrai alors le vrai rythme, avec Jean-Yves qui marque bien le tempo indien en arrière. Habituellement, les gens dansent alors le makusham. Il y a une grande fête ici à Sept-Îles, au mois d'août, Innu Nikamu (l'Indien chante). Viens, tu verras ! » (F.Vollant dans *Idem*). En 1988, tout déboure. Filmés lors d'un concert en 1987, ils apparaissent plus tard à la télévision dans une émission d'information à Radio-Canada présentant un reportage sur les Innus. C'est ainsi qu'ils sont repérés par le producteur Guy Trépanier qui va les rencontrer directement à Mani-utenam pour leur offrir de les faire enregistrer et être leur producteur. C'est alors que commence la grande saga Kashtin qui les mènera à un succès international inattendu et leur confèrera une influence musicale majeure en tant que chefs de file de la musique autochtone au Canada, contribuant indirectement à la création de la catégorie « musique autochtone » pour les Juno Awards en 1994 (voir Morrison 1996 ; Scales 1999 ; Diamond 2008 : 142-145 ; Leblanc 1994). Avec leurs trois albums commerciaux, ils ont remporté quatre Félix au Québec. Leur premier album, *Kashtin* (1989), a atteint les 260 000 copies vendues internationalement (certifié Double Platine par la Canadian Recording Industry Association), un record sans précédent pour la musique autochtone (voir figure 63). Leur deuxième album, *Innu* (1991), a été certifié Platine (voir figure 64). En 1991, ils ont entrepris une tournée canadienne qui leur a valu tous les éloges, pendant laquelle le film *Kashtin – Le tambour éternel / The Eternal Drum* a été tourné (Courtemanche 1992). Avec leur troisième album *Akua tuta*, produit en 1994 avec le label Sony Music Canada et certifié Or, ils étaient encore partis pour la gloire internationale (voir figure 65). Le duo s'est séparé à la suite de la grande tournée nord-américaine de 1994-1995.

Leur succès a été grandement favorisé par l'accueil favorable et la diffusion de leur premier *single* *E Uassiuian* dans les radios commerciales au Québec (voir figure 62). À l'été 1990, tous les Québécois fredonnaient allègrement la chanson *E Uassiuian (tu-lu-tu-tu-tu! ...)* (Grenier et Morrison 1995). La plupart s'en souviennent et ressentent encore vingt ans plus tard,

en écoutant leurs chansons à succès⁵³, les émotions vives de l'époque⁵⁴. Elles évoquent un sentiment profond, plutôt indescriptible, de joie énergique et d'appréciation qui traverse les âges et les peuples. Le succès *E Uassiuian*, chanté dans une langue inconnue des allochtones, a donné lieu à des adaptations francophones humoristiques (plus souvent qu'autrement de mauvais goût...), comme celle de *Rock et Belles oreilles* qui comprend « *Anutshish nuapatén* » comme « Fiche-moi la paix » et « *Apu tshi nanitam* » comme « Poutine Ashton » !

Voici les vraies paroles de la chanson et leur signification. Claude McKenzie s'y remémore son enfance innue dans le nord à Schefferville (Matimekush) et Mani-utenam, en y comparant son mode de vie d'adulte, transformé. C'est une ouverture sur le monde, une prise de conscience de la différence entre le monde de la réserve et le monde extérieur, notamment celui des centres urbains comme Montréal. C'est la prise de conscience que l'enfance n'est pas éternelle : « Un enfant ça naît géant et ça rapetisse en grandissant »... (Kashtin 1989). C'est aussi le désir de continuer de vivre une existence remplie de rires, de joies et de rêves (*Idem*). Dans le vidéoclip de l'époque, on voit Florent et Claude qui chantent à la guitare autour d'un feu et dansent le *makushan*, sur le toit d'un gratte-ciel, la nuit à Montréal. Une petite fille innue danse avec eux, coiffée du bonnet traditionnel des femmes innues et revêtue de la couverture carrotée empruntée aux Écossais. Ils la bercent ensuite dans un hamac innu utilisé pour bercer les enfants. On y voit aussi des enfants, des adultes et des aînés innus dans leur communauté et dans le bois (Kashtin, *E uassiuian*: youtube).

*E Uassiuian*⁵⁵ – Mon enfance

Kashtin (Claude McKenzie), albums *Kashtin* (c1985, 1989)

Claude McKenzie, album *E Uassiuian* (c1987)

Vidéoclip (Kashtin, *E uassiuian*: youtube)

<i>Anutshish nuapatén eshinmiuián</i>	Aujourd'hui, je vois comment je vis
<i>Anutshish nuapatén eshi-nitautshian</i>	Aujourd'hui, je vois comment j'ai grandi
<i>Anutshish tapue apu tshissenitaman</i>	Aujourd'hui, je suis vraiment confus
<i>Nete ueshkat ka inniuián</i>	À cause de la vie que j'ai vécue avant

53. Notamment *E Uassiuian*, *Tipatshimun* et *Tshinanu* (Kashtin 1989).

54. J'étais jeune adolescente au moment où leur premier album perçait au Québec. Je me souviens bien de leur succès médiatique. À ce moment, je ne réalisais pas vraiment qu'ils étaient Innus ou Amérindiens et je ne sais pas trop à quoi j'identifiais leur langage, mais j'aimais beaucoup leur musique. On avait leur cassette à la maison, qui était devenue notre cassette de voyage en auto.

55. Selon l'orthographe innue standardisée : *E auassiuian*.

<i>Muk^u tapue nin an nitinniun</i>	Mais en vérité, c'est ma vie
<i>Tshetsbi nanitam akua tutaman</i>	Il faut toujours faire attention à ce que nous faisons
<i>Niminueniten eshinakushian</i>	Je suis content de mon présent mode de vie
<i>E uapataman e auassiuian</i>	Mais je revois mon enfance
<i>Eshk^u tapue nimamituneniten</i>	Vraiment j'y pense encore
<i>Nete ueshkat ka metueian</i>	Avant quand je jouais
<i>Ka metueian ashit nuitsheukanat</i>	Je jouais avec mes amis
<i>Tshetsbi nanitam takushinian</i>	Pour toujours y retourner
<i>Apu tshekuan anutshish itenitaman</i>	Aujourd'hui, je n'y pense plus (ça ne me fait rien)
<i>Nete aitapiani nete uapataman</i>	Quand je regarde ce que j'ai vécu
<i>Nete e uapataman nete ka nitaushian</i>	Revoyant comment j'ai été élevé
<i>Apu tshi nanitam takushinian</i>	On ne peut pas revenir en arrière, toujours rester dans le passé
<i>Muk^u tapue nin an nitinniun</i>	Mais en vérité, c'est ma vie
<i>Tshetsbi nanitam akua tutaman</i>	Nous devons toujours prendre soin de nous et vivre de notre mieux
<i>E ninimueniten eshinakushian</i>	Être content de notre présent mode de vie
<i>E uapataman e auassiuian</i>	Je revois mon enfance
<i>Peik^u, nish^u, nish^u, neu!</i>	Un, deux, trois, quatre!

La diffusion des productions autochtones est généralement restreinte aux radios communautaires locales et, tout au plus, au réseau de Radio-Canada. Selon LeBlanc, c'est cette diffusion à grande échelle dans les radios commerciales francophones qui leur a valu la vente spectaculaire de 150 000 albums en quatre mois (LeBlanc 1994). Au Canada anglais, l'accueil fut plus timide : ils ont fait couler beaucoup d'encre et ont été bien reçus par Radio-Canada et MuchMusic, mais les radios commerciales sont restées plutôt fermées à tout produit autochtone (*Idem*). Cette relative fermeture perdure jusqu'à aujourd'hui d'ailleurs, à moins que la différence sonore ou langagière ne soit pas trop prononcée. Malgré leur rêve d'être des Beatles ou des vedettes de la scène musicale, jamais ils n'avaient dû s'imaginer que ce rêve puisse devenir réalité... Ils s'étonnaient et s'étonnent encore eux-mêmes de leur vif succès.

Ça, c'est une expérience extraordinaire, de partager des rythmes à travers... le monde! Si j'ai bien compris là, on a quand même été entendus... [...] partout là! Même, on n'est pas conscient de ce qu'on a pu faire. C'est extraordinaire! Moi, quand je me promène puis qu'on me dit, lui il est rendu là parce que toi tu as passé par là... On n'avait pas, avec Kashtin, l'intention, ou la mission de faire ce qu'on a fait, au niveau de l'influence qu'on a pu amener au niveau de la musique autochtone. C'était pas ça notre but. Nous autres là, notre but, c'était d'être sur scène, puis de

partager ce qu'on avait de mieux, je pense. C'était une question de survie pour nous autres. Parce que sinon, on... Quand on parle de musique, quand moi je dis que la musique soigne, c'est à ce niveau-là. Elle soignait autant nous autres qu'on souhaitait qu'elle puisse soigner les gens qui nous écoutaient. (Florent Vollant 2003 : entretien)

Kashtin a envahi le monde allochtone comme un baume musical nécessaire pour revivifier les liens entre Autochtones et allochtones dans un esprit d'ouverture et de partage. Dans leur premier album, ils affirment cette préoccupation pour une meilleure communication interculturelle :

On parle habituellement de la culture autochtone comme d'un vaste ensemble, sans distinction de peuples, de langues et de coutumes. Cela tient d'une méconnaissance des « mondes autochtones ». [...] Kashtin aimerait, par la musique, pouvoir faire éclater la bulle de l'indifférence et vous charmer par la différence. [...] Kashtin désire utiliser ce pouvoir des sons pour votre bon plaisir et aussi pour promouvoir la survivance et la communication des valeurs innuat. La planète pourrait bien en avoir besoin par les temps qui courent... (Kashtin 1989⁵⁶)

Ils y ont réussi. En commentant leur spectacle, un journaliste s'exprimait ainsi : « Vraiment fidèle à cette grande bouffée d'air malioténame qui a envahi subrepticement, graduellement notre p'tit monde grouillant du showbiz qui, avec tous ses appareils et déguisements « nouvelles vagues », avait grandement besoin de cette oxygénation. [...] ...cette musique au travers de laquelle on voit briller le soleil, et ces rythmes tellement énergisants. Quel bel élixir, quel euphorisant délice! » (Goulet (Journal de Montréal) 1992). On vante aussi leur attitude sans prétention, la passion et l'amour de la musique qui les animent et qu'ils propagent, ainsi que les superbes complicités et complémentarités du jeune rocker fougueux à la voix rauque aux accents des Beatles *Rubber Soul*, the Band, The Pogues, Dire Straits, etc. et du plus tempéré chanteur country-folk à la voix nasillarde de la trame des Neil Young, Bob Dylan, Eagles et Beatles. Encore lors de leur retour sur scène en 2010, on disait : « Le groupe compte encore sur des voix qui s'harmonisent d'une façon exceptionnelle, une langue innue pleine de musicalité et un son folk de grande qualité » (St-Pierre (Nord-Est) 2010).

Kashtin se voulait apolitique mais leur acte musical fut inévitablement interprété politiquement, à l'heure où les Autochtones affirmaient de plus en plus leur droit de cité sur le plan politique (voir Morrison 1996; Grenier et Morrison 1995). Leur message, d'apparence pacifiste plutôt

56. Tiré d'un texte de Danielle Descent (1987) pour le festival Innu Nikamu.

qu'ouvertement revendicateur comme celui de Philippe McKenzie, se veut avant tout celui de la reconnaissance de la diversité culturelle et de la solidarité entre les humains, entre les nations. Comme l'a relevé un journaliste à l'époque, leur chant, fort et clair, vise à rétablir la fierté autochtone et les ponts entre les différentes cultures et nations.

Although McKenzie and Vollant carefully avoid militant politics, they do see their role as one of bringing pride to their people and bridging Canada's different cultures. Said Vollant: «We think that we can make unity with the other nations with our music.» [...] To make music is a sign that says, «We're here and we're alive», he said. It also says, «We're strong and we're proud to sing in our language.» That message, delivered in breezy songs with sunny two-part harmonies, is going out loud and clear. (Jennings 1991 : 95)

Malgré toutes ces précautions et ambitions, Kashtin n'a pas manqué de se faire prendre au piège des jeux politiques et racistes. En pleine crise d'Oka, en 1990, l'incompréhension du problème mohawk refoulé surgissant violemment au grand jour s'attaqua directement à eux, comme à l'ensemble des Autochtones au Québec et au Canada. Leurs musiques, alors très populaires, furent boycottées de plusieurs radios métropolitaines (Scales 1999 : 99 ; Morrison 1996 ; Grenier et Morrison 1995). En tant que porte-parole autochtones, ils durent faire face aux critiques et se justifier. Leur position pacifiste, quoique solidaire également de la cause Mohawk, contribua sûrement à relativiser l'image médiatique et populaire très négative, marquée d'incompréhension et de fausse représentation, qui fut accolée aux Autochtones à partir de ces événements⁵⁷. Leur insistance dans la voie de la paix et de la solidarité, arrimée à la réussite fulgurante de leur tournée d'un bout à l'autre du Canada, leur valut des éloges les rendant dignes d'un prix Nobel de la paix (!) : «Where words leave off, Kashtin begins. [...] Together this odd couple of Canadian music proved the best thing for national unity since the railroad was built» (Charest 1992 : C13). Florent Vollant a d'ailleurs reçu en 1994 le titre d'*Artiste pour la paix*.

Les médias de l'époque s'étonnaient sur la capacité d'une musique chantée en langue innue, comprise seulement par une dizaine de milliers de personnes dans le monde, de rejoindre autant d'auditeurs et de les envoûter, de les faire chantonner, danser et taper des mains lors des spectacles. Selon

57. Pour une meilleure compréhension de la Crise d'Oka à partir d'un point de vue autochtone et informé, voir le film *Kanehsatake: 270 ans de résistance* (O'Bomsawin 1993) et le livre *À l'orée des bois : une anthologie de l'histoire du peuple de Kanehsatà:ke* (Gabriel et Van den Hende 2010), ainsi que le dossier spécial «Kanehsatake/Oka: Vingt ans après» de *Recherches amérindiennes au Québec* (Chalifoux et autres 2010 : 109-158).

plusieurs, le phénomène Kashtin prouve que la musique n'a pas de frontière et qu'elle est un langage universel : « *If music is indeed the universal language, no one needed to look any further for proof than Kashtin's performance* » (Krewen 1993) ; « You might not get what they're singing, but you will understand » (Renzetti 1993). Contrairement à ce que la plupart aurait cru, le langage étranger, bien loin d'agir comme obstacle, intensifie l'impact émotionnel de la musique. Florent Vollant et Claude McKenzie étaient eux-mêmes très surpris et même amusés de voir l'émotion que provoquait leur musique sur leurs spectateurs alors que les paroles leurs étaient incompréhensibles. Par exemple, Florent commentait : « It's very amazing. We're on stage singing a ballad and I'm watching people crying » (F.Vollant dans Rabinovitch (Sony Music) 1994). Ce phénomène, maintenant mieux connu à travers la panoplie de musiques du monde ou *worldbeat*, était alors en émergence au niveau de l'industrie musicale commerciale, avec des artistes tels que Youssou N'Dour et les Gypsy Kings. Kashtin fut souvent comparé aux Gypsy Kings qui connaissaient un grand succès au même moment, leurs musiques senties et chantées en langue « étrangère » exerçant le même pouvoir d'attraction⁵⁸.

Dans sa forme musicale, Kashtin emprunte allègrement aux grands courants populaires de l'heure tout en s'inspirant de leur héritage musical traditionnel (tambour et hochet, sons de la nature, chant de *teueikan*, berceuse) et approprié (chant chrétien, violon, harmonica et accordéon, etc.). En spectacle, ils intègrent à leur performance pop-rock des chants et danses innues au tambour⁵⁹, même des danses de pow-wow exécutées par d'autres artistes autochtones, ce qui donne une plus forte saveur autochtone et exotique. Tous tentent de les catégoriser : *innu rock*, *pop innu*, *innu rock n'roll*, *country-innu*, *folk-innu*, *world beat* ou *ethnic pop*, *native-flavoured pop*, *pow-wow rock* ou *modern traditional*, *native music*, etc. Dans la cohue

58. Ils ont d'ailleurs fait une première partie remarquée pour le spectacle des Gypsy Kings au festival de Lanaudière en 1989 (Legault 1989 ; Morrison 1996). Ils ont aussi accompagné les Gypsy Kings lors des tournées de ces derniers en France (Encyclopédie de la musique au Canada, [En ligne] [www.thecanadianencyclopedia.com]).

59. C'est Florent Vollant qui frappe le tambour. Cependant ce n'est pas un *teueikan*, mais un tambour qu'un Algonquin lui a donné (F.Vollant 2009 : entretien). (voir figure 34) Lors de ses spectacles de ces dernières années, Florent Vollant frappe pour certains chants ce tambour à main à cerceau unique dont la peau se noue à l'arrière. Dans le vidéoclip de la chanson *Ashtam Nashu* de l'album *Akua tuta* de Kashtin (1994), on voit Claude McKenzie frapper le *teueikan*, tandis que Florent Vollant chante à la guitare et danse le *makushan* (Kashtin, *Ashtam Nashu* : youtube). Cependant, Claude McKenzie affirme que c'est probablement la seule fois qu'il a frappé le *teueikan*, pour les besoins du vidéoclip... (C. McKenzie 2009 : entretien). Il ne dit pas impossible toutefois qu'il soit éventuellement appelé à chanter au *teueikan*, dans la lignée de son père et de ses grands-pères (2011 : entretien).

des définitions zigzagant entre leurs influences traditionnelles autochtones et celles des courants musicaux de l'industrie musicale, une journaliste émerveillée propose: «Just label them wonderful – a foot-stomping, hooting, unbridled good time in the manner of the Waterboys, the Proclaimers, or any other band which lists acoustic guitar among its talents» (Renzetti 1993). En présentant leur troisième album, moins country-pop et plus travaillé que les deux premiers, Sony Music décrit leur création musicale comme «a singular style of modern music, a potent blend of British Invasion-era rock and insanely catchy pop hooks, delivered in a distinctly Aboriginal voice» (Rabinovitch (Sony Music) 1994).

Certains impondérables de la vie ont mis fin à sa grande envolée et la tornade Kashtin s'emballa et s'estompa en 1995. Les deux Innus ont poursuivi leur chemin chacun de leur côté. En 1996, Claude a produit un premier album solo, *Innu Town*. Au printemps 2004, il est ressurgi sur la scène musicale québécoise après une longue absence, avec son album *Pishimuss*, puis, en août 2009, avec l'album *Inniu*. Florent est resté relativement actif sur le plan médiatique et dans le milieu musical, tout en s'engageant dans sa communauté, notamment en fondant le studio d'enregistrement Makusham en 1998. Il a produit l'album de chants de Noël innus *Nipaiamianan* (1999) et a lancé les albums *Katak*^u à l'automne 2003 et *Ekumamu* au printemps 2009, qui sont très bien reçus tant dans le milieu innu que québécois allochtone.

Le succès de Kashtin, en plus d'être d'une influence majeure chez les Autochtones, a tracé la voie aux autres artistes autochtones tels que Susan Aglugark, Lawrence Martin, the Seventh Fire. En créant un intérêt chez les producteurs et les consommateurs pour les productions musicales autochtones, il a favorisé leur intégration et leur reconnaissance dans l'industrie musicale commerciale. Selon Krewen, «[t]hey're a strong argument for multi-national record companies to start mining reservations and expose Native talent to the rest of Canada and the world for much deserved recognition» (Krewen 1993). Leur succès est même à l'origine de la création de la catégorie «musique autochtone» aux Juno Awards en 1994, qui a pu voir le jour grâce au travail acharné de Buffy Sainte-Marie. Selon LeBlanc, une série d'événements politiques nationaux comme l'opposition aux accords du lac Meech par le leader autochtone Elijah Harper, la crise d'Oka et les processus de revendications, conjugués au succès de Kashtin, avaient renouvelé l'attention sur les Autochtones au Canada et suscité un intérêt grandissant du public envers les musiques autochtones canadiennes dans les années 1990 (LeBlanc 1994). Cependant, aucun autre groupe ou artiste autochtone n'a égalé le succès innu jusqu'à ce jour et les musiques

autochtones restent encore trop souvent des productions marginales en dehors de leur milieu. En fait, il y a un public très assoiffé d'altérité et de musiques autochtones, pourvu qu'elles jonglent habilement entre l'apport autochtone et celui des courants commerciaux et légèrement alternatifs. L'accueil très favorable des nouveaux disques de Florent Vollant et de Claude McKenzie, les succès de Chloé Sainte-Marie interprétant Philippe McKenzie (2009), de la jeune chanteuse inuit Elisapie Isaac (Taima 2004 ; Isaac 2009), du duo cri CerAmony (2010) et de Samian (2007, 2010), jeune rappeur algonquin médiatisé collaborant entre autres avec le chanteur reggae innu Shauit, réaffichent les musiques autochtones en tête de liste. Malgré les relatives méconnaissances et indifférences des producteurs, des diffuseurs, des auditeurs et des consommateurs allochtones envers les musiques des Premières Nations et des Inuit, les artistes autochtones conservent leur fibre musicale et leur génie musical bien vivants et produisent abondamment pour eux-mêmes.

DES MUSIQUES FORTEMENT ANCRÉES DANS LEUR MILIEU

Aujourd'hui, les musiques populaires innues sont ces musiques de style généralement folk, country, rock mais aussi blues, pop, progressif, reggae, hip hop / rap, *heavy metal*, etc., dont l'écoute et la pratique sont largement répandues chez les Innus. Ce sont, à la base, des chansons en langue *innu-aimun* accompagnées de guitare. Les groupes se forment avec les instruments de base de la formation rock tels que la guitare électrique, la basse, la batterie, le synthétiseur. D'autres instruments tels que violon, harmonica, accordéon, mandoline, banjo, tamtam, flûte traversière, hochet ou tambour traditionnel peuvent s'y intégrer, mais y sont plus rares. Les Innus désignent ces musiques par le terme général *innunikamun*, «chant innu». Il existe aussi des noms plus ou moins courants pour les différents genres. Par exemple, le rock peut être nommé *katshishkueshipitakanit*, «la musique pour faire le fou» et le country ou la gigue, *kashishinakueshi-taikan*, «la musique qui fait danser en bougeant beaucoup les pieds» (Mani-utenam).

Le monde des musiques innues est extrêmement vivant et omniprésent dans les communautés, que ce soit dans la solitude d'une maison ou d'un espace naturel, dans un party, dans un studio, dans un centre de thérapie, au bord de la plage ou autour d'un feu entre amis ou en famille, lors d'une soirée communautaire, d'un spectacle dans un bar, d'une assemblée politique, d'un gala, d'un festival, d'un concours de performances musicales ou à travers les radios communautaires innues (voir

figures 66-68). Sur le plan local, il s'alimente de lui-même et la production est intense : il y a un grand roulement de création et d'enregistrement de *démos* et d'albums, les derniers succès étant rapidement supplantés par les nouveaux. Comme nous avons commencé à le voir et comme nous le verrons dans les prochains chapitres, ces musiques populaires innues jouent un rôle très important dans les processus d'affirmation identitaire et de guérison sociale. Malgré cette grande vitalité et re-vitalisation sociale et culturelle, elles demeurent un champ de production artistique en difficulté à plus grande échelle. Malgré les grandes percées de Kashtin, un bon bout de chemin reste à faire sur le plan des structures gouvernementales et de l'industrie musicale pour faire reconnaître ces musiciens davantage et les encourager à persévérer dans leurs démarches de création et de production. Florent Vollant, figure de proue de la musique innue et porte-parole auprès des médias, est l'un de ceux qui travaillent actuellement à favoriser l'émergence d'une industrie musicale innue et à faire le pont entre l'industrie musicale québécoise ou canadienne et ces derniers. Moïse Jourdain, musicien, ancien membre du groupe innu Kashkun très populaire dans les milieux autochtones dans les années 1990, technicien de son, réalisateur et producteur innu de Uashat qui y a fondé le studio Inniun, est aussi une figure importante de la production musicale innue émergente.

Il existe une profusion de groupes innus et de styles musicaux chantés en langue *innu-aimun*. Parmi les groupes et chanteurs les plus reconnus et appréciés que l'on entend souvent sur les ondes des radios de la SOCAM, on trouve bien sûr Émile Grégoire, Philippe McKenzie, Kashtin, Claude McKenzie et Florent Vollant, mais aussi Meshikamau (Andrew Penashue), Tipatshimun, Nitatshun et Kenikuen Mark de Tshishe-shatshit; Eshkan (Les Frères Grégoire), Ussinniun, Bozo et Bill St-Onge (anciennement avec Uashau Stone), Kashkun, Rod Pilot, Shauit, Shaman Boyz, Spencer St-Onge, Shaushiss Fontaine, Ti-John Ambroise, Alek-Sandra C.-Vollant et Maten de Uashat mak Mani-utenam; Bryan André (anciennement avec Tshimun) et Sol Jourdain de Matimekush et Uashat mak Mani-utenam; Petapan, Aishkat (Gino Hervieux et André Simon), Simon Picard et Laurent McKenzie (anciennement avec Innu Pacific) de Pessamit; Uasheshkun (maintenant Sylvester Mestokosho en solo) et Innutin d'Ekuanitshit; Teueikan de Pakut-shipu, et j'en passe énormément.

Les goûts et les productions diffèrent selon les générations, ainsi que selon les communautés. Les plus âgés sont davantage attachés au country et au folk, tandis que les plus jeunes tendent vers le rock, le progressif, le reggae, le hip hop / rap, le pop, le techno, etc. Selon Philippe McKenzie, les Innus intègrent très lentement les nouveaux genres de musique, ce qui produit un plus grand syncrétisme.

Ça nous a pris du temps un peu à évoluer, à suivre le rythme, encore aujourd'hui. Moi je me dis qu'on est au moins 15 ans en arrière par rapport à ce qui se fait. L'influence vient, mais elle vient graduellement, et péniblement. Mais c'est ça qui fait qu'on a marié, qu'on a métissé notre musique. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Cependant, les adolescents et les jeunes adultes d'aujourd'hui semblent beaucoup plus influencés par les médias « instantanés » et s'approprient plus directement et rapidement les nouvelles influences, tout en restant fortement liés à l'ensemble des productions musicales innues contemporaines. La grande marque de la musique innue est alors surtout basée sur le chant en langue *innu-aimun*. Mais, selon Philippe McKenzie, la musique innue est celle produite par les Innus et la langue, ou le style, ne devraient pas être un impératif. L'essentiel, c'est que les jeunes qui ont la fibre et le talent préservent l'amour et le *feeling* de la musique, et qu'ils s'expriment et produisent selon leur inspiration. Il propose également, à ceux qui voudraient aller loin avec ça, d'explorer davantage, de se doter de techniques et d'une grande détermination.

C'est pas nécessaire que tu fasses ta musique, dans ta langue, il faut... en autant que tu sois toi-même, que tu aimes ça, que tu *feel* avec ça. C'est ça que je proposerais, moi, aux jeunes qui veulent continuer. Ou bien de s'améliorer, de connaître des nouvelles techniques. [...]

Les jeunes qui sont présentement dans le bon *feeling*, ça leur prendrait une formation en musique. Ils pourraient lire la musique, ils pourraient faire n'importe quelle affaire. [...] Il y en a beaucoup. Quelqu'un qui s'y met, qui veut vraiment, il y a moyen. Tu sais, il faut sortir un peu de ton village, aller à l'extérieur. Il faut que tu sortes du village pour vraiment que tu fonctionnes, que tu vois autre chose que les genres de musique d'ici : le jazz, [...]. C'est assez dur. Ils se découragent, ils sont jeunes. Le désespoir, ils vont en avoir, les petits bonheurs ils vont en rencontrer pareil ! C'est ça, c'est la vie qui décide ça. Il faut que tu sois fort aussi, fort mentalement. Tu sais, on est trop des fois portés à exagérer les petites folies, les petites folies de la vie. [...] Je veux dire la consommation. Il faut savoir éviter ça surtout, le plus possible. Sinon, tu perds du temps ! C'est ça qui arrive. Ceux qui veulent, je pense qu'ils vont pouvoir. Ça leur prend des modèles. Plus forts, peut-être, plus haut. Je pense que c'est de voir plus haut. C'est pratiquer, travailler, travailler, travailler. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Gagner sa vie avec la musique n'est pas un petit projet, encore moins pour les Innus.

C'est très dur, parce que la diffusion est limitée. Tu fais les réserves, pis après ça les villages, tu peux fonctionner *un bon* 3 ans, 4 ans. Les Innus ne

vivent pas de leur musique, sauf Kashtin peut-être un peu. [...] Les jeunes ici, ils n'enregistrent pas leurs chansons dans SOCAN [Société de droits d'exécution canadienne], parce qu'ils savent qu'ils ne seront pas diffusés. Moi j'ai eu l'occasion de faire ça parce que j'ai participé à un film, pis quand j'ai fait le disque à Radio-Canada, ils m'ont enregistré automatiquement, ce qui fait que j'ai été membre. Je reçois des petits sous, des petits montants d'argent. C'est pas ça qui fait vivre, mais au moins je suis dans le système, mon nom est là. Eux autres les Innus, ils font leurs disques compacts, pis après ça, ils ne les enregistrent pas dans le système. Ils devraient les enregistrer. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

C'est très difficile et coûteux en temps, en argent et en énergie de se rendre dans les hauts rangs de l'industrie musicale, même avec un très grand talent et même avec la reconnaissance de la musique autochtone comme catégorie aux Juno Awards⁶⁰. Comme le disent Florent Vollant et bien d'autres, la majorité des musiciens innus sont rebutés par le processus bureaucratique ou commercial dénaturant leur pulsion musicale initiale, malgré leur rêve de percer. C'est en partie pourquoi la production reste plutôt locale.

C'est sûr que ce serait bon que ce soit connu, mais, c'est-tu nécessaire⁶¹? [...] Ça marche à l'intérieur. Si tu sors de là, je ne sais pas... Je ne pourrais pas te dire. Mais il n'y a aucun support, en tout cas ça je le sais. Il n'y a aucun support crédible face à la musique autochtone. [...] Aucune aide. [...] C'est gênant, ce qu'ils donnent. Mais les jeunes eux autres, moi je l'ai fait, puis je le fais encore, ils vont jouer dans les bars. Le monde est très heureux. C'est eux autres qui t'aident à continuer finalement, c'est eux autres qui t'achètent les disques aussi, ce réseau-là. Maten, ils fonctionnent comme ça. Ils

60. Il est à noter que les artistes autochtones francophones du Québec, tels que les Innus, participent peu au monde musical anglophone canadien, même autochtone, comme aux *Canadian Aboriginal Music Awards*, la barrière des langues les freinant. Et il n'existe pas encore de catégorie autochtone à l'ADISQ, gala de l'industrie musicale au Québec, ce qui fait que les artistes autochtones sont retrouvés souvent classés dans la vague catégorie «Interprétation autres langues» aux côtés des artistes anglophones et des artistes de musique du monde. Cependant, le Gala de musique Teweikan, un gala biannuel de musique autochtone rendant hommage aux artistes autochtones du Québec, a été instauré en 2011 par la SOCAM, en collaboration avec d'autres réseaux de radiophonie autochtone du Québec. Cette initiative, qui s'est avérée une grande réussite, pourrait favoriser la reconnaissance des artistes autochtones au Québec et la création d'une catégorie autochtone à l'ADISQ (B. Hervieux et P. Moar 2011 : entretien).

61. L'intégration et la reconnaissance dans l'industrie musicale, comme l'ont vécu Florent Vollant et Claude McKenzie avec Kashtin et leurs productions solos, est aussi un processus ardu qui peut dénaturer et désapproprier l'artiste de ses créations. C'est pourquoi ces derniers hésitent parfois à recommander cette voie aux autres artistes autochtones.

voyagent, puis ils vendent après les *shows*, pis *that's it!* [...] Dans les communautés. Mais il n'y a aucun *support* au niveau de la musique autochtone, au gouvernement. Puis les jeunes, ils ne veulent pas, moi-même je ne veux même pas faire de démarche pour avoir des subventions, tu sais. [...] Parce que c'est trop compliqué! La paperasse, c'est trop compliqué! En plus, est-ce qu'ils vont te le donner? Je vais remplir les papiers, mais dis-moi que ça va marcher, pas que je vais recevoir une réponse: «Ah, vous étiez pas loin de! J'ai mis trois mois, moi, à faire ça! La fois d'après, tu ne vas pas là. Tu vas voir le petit propriétaire de bar, lui, il va te *dealer* ça, il va te dire: «Regarde, moi je te donne tant, tu joues de telle heure à telle heure.» Ça c'est concret. Il ne va pas te dire après le *show*: «*Ouin*, t'étais bon, je pense qu'on va te donner tant.» Non, c'est réglé avant. C'est ça, les artistes autochtones, ils ne veulent pas. C'est trop risqué, ça demande trop pour une réponse dont tu n'es pas sûr. Il y en a des programmes. [...] Pour les Autochtones. Mais ce n'est souvent pas les Autochtones qui en profitent. C'est ceux qui ont le temps de le faire, pis qui se spécialisent dans ces affaires-là, puis ça marche pour eux. Ils font de l'argent. C'est ça qu'ils font. Au nom de [...] Mais en tout cas, moi c'est ça, puis j'essaie juste d'être en équilibre par rapport à tout ça. Puis d'encourager les jeunes qui commencent, de soutenir un peu... (Florent Vollant 2003 : entretien)

C'est dans cette optique d'encouragement et de soutien aux artistes innus que Florent Vollant a fondé le studio Makusham dans sa cour à Mani-utenam. Parmi une poignée de studios innus, ce dernier fournit une bonne visibilité aux productions musicales innues. Y ont été produits des albums pour enfants, des albums de chants au *teueikan* livrés par les aînés, de la musique de documentaires, Philippe McKenzie, Meshikamau, Maten, Bill St-Onge, Shauit, Shaman Boyz, Innu Auassat, Charles-Api Bellefleur, Shaushiss, Hommage à Alcide Blacksmith, Kenikuen Mark, etc., et même Samian, Zachary Richard et Marc Déry sont venus s'y inspirer et y enregistrer. Malgré cette initiative pleine de promesses, le problème financier demeure, car le studio doit se financer et les musiciens innus n'ont pas l'argent ou la détermination nécessaire pour se payer un enregistrement de grande qualité. Leur possibilité financière d'enregistrer un album repose sur les subventions de différents organismes innus comme l'Institut Tshakapesh, la SOCAM et ses radios locales comme la CKAU à Uashat mak Mani-utenam, les Conseils de bande, les Conseils tribaux et les entreprises innues.

Les musiques populaires innues sont ainsi avant tout des actes créatifs, expressifs et artistiques vécus dans le quotidien des communautés innues. C'est de là dont elles sont issues et c'est à ce monde d'expériences qu'elles s'adressent et qu'elles participent.



Fig.35 – Paul-Arthur «Mitshapeu» McKenzie et sa femme Monique Dominique McKenzie, parents de Claude McKenzie, lors de la célébration d'un mariage à Shipit, site innu au bord de la rivière Moisie près de Mani-utenam, août 2011. Mitshapeu, fils d'Alexandre McKenzie 3^e, est un aîné respecté de Mani-utenam, chanteur au *teueikan* et chanteur par excellence de chants chrétiens en *innu-aimun*, tout comme son père l'était. Photo: Véronique Audet.

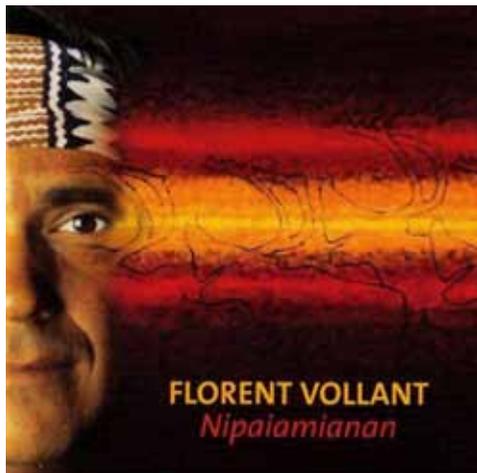


Fig.36 – Album de chants de Noël innus *Nipaiamianan* de Florent Vollant (2000). Fond de la couverture: œuvre de Lauréat Moreau. Photo: Jean-Yves Bruel. Graphisme: Nicolas Moumouris, Jean-Yves Bruel. Reproduit avec l'autorisation de Florent Vollant.



Fig.37 – Charles-Api Bellefleur, accordéoniste d’Unaman-shipu. Festival Innu Nikamu, circa 2000. Photo: Marc Vollant. Reproduite avec l’autorisation de l’artiste et du photographe.



Fig.38 – Photographie de couverture de l’album *Tshekashkassiunnu* (2008) de Charles-Api Bellefleur à l’accordéon. Photo: Marc Tremblay. Reproduite avec l’autorisation de l’artiste et du photographe.



Fig.39 – L’«Elvis innu». Émile Grégoire dans les années 1950 à Uashat. Photo: inconnu. Gracieuseté d’Émile Grégoire et du photographe Marc Vollant, collection privée.



Fig.40 – Émile Grégoire, chez lui. Uashat, juillet 2009.
Photo : Véronique Audet.

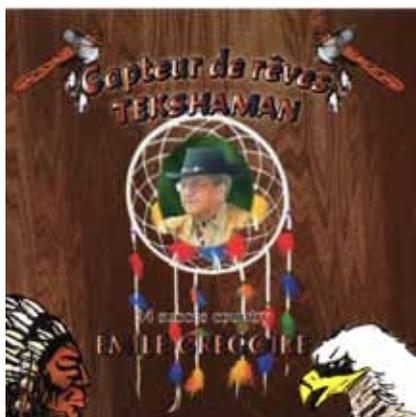


Fig.41 – Album compilation *Capteur de rêves – Tekshaman*. 24 succès country d'Émile Grégoire (2000a). Dessin de la pochette : John-Émile Grégoire. Reproduit avec l'autorisation d'Émile Grégoire.

Innu Nekemun



ESHKAN Les frères Grégoire

Fig.42 – Les Frères Grégoire, fils d'Émile Grégoire. Album cassette *Innu Nekemun* d'Eshkan – Les frères Grégoire, 2^e édition. Première édition circa 1985 et 2^e édition circa 2000. Reproduit avec l'autorisation des Frères Grégoire (Jacques «Atshuk» Grégoire).



Fig.43 – Morley Loon en spectacle au gymnase de Mani-utenam, circa 1978. Photo: inconnu. Gracieuseté du photographe Marc Vollant, collection privée.



Fig.44 – Philippe « Pinip » McKenzie, en spectacle au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, circa 2000. Photo: Marc Vollant. Reproduite avec l'autorisation de l'artiste et du photographe.



Fig.45 – Philippe « Pinip » McKenzie (droite), Yvon Vollant (centre) et Florent « Titi » Vollant (gauche) en spectacle lors de l'ouverture officielle des Galeries montagnaises. Uashat, novembre 1976. Photo : inconnu. Gracieuseté du photographe Marc Vollant, collection privée.

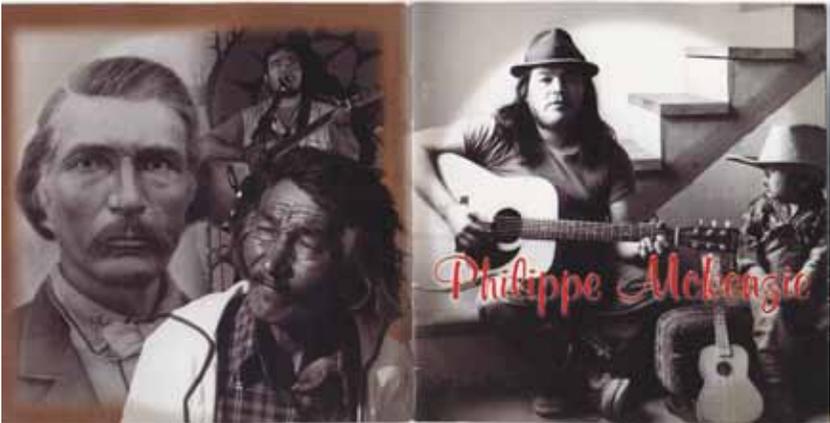


Fig.46 – Album *Philippe McKenzie* de Philippe McKenzie (2000). Recto, à droite : Philippe McKenzie et son fils Sylvestre Mishtashipu McKenzie au début des années 1980 (Photo : Évelyne St-Onge). Verso, à gauche : son arrière-grand-père Alexandre McKenzie 1er « Tshisheniu Akanishau » (ancêtre innu-écossais des Innus nommés McKenzie), son oncle Jean-Marie « Shamani » McKenzie, grand chanteur *au teueikan*, et lui-même, en arrière-plan, en spectacle au festival Innu Nikamu (photo de Marc Vollant). Graphisme : Communications Totem. Reproduit avec l'autorisation de Philippe McKenzie, éditions Uapan Nuta.



Fig.47 – Philippe « Pinip » McKenzie et son fils Sylvestre Mishtashipu McKenzie en spectacle. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.48 – Logo du festival Innu Nikamu, version mise à jour en 2011. Dessin original: Benoît Audette; idée originale: Philippe McKenzie. Reproduit avec l'autorisation des Productions Innu Nikamu.

Fig.49 – Plaque décorative du festival Innu Nikamu. Reproduit avec l'autorisation des Productions Innu Nikamu.





Fig.50 – En décor de scène, le logo de la 19^e édition du festival Innu Nikamu (2003). Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.51 – Site du festival Innu Nikamu. Mani-Utenam, août 2003. Photo : Véronique Audet.

Fig.52 – Site du festival Innu Nikamu. Mani-Utenam, août 2003.
Photo: Véronique Audet.



Fig.53 – Spectacle du groupe Meshikamau de Tshishe-shatshit au Labrador. Sur scène, de gauche à droite: Kevin Nuna, Melvin Penashue, Andrew Penashue, Etienne Rich. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003.
Photo: Véronique Audet.

Fig.54 – Scène circulaire du festival Innu Nikamu en forme de *teueikan*, avec le contour rouge, et le bâton, au pied de la scène, formé d'un billot recourbé. Cette scène a été remplacée en 2004, à l'occasion de la 20^e édition, afin de se doter d'une scène et d'équipements plus technologiques.
Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003.
Photo: Véronique Audet.





Fig.55 – Les jeunes, dont les jeunes filles de la troupe Mashkussat de Nutashkuan, profitent des jeux organisés pour eux lors de la journée du samedi. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.56 – Imitation dans l'esprit du festival. Enfants de Tshishe-shatshit, de Mani-utenam et ma fille Sara-Maya, à Mani-utenam, août 2003. Photo: Véronique Audet.



Fig.57 – Le jeune Ted André au chant et à la guitare, gagnant du concours Innu Star Académie en 2009. On remarque en avant-plan une jeune fille qui a l'autographe du chanteur innu Shaushiss Fontaine sur son chandail. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.



Fig.58 – Le jeune Tshenapess Régis charme la foule de spectateurs en imitant Michael Jackson, pour le concours Innu Star Académie. On voit le photographe innu Marc Volland sur scène en arrière-plan. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.



Fig.59 – Le jeune Innu et Huron-Wendat Samuel Savard, portant ses regalia, danse des danses de pow-wow intertribales pour le concours Innu Star Académie. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.60 – Première cassette de Kashtin produite localement (circa 1985). Reproduite avec l'autorisation des artistes Claude McKenzie et Florent Vollant.



Fig.61 – Cassette *E Uassiuian* de Claude McKenzie, 2^e édition. Première édition circa 1987 et 2^e édition circa 2000. On y voit Claude McKenzie et Marcel Néron au studio de ce dernier, à Sept-Îles, dans les années 1980.

Photos: R-Rock. Reproduite avec l'autorisation de Claude McKenzie.



Fig.62 – Single *E Uassiuian* de Kashtin (1989). Chanson *E Uassiuian* (Mon enfance) côté A, chanson *E Peikussian* (Solitude) côté B. Reproduit avec l'autorisation des artistes Claude McKenzie et Florent Volland et du producteur Guy Trépanier (Groupe Concept Musique).

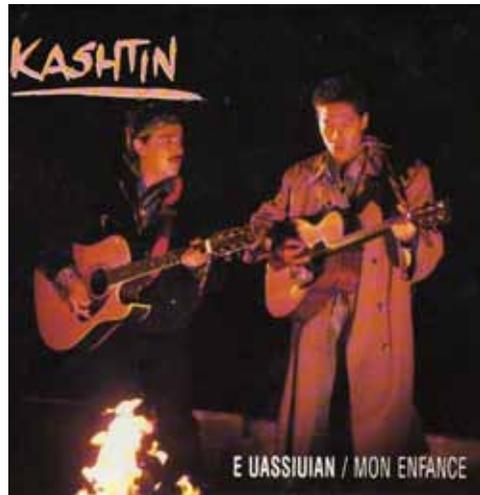




Fig.63 – Premier album commercial *Kashtin* de Kashtin (1989). Certifié Platine (plus de 100 000 unités vendues) en février 1990 et Double Platine (plus de 200 000 unités vendues) en septembre 1992 par la Canadian Recording Industry Association. Recto-verso de la pochette. Photos: Marc Drolet. Graphisme: Avant-première. Reproduit avec l'autorisation des artistes Claude McKenzie et Florent Vollant et du producteur Guy Trépanier (Groupe Concept Musique).

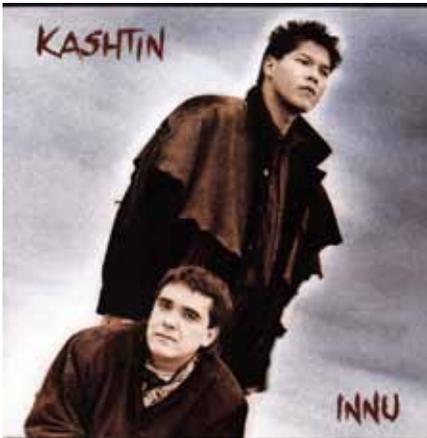


Fig.64 – Album *Innu* de Kashtin (1991). Certifié Platine (plus de 100 000 unités vendues) en octobre 1993 par la Canadian Recording Industry Association. Reproduit avec l'autorisation des artistes Claude McKenzie et Florent Vollant et du producteur Guy Trépanier (Groupe Concept Musique).

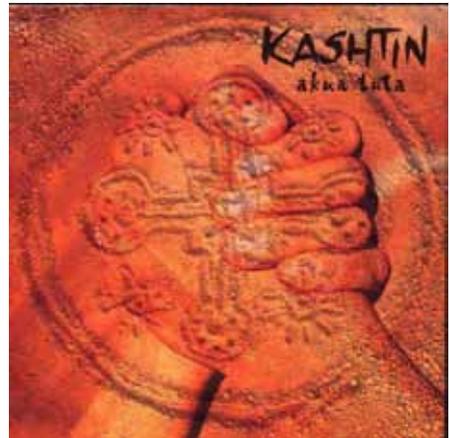


Fig.65 – Album *Akua tuta* de Kashtin (1994). Certifié Or (plus de 50 000 unités vendues) en novembre 1994 par la Canadian Recording Industry Association. Reproduit avec l'autorisation des artistes Claude McKenzie et Florent Vollant et du producteur Guy Trépanier (Groupe Concept Musique).



Fig.66 – Sylvester «Sly» Mestokosho, auteur-compositeur-interprète innu et membre du groupe Uasheshkun d'Ekuanitshit, alors qu'il commençait à chanter, composer et jouer de la guitare. Chez sa mère Marie-Aimée Mestokosho, Ekuanitshit, septembre 2003.
Photo: Véronique Audet.



Fig.67 – Sylvester «Sly» Mestokosho, en spectacle avec le groupe Uasheshkun au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009.
Photo: Véronique Audet.



Fig.68 – Chants innus à la guitare autour d'un feu, avec Kathia Rock et Carl Grégoire. Soirée d'été chez Kathia, Mani-utenam, août 2009.
Photo: Véronique Audet.

CHAPITRE 3

AFFIRMATION IDENTITAIRE

POLITIQUES ET POÉTIQUES DES MUSIQUES POPULAIRES CONTEMPORAINES INNUES

Les musiques populaires contemporaines innues sont constitutives d'un mouvement d'affirmation identitaire et d'un processus dynamique de continuité, de (re)vitalisation et de transformations sociales et culturelles. Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, ces musiques ont émergé et pris leur essor dans un climat social et politique de décolonisation et d'affirmation identitaire des Autochtones en tant que premiers peuples, Premières Nations, premiers habitants¹ de leurs territoires. En ce sens, elles ont intrinsèquement une valeur politique, en tant qu'expression, construction et affirmation d'une identité propre et distincte. Mais l'affirmation identitaire à travers ces musiques n'est pas nécessairement explicite ou politisée ; elle est aussi l'expression subjective d'une poétique de l'être au monde innu. Les jouer est en soi un acte identitaire de renouvellement culturel continu, une expression et une construction de son mode d'être au monde dans toute son unicité, son originalité, sa complexité, son *agencéité* et son historicité.

UN ART POLITISÉ ET DES POÉTIQUES DE L'IDENTITÉ

Il y a, dans l'acte d'affirmation identitaire, une tension entre la politisation de l'identité et l'expérience de vivre et d'exprimer cette identité ; entre l'identité telle qu'elle est représentée ou idéalisée et l'identité telle

1. Au sens de *dwellers* (Ingold 1996).

qu'elle est vécue ou expérimentée ; entre le discours et la pratique. L'identité est définie à la fois par soi et par l'autre, pour soi et pour l'autre. Cet autre exerce une pression sur l'expression de soi-même, surtout en contexte de (post-)colonisation et de résistance. La politisation de l'identité, de la culture ou de l'art se fait surtout dans un esprit de lutte pour la reconnaissance et de résistance active dans un contexte d'oppression ou de fragilisation sociale et culturelle. L'identité, ou la culture qui est considérée comme garante de cette identité, devient un instrument politique et acquiert une définition explicite et objective dont l'expression et l'affirmation tendent vers la (re)valorisation et la (re)vitalisation culturelle ; dans cet esprit, les musiques sont jouées pour la représentation culturelle, comme emblème. Dans ce cadre, tel que Poirier (2004b) l'écrit en corroborant les propos de Wright (1998), on assiste à des « processus d'objectivation de la « culture » », où la culture locale brimée lors de l'époque coloniale est reconstruite comme un tout et mise de l'avant, devenant une « ressource afin de négocier la co-existence avec la société dominante et faire reconnaître ses droits et sa spécificité »² (Poirier 2004b : 10).

Selon Nettl, la musique et la danse constituent les marqueurs les plus signifiants des frontières culturelles chez les minorités et les Autochtones en Amérique du Nord : « When Indians of North America wish to show their ethnic identity to themselves and to others, they do so most typically with the use of dances and songs. » (Nettl 1992 : 394) Ces expressions identitaires puisant généralement dans le patrimoine folklorique agissent comme emblèmes culturels. On voit ce phénomène principalement à travers les pow-wow mettant en œuvre des danses, des costumes (régalia), des chants et des tambours traditionnels fortement tributaires des cultures des Plaines. Ils expriment une forte identité panamérindienne à laquelle se rattachent beaucoup d'Autochtones d'Amérique du Nord³. Selon Preston, c'est vers la fin des années 1970 que les musiques « traditionnelles » panamérindiennes sont venues répondre, en réaction à la culture universalisante associée au rock ainsi qu'à la politique du multiculturalisme, aux besoins des jeunes autochtones relativement coupés du mode de vie en forêt de s'identifier comme Autochtones (1985 : 27). Elles refont le lien avec l'univers spirituel, sont chantées à l'unisson, en communion, et ont pour but « d'apporter l'unité et l'universalité spirituelle chez tous les peuples amérindiens » (*Idem*). Les Innus ont pris exemple sur ces

-
2. Voir à ce propos les numéros d'*Anthropologie et Sociétés* dirigés par Poirier (2004c) et White (2006).
 3. Voir Lassiter 1998 ; Ellis, Lassiter et Dunham 2005 ; Jérôme 2005b ; Blundell 1985.

performances pour créer leurs propres troupes de danses, de chants et tambour traditionnels, par exemple les troupes Carcajou et Mashkussat⁴.

Dans la lignée de ces renouveaux traditionnels, des Innus se sont réappropriés le style de musique traditionnel au *teueikan* pour affirmer leur identité culturelle, sans procéder nécessairement par le processus spirituel associé à cet instrument. Le *teueikan* est devenu de plus en plus présent publiquement et sur scène lors des fêtes et rassemblements, sur les ondes des radios communautaires de la SOCAM et à travers des enregistrements sonores ou vidéo. Jean-Charles Piétacho fait une distinction entre les façons traditionnelle et contemporaine de chanter au *teueikan*, en parlant d'Alexandre McKenzie de Matimekush : « Il chante [au *teueikan*], mais pas comme eux autres [les aînés ou anciens]. Il chante pour agrémenter. » (J.-C. Piétacho 2003 : entretien avec Pinip Piétacho). Toutefois, le chant au *teueikan* d'Alexandre McKenzie est aujourd'hui très apprécié et respecté par les Innus. Comme celui d'autres aînés contemporains qui se font rares au *teueikan*, son chant est fortement ressenti comme un précieux héritage innu, même s'il est donné davantage pour commémorer, pour reproduire les chants hérités, que pour communiquer avec les forces spirituelles.

Des jeunes⁵ ont repris le *teueikan* pour en faire un instrument de revalorisation/revitalisation culturelle, trouvant dans cette pratique l'occasion de renouer avec les traditions, de rechercher, de vivre et d'exprimer, quoique de façon renouvelée, leur culture et leurs racines. Par exemple, un jeune Innu de Sept-Îles me racontait qu'il s'est intéressé au *teueikan* à une époque de sa vie où il vivait une crise identitaire, où il cherchait à s'identifier plus fortement en tant qu'Innu, cherchant à combler un certain vide identitaire et culturel qu'il ressentait. C'est ainsi qu'il a trouvé, redéfini et exprimé son identité innue dans la pratique du *teueikan* notamment, frappant et chantant les chants traditionnels que les aînés ont laissé en héritage collectif (Anonyme 2003 : entretien). D'autres, tel Cyrille Fontaine, à partir des années 1970, ont chanté des chants traditionnels et composé des chants revendicateurs au *teueikan* (Fontaine et autres 1982). Des femmes comme l'aînée Hélène McKenzie Vollant, Geneviève McKenzie-Sioui et Kathia Rock se sont aussi approprié le *teueikan* pour s'affirmer musicalement en tant qu'*Innushkueu* (femme innue). Ces nouvelles utilisations du *teueikan* font l'objet de débat. On peut les

4. Voir figure 31.

5. C'est-à-dire des personnes qui ne sont pas des aînés et qui ne détiennent pas l'expérience traditionnelle requise pour frapper le *teueikan*, soit une expérience approfondie du territoire et de la chasse donnant lieu à l'expérience onirique et spirituelle d'acquisition des chants.

considérer comme un enrichissement ou une diversification culturelle. Mais d'autres les voient plutôt comme un danger de folklorisation de la culture musicale innue, où l'utilisation du *teueikan*, agissant comme symbole identitaire innu, n'est plus investie des finalités et des significations spirituelles liées au mode d'être au monde traditionnel. Certains trouvent ces pratiques inacceptables, ou du moins qu'elles doivent demeurer très prudentes et respectueuses du *teueikan* en ne le faisant pas intervenir de façon inappropriée⁶; d'autres disent que les temps ont changé, que le contact spirituel s'est étioilé et que si les jeunes ne se réapproprient pas le *teueikan*, il disparaîtra des pratiques. Dans tous les cas, le *teueikan* reste un symbole innu vital et sa résonance évoque un fort sentiment d'appartenance et de fierté identitaires.

Aussi, certains musiciens explorent la diversité des traditions musicales des Innus lorsqu'ils cherchent à s'identifier en tant qu'Innus et à exprimer et affirmer leur patrimoine culturel. Par exemple, Florent Vollant, en réalisant un disque de chants innus, *Nipaiamianan* (1999), a puisé dans le patrimoine des chants chrétiens innus de Noël (voir figure 36); il a aussi dirigé un disque de chants d'enfants innus, *Nikamunissa / Innu-auass nikamu* (2002), dont beaucoup sont des traductions/adaptations innues⁷ de chansons d'héritage québécois comme Frère Jacques (*Atishauiana*), Au Clair de la Lune (*Nishushkupaniun*) et Sonnez les matines (*Utapan*). Charles-API Bellefleur, aîné d'Unaman-shipu, chanteur au *teueikan* et accordéoniste, a enregistré l'album *Tshekashkassiunnu* (2008) de pièces innues à l'accordéon, dont la plupart sont des versions innues adaptées des traditions musicales catholiques, québécoises et acadiennes (voir figures 37-38).

Cependant, les expressions et performances musicales se réalisent principalement à travers les musiques populaires innues, comme on peut en saisir l'importance au festival Innu Nikamu. Leur forte valeur culturelle et identitaire est moins frappante que celle des chants de *teueikan* pour ceux qui ne sont pas Innus, sauf pour ce qui est de l'usage de l'*innu-aimun* et certaines références musicales au tambour et aux sons de la nature. Elles agissent ainsi moins directement comme emblèmes culturels vis-à-vis des allochtones, sauf pour les rares musiques et musiciens qui transcendent les

-
6. Parmi ces restrictions: ne pas frapper le *teueikan* en consommant de l'alcool, ne pas en faire un spectacle où prime le but lucratif ou commercial et la quête de popularité. William-Mathieu Mark d'Unaman-shipu recommanda ces restrictions à Kathia Rock (Kathia Rock 2003: entretien). Il faut aussi en prendre soin lorsqu'il n'est pas utilisé en l'enveloppant et en le plaçant en sécurité.
 7. Dans bien des cas, seulement l'air de la chanson est emprunté et d'autres paroles y sont chantées en *innu-aimun*.

frontières culturelles. Elles sont d'abord destinées aux Innus eux-mêmes et constituent des expressions d'affirmation identitaire pour eux-mêmes, au niveau local : de par l'usage de la langue, les goûts musicaux, les thèmes abordés relevant d'expériences vécues communes et dont la subtilité émotive est touchante et compréhensible pour une majorité d'Innus. Peu importe le thème, la langue et le style d'une chanson innue, qu'elle calque une chanson d'amour américaine ou de Joe Dassin ou encore qu'elle s'inspire des chants de *teueikan* ou d'autres musiques autochtones, elle est innue et elle comporte une valeur identitaire inhérente. La valeur identitaire des musiques autochtones contemporaines est étroitement liée à leur force de changement, à leur pouvoir d'élaboration, de construction et de transformation identitaires. Elles apparaissent comme une force de renouveau, de changement, de résistance (Diamond et autres 1994 ; Keillor 1988).

The new aboriginal music is precisely about building an identity. This new music is alive because it is constantly changing. It reflects aboriginal society... which itself is being transformed.

(Chaumel 1989 dans Diamond et autres 1994 : 180)

Bien que plusieurs chansons populaires innues puissent présenter ou se voir attribuer une portée politique, la majorité des chanteurs, musiciens et auteurs-compositeurs font leur musique sans vive conscience ou articulation politique. S'ils expriment, affirment et construisent leur identité à travers leurs musiques, c'est davantage selon un sens expérientiel ou poétique, selon *a poetic of dwelling*, comme l'exprime Ingold (1996, 2004). Vivre et exprimer son identité et sa culture d'abord pour soi-même et ses « confrères » culturels, de façon subjective, implicite et plus ou moins consciente est une expérience d'affirmation identitaire subtile et personnelle, tout en étant socialement partagée. Ces expressions tiennent de la persistance culturelle, d'une évidence culturellement partagée que les choses sont et se font ainsi et doivent se développer en ce sens. Le chapitre précédent a fait ressortir ces attitudes et processus de persistance culturelle qui tendent à indigéniser les apports extérieurs par leur intégration dans le roulement de l'expérience d'être au monde en tant qu'Innu. Ces expressions identitaires, telles que les musiques populaires innues, émanent de la poésie d'un mode d'être au monde, d'une manifestation et d'un engagement poétiques, subjectifs, artistiques, plus que d'un engagement objectif et politique proprement dit (Krimms 2000 : 185). Cette expérience d'expression / affirmation identitaire est d'autant plus importante qu'elle est le cœur même de la vie sociale et culturelle, le « substrat expérientiel de la culture » (Friedman 2004 : 27-29). Friedman parle de l'« expérience partagée » en tant que milieu de vie dynamique de la culture.

L'expérience partagée est en soi une relation complexe et on ne peut pas la comparer facilement aux produits culturels comme les monuments ou les artefacts technologiques. [...] [O]n pourrait concevoir la culture comme un processus qui relie les conditions sociales à la formation de l'expérience partagée et à la production et l'élaboration des interprétations de la réalité. (Friedman 2004: 29)

Il m'apparaît qu'après une époque d'affirmation identitaire politisée dans la lignée de Philippe McKenzie et des grands regroupements politiques initiaux visant la négociation de revendications globales, l'heure est maintenant surtout au retour sur soi, pour soi et aux processus de guérison. Les expressions musicales affirment et mettent en question le « comment vivre » en tant qu'Innu, certes, mais d'abord en tant qu'être vivant qui doit vivre sainement, se trouver et se convaincre d'une raison d'être dans ce monde en constante mouvance... L'expression identitaire s'en trouve davantage problématisée et complexifiée et se situe surtout au niveau local et sur le plan subjectif. Dans les premiers temps, les chansons étaient ouvertement identitaires et revendicatrices. Aujourd'hui, ce style en inspire encore plusieurs. Cependant, tout en occupant une place essentielle en toile de fond, comme une balise-référence identitaire actualisée au besoin, il fait place à davantage de chansons racontant la vie dans la communauté, les problèmes sociaux, les voies de guérison de ces maux, le pardon et la quête de jours meilleurs. Ces deux tendances thématiques forment les grands pôles de la chanson populaire innue contemporaine : celui du territoire, du nomadisme, des traditions, des ancêtres et de la fierté identitaire et celui de la communauté, de la subordination/victimisation, de la fête, du désarroi et des problèmes sociaux. La première est généralement plus objectivante et idéalisante et la deuxième est plus subjectivante, ancrée dans l'expérience vécue et la relatant « crûment ». Chacune à leur façon, ces tendances thématiques fournissent la problématisation et la résolution des identités, en explorant et en élaborant des modèles de fierté ainsi que de crise/réparation identitaires. Ces chansons suggèrent des prises de conscience et des changements à opérer pour améliorer la vie de chaque Innu, personnellement et collectivement ; les unes par l'intermédiaire de grandes représentations collectives et traditionnelles suscitant fierté et rappelant les origines autant que la perte et l'injustice, les autres en mettant en mots et en musique les histoires vécues et les émotions que tous ont de la difficulté à vivre, à exprimer, voire même à entendre.

Dans une société se disant multiculturaliste ou pluraliste comme le Canada ou le Québec, le seul fait qu'une minorité culturelle exprime sa différence ou plutôt, s'exprime différemment, est perçu comme un acte

d'affirmation identitaire. Souvent, vivre son identité, et surtout lorsque cela sort du cadre jugé normal ou acceptable par la société majoritaire, apparaît comme l'équivalent d'affirmer politiquement son identité. Cette affirmation est entendue d'autant plus fortement lorsque cette minorité sort d'une expérience historique de tentative d'assimilation forcée, en d'autres mots d'ethnocide, de génocide culturel, et s'inscrit dans un processus de revendication et de réparation des injustices. Comme le dit un chanteur Chipewewa, «As First Nations individual, my life, whether I like it or not, is politic 24 hours a day. It's very hard to keep those kinds of issues inside.» (Allen Deleary, dans LeBlanc 1994) Chaque geste individuel est interprété et étiqueté en référence à son appartenance collective, au stéréotype. Cette tension que vivent les Autochtones peut résulter en un engagement politique presque féroce aussi bien qu'en un dégoût, un rejet et un désintéressement des questions politiques sur le plan officiel ou institutionnel devant les difficultés de la reconnaissance et de l'impasse politique⁸.

Par exemple, Philippe McKenzie, de la génération des pensionnats, est beaucoup marqué par l'époque de résistance et de consolidation collective et politique des Autochtones. Il fut et reste un chanteur engagé politiquement: il ne met pas d'eau dans son vin et exprime fortement son amertume vis-à-vis des «invités exploités», tentant d'explicitier la dépossession culturelle et territoriale des Innus et la situation qui en résulte. Des artistes plus jeunes comme Rod Pilot suivent cette voie engagée et s'inscri-

8. Depuis quelques années, nous assistons à un renouveau de l'engagement politique autochtone au sein des sociétés québécoise et canadienne. Des candidats autochtones se sont présentés aux élections provinciales et fédérales et ont été élus comme députés: Alexis Wawanoloath, jeune métis Abénaki élu député d'Abitibi-Est en 2007 pour le Parti Québécois, premier autochtone élu depuis l'obtention du droit de vote des Premières Nations en 1960 et deuxième autochtone québécois à siéger à son parlement; Jonathan Genest-Jourdain, jeune métis Innu élu député de Manicouagan en 2011 pour le NPD puis nommé porte-parole adjoint de l'opposition officielle du Canada pour les Affaires autochtones et développement du Nord, premier député fédéral autochtone au Québec avec Roméo Saganash; Roméo Saganash, Cri élu député d'Abitibi-Baie-James-Nunavik-Eeyou en 2011 pour le NPD et devenu premier Autochtone à briguer le poste de chef d'un parti fédéral en s'étant lancé dans la course à la direction du NPD après le décès de Jack Layton; Peter Penashue, Innu élu député du Labrador pour le Parti conservateur du Canada en 2011 puis assermenté Ministre des Affaires intergouvernementales et président du Conseil privé de la Reine pour le Canada, devenu premier Innu du Labrador à être élu à la Chambre des communes et premier Innu à être assermenté au Cabinet du Canada (Wikipédia). Les Autochtones reprennent également le devant de la scène médiatique, au Québec avec le Plan Nord qui touche directement leur milieu de vie et leurs territoires ancestraux, et au Canada avec notamment la Commission de vérité et de réconciliation du Canada (www.trc-cvr.ca) et la reprise du dialogue entre la Couronne et l'Assemblée des Premières Nations en janvier 2012.

vent aussi dans les processus de revendication, portant le flambeau d'une consolidation collective innue. Kashtin, différemment, a voulu faire savoir et connaître qui ils sont en tant qu'Innus, sans engagement politique explicite si ce n'est le partage et la solidarité. Ce qui fut néanmoins révolutionnaire, car à leur manière, ils ont sorti les Autochtones de l'ombre où ils étaient confinés depuis plus d'un siècle. Ils ont opté pour œuvrer dans le cadre du multiculturalisme, présentant leur différence culturelle sans bouleverser le cadre social et sans causer d'anxiété aux allochtones. Plutôt que d'ériger des barrières, ils ont cherché à anéantir les clivages et les distances pour vivre dans le respect mutuel. Bien des groupes ont d'abord cette visée lorsqu'ils se font connaître des allochtones. Ils veulent partager leur musique et ne désirent pas être des objets politiques; ils veulent se faire connaître comme ils sont pour ce qu'ils sont, sans nécessairement porter le poids de leur nation.

Malgré le fait que Kashtin s'affichait comme apolitique, le groupe a inévitablement été impliqué politiquement, vecteur d'union comme de dissension. Il est intéressant de remarquer qu'une même chanson peut être interprétée, expliquée et valorisée différemment selon le contexte. (Voir Scales 1999) Lorsque le contexte politique devenait plus tendu envers les Autochtones, les chansons de Kashtin étaient reçues et interprétées avec plus de valeur politique et devenaient représentatives de l'ensemble des Autochtones⁹. Certaines étaient très politisées et revendicatrices à mon sens, telle *Tshinanu*, qui a valeur d'hymne national innu. Mais ils ne la présentaient pas comme telle et ne se présentaient pas eux-mêmes comme des revendicateurs. Cette chanson suscitant la fierté d'être Innu en disant «c'est à nous nos territoires, c'est à nous nos rivières, nos portages, nos enfants, etc.» est souvent jouée lors d'événements politiques et de rassemblements sociaux et culturels innus¹⁰.

-
9. La censure de leurs succès dans les radios de Montréal lors de la crise d'Oka en est une illustration flagrante (Scales 1999: 99; Morrison 1996).
 10. Florent Vollant l'a d'ailleurs chantée lors de sa prestation au concert de la Saint-Jean-Baptiste 2004 sur les Plaines d'Abraham. J'ai été beaucoup amusée de la prestation de cette chanson dans le cadre de la fête nationale des Québécois donnant lieu à de grands élans patriotiques et très arrosés. On peut l'interpréter comme un partage de patriotisme, de fierté identitaire et une expression de la diversité culturelle dans la société plurielle qu'est le Québec. On peut la considérer également comme un clin d'œil plutôt humoristique à la situation politique ambiguë des Premières Nations vivant avec la société québécoise. Surtout dans le contexte des négociations actuelles qui reconnaissent les droits ancestraux des Innus sur leur territoire situé à l'intérieur du tracé des frontières québécoises, fragilisant la légitimité et la «souveraineté» du Québec sur son territoire et ses citoyens et engendrant des frictions parfois vives avec les allochtones des régions concernées.

L'IDENTITÉ DES MUSIQUES INNUES ET LES LIGNES DE FORCE DE L'AFFIRMATION IDENTITAIRE

Lorsque l'on parle d'affirmation identitaire à travers les musiques populaires contemporaines innues, de quelle identité parle-t-on, selon quelle musique et à travers qui? Qu'est-ce qui fait qu'une musique peut-être considérée comme innue ou non? Tenter de définir ou de tracer un portrait caractéristique des musiques innues ou autochtones rejoint la question de la définition de l'identité innue ou autochtone aujourd'hui. Cette identité est en réalité plurielle. Elle tient d'un amalgame d'identifiants comme l'aspect physique, le statut défini par la Loi sur les Indiens, les traditions du passé ancestral, les réalités et conjonctures multiples et complexes de l'histoire et du présent. Elle se décline de façon complexe selon différents axes identitaires qui conditionnent le rapport de soi au monde: spatial (territoire, communauté, ville, international), temporel (passé, présent, avenir), sexuel (homme, femme, homo/hétérosexuel), générationnel (aînés, adultes, jeunes, enfants), occupationnel (chasseur-pêcheur-cueilleur, ouvrier, fonctionnaire, artiste, étudiant, chômeur, assisté social, parent, aidant naturel, etc.), linguistique (*innu-aimun*, français, anglais, etc.), religieux (traditionaliste animiste, chrétien, panamérindianiste et autres). Mais ces identités multiples et ces multiples façons de les agencer, de les vivre et de les exprimer sont rassemblées en un stéréotype plus ou moins constant. L'identité est souvent exposée ou représentée comme un tout unifié, lorsque vient le temps de se définir en tant que peuple, nation, en tant qu'Innu, en tant qu'Indien, Autochtone. Dans les chansons, l'expression d'être Indien ou Innu oscille entre une identité de victime désabusée, d'une violation irrécupérable, et une identité d'Innu qui reprend le dessus, qui affirme sa souveraineté culturelle et son désir de retrouver ou de conserver sa puissance, sa liberté et sa fierté. Elles révèlent une dualité dans l'objectivation de l'identité innue, par une forte identification positive et glorieuse au territoire, aux faits et gestes des ancêtres, ainsi qu'une identification plus problématique et diffuse, mais très vive, au vécu et à une culture de colonisation, de subordination, de misère, de pauvreté, de victime, de défaitisme... Les chansons travaillent, négocient, affirment cette identité sous toutes ses formes, mais toujours, à mon avis, selon les deux grands pôles que sont les formes idéalisées et généralement plus politisées, les balises-références, ainsi que les formes « crues », les plus ou moins *politically correct* que les chanteurs et les Innus ne tiennent pas nécessairement à commenter publiquement pour ceux qui ne déchiffrent pas la langue innue, celles de la vie et des problèmes sociaux au quotidien.

La création d'une catégorie « musique autochtone » dans le cadre des Juno Award en 1994 a généré des réflexions et des débats très intéressants pour arriver à définir la musique autochtone au Canada. Ces questions renvoient à la notion même de qui est Autochtone et de qu'est-ce qui est autochtone. En général, cette définition se base sur la musique produite par une personne reconnue comme Autochtone selon son statut officiel de membre d'une Première Nation, Métis ou Inuit (Diamond 2001). Mais s'ajoutent les questions: est-ce que tout ce que produit une personne autochtone est autochtone? Est-ce qu'un allochtone peut produire une musique autochtone? Buffy Sainte-Marie, considérée comme la mère des musiciens autochtones au Canada, a largement contribué à la constitution de cette catégorie. Selon elle, les musiques autochtones sont celles produites par les Autochtones et qui, tout en étant ouvertes à de multiples influences, appropriations et collaborations, possèdent des éléments caractéristiques de l'expression autochtone :

Not just a racial category. [...] the use of drums and an insistent beat. [...]

Whether it's powwow, rap, rock'n'roll, jazz, or hip-hop, when you hear it, you know it's native. (Sainte-Marie dans LeBlanc 1994)

Des thèmes comme le lien au territoire et à la culture ainsi que les problématiques de la vie dans les communautés, des mélodies, des rythmes et des instruments traditionnels, des éléments stylistiques comme des vocalises ou des onomatopées, ainsi que l'expression en langue autochtone sont autant d'identifiants ou de traits caractéristiques de ces musiques autochtones, bien qu'ils n'en soient pas la condition essentielle. Dans les musiques populaires qui révèlent en apparence peu de caractéristiques autochtones traditionnelles, on peut déceler des apports typiquement autochtones dans leur forme musicale et le contexte de performance (Whidden 1984 : 101). Diamond, Cronk et von Rosen tracent un portrait révélateur de ce que sont ces nouvelles musiques et de ce qu'elles peuvent représenter pour les Autochtones :

Within the diversity of styles, what emerges as « shared » is the emphasis which Native musicians place on the emotional quality of the pop music they perform, the continuing close connections between music and dance, the humour and strength with which Native perspectives and values are affirmed and, in some cases, the uses of music as vehicles for social change. Statements about these qualities enable us to begin to understand the importance of new genres as forces for renewal and, at times, resistance.

(Diamond et autres 1994 : 180)

Les caractéristiques d'ensemble des musiques populaires autochtones canadiennes s'appliquent intégralement aux musiques populaires innues. Ces dernières se distinguent et s'identifient encore davantage par le fait qu'elles sont chantées en langue *innu-aimun* pour leur grande majorité. En discutant des thématiques des paroles, de l'expression sonore, de l'utilisation de la langue *innu-aimun* et des acteurs, j'esquisse un panorama des traits caractéristiques des musiques populaires innues en les situant dans l'ensemble général des musiques populaires autochtones (canadiennes) et en faisant ressortir le jeu identitaire qu'elles mettent en œuvre.

Les thématiques des paroles

Le contenu thématique des chansons embrasse potentiellement tous les aspects de la vie des Innus. Pour Kim Fontaine, Innu de Mani-utenam, musicien bassiste, technicien de son et arrangeur musical au Studio Makusham, directeur musical de spectacles autochtones et coordonnateur du festival Innu Nikamu depuis 2010 (voir figures 85, 88-89), les thèmes des chansons expriment la culture telle qu'elle est vécue aujourd'hui, sous toutes ses formes.

Il y a des chansons qui parlent autant du territoire que de ce qui se passe dans leur communauté, des difficultés au niveau de la langue, ou que ce soit autres choses. [...] Je te dirais que c'est comme en français. Souvent, de l'amour, ou peines d'amour, les difficultés familiales... Il y a aussi, par chez nous, beaucoup de chansons qui parlent de la drogue, *pis* des difficultés de boisson, ou toutes ces affaires-là. Tu sais, du monde qui, je dirais, *sont* dans la misère, autant financièrement qu'émotivement. C'est pas mal ce dont les jeunes parlent, je te dirais, aujourd'hui. (Kim Fontaine 2003 : entretien)

On remarque des thèmes majeurs comme l'amour, la famille, l'amitié, les peines et les misères, les joies et les folies, les problèmes de consommation d'alcool et de drogue, de violence, de négligence, la perte d'être chers par le suicide ou des circonstances tragiques et malheureuses, des appels à l'aide, des demandes d'écoute et de pardon, la valorisation et la revendication de la vie dans le territoire et de la culture traditionnelle, la prise en charge personnelle et collective.

Comme je l'ai décrit précédemment, elles expriment souvent une dialectique entre le lien à la terre et aux traditions et les difficultés associées au vécu et à la définition d'une identité contemporaine autochtone¹¹.

11. Voir Beaudry 2001 ; Diamond et autres. 1994 ; Keillor 1988 ; Krims 2000.

Singer's words focus mainly on their love of the land or express personal feelings, including difficulties associated with the definition of their modern identity. (Beaudry 2001 : 391)

Comme le dit Gary Farmer, ce tiraillement entre deux mondes est difficilement évitable.

(Aboriginal) musicians are exposed to what every other kid is exposed to, plus they're exposed to another side of life that tears at them. [...] They have to walk in two worlds. (Gary Farmer dans LeBlanc 1994)

Beaucoup d'Innus et de musiciens innus m'ont exprimé leur malaise de devoir constamment négocier avec deux mondes, celui de l'Innu et celui du « Blanc », de l'étranger, de l'allochtone¹². À travers leurs chansons, ils tentent de confronter et de faire dialoguer ces deux mondes et de s'y situer.

Certains musiciens m'ont tracé une forme d'évolution des thématiques de la chanson innue selon l'époque de la vie de leur créateur.

Tu commences par chanter sur toi, puis tu élargis le cercle à ta famille; après tu chantes sur la communauté, puis le bois. Souvent ça s'arrête là. Il faudrait élargir encore plus, en dehors des réserves. (P. McKenzie 2003 : entretien)

Selon un chanteur-auteur-compositeur innu de Tshishe-shatshit, on ne peut composer et chanter que ce qu'on a vécu, voire surpassé, et on ne peut apporter et suggérer que ce que l'on est soi-même prêt à extérioriser, à affirmer et à accomplir (F. Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien) (voir figure 69). Par exemple, il disait se sentir encore pris dans le tourbillon de la jeunesse, des joies et des peines d'amour, de la condition de jeune père séparé, dans la recherche de son identité, et ne se sentait pas encore à l'étape de ceux qui prennent la parole pour exprimer des messages collectifs et militer en valorisant la vie innue dans le territoire.

Some are good, some are pretty good [to tell message]. Some, like Meshikamau, the band. Talking about way of life, right now, about the land, people getting in... rest for their land, and the freedom of the Innu people, you know. And some talk about how they love their freedom. I think there are singers in native music, they'll always gonna be spiritual. Talking about everything in the woods, in the country. Every stick, you know, leaves, water that we are passing through, you know. That's how some native singers right now sing. And for me, almost trying, I write songs for me, because I'm still searching, you know. I'm still looking at the both flags,

12. À propos de ces différentes ou doubles appartenances culturelles et des négociations qu'elles entraînent, voir Bousquet (2005) et Jérôme (2005b).

you know what I mean, white culture and native... The problem is for the native. If you wanna be out there, you know, you have to be out there in both ways. How to understand in the native and English, you know. And right now, I'm trying to do that, [to write] in English and native languages. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Rod Pilot raconte son cheminement selon cette même forme d'évolution thématique (voir figure 75). Vers l'âge de 9 ans, il a commencé à jouer de la guitare. Vers l'âge de 14 ans, il a commencé à composer : la découverte de l'amour, ses premiers amours d'adolescents. Ensuite, il a été inspiré par la perte de sa culture, de ses traditions, de sa langue, de son identité, de son territoire, la perte des valeurs et l'importance des valeurs innues pour vivre en équilibre, pour atteindre la guérison : l'Innu doit retrouver ses valeurs, son identité culturelle, pour vivre de façon équilibrée. Pour lui, le chant innu est directement lié à la question de la culture et de l'identité innue (R. Pilot 2003 : entretien). Ce parcours personnel et thématique me semble typique de celui de la majorité des auteurs-compositeurs innus d'aujourd'hui, avec comme exception Philippe McKenzie et ceux de sa génération qui ont plutôt fait le cheminement inverse... (voir Audet 2005b)

L'expression à partir du point de vue personnel, ainsi que l'émotivité personnelle ou la qualité émotionnelle des chants et des musiques, sont des traits caractéristiques de la forme verbale des chansons autochtones qui ont été relevés par plusieurs observateurs¹³. Le propos est souvent basé sur l'expression des sentiments plus que sur le développement d'un récit. À propos du rappeur cri Bannock, Krims écrit :

Overwhelmingly, his songs are steeped in the viewpoint of the first person, presenting far more often stories about his personal history and viewpoints than, for example, more overtly political essays or social critique. (Krims 2000 : 185)

C'est le cas de la majorité des chansons innues contemporaines, qui expriment davantage des histoires et des émotions basées sur le vécu personnel que des conceptualisations sur la collectivité. Les chansons ne sont pas nécessairement chantées à la première personne (moi). Cependant, une chanson racontée à la deuxième (toi) ou à la troisième personne (lui, elle) cache souvent une histoire personnellement vécue ou un amalgame d'histoires vécues à la fois par le chanteur et d'autres personnes. Par exemple, Samuel « Putu » Pinette, chanteur-auteur-compositeur du groupe

13. Voir Beaudry 2001 ; Diamond et autres 1994 ; Keillor 1988 ; Krims 2000 ; Lassiter 1998 ; Preston 1985.

Maten (voir figures 87-89), raconte comment il a composé une chanson où il s'adresse à une fille. Il y parle de ce qu'elle lui a fait, mais il se cache aussi derrière ce personnage pour se décrire lui-même :

J'ai fait une chanson pour une fille qui m'avait fait mal, sais-tu. Comme je la voyais, elle savait que je l'aimais, puis en plus elle voyait d'autres gars, sais-tu. On dirait, elle jouait avec ma tête là, *Tshe metuatshe*¹⁴. C'est la première chanson du deuxième album [Maten 2003]. Là, c'était pas une chanson pour une fille que tu aimais. C'était pas une chanson romantique. C'était une chanson pour piquer une personne. Mais dans ça, dans la chanson *Tshe metuatshe*, c'est une chanson que j'ai fait pour moi aussi, sais-tu. Pour me montrer que je suis comme ça aussi. Mais je ne pouvais pas mettre ça au masculin là ! Sais-tu, ça serait devenu comme si j'étais une *tapette*, comme si je chantais ça à un homme. Mais moi je l'ai fait comme si je la chantais pour une fille. [...] Mais dans le fin fond de la chanson là, je ne la chantais pas pour une fille, je la chantais pour moi. Je me disais comment j'étais là-dedans. (Samuel « Putu » Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

Cette expression caractéristique serait liée à une épistémologie qui s'opère en relation au vécu, où ce qu'on peut affirmer comme étant « vrai » nous vient d'une source de première main, où connaître signifie avoir vu, expérimenté, rencontré (Goulet 1994, 2007 ; Guédon 1994 ; Poirier 1994). Cette importance accordée aux expressions de connaissances et d'émotions liées au vécu personnel rejoint les propos de Preston, résumés par le sous-titre de son ouvrage majeur sur la parole chez les Cris : « exprimer la signification personnelle des événements » (2002 [1975], ma traduction). De nombreuses études sur le rêve chez les peuples autochtones mettent l'accent sur l'expression de l'expérience individuelle et le pouvoir personnel dans le champ culturel et social en constante ré-interprétation et transformation¹⁵. C'est ainsi que l'expression de l'expérience personnelle peut acquérir une valeur sociale, collective et politique.

L'expression sonore

La forme sonore des expressions musicales autochtones et innues reflète aussi une dialectique du local et du global. Des éléments sonores innus facilement identifiables peuvent être intégrés aux musiques populaires innues comme le battement du *teueikan*, des chants traditionnels, des sons

14. Selon l'orthographe innue standardisée : *Tshimetuatshe*, « tu joues avec (quelque chose) ».

15. Voir Goulet 1994 ; Guédon 1994 ; Poirier 1994 ; Roseman 1994 ; Tedlock 1994.

d'animaux, d'entités naturelles ou d'activités de la vie innue, leur donnant une saveur typiquement innue. Par exemple, Ghyslain Piétacho du groupe Innutin d'Ekuanitshit (voir figures 69-70) raconte comment il voudrait faire une chanson qui reflète vraiment l'identité et la culture innues, en utilisant le battement du *teueikan* comme référence symbolique.

On pourrait commencer de façon traditionnelle, par du tambour, tout en y mettant graduellement de la musique acoustique ou plus moderne. Ça ferait de quoi comme si nous pensons encore à la culture. [...] Juste le bruit du tambour, pour nous autres là... On n'a pas de tantam, comme chez les Hurons [ça fait] «toum, toum». Nous autres, il y a un son «grchhh». Il y a un bruit de fond, ça vibre, ça donne un son qui vient toucher vraiment au cœur. [...] J'aime ça entendre le *teueikan*. Pis je ne sais pas qui je vais écouter après mon grand-père [Pinip Piétacho], je pense qu'il n'en a pas pour longtemps ici encore. Avec lui, c'est une grosse partie de notre vie, de notre patrimoine, qui va partir. [...] C'est en train de se perdre, *pis* c'est peut-être là qu'on va se perdre aussi, qu'on risque de perdre notre identité. (Ghyslain Piétacho, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Des éléments sonores faisant référence à la culture traditionnelle innue sont aussi intégrés dans les chansons de façon moins apparente ou plus fortement syncrétisée. On note souvent des éléments caractéristiques des musiques autochtones comme une prégnance du rythme battant, une forme circulaire (répétitions multiples), une flexibilité rythmique, une expression émotive forte, des inflexions microtonales dans la musique et le chant (Cavanagh 1988 ; Whidden 1984).

Les chanteurs innus intègrent beaucoup de vocalises caractéristiques des chants traditionnels comme *hay hay hay*, *he ya he ya*, *bew bew* ou *bai bai*, qui permettent notamment d'intensifier l'expression émotive et le caractère innu d'une chanson. Le rythme est aussi un élément fondamental, en jouant sur son intensité et sa flexibilité. Un musicien de Mani-utenam me disait : «J'ai entendu mes grands-pères jouer du *teueikan*, puis moi j'essaye d'intégrer ça dans ma musique, dans ma façon de jouer avec ma guitare» (Anonyme 2003 : entretien). Effectivement, son style rythmique marque un battement très prononcé. Comme le faisaient Morley Loon et Philippe McKenzie pour certaines chansons, il frappe aussi les cordes tout en frappant sur la caisse de résonance de la guitare. Le *picking* rythmique, vif et battant des cordes, tout en frappant à l'occasion la caisse de la guitare, serait caractéristique de la façon dont les Autochtones jouent de la guitare (G. Sioui 2010 : entretien). Émile Grégoire, lui, parle de tempo indien pour qualifier le rythme caractéristique des musiques innues. Toutes les musiques populaires ne possèdent pas ce rythme battant, mais

celles qui le présentent ont généralement plus de connotation identitaire évoquant l'attachement au territoire et à la culture ancestrale, sans que ce soit nécessairement traité explicitement dans les paroles.

L'utilisation non stricte du temps musical tel qu'il est conçu dans les canons de la musique occidentale, par exemple le non-respect de la mesure, refléterait une façon différente de concevoir le temps propre aux Autochtones, plus circulaire que linéaire (Whidden 1984). Keillor (1988) a remarqué cela à propos des musiques folk-innu de Philippe McKenzie et folk-déné de Johnny Landry où, par exemple, des mesures sont allongées pour laisser place au texte. Selon Krims, la poésie musicale du rappeur cri Bannock joue beaucoup sur les ruptures de temps; ce serait une façon de jouer avec l'identité, de la définir et de la modeler (Krims 2000: 197). De même, Kathia Rock de Mani-utenam me racontait les problèmes qu'elle avait avec son producteur concernant le respect des mesures 2/4, 4/4. Pour elle, il importe plus de faire passer son *feeling* musical que de respecter les mesures; cela fait partie de sa personnalité, de son identité et de son expression proprement autochtone (Kathia Rock 2003: entretien).

Le choix des instruments peut aussi refléter des connotations identitaires. J'ai déjà fait référence à l'utilisation symbolique et identitaire du *teueikan*. Certains instruments de musique, quoique n'étant pas d'invention innue, sont pleinement appropriés et considérés comme innus. Ainsi, la guitare est sans contredit devenue un instrument de musique innu et fortement identitaire. On le voit d'ailleurs avec sa présence sur le logo du festival Innu Nikamu et sur plusieurs albums. Il est presque inusité de voir un groupe innu sans guitare, acoustique ou électrique¹⁶. D'autres instruments que l'on trouve fréquemment dans les groupes innus, comme la basse, le synthétiseur/piano et la batterie, ainsi que le violon, l'harmonica, l'accordéon, voire les tamtams (ex. conga) et la flûte, sont considérés comme d'utilisation normale pour les Innus et propres à leur musique. L'usage d'instruments peu habituels pour les Innus n'est pas impossible, mais seulement peu fréquent, quoique leur apport reste généralement bienvenu. C'est une question d'habitude, de familiarité, voire de tradition. Les prochaines années verront, à mon avis, de plus en plus de nouveautés dans les styles et

16. Toutefois, de plus en plus de jeunes sont inspirés par la culture musicale hip hop et composent des chansons rap sans nécessairement jouer de la guitare ou s'accompagner musicalement d'un instrument. Ils font leur musique à partir des logiciels informatiques et d'échantillons de rythmes et de sons. Shauit, chanteur reggae/rap innu, un précurseur de ce style chez les Innus, chante à la guitare tout en s'accompagnant de ses ambiances musicales composées et travaillées sur ordinateur. (voir figures 71, 79-80)

dans les choix d'instruments, à mesure que les Innus s'ouvrent à d'autres influences musicales, par la télévision et Internet notamment.

L'oralité, ainsi que le lien étroit entre la musique et la danse, entre la musique et le corps, les émotions senties et exprimées corporellement (Diamond et autres 1994; Lassiter 1998), sont aussi des traits caractéristiques fondamentaux des musiques innues, à la fois pour ce qui est de l'apprentissage, de la création, de la performance et de l'audition.

L'expression et la valorisation de la langue innu-aimun

La langue innue, *innu-aimun*, joue un rôle essentiel dans le maintien et l'affirmation de l'identité et de la culture innue. La sauvegarde et la valorisation de la langue *innu-aimun* sont des priorités pour les Innus, qui parlent majoritairement leur langue¹⁷. La connaissance et l'usage courant de la langue sont des traits significatifs de l'identité pour les Innus de Pessamit, Uashat mak Mani-utenam et Ekuanitshit, comme dans la majorité des communautés innues du nord-est. On considère que la culture est largement contenue, sauvegardée et actualisée dans la langue, car la langue innue est la langue du territoire, du mode de vie et du mode d'être au monde traditionnels innus. Selon une conception populaire innue, la qualité de la langue est garante de la qualité de l'identité innue d'une personne. On reconnaît aussi l'identité plus spécifique des personnes (communauté, génération, occupation) à la façon dont elles parlent, par exemple à leur accent, l'usage d'une grammaire plus ou moins complexe, leur vocabulaire (voir Mailhot 1999). Un Innu parlant peu ou ne parlant pas l'*innu-aimun* peut être considéré ou catégorisé par certains comme un « faux Innu ». Cette importance accordée à la pratique, à la survie et au développement de la langue se traduit dans les objectifs prioritaires des organisations culturelles et éducatives telles que l'Institut Tshakapesh et la SOCAM. Entre autres, l'Institut Tshakapesh encourage l'utilisation et l'intégration de la langue *innu-aimun* à l'école, que ce soit les cours d'alphabétisation en *innu-aimun* ou les activités se déroulant en *innu-aimun*. La SOCAM fournit un réseau radiophonique présentant des émissions locales en langue *innu-aimun* avec de la musique innue.

17. La langue *innu-aimun* est majoritairement parlée comme langue courante dans toutes les communautés innues, sauf dans les communautés les plus à l'Ouest, à Mashteuiatsh et Essipit, qui l'ont pratiquement perdue. À Mashteuiatsh, une petite partie de la population connaît encore le dialecte propre à leur communauté. Des aînés et certaines familles la parlent encore.

Tout comme le fait de parler *innu-aimun* couramment, le seul fait de chanter en *innu-aimun* est une affirmation identitaire, une fierté. Beaucoup de chanteurs affirment leur fierté de chanter dans leur langue. L'un d'eux me disait : « Quand je chante en innu, je suis fier ! », et l'on sentait dans sa vive expression que cette fierté vibrait fortement en lui, lui donnant le sentiment d'être fort d'un pouvoir que personne ne pourrait lui voler ou affaiblir. On saisit toute l'importance de ce sentiment de fierté et d'affirmation identitaire par l'utilisation de la langue lorsqu'on se rappelle certains événements de l'histoire récente. Notamment, les enfants innus au pensionnat avaient l'interdiction totale de parler leur langue qui était généralement la seule qu'ils connaissaient en y arrivant, sous peine de sanctions morales et corporelles sévères. En étant coupés du droit de parler leur langue, ils étaient coupés davantage de leurs liens familiaux et de leur identité ; ils étaient éloignés non seulement physiquement, mais aussi culturellement, du mode d'être au monde qu'ils connaissaient et avaient vécu jusque-là.

Les chansons populaires sont un important lieu d'expression, de valorisation et de revitalisation de la langue *innu-aimun*. Par la langue, par la façon de faire de la musique et par le contenu thématique des textes, elles transmettent et renouvellent également la culture innue.

La musique, ça fait partie de la culture, puis la culture, c'est difficile *de ces temps-ci*. La langue se perd beaucoup, puis il me semble que la chanson, c'est un bon moyen pour conserver la langue. Je trouve ça dur un peu moi, pour les artistes. [...] On a un bon outil pour transmettre la culture, je crois qu'il faudrait en profiter puis essayer d'investir un peu sur les artistes afin de garder cette culture-là. C'est sûr que ce n'est pas des chants traditionnels, mais quand c'est bien écrit puis que c'est bien dit, ça se conserve bien. (Kim Fontaine 2003 : entretien)

Plusieurs déplorent que la langue change, que les jeunes ne parlent pas comme les aînés et méconnaissent la richesse de la grammaire et du vocabulaire plus spécifiquement lié au mode d'être au monde traditionnel, dans le bois. Certains chanteurs, cependant, sont réputés pour savoir utiliser des « vieux mots » dans leurs chansons, par exemple Meshikamau, Philippe McKenzie, Claude McKenzie, Florent Vollant, Petapan, Samuel « Putu » Pinette (Maten), Bill St-Onge. La chanson devient le lieu d'expression et de recherche de ces mots que l'on n'entend pas beaucoup dans la vie de tous les jours. Elles font vivre ces mots qui ne trouvent pas toujours leur place dans la vie actuelle des communautés.

– Il y a des termes que je n'entends pas beaucoup, que je n'utilise pas moi, dont je suis plus ou moins sûr de ce que ça veut dire.

- Les musiques justement, est-ce que ça permet d'utiliser des termes comme ça, moins communs? (V.Audet)
- Oui, souvent. Comme par exemple, Bill, il utilise des mots qu'on entend rarement, puis ça fait quelque chose quand tu l'entends. C'est «Wow!», il a réussi à trouver une place pour ce mot-là, puis ça marche bien, il parle d'une belle chose, dont on n'entend pas souvent parler. C'est toujours plus intéressant d'avoir un mot plus vieux dans une chanson que des mots qu'on utilise fréquemment dans la langue. (Kim Fontaine 2003 : entretien)

Aussi, le nom des groupes est un lieu de recherche de richesse et d'originalité linguistiques. Ces noms demandent souvent à être explicités, plusieurs personnes ne connaissant pas leur signification avec certitude. Par exemple, plusieurs éprouvent de la difficulté à identifier ou à traduire clairement le nom du groupe Maten ; on le traduit généralement comme un grand vent froid et certains spécifient que c'est un vent glacial qui vient de tous les côtés, quand on se trouve au milieu d'un lac (Kim Fontaine 2003 : entretien). Plusieurs groupes s'identifient par des noms de la nature, souvent des lieux ou des conditions météorologiques, tels Kashtin (tornade), Meshikamau (Grand lac situé au Labrador, devenu le réservoir Smallwood), Nitatshun (au pied de la chute ou des rapides), Innutin (*Innu-nutin*, vent innu), Uasheshkun (ciel bleu, clair et dégagé), Uashtushkuau (ciel d'aurores boréales), Tshimun (pluie), Menutan (averse), Petapan (aube, aurore), Kuanutin (*akua-nutin*, vent du Sud). Ces noms sont généralement très symboliques, ils évoquent le cours de la vie et des émotions (voir Speck 1977 : 192-196, 243 ; Preston 2002 : 86-101). D'autres groupes prennent des noms également très forts symboliquement et culturellement comme Teueikan (tambour innu), Tepentamun¹⁸ (ordre social et politique innu), Tipatshimun (parole racontée, histoire-légende, message), Ussinniun (vie «neuve», guérie), Puamun (rêve). Certains noms sont aussi adoptés pour leur sonorité frappante plus que pour leur signification ou leur valeur symbolique.

La chanson innue s'inscrit aussi totalement dans la continuité d'un mode d'être au monde orienté par l'oralité : par le mode d'apprentissage qui se fait oralement, la performance qui se fait avant tout en contexte local, informel et vivant, ainsi que la création qui commence par le cœur, le corps et l'oreille avant de prendre, éventuellement mais pas forcément, une forme fixe, enregistrée ou écrite. On se rappellera qu'en contexte d'oralité, la manifestation du son apparaît comme un message, un signe, une présence

18. Selon l'orthographe innue standardisée : *Tipenitamun*.

vivante, animée, dans le monde (voir Ingold 2004; Ong 1982). En composant en langue innue, les musiciens et musiciennes jouent avec le monde sonore, avec la langue; ils articulent, travaillent et mettent en valeur artistiquement les sonorités, le rythme et le sens de l'*innu-aimun*. C'est le signe d'une grande vitalité culturelle, linguistique et artistique que l'on doit en partie au caractère oral d'un peuple et de sa langue grandement manipulable qui offre des possibilités étendues d'invention et de renouveau (voir Preston 2002: 75). Par exemple, ils peuvent diminuer ou allonger un mot pour l'accorder au rythme, mettre l'accent sur certaines syllabes et certains sons et intégrer des vocalises pour ajouter du rythme et de la musicalité, jouer sur la sonorité de la langue en prenant par exemple un accent du jargon des jeunes, ou français ou anglais. Ils réussissent avec grand talent à chanter la langue innue dans le style des musiques qu'ils se sont approprié puis des musiques qu'ils ont créées au fil du temps. Shauit est un chanteur de la nouvelle génération qui démontre particulièrement bien la capacité des Innus de s'approprier de nouveaux styles musicaux et d'y faire résonner leur langue de façon surprenante, comme l'ont fait ses prédécesseurs Émile Grégoire, Philippe McKenzie, Florent Volland, Claude McKenzie et d'autres pour le country, le folk et le rock. Depuis la fin des années 1990 et surtout avec la production de son album *Shapatesh Nuna* (2004), Shauit intègre le reggae, le hip hop et le dancehall à la musique populaire innue. C'est impressionnant d'entendre la langue innue se plier au rythme et à la musicalité de ce genre musical, qui est très en vogue chez les adolescents innus comme un peu partout dans le monde. Claude McKenzie est l'un des chanteurs qui parvient très bien à livrer la poésie musicale de la langue *innu-aimun* dans sa façon de chanter et à transposer en impression sonore les propos et les émotions des textes. Lors d'une entrevue à Radio-Canada (juillet 2004), l'animatrice Anne-Marie Dussault lui demandait qu'est-ce qui fait que cette langue chantée nous charme et nous anime tellement alors qu'on ne la comprend même pas. Il a répondu: « Parce qu'elle est magique. » Effectivement, elle est magique, voire spirituelle, car c'est la langue du territoire et du vécu innu plus que millénaire sur ce territoire. Mais aussi, Claude en est un magicien: il sait la faire sonner avec énergie et talent, un don inné comme il le dit¹⁹.

19. On peut dire que ce don est « de famille ». Ses grands-pères, de la lignée des Alexandre McKenzie, étaient des chanteurs au *teueikan* reconnus (voir fig.28-31). Son père « Mitshapeu » (Paul-Arthur McKenzie) est un grand chanteur, un aîné influent et respecté, étant chanteur au *teueikan* et chanteur d'église très apprécié, voire unique et irremplaçable, dans plusieurs communautés innues, tout comme l'était son père Alexandre McKenzie 3^e (Mongeau 1981: 128). Il a enregistré plusieurs albums de chants religieux catholiques innus et un album de chants au *teueikan* (P.-A. McKenzie, voir discographie). Le chant de Mitshapeu est reconnu comme étant puissant et guérisseur. Lors des décès notamment, on l'entend chanter à la radio en hommage à la

Comme ceux de ses grands-pères McKenzie, son chant est fort et très apprécié de bien des Innus.

C'est aussi le pouvoir même de la musique de faire comprendre et ressentir des choses sans le recours des mots. Comme le dit le chanteur Frederick Penashue de Tshishe-shatshit, les chansons se traduisent mal par les mots d'une langue à l'autre, la traduction éliminant le sens sonore, mais nous pouvons les comprendre par les émotions qu'elles dégagent.

It is better to hear than to talk about it. You have to get the feeling of it. If you listen to it, you know, you understand. The feeling. It is pretty powerful... There are some of the songs in English, and French, for me, sometimes I don't understand, but I can feel what it is trying to say. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Dans leurs chansons, les Innus articulent aussi les langues française et anglaise. Il existe une longue tradition d'adaptations/traductions innues de chansons anglaises, françaises ou espagnoles (par ex. des Gipsy Kings), telles que de nombreuses chansons country traduites et adaptées par Émile Grégoire. Par exemple, la chanson *Comme d'habitude* adaptée par les Frères Grégoire ; *Staying Alive* et *El Condor Pasa* adaptées par Bill St-Onge ; *Everybody knows* (*Tshitshissenitenanu*) adaptée par Florent Vollant. Ce phénomène est très intéressant, car il marque non pas une copie, mais une appropriation totale de la chanson par les Innus. Ils traduisent et interprètent ces chansons en se donnant une grande marge de manœuvre pour exprimer, voire affirmer, l'esprit, l'identité et le vécu proprement innu se relatant à ces chansons. Plusieurs s'inspirent d'ailleurs seulement de la mélodie ou de l'esprit général d'une chanson pour en composer une à leur façon. Certains composent en français ou en anglais, intégrant quelquefois de multiples langues dans une même chanson. Cette utilisation de l'anglais ou du français peut avoir des visées de communications interculturelles des réalités et préoccupations innues ou celles de percer dans les milieux allochtones. Ou bien encore, de se donner le pouvoir et de démontrer sa capacité ou son obligation constante de jongler et de négocier avec plusieurs langues, plusieurs identités, plusieurs modes d'être au monde. Frederick Penashue compare les chansons anglaises et innues et explique l'usage qu'il fait et l'inspiration qu'il reçoit de ces différents mondes et langages.

personne décédée, et il se déplace d'une communauté à l'autre pour chanter pour les familles dans les maisons où le corps est exposé et veillé ainsi qu'aux funérailles à l'église. Lorsque j'étais dans le bois au Labrador à l'automne 2003, un aîné de Matimekush est décédé et on a pu entendre Mitshapeu chanter à travers le CB (radio à ondes courtes) pour que les personnes étant dans le territoire puissent recevoir cette prière et se recueillir en sa mémoire.

– English songs, it is a different world than us. [...] I think that's different, white culture and native culture. We explain it in a different way, different life style, in music. It's hard to translate. It's hard to feel it, if you translate in French or English. Because there are different sounds, different feeling, I suppose. If you feel for a, like a Japanese song and all that, you know? There are all different feelings. In our culture, it is... two in one! Two in one, because we live in white societies, like tv and all that. [In the country,] it's different. [...] I think that's why, for me, I sometimes write to English music, and native music, because it's two kinds of symbols. There is the different beat all the time, for it. For native, it is different. That's what I think.

– What are the symbols? (V. Audet)

– The symbols of the sound of the language, when you sing native language. For English, for me, sometimes it is not hard, but if you want to put the words into it, it is different... For native it is long, the words are pretty long. And for English, you just put it. For native language, you have to be right into, to know your society. For me, when I write songs, I have to be there for a couple of months, just to write, to put all my feelings down. What's been going on, what's happening, and how to say I'm sorry, you know? All in the same time. That's why it's so hard for some people to write innu music. [...] The only thing that is saying, in the different languages, it is about life, the life of the white society and life of native society. There is two different songs, you know, and just one world. That's what I am... That's how it is for natives. We have to deal with that. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Le partage de chansons et le chant conjoint entre Innus et non-Innus sont également très prometteurs et significatifs d'une relation et d'une communication interculturelles. Par exemple, Florent Vollant établit ce genre de lien en multipliant les collaborations avec des chanteurs tels que Zachary Richard dont il a reçu la chanson *Grain de nacre* en cadeau (Vollant 2003) et avec lequel il a composé la chanson *Ekuan Ishpesh*²⁰ (Richard 2007 ; Vollant 2009) ; Éric Lapointe avec qui il chante sa chanson *Miam maikan* en *innu-aimun* et en français (Vollant 2003 ; Vollant et Lapointe, *Miam maikan* : *youtube*) ; Marc Déry qui a composé avec lui la chanson bilingue innu-français *Ninanu* (Déry 1999) et qui a chanté avec lui en *innu-aimun* au festival Innu Nikamu 2004 ; Samian avec qui il chante *Sur le dos d'une tortue* en intégrant la chanson *Nikana* (Samian 2007), et reprend *Tshinanu* (Samian 2010 ; Samian avec Kashtin 2010 : *youtube*). Shauit, également, partage le studio et la scène avec Samian

20. Selon l'orthographe innue standardisée : *Ekuan ishpush*, « c'est fini maintenant ».

(Samian 2007, 2010; Samian avec Shauit 2011: *youtube*; Samian avec Anodajay et Shauit 2010: *youtube*; Samian avec Shauit 2008: *youtube*; Samian et Shauit 2008: *youtube*), ainsi que leurs amis québécois DJ Horg, Soké, Loco Locass et Anodajay, Sola d'origine péruvienne, Marieme d'origine sénégalaise, Elby and Woods d'origines marocaine et haïtienne et l'Inuit DJ Madeskimo. Kathia Rock multiplie aussi les collaborations avec des artistes tels que Jorane, Lou Babin, Marie-Claire Séguin, Judy Richards, Terez Moncalm, Karen Young, Juan Sebastian Larobina Gomez, Michel Faubert, Yves Lambert, Jean-Frédéric Messier, Bob Cohen et Samian. Guillaume Aylestock, également, est porteur d'un lien et d'un échange forts et significatifs. Il a joué avec bien des Innus dont Philippe McKenzie en l'accompagnant au chant, à la guitare et aux percussions. Chansonnier auteur-compositeur-interprète, il chante aussi des chansons innues et en a même composé une à l'honneur des Innus dans leur langue, *Tshin Innu* (Aylestock 1990), reprise sur album par le groupe Shaman Boyz (2006). Il est présent jusqu'à aujourd'hui dans le monde musical innu, que ce soit en chantant ou en donnant un coup de pouce à tous les niveaux. En 2010, on a pu entendre une fusion originale de chant innu et de musique des Andes, par l'auteur-compositeur-interprète innu Dany Bacon et le groupe andin Supay. Le groupe Taima, formé de l'auteure-compositrice-interprète inuk Elisapie Isaac originaire du Nunavik et de musiciens québécois, était un autre exemple de cet échange linguistique et musical qui amorce et favorise une communication tout en brodant des liens positifs et de qualité entre Autochtones et allochtones.

Les acteurs du monde musical innu et la place des femmes

Les personnes engagées dans la création, l'interprétation, la production, la diffusion et la réception/consommation des musiques innues sont en grande majorité des Innus. Pour ce qui est des musiques populaires, tout le monde peut être chanteur, musicien, auteur ou compositeur à un moment ou à un autre de sa vie. Certains ont de meilleures prédispositions à la création et à l'expression musicale, par exemple pour plusieurs c'est « de famille ». En majeure partie, ce sont des hommes plutôt jeunes et d'une grande sensibilité. Beaucoup gravitent aussi autour de la production musicale sans faire nécessairement de la musique, comme les gérants et techniciens de studio, les radios communautaires, les agents et promoteurs, les organisateurs d'événements, les subventionnaires comme l'Institut Tshakapesh, le réseau de la SOCAM, les Conseils de bande et les entreprises innues, les propriétaires de bars qui engagent les musiciens et bien sûr, le public auditeur, spectateur, danseur, acheteur, supporteur.

Si je parle au masculin et semble occulter les femmes, c'est non seulement pour ne pas alourdir le texte, mais c'est surtout parce que les musiques populaires innues sont majoritairement masculines. Les chanteurs, musiciens, auteurs et compositeurs sont presque tous des hommes. Les femmes sont plus rares à prendre part au processus de création et de prestation. Certaines jouent de la guitare ou d'autres instruments et beaucoup chantent de façon informelle et non publique. La plupart sont présentes en tant que grandes auditrices, spectatrices, supportrices et inspiratrices, voire accompagnatrices, choristes, cocréatrices. Cependant, sans en être totalement absentes, peu occupent réellement le devant de la scène et de la production.

Il y a plusieurs années, un groupe de femmes de Pessamit chantait des chansons country innues. Chantal Bellefleur de Mani-utenam a été l'une des précurseuses de la chanson populaire féminine innue dans les années 1980. Depuis plusieurs années, Kathia Rock de Mani-utenam et Geneviève McKenzie-Sioui de Matimekush expriment sur les scènes autochtones et urbaines leurs chants, s'accompagnant au tambour (voir Rock 2006, 2007, 2009; Michaud 2007; V-Bone Music 2009; Shanipiap 1999; Marcoux-Chabot 2009). Kathia Rock chante et compose aussi à la guitare. Il semble y avoir, ces derniers temps, un engagement de plus en plus fort des femmes dans la musique populaire innue. Au festival Innu Nikamu 2003, la jeune Alek-Sandra Vollant-Cormier de Mani-utenam, alors âgée de 16 ans, a fait fureur en interprétant la chanson *Tshe Shatshiek'* avec le groupe Maten et la chanson *Picture* de Sheryl Crow et Kid Rock avec le groupe Meshikamau. Depuis, elle a notamment participé aux finales des auditions télévisées de Star Académie en 2005, au documentaire *Nikamun* sur la chanson innue (Caron 2004) et elle performe sur scène ses propres compositions et des interprétations. Dans son discours, elle incite toujours les femmes à ne pas se gêner pour prendre place sur la scène qui leur est offerte autant qu'aux hommes. Elle a notamment enregistré la chanson *Tshe Shatshiek'* avec Maten (2003), ainsi que la chanson *Eukuan Mashten* sur l'album collectif en hommage à Alcide Blacksmith (2009), et réalisé un vidéoclip de sa chanson *Mamituenitetau* avec le Wapikoni Mobile (Vollant-Cormier 2010: *youtube*). Claudette Labbé de Pessamit chante en *innu-aimun* et compose à la guitare et au tambour, se présente sur scène en spectacle et enregistre ses chansons pour les faire entendre à la radio (voir figure 72). Jennifer Bellefleur et Anna-Sheila Bellefleur, d'Unaman-shipu, sont aussi de jeunes auteures-compositeuses-interprètes talentueuses au chant et à la guitare (voir Tremblay 2010: 143-145; TAM 2011). Wendy Moar, de Mashteuiaitsh, chante et compose à la guitare et au piano; elle a d'ailleurs fait ses études de baccalauréat à l'Université Laval en

musique et enseigne maintenant dans sa communauté (voir Marcoux-Chabot 2009; Lemieux et Drolet 2007). Quelques femmes font aussi connaître leur belle voix en solo par des interprétations de chansons innues, anglophones ou francophones, comme Annie Hervieux, Mélodie Jourdain-Michel, Uapukun Mestokosho, Martine Lelièvre et Delvina Bacon. Aussi, de plus en plus, beaucoup de spectacles de groupes innus présentent des femmes choristes sur scène: le groupe Petapan chante avec Annie Hervieux, avec qui ils ont enregistré leurs albums *Kanatuut* (2004) et *Anutshish kashikat* (2006); le groupe Meshikamau chante avec Tina Sharon Grégoire Penashue, fille du chanteur principal Andrew Penashue, avec qui ils ont enregistré la chanson *Tshetei*²¹ sur leurs albums *Utaishimau*²² (2004) et *Best of Meshikamau* (2009), et partagé l'album *Niman Niteit* (2006); Andrew Penashue a aussi enregistré la chanson *Babe* avec Amanda Hill sur l'album *Nussim* (2011). Rod Pilot chante avec des femmes sur scène qui l'accompagnent depuis longtemps; Bozo St-Onge chante la chanson *Menteta*²³ avec Alek-Sandra Vollant-Cormier et sa fille Telina; Uapukun Mestokosho et Shanice Mollen-Picard chantent avec le groupe Uasheshkun d'Ekuanitshit, ainsi qu'avec le chanteur Sylvester Mestokosho qui poursuit maintenant en solo; au festival Innu Nikamu 2004, Bill St-Onge a intégré Mélodie Jourdain-Michel à son groupe; cette dernière a aussi enregistré une chanson avec Ti-John Ambroise. Le concours Innu Star Académie du festival Innu Nikamu compte également une grande participation de la jeunesse féminine. Des jeunes filles dévoilent aussi leur talent musical par l'entremise du studio ambulant du Wapikoni Mobile, qui leur permet d'enregistrer leurs compositions chantées sur support audio, comme Jennifer Bellefleur aux escales 2008 et 2009 de Uashat mak Mani-utenam (Wapikoni Mobile 2008, 2009; voir Tremblay 2009a: 33-36, 2009b, 2010: 143), ou d'en faire des vidéos, comme Valène Jérôme (Jérôme 2007). Ces développements de la chanson innue féminine semblent très prometteurs et garants d'une présence grandissante et fort appréciée des femmes dans les musiques innues.

On pourrait comparer la situation de la faible présence des femmes dans la musique populaire innue avec celle des temps passés, où les hommes détenaient le privilège et le pouvoir de chanter au *teueikan* pour la chasse et les festivités, les femmes chantant et composant, elles, principalement pour la famille et les enfants dans la sphère domestique. Davantage de femmes chantent aujourd'hui au *teueikan*, mais ce phénomène semble relativement

21. Selon l'orthographe innue standardisée: *Tshitei*, « ton cœur ».

22. Selon l'orthographe innue standardisée: *Utanishimau*, « la fille de la famille ».

23. Selon l'orthographe innue standardisée: *Minu-natuta*, « écoute bien ».

nouveau et lié à la transformation et à la revitalisation des traditions. Ancestralement, certaines femmes pouvaient chanter au *teueikan*, de même qu'accomplir des tâches de chamanes comme officier la tente tremblante, mais c'était rare et lié à des situations particulières, notamment lorsqu'il n'y avait pas d'hommes habilités à le faire dans le groupe familial et, généralement, c'était après leur ménopause. Hallowell rapporte quelques cas de femmes qui ont pratiqué la tente tremblante (1971 : 20-22). Le père Le Jeune, dans les années 1600, a aussi rapporté un rituel de la tente tremblante officié par une femme à Trois-Rivières (vol. 9 : 113-114 dans Hallowell : *idem*). Dans son article autobiographique, l'aînée Elizabeth Penashue de Tshishe-shatshit mentionne que les hommes et les femmes chantaient au tambour, quoique c'était principalement des hommes (Penashue 1999).

« *Nin au tshitshue ishkuue* » d'Hélène McKenzie Vollant

Hélène McKenzie Vollant, une aînée de Mani-utenam, m'a raconté comment elle s'est intéressée au *teueikan* et a demandé à son père la permission d'en jouer.

On s'en servait du tambour quand un événement spécial allait arriver, quand on se préparait à un événement spécial, quand on s'apprêtait à manger, puis le soir aussi. Tellement mon père avait du respect, il commençait à chanter dans la tente, puis nous autres on commençait à danser autour du poêle. [...] Il avait tellement de respect envers le tambour. Moi aussi je chante au tambour. J'ai dit à mon père : « Moi aussi est-ce que je vais pouvoir frapper le tambour ? Parce que moi aussi, j'aimerais vraiment ça frapper le tambour. [Ça me venait du cœur.] J'aime ça t'écouter chanter. Si tu me donnes la permission de chanter, je ne chanterai pas tes chansons [je ne volerai pas tes chansons de vision], je vais chanter mes chansons à moi, mon inspiration. Je vais parler de moi dans le tambour, ce que je fais dans la vie, mes affaires, mon travail [mocassins, raquettes, ...] ». (Hélène M. Vollant 2003 : entretien, traduit de l'*innu-aimun* par J. McKenzie)

Femme forte, travaillante et artisane assidue, elle raconte son grand respect envers le tambour comme pour toutes les choses importantes de l'Innu (*kassinu tshakuan etapatak*) telles que les raquettes, la tente à suer, la gibecière, les mocassins, les mitaines, etc. Sa chanson *Nin au tshitshue ishkuue* qu'elle m'a chantée au tambour (2003 : entretien) exprime son identité de femme innue.

***Nin au tshitshue ishkuue* – Moi la vraie femme**

Hélène McKenzie Vollant

Nin au tshitshue ishkuue

C'est moi la vraie femme

<i>Nin au tsbitsbue isbkueu</i>	C'est moi la vraie femme
<i>Uesh ma uesh ma muk^u nin a</i>	Vraiment vraiment moi ah
<i>Uesh ma uesh ma muk^u nin a</i>	Vraiment vraiment moi ah
<i>Kassinu nika tshi tutenaua</i>	Je peux tout faire
<i>Eitatshimikauian</i>	Ce qu'on me demande de faire

Tandis que les hommes composent sur leur identité d'homme et chantent aussi sur et pour les femmes qui sont parmi leurs principaux sujets d'inspiration (mère, grand-mère, femme, amante, fille, amie, ...), les femmes composent sur leur identité de femme et sur leurs relations aux hommes. Par exemple, Chantal Bellefleur a composé pour son amoureux qui la délaissait, pour des femmes qui se faisaient battre, pour son père qui monte dans le bois pendant que sa mère reste travailler pour la communauté. Elle raconte ce qui l'inspire et la motive à composer des chansons :

- J'aime ça composer beaucoup pour les femmes. Comment une femme se sent en-dedans. Vis-à-vis un homme, ou vis-à-vis la vie. Qu'est-ce qui se passe dans la vie d'une femme. C'est plutôt pour les femmes que je chante. Mettons comme quand leurs maris sont partis dans le bois. J'aime *ben* ça composer ça. C'est surtout pour les femmes que je compose. *Ben* c'est sûr que c'est composé à un homme-là, pour qu'il allume! Pour qu'il allume un peu! Il faut les aider des fois un peu.
- Les aider à comprendre les femmes? (V.Audet)
- À réfléchir, oui c'est ça, à comprendre les femmes. [...] Si ça peut aider les femmes autochtones, ça vaut la peine de composer des chansons. De prendre le temps en tout cas! [...] Les hommes eux autres, c'est plutôt... ils aiment *ben* ça chanter pour leurs grand-mères, leurs femmes. Puis nous autres les femmes, c'est comme ça aussi. On se renvoie la pareille! [...] Tout le monde a des choses à dire, on ne chante pas tous la même chose, *pis* c'est ça qui est intéressant aussi. Quand tu écoutes les autres femmes, *ben* elles ont d'autres idées, elles ont d'autres opinions. (Chantal Bellefleur 2003 : entretien)

On peut se demander pourquoi peu de femmes chantent, font de la musique ou s'engagent dans les groupes de musique ou des prestations musicales, mixtes ou exclusivement féminins. Diverses raisons peuvent causer cette situation, comme la tradition masculine du *teueikan*; la tradition masculine du rock et de la plupart des musiques occidentales; la gêne de s'affirmer dans un monde masculin; le sexisme; la jalousie des femmes et des hommes due à la séduction et à la convoitise que provoque le fait de chanter et de performer en public; la difficulté en tant que mère de s'engager dans un processus de production musicale et de tournées de spectacles. Rita Mestokosho, tout en se posant la question, me disait que c'était peut-être,

également, parce que les femmes parlent beaucoup ensemble, tandis que les hommes parlent peu de leurs problèmes et ressentent le besoin d'exprimer cela par la musique (R. Mestokosho 2003 : entretien).

Kathia Rock, chanteuse innue

Kathia Rock est la chanteuse populaire innue la plus reconnue, tant dans le monde autochtone qu'allochtone (voir figures 68, 73). Elle est une femme déterminée et une artiste dynamique de Mani-utenam, à la fois auteure-compositeure-interprète, comédienne et conteuse, engagée dans les milieux artistiques urbains et régionaux. Possédant une trentaine de chansons de sa création à son répertoire, elle chante en *innu-aimun*, en français et un peu en espagnol en s'accompagnant à la guitare ou au *teueikan*. Ses spectacles et formations artistiques l'amènent à parcourir le Québec, le Canada et même à traverser l'océan et les continents jusqu'en Europe et en Amérique du Sud.

Son histoire avec la musique est bien spéciale. Elle a été initiée aux chansons et à la musique dès sa jeunesse, notamment par sa grand-mère Marilda Rock²⁴ (née Vollant) de Mani-utenam qui était une grande chanteuse lors des rassemblements familiaux, puis par Claude McKenzie qu'elle a côtoyé pendant plusieurs années alors qu'il commençait sa carrière de chanteur populaire avec Philippe McKenzie puis Kashtin. C'est plus tard qu'elle a été appelée en rêve par le *teueikan* et qu'elle a commencé à composer et à chanter elle-même en spectacle.

Depuis que je suis toute petite, je savais que j'allais chanter. Je chantais déjà dans ma famille, un peu partout. *Pis* la musique a sauvé ma vie, à plusieurs moments dans ma vie. *Pis* m'a sauvée moi en tant qu'être humain. Tu vois, ça a été toutes des parties de ma vie comme ça... La musique a toujours été là, je n'ai jamais délaissé la musique. C'est une forme de thérapie, c'est une forme d'extériorisation de ce que je suis. (Kathia Rock 2009 : entretien)

Par son art, elle exprime et défend fortement l'identité féminine innue, et lutte constamment pour se faire reconnaître le droit d'être elle-même, femme innue et artiste à temps plein.

24. Marilda Rock était la sœur de Thomas Vollant, père de Florent Vollant. Elle fut une grande inspiratrice de l'amour de la chanson et de la musique pour toute sa parenté. Il est intéressant de remarquer de la plupart des femmes qui chantent aujourd'hui sont ses petites-filles, telles que Kathia Rock, Annie Hervieux, Martine Lelièvre et Alek-Sandra Vollant-Cormier qui est sa petite-nièce.

C'est moins bien vu chez une femme: tu n'es pas une bonne mère parce que tu t'en vas chanter. [...] Il y en a un qui m'a dit à un moment donné: «Toi, reste donc chez vous *pis* occupe-toi donc de tes enfants!» Tu sais! Mais j'ai dit: «Pourquoi toi tu ne le fais pas? Tu en as plein d'enfants, toi?» [...] Quand une fille veut chanter et demande à un musicien de l'accompagner, ce n'est pas tout le monde qui veut accompagner. Les hommes, ils ont déjà leurs *tounes*, ils ont déjà un paquet d'affaires. Ils aiment ça travailler ensemble. Mais quand une fille rentre là-dedans, on lui dit: «Fait des *ou* pis des *aa* [*back vocals*] pis ça va être beau là»... Mais moi je me dis, tout le monde a droit à sa chance. J'ai commencé en voulant me faire accompagner ici, *pis* ça n'a pas marché. *Ben* je suis partie. Je ne me suis pas arrêtée pour me dire «ah *ben* je ne peux pas parce que les autres ne veulent pas, ne peuvent pas, ne comprennent pas.» Non! Il faut que tu persévères *pis* tu y vas. [...] C'est aux femmes de prendre leur rôle *pis* de dire: «*Ben* moi je veux.» Parce que moi j'ai voulu, moi je me suis donné la chance, *pis* je me suis donné les outils nécessaires pour avancer dans mon cheminement en tant qu'artiste. Moi je crois beaucoup en Alek-Sandra, je crois beaucoup en Martine, je crois beaucoup à mon autre cousine aussi, Annie Hervieux. Tu as le choix. [...] Tu priorises ta vie finalement. Tu veux réaliser ton rêve, *ben* assume *pis* vas-y. Sinon tu te freines dans toutes sortes de détails de peur de ci, de peur de ça. (Kathia Rock 2009: entretien)

Elle a beaucoup développé son talent en s'entourant de bons musiciens et en suivant des cours et des formations. Elle a notamment suivi des cours de guitare; une formation en chant et en scène à l'Académie musicale Johanne Raby à Montréal; une formation en théâtre avec la troupe de théâtre autochtone Ondinnok, pour laquelle elle joue régulièrement; deux formations en chanson et spectacle au Festival en chanson de Petite-Vallée et des formations en conte, notamment auprès de Michel Faubert et d'ainés et d'ainées innus. Bob Cohen, le premier musicien qui l'a accompagné et qui a élaboré avec elle les musiques accompagnant ses chansons, a aussi grandement augmenté sa confiance en elle. Elle a aussi mis au point son style musical à la rencontre des cultures du monde, ayant vécu quinze ans à Montréal. Ses participations en tant que comédienne au film *Mesnak* (Sioui-Durand 2011) et en tant que comédienne, chanteuse et acrobate à la pièce *La Tempête*, de Shakespeare, mise en scène par Robert Lepage, l'ont aussi fortement formée et lui assurent une reconnaissance grandissante.

Elle a commencé à composer des chansons *a cappella* et en s'accompagnant au tambour, puis elle a ensuite composé à la guitare en *innu-aimun* et en français. Lorsqu'elle côtoyait Claude McKenzie dans sa jeunesse, elle le voyait composer ses chansons et musiques à la guitare et l'a aidé à en composer certaines, en donnant son avis, des notes ou des phrases de chansons. Toutefois, c'est Philippe McKenzie qui est «*son*» muse, sa

grande inspiration, qui a créé une musicalité bien à lui et qui l'a beaucoup marquée. Elle suit cette voie, en s'exprimant et en créant son style à elle. Elle a commencé à composer pour son premier enfant, malade, qu'elle a eu avec Claude : John Lennon McKenzie.

À tous les soirs je le berçais, à l'hôpital Sainte-Justine ou chez nous, peut importe où est-ce qu'on était. [...] Je faisais un *medley* de chansons d'église [innues], *pis* toutes sortes de chansons [dont *Nukum* de Cyrille Fontaine], *pis* je terminais par une composition qui était la sienne, qui était une chanson pour lui. Ça parle de pourquoi il m'a choisie moi, qu'est-ce que j'ai à t'offrir, qu'est-ce que moi j'ai à te donner, plus que toi, ce que tu peux m'apporter. Fait que ça a été vraiment en général le pourquoi, je voulais comprendre. Je chantais ça, mais je ne l'avais pas terminée. *Pis* quand il est décédé [à deux ans en 1993], là j'ai dit ok, tu m'as donné... C'est comme si la vie m'avait enseigné un paquet d'affaires à travers lui, *pis* après qu'il soit décédé, j'ai vraiment fini la chanson, *pis* ça a été la première de mes compositions. (Kathia Rock 2009 : entretien)

Kathia s'est rendue en finale du Concours Mamu de musique autochtone au Cégep de Limoilou à Québec, en 1995, en chantant cette chanson, ce qui lui valut le premier prix Solo. C'est à partir de ce moment qu'elle a eu la confiance de chanter sur scène et a commencé à faire plusieurs petits spectacles, surtout à Montréal. Elle est ainsi devenue une artiste autochtone de référence dans les milieux allochtones.

Elle a fait son premier rêve du tambour en 1995-1996, alors qu'elle habitait à Montréal. Bouleversée, elle le raconta à son amie Michèle Audette et à sa mère Évelyne St-Onge, qui lui ont alors dit d'aller rencontrer les femmes aînées de Mani-utenam qui chantent au tambour pour leur en parler. Ce qu'elle a fait dans les semaines suivantes.

Par magie, elles étaient là, toute la *gang* ensemble. [...] Toutes ces femmes-là étaient autour d'une table en train de jouer aux cartes. *Fait que* je suis arrivée là, j'ai raconté mon rêve, *pis* elles continuaient à jouer aux cartes, je pensais qu'elles ne m'écoutaient pas tu sais. Mais elles m'écoutaient. Finalement elles m'ont regardé, *pis* elles se sont retournées, *pis* elles ont arrêté de jouer aux cartes, *pis* elles m'ont dit OK. *Pis* Hélène [McKenzie Vollant], elle me dit : « Je vais te chanter juste une fois, tu vas t'en rappeler toute ta vie ; les chansons se donnent, *pis* moi je te donne la mienne. » C'était *Nin au tshitshue ishkuenu*. Pour moi ça a été *ben* important, parce que [ça veut dire] : « Moi je suis une vraie femme innue. Après ça, les autres m'ont raconté de quelle façon elles avaient eu le tambour, ou avaient reçu le bâton, ou des chants. *Pis* Hélène c'est une grande dame *han* ! Elle sait vraiment tout faire, c'est une femme-homme, c'est quasiment une chamane. [...] Elle fait vraiment tout, *pis* elle connaît, elle a un immense savoir. [...]

Je ne sais pas si elle avait eu des frères, mais en tout cas elle faisait tout, le rôle d'homme pis le rôle de femme. (Kathia Rock 2009 : entretien)

Elle a ainsi reçu l'assentiment de ces femmes pour chanter au *teueikan*, mais sa pratique ne fait pas encore l'unanimité dans les communautés innues. Elle a reçu des conseils et consulté longuement plusieurs aînés innus à ce propos. Certains sont contre, d'autres lui disent qu'étant donné qu'elle a été appelée en rêve, elle peut en jouer mais doit au moins respecter des prescriptions de base concernant le tambour, comme ne pas en jouer en ayant consommé de l'alcool. Pour elle, chanter au *teueikan* aujourd'hui est un geste de reprise et de transmission de sa culture.

On est rendu en 2009, *pis* pour moi le tambour ça signifie reprendre la culture, reprendre l'histoire, la raconter à travers le tambour. Oui je ne suis pas une femme qui fait des *matutishan* [tente à sudation], oui je ne suis pas une chasseuse. Oui je ne suis pas une femme qui fait la tente tremblante, ça n'existe plus. Qu'est-ce qui nous reste aujourd'hui? C'est le tambour. Qu'est-ce qui nous rallie aujourd'hui? Qui nous rassemble? Le tambour. Pour moi, ça c'est important. Si je peux véhiculer ça, *ben* je dis tant mieux. (Kathia Rock 2009 : entretien)

Son premier rêve du tambour est très contemporain et féminin, à l'image de l'univers dans lequel elle vit. Elle est dans une foule, devant une scène de spectacle du Festival de jazz à Montréal. Elle y reconnaît des femmes de Femmes autochtones du Québec (FAQNW), puis veut aller les rejoindre. C'est alors qu'en essayant de se frayer un chemin dans la foule, la foule se tasse et lui fait place pour monter sur scène. Les femmes étaient regroupées en cercle, qui s'ouvrait pour la laisser monter l'escalier et atteindre le micro sur scène. Elle voulait entrer dans le cercle, mais elles ouvraient le cercle. C'est alors qu'elle entendit *bvroum!* Elle se demande vraiment ce que c'est, puis elle entend encore le *bvroum!* Puis elle reconnaît le son du tambour. Puis elle entrevoit le tambour, flou. Elle panique, dit aux femmes : « L'entendez-vous? Le voyez-vous? ». Elles ne faisaient rien, tout le monde la regardait.

J'étais comme... *ben* là il s'en vient là! *Pis* là j'avais vraiment peur, je savais qu'il venait pour moi. *Pis* je ne voulais pas qu'il vienne pour moi, parce que j'avais vraiment peur. Je ne voulais pas qu'il me fasse mal. Je savais que j'allais avoir mal. Comme un accouchement. Je sentais que mon corps était comme engourdi, j'avais vraiment peur. Plus il s'approchait, plus je disais non! Non! *Pis* là c'est comme si le son, comme si l'image qui était floue, rentrait dans ma gorge, *pis* je le sentais dans mon ventre... C'est comme s'il prenait mes tripes, *pis* j'avais mal de l'intérieur. *Pis* là ah! Je faisais un cri sans voix, étouffé. C'est comme si je sentais que j'allais vomir, *pis* j'ai vomi, mais pas du liquide, mais un son... Ça faisait *Ouuu!* Comme un son

d'opéra, aigu. C'était un son long, continu, *pis* j'ai capoté parce que je me suis dit, wow! *Pis* plus ça sortait, plus dans ma tête c'est WOW! Je chante bien moi! *Fait que* là quand ça a fini de sortir, tout le monde s'est mis à applaudir. *Pis* quand j'ai fait le *show* avec les femmes, Terez Montcalm, Judy Richards *pis* toutes les femmes là, *j'ai* monté sur la scène, *pis* c'était exactement ça que je voyais. Plein de femmes! Plein de monde! *Pis* ça m'est vraiment resté marqué cette image-là. (Kathia Rock 2009 : entretien)

Elle a aussi fait un deuxième rêve avec le tambour, plus ancré dans la vie contemporaine de la communauté. Elle dit également avoir souvent des petites visions, comme des *flashes*, à propos du tambour.

J'étais à la plage [de Mani-utenam] dans le chalet de mon oncle, en train de faire la vaisselle. À un moment donné j'entends *bongnnnn*! [Le son du] tambour de Wendake, ce tambour-là. Là je sors, j'étais en train d'essuyer une tasse. Aïe! *Wow* c'était beau ce son-là! J'ai dit ça à mon oncle, *pis* à Eddy²⁵. *Pis* je dis : «Attendez une minute, je vais aller chercher mon tambour, *pis* on va le refaire.» Parce qu'Eddy il avait un tambour, *pis* mon oncle Zacharie Bellefleur avait un tambour. *Pis* là j'ai serré ma tasse *pis* mon essuie-vaisselle, j'ai pris mon tambour, je me suis assise sur une bûche, *pis* on était comme en cercle nous trois, *pis* là j'ai parti le son. C'est une *toune* des Beatles qui m'est venue. *Pis* là je leur ai dit : «Hé c'est *l'fun*! On dirait que c'est une *toune* des Beatles!» Mais c'était ça, tu sais! (Kathia Rock 2009 : entretien)

« *Quand le jour se lève* » de Kathia Rock

Sa chanson *Quand le jour se lève* exprime en français sa relation à sa culture et au *teueikan*. Tout en s'en inspirant, elle reprend le chant traditionnel innu *Uapan Nuta* («Le jour se lève, papa»), selon l'interprétation/pot-pourri de chants traditionnels qu'en a fait Cyrille Fontaine au *teueikan* (Fontaine et autres 1982).

Quand le jour se lève – *Uapan Nuta*

Kathia Rock, album *Festival en chanson de Petite-Vallée. L'année Daniel Boucher. Deviens-tu c'que t'as voulu?* (Petite-Vallée 2007).

Texte francophone et musique de Louise Poirier et Kathia Rock;

Uapan Nuta: traditionnel innu.

Vidéoclip (Wapikoni Mobile 2009 : *youtube*)

25. Eddy Malenfant est un cinéaste travaillant avec les Innus depuis longtemps. Il partage les Productions Manitu avec Zacharie Bellefleur et Évelyne St-Onge de Mani-utenam. La plupart de leurs productions sont mises en ligne sur le site *Nametau Innu* (www.nametauinnu.ca). Les chansons et musiques de Kathia figurent d'ailleurs souvent dans les trames sonores de ces films, notamment dans la série *Nukum* (Malenfant 2009).

J'appelle les anciens, car il faut le rêver. Il faut rêver son corps
et ses pieds battant le sol.

J'appelle la tribu, le monde entier, car il faut le rêver, beau, grand, fort et libre.

Quand le jour se lève / je danse avec lui

Quand le jour se lève / je lui dis merci

Quand le jour se lève / je me lève aussi

J'ai rêvé mon tambour / dansé le makusham / épousé les contours /
les replis de mon âme

Frappé du talon le sol de macadam / étalé mon ardeur / aux lueurs de ta flamme

Quand le jour se lève / je danse avec lui

Quand le jour se lève / je lui dis merci

Quand le jour se lève / je me lève aussi

Heia eshk^a uapan nuta heia

Eshk^a uapan nuta uapan nuta heia

Shuenimanishu, shuenimanishu

*Shuenimanishu a tshitauassim
a tshitauassim*

Encore le jour se lève, papa

Encore le jour se lève, papa,
le jour se lève, papa

Chéris, chéris

Chéris ton enfant, ton enfant

« *Shatshitun* » de Kathia Rock

Shatshitun est l'une de ses plus belles compositions. C'est une chanson d'amour pour le père de ses enfants, pour le remercier de prendre soin de ses enfants et de lui permettre de poursuivre sa carrière artistique et de voyager. Bien des femmes innues n'ont pas cette possibilité et cet encouragement et restent prises à la maison avec les obligations familiales, pendant que les hommes se déplacent à leur gré. Dans ses versions enregistrées sur son album démo (2006) et en vidéoclip (2007), elle la chante entièrement en *innu-aimun*. Dans la version présentée ici et qu'elle chante maintenant en spectacle, elle y enlace et marie les langues *innu-aimun* et française, comme elle le fait dans plusieurs de ses compositions. Inspirée de chanteuses comme Lila Downs et de ses voyages en Amérique du Sud, elle a même aussi intégré la langue espagnole dans quelques-unes de ses chansons.

Shatshitun, c'est la chanson d'amour pour le père de mes enfants. C'était un peu un arrêt, un remerciement d'être à mes côtés et de m'accompagner dans ma route. Pour lui dire, à travers une chanson, qu'il est mon plus bel amour. (Kathia Rock 2010 : entretien)

Shatshitun – Amour

Kathia Rock²⁶, album démo *Uitshinan* (2006)

Vidéoclip (Michaud 2007 : *youtube*)

Touche-moi ma lune est pleine

Tu suivras dans mes veines

Le pouls de mon corps tambour

Apu nikut eka uitamatani (même si je ne te le disais pas)

Tu sais tout de moi

Je lirai sur ta peau

Tu crieras sous mes mains

Les mots des chants anciens

Miam uapanitshakuman (comme un miroir)

Je sais tout de toi

Kassinu tapue kassinu (tout mais vraiment tout)

Nin tshiminitin kassinu niau (je t'offrirai mon corps)

Oui tout tu donneras tout

Nin tshiminitin (moi je donnerai), tout de toi

Patshishimuti pishim" (Lorsque la nuit tombe)

Nasht nimateniten (je ressens)

E nataukuian (monter en moi)

Tshekuan nimateniten (quelque chose de fort)

E shutshishimakak (et de puissant)

Ninipakueshkakun (Qui m'assoiffe)

Nishiuenishkakun (qui m'affame)

Minunakuan tshekuan (quelque chose de beau)

Eshi-atamishkuin (que tu m'offres)

Eshi-minin (que tu me donnes)

Miam aueshish etenimuian (comme un animal)

Peikuan maikan eitueian (je hurle comme une louve)

Kassinu tapue kassinu (Tout mais vraiment tout)

Nin tshiminitin kassinu niau (je t'offrirai mon corps)

Oui tout tu donneras tout

Nin tshika minitin (moi je donnerai), tout de moi

26. Paroles de la version bilingue fournies et traduites par Kathia Rock.

Une thématique identitaire majeure : la référence au territoire, au mode de vie traditionnel, aux ancêtres

Nitassinan (notre territoire), *nutshimit* (dans le bois, à l'intérieur des terres) et *innu-aitun* (les gestes innus, le savoir-faire et le mode de vie innu, la culture innue) sont des référents identitaires de premier ordre et des thèmes majeurs d'inspiration pour l'expression musicale populaire innue. Le territoire et ce qui s'y vit, s'y est vécu et s'y vivra sont des sujets extrêmement sensibles et émotifs pour la plupart des Innus. On en parle comme s'il était un père, une mère, un membre de la famille parfois absent, parfois présent, mais toujours vivant et attendant d'être visité. Il est leur vie-même, la vie de leurs parents, de leurs grands-parents, de leurs ancêtres, de leurs enfants. Le territoire est leur patrie, la dimension physique et spirituelle qui porte les traces du vécu nomade des ancêtres et des relations avec les autres entités qui l'habitent. Il est à la base du sentiment identitaire, il est ce qui fait leur fierté, leur distinction, qu'il soit ou non vécu concrètement, actualisé dans l'expérience. Anéantir le territoire ou la possibilité de croire en une certaine souveraineté ou liberté des Innus dans le *Nitassinan*, c'est, à ma connaissance, anéantir un sentiment très fort d'identification, d'attachement et d'appartenance à ce territoire ; c'est écraser virtuellement l'identité, ou bien le référent identitaire, de beaucoup d'Innus. C'est ce que font transparaitre plusieurs chansons. Les chansons d'affirmation identitaire proprement dites, qui cherchent consciemment à éveiller, à formuler et à consolider une identité innue, font directement référence au territoire, au mode de vie traditionnel et aux ancêtres. Elles valorisent cet héritage et cette expérience. Comme l'expriment Samuel « Putu » Pinette et Andrew Penashue :

Il y a plusieurs chansons qui disent qu'il ne faut pas l'oublier qu'on est des Innus. Il ne faut pas oublier qu'on était des chasseurs. Il ne faut pas oublier qu'on a descendu les rivières en canot. Sais-tu, il y a plusieurs chansons comme ça. Comme moi, j'en avais fait une [qui a été reprise différemment en studio]. [...] Ça parle du peuple innu. Ça dit : « Où est-ce qu'on a mis notre langue, pourquoi on ne retourne pas dans le bois ? » *Pis* il y a aussi, un autre chanteur ici, Rod, qui avait fait une chanson qui parlait de tout ce que les aînés faisaient, pourquoi ne pas faire attention à nos lacs, pourquoi mettons-nous des barrages, sais-tu. Philippe aussi, il parle beaucoup de ça aussi... la « révolution française » qui s'est passée ici, *pis* les Innus ont arrêté d'aller dans le bois, ils ont fait rentrer dans les pensionnats les jeunes, des affaires comme ça. L'immigrant qui est venu... (Samuel « Putu » Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

To not just live like the White man, we have to stay... we have to keep our culture, like life, that's what many songs mean. [...] I heard many people, elders, saying that, to not only live like how White man lives, we have to

keep our culture continued. (Andrew Penashue, groupe Meshikamau, 2003 : entretien)

En parlant de *numushum* (mon grand-père) et *nukum* (ma grand-mère), *nikau* (ma mère) et *nutau* (mon père), de *nikanish* (ma parenté), *nitanish* (ma fille), *nikuss* (mon fils), *nuitsheuakan* (mon ami) et *nuitamush* (mon amour), de *nutshimit* (dans le bois), des différents lieux du territoire, des rivières et des animaux, des raquettes, des mocassins, des canots et du parcours du territoire, de *nipishapui* (le thé), de la tente, du poêle, du tapis de sapinage, de *tipatshimun* (les légendes-histoires-messages), de *teueikan* (le tambour) et j'en passe, les auteurs-compositeurs-interprètes innus tracent la toile de leur réseau identitaire et l'affirment comme leur propre et distincte identité culturelle. Ces chansons transmettent une forte émotion de fierté associée à une identité à la fois idéalisée et pratiquée, qui renvoie à une expérience du territoire et à l'expérience d'être Innu.

Aller dans le bois, c'est actualiser, pratiquer et incorporer les traditions et le vécu des anciens. Le vécu dans le bois est différent aujourd'hui, mais le lien aux traditions et aux anciens, ainsi que le sentiment de vivre une expérience proprement innue, de continuité dans la fréquentation du territoire, restent très forts. Plusieurs chansons expriment, valorisent et encouragent cette expérience du territoire. Comme l'exprime Florent Vollant en cherchant à décrire ses chansons, ce qui l'inspire dans le territoire c'est le Nord, la liberté, le nomadisme, les grands espaces, l'isolement et l'éloignement, la spiritualité du contact vivant avec la nature et la vie des ancêtres.

Ah, ce dont je me rends compte, avec le projet que j'ai fait [*Katakⁿⁱ*], c'est que moi j'ai toujours raconté le Nord. Beaucoup. Je raconte le Nord, je raconte les gens qui habitent le Nord, je raconte l'espace, je raconte les nomades. Puis dans [ce] projet, je raconte beaucoup les nomades. Beaucoup. Je suis toujours en mouvement. *Katakⁿⁱ*, le titre de l'album, c'est « Loin ». Je trouve qu'on arrive de loin, puis j'espère qu'on va aller loin. C'est ça moi, mon univers. Je raconte les nomades, leurs gestes, leurs rêves, leurs mouvements, leurs déplacements, je raconte leur passé aussi, d'où est-ce qu'ils viennent. [...] Les Innus. Je fais des prières aussi. C'est ça que je chante, moi. (Florent Vollant 2003 : entretien)

Certaines chansons populaires qui expriment et conceptualisent particulièrement fortement cette identité renvoyant aux origines, au territoire, au passé ancestral récent (pré-sédentarisation), ont une valeur d'hymne national pour les Innus²⁷. Les chansons *Innu*²⁸, *Tshinanu* et *Ekuan*

27. Voir par exemple la chanson chrétienne innue *Missiue innut* (*Mishue Innuat*) mentionnée au chapitre 2.

28. Chanson de Philippe McKenzie présentée au chapitre 2.

pua sont comme des hymnes nationaux innus. Ce sont des chansons qui portent à danser le *makushan*, la danse traditionnelle innue. Elles sont généralement accompagnées du *teueikan* ou tout au moins, elles possèdent un rythme intense de *makushan*. Elles soulèvent la fierté identitaire et servent également à se représenter en tant qu'Innu devant soi-même et devant les allochtones. Elles sont généralement jouées lors d'événements importants et rassembleurs. D'autres chansons traditionnellement jouées au *teueikan* possèdent aussi ces valeurs identitaires et représentatives.

« *Tshinanu* » de Kashtin (Florent Vollant)

La chanson *Tshinanu* (*Nous autres* ou *Ce que nous sommes*), composée par Florent Vollant et popularisée avec Kashtin, agit comme un hymne national innu en suggérant un fort sentiment de fierté et d'identification à la nation et à la culture innues. Elle met l'accent sur la relation et l'appartenance au territoire, en évoquant fortement le mode de vie traditionnel. Elle est chantée par différents groupes lors de spectacles et régulièrement jouée à la radio. Au spectacle *Mishta Amun*²⁹, le 24 mai 2008 au Palais Montcalm de Québec, Florent Vollant et Claude McKenzie se sont réunis sur scène pour une première fois depuis longtemps, et ont emporté la foule majoritairement autochtone en chantant *Tshinanu*, sur laquelle un grand *makushan* festif a été dansé. (McKenzie et Vollant 2008, *Tshinanu*: *youtube*).

Florent Vollant et Claude McKenzie en offrent un portrait révélateur dans leur album *Kashtin*.

Devenue avec le temps un hymne national, *Tshinanu* symbolise la nouvelle génération d'Innuat. *Tshinanu* ça nomme sans leur donner de noms, nos grands-pères, nos rivières, nos enfants et nos portages. *Tshinanu* ça nomme aussi un territoire. *Tshinanu* c'est comme si on voyait tout d'un coup notre pays devant nous. C'est tellement tout cela, qu'en écoutant cette chanson les nôtres se mettent à danser le *makushan*, danse de la célébration traditionnelle. (Kashtin 1989)

Dans leur vidéoclip de l'époque, on voit Claude et Florent sur la route 138 de la Côte-Nord, qui se rendent joindre les leurs à Mani-utenam et y font une grande danse de *makushan*. Florent y fait du pouce et des Innus le font monter, puis ils croisent Claude en moto. On y visualise la route parcourue et le paysage du territoire, Florent et Claude qui chantent,

29. *Mishta Amun* (« grand rassemblement ») était un spectacle-bénéfice de grande envergure organisé afin de financer la mise sur pied de la Maison communautaire Missinak, offrant soutien et hébergement aux femmes autochtones dans la région de Québec. Le spectacle réunissait plusieurs artistes autochtones du Québec.

jouent de la guitare et dansent le *makushan* sur un rocher près de la mer (le Saint-Laurent), la communauté de Mani-utenam, les enfants qui y jouent, les chiens dans la rue, l'accueil chaleureux et l'esprit communautaire, des rires et des visages pensifs, des images du festival Innu Nikamu, pour finir avec une grande danse collective et multigénérationnelle du *makushan* (Kashtin 1989, *Tshinanu*: youtube). Le jeune rappeur Samian a repris vingt ans plus tard ce grand succès en y juxtaposant un rap avivant la fierté identitaire pour la jeunesse autochtone contemporaine et en a fait un vidéoclip avec Florent Vollant (Samian 2010; Samian avec Kashtin 2010: youtube).

Tshinanu – Nous autres (Ce que nous sommes)

Kashtin (Florent Vollant), albums *Kashtin* (c1985, 1989)³⁰

Vidéoclip (Kashtin 1989, *Tshinanu*: youtube)

<i>Tshinanu ui tshissenitetau</i>	C'est à nous à le savoir
<i>Tshinanu, tshinanu</i>	C'est nous, c'est nous
<i>Tshinanu uauapatetau</i>	C'est à nous à y voir
<i>Tshinanu, tshimeshkanaminu</i>	C'est nous, notre chemin
<i>Tshinanu, tshitauassiminnuat</i>	C'est nous, nos enfants
<i>Tshinanu, tshimushminuat</i>	C'est nous, nos grands-pères
<i>Tshinanu ui tshissenitetau</i>	C'est à nous à le savoir
<i>Tshinanu, tshinanu</i>	C'est nous, c'est nous
<i>Tshinanu uauapatetau</i>	C'est à nous à y voir
<i>Tshinanu, tshimeshkanaminu</i>	C'est nous, notre chemin
<i>Tshinanu, tshishipiminu</i>	C'est nous, notre rivière
<i>Tshinanu, tshitassinu</i>	C'est nous, notre territoire
<i>Ai ai! Ai ai! Ai ai! Ai ai! Ai ai! Ai! ...</i>	
<i>Tshinanu, tshitapuenanu</i>	C'est nous, nous avons raison

« *Ekuan pua* » de Philippe McKenzie

La chanson *Ekuan pua*³¹ (*Ainsi soit-il* ou *C'est comme ça*) de Philippe McKenzie³² (McKenzie c1977), popularisée par Claude McKenzie sur son

30. Elle peut aussi être résumée comme suit: « C'est à nous autres de savoir le chemin à prendre / C'est à nous autres de choisir le chemin à prendre / C'est à nous autres ces ancêtres-là / C'est à nous autres ces enfants-là / C'est à nous autres ces territoires-là / C'est à nous autres ces rivières-là / Devant l'Histoire, c'est nous qui disons la Vérité. » (Belleau et autres 1988: 34).

31. Selon l'orthographe innue standardisée: *Eakuan kanapua*.

32. Philippe McKenzie la nomme *Tshekuan mak tshetutamak* (« Qu'est-ce qu'on va faire? ») (McKenzie c1977).

album *Innu Town* (1996), est moins enthousiaste et revendicatrice que *Innu* ou *Tshinanu*, mais elle exprime un état identitaire que partagent et vivent fortement bien des Innus. C'est la chanson du nomade innu de jadis et d'aujourd'hui, qui passe sa vie à chercher sa nourriture, son chemin, sa raison de vivre, cherchant l'équilibre dans la mouvance, se cherchant aujourd'hui une place dans un monde où il ne se sent pas toujours familier et bienvenu... « Ekuen Pua, l'histoire du grand chasseur / Qui toute sa vie dut se déplacer / Pour chasser, pour se nourrir... / Et qui, encore aujourd'hui / Se cherche une place » (McKenzie 1996). Chloé Sainte-Marie l'a aussi enregistrée sur son album en hommage à Philippe McKenzie (2009). Elle est la chanson la plus souvent chantée, par différents groupes, pour faire danser le *makushan* lors d'événements rassembleurs. Elle a d'ailleurs elle aussi emporté les spectateurs en une grande danse de *makushan* lors du spectacle *Mishta Amun* en 2008 (McKenzie 2008, *Ekuen pua*: youtube). Elle est souvent chantée pour clôturer le festival Innu Nikamu avec une danse de *makushan*, et en 2009 nous avons eu l'honneur de l'entendre chantée par Philippe McKenzie lui-même (McKenzie 2009, *Ekuen pua*: youtube). Lors d'un autre moment fort de la musique et de la fierté autochtone, Philippe l'a aussi chantée, pour clôturer le premier Gala de musique Teweikan le 8 octobre 2011 au Cabaret du Capitole de Québec, accompagné des autres lauréats (Shauit, Samian, Laura Niquay, Elisapie Isaac, CerAmomy, René Weizineau, Denis Chachai) ainsi que du porte-parole Florent Vollant, de Willie Dunn et des Black Bears Singers scandant le rythme avec leurs chants et leurs battements de tambour pow-wow.

Ekuan pua – Ainsi soit-il (C'est comme ça)

Philippe McKenzie, album Groupe folklorique montagnais (c1977)

Claude McKenzie, album *Innu town* (1996) (voir figure 74)

<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça
<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça
<i>Eukuan kanapua kie ishinakuanutshé</i>	C'est donc comme ça que c'est
<i>Tshakuan ma kie tshé tutaman</i>	Qu'est-ce que je vais faire?
<i>Tanite mak tshé ituteian</i>	Où je vais aller?
<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça
<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça
<i>Eukuan kanapua kie ishinakuanutshé</i>	C'est donc comme ça que c'est
<i>Nin nete nanitam ka taian</i>	Moi là où j'ai toujours été
<i>Anutshish ma apu uiesh tshi ituteian</i>	Aujourd'hui je ne peux aller où je veux
<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça
<i>Eukuan kanapua kie</i>	C'est comme ça

Eukuan kanapua kie ishinakuanutshe C'est donc comme ça que c'est
Ei-ei-ei-ei-ei-ei Ei-ei-ei-ei-ei-ei

« *Eka ashuapatetau* » de Rod et Robert Pilot

Un grand nombre d'autres chansons et artistes travaillent ces mêmes poétiques de l'identité culturelle et collective innues³³. La chanson *Eka ashuapatetau* (Faut pas attendre) de Rod Pilot est une composition relativement récente qui reprend ces thèmes revendicateurs et politisés (voir figures 75-76). *Eka ashuapatetau* vise la sensibilisation des Innus d'abord, mais aussi des Québécois et des allochtones en général, à la responsabilité et aux droits des Innus relativement au territoire. Elle appelle à la protection du territoire et à la solidarité.

C'est faire un éveil au peuple pour qu'il comprenne que c'est important le territoire, qu'il faut le sauvegarder, le protéger, et pour qu'on ne se laisse pas prendre nos droits. Je crie au peuple que ça serait le temps qu'on prenne nos droits, qu'on fasse attention aux animaux, aux arbres, aux rivières, que ça serait le temps qu'on se rassemble, qu'il ne faut pas attendre, qu'on mette nos forces ensemble. C'est un peu comme ce que fait Richard Desjardins. (Rod Pilot 2004 : entretien)

C'est le projet d'aménagement hydroélectrique de Churchill Falls, au tournant du millénaire, qui fut la source d'inspiration de cette chanson, que Rod Pilot de Mani-utenam composa avec la collaboration de son frère Robert Pilot. Avec l'appui des cinq communautés³⁴ qui se sont alliées pour lutter contre le méga-projet de dérivation de rivières, Rod a été à l'initiative d'un album politisé présentant la chanson *Eka Ashuapatetau* et des textes de sensibilisation en langue *innu-aimun* d'auteurs comme Rita Mestokosho d'Ekuanitshit, parlant du territoire et de la responsabilité des Innus envers lui. Sur la pochette, on peut voir une représentation cartographique du territoire du Québec dont l'étendue est remplie par le motif d'un tressage de raquette signifiant : « C'est nous autres qui avons marché là. »³⁵ (Rod Pilot 2004 : entretien) (voir figure 76). Derrière, on peut voir une

33. Notamment, plusieurs chansons des groupes Petapan, Meshikamau, Tipatshimun et Nitatshun, dont *Peshiku Uan (Pashiku uni)* de Tipatshimun (1999), *Exploiter* de Philippe McKenzie (2000), etc.

34. Matimekush, Uashat mak Mani-utenam, Ekuanitshit, Unaman-shipu et Pakut-shipu.

35. Comme nous pouvons le constater dans plusieurs chansons, les Innus entretiennent un lien étroit avec leur territoire par la marche et le fait de le parcourir. Desgent et Lanoue remarquent qu'«[à] la différence des États-nations, les territoires nationaux des chasseurs autochtones sont continuellement à inventer, à réaffirmer non seulement par le discours, mais par le parcours » (2005 : 11).

vieille photographie de Churchill Falls, avant que la chute retentissante (Père Babel dans Tremblay 1977) ne soit réduite à un filet d'eau par les travaux d'aménagement hydroélectrique du 20^e siècle. L'album *Nitassinan Innu* (Notre territoire Innu), produit en disque compact et en cassette en 4000 exemplaires et distribué gratuitement, a été lancé au festival Innu Nikamu 2000, en compagnie des chefs des communautés unies pour négocier et revendiquer ensemble leurs droits par rapport au territoire touché par le nouveau projet de Churchill Falls. Lors du festival Innu Nikamu de 2004, Rod Pilot a démontré, comme à son habitude, sa vocation de chanteur engagé; c'est ainsi que l'a commenté l'animatrice. Il portait un drapeau innu en cape, une cape symbolique comme il le dit. Cet ancien drapeau « national » innu, créé par la Naskapi-Montagnais Innu Association³⁶, présente trois bandes (verte-blanche-bleue) avec en son centre un logo formé d'une raquette et d'un panache de caribou. C'est sa sensibilité aux questions identitaires, culturelles, politiques, juridiques et territoriales des Innus qui l'amène à être inspiré de cette façon et à composer sur ces thèmes (voir figure 77). Par exemple, il m'a raconté que c'est cet intérêt qui l'a amené à lire un document de José Mailhot sur l'ancienneté de l'occupation du territoire par les Innus de la Moisie, dont les informations, les récits et les détails sur la vie de ses ancêtres l'inspirèrent pour quelques chansons.

Eka ashuapatetau – Faut pas attendre

Rod Pilot (paroles de Robert Pilot), album *Nitassinan innu* (2000)

<i>Shash anutshish kashikat tshimitsbetinanu</i>	Déjà aujourd'hui, on est nombreux
<i>Eakuan tshipa ui mamuitunanu</i>	Ce sera idéal pour se mettre ensemble
<i>Shash kassinu uauitakanu tshitassinu</i>	Déjà il parle (le gouvernement) de toutes nos terres
<i>Nakatuenitetau tshitipenitamunnu</i>	Faisons attention à ce qui nous appartient
<i>Tshikauinu assi</i>	Notre mère la terre
<i>Kassinu aueshishat kie nameshat Ka taht tanite tshé ituteiak^a</i>	Tous les animaux et les poissons Là où ils étaient, où irons-nous

36. La Naskapi-Montagnais Innu Association, fondée au milieu des années 1970 et récemment renommée Innu Nation, avait originellement comme idéologie politique de rassembler tous les Innus en une seule nation souveraine, reconnue par le Canada et la communauté internationale. Des démarches furent menées par les politiciens innus du Labrador auprès de la Commission des droits de l'Homme à Genève dans les années 1980 (Mailhot 1999: 59-60). La *Innu Nation* représente aujourd'hui les Innus du Labrador.

<i>Tanite tshe mitimeiak^u</i> <i>pikuaikanitai</i>	Par où pourrons-nous suivre les pistes des caribous s'ils sont détruits
<i>Kapatakana mesbkanaua</i> <i>ka apashtah</i> <i>Tshikanishinuat</i>	Les chemins de portage qu'ils utilisaient Nos parents
<i>Eka ashuapatetau</i> <i>tshetshi mushuat</i>	N'attendons pas que tout soit désert
<i>Eka ashuapatetau</i> <i>shakaikana tshetshi pakuati</i>	N'attendons pas que les lacs s'assèchent
<i>Eka ashuapatetau</i> <i>shipua tshetshi pakuati</i>	N'attendons pas que les rivières s'assèchent
<i>Tshi shakutaiaik^u</i> <i>minekash tshika inniunnu</i>	Si on est plus fort longtemps on va vivre en tant qu'Innu
<i>Shash tshishe-utshimau</i> <i>tshipa ui nishtuapamikunu</i>	Déjà le gouvernement devrait nous reconnaître
<i>Eka uin natamik^u ishi-tshitutetau</i>	N'allons pas n'importe où
<i>Eka ashuapatetau</i> <i>tshetshi animiuiak^u</i>	N'attendons pas d'avoir de la misère
<i>Eukuan tshe uapatamak^u</i> <i>e shutshishiak^u</i>	C'est là qu'on va voir qu'on est fort
<i>Eukuan tshe uapatamak^u</i> <i>tshishutshiunnu</i>	C'est là qu'on va voir quelle est notre force
<i>Innu</i>	Innu

« *Tshitshissenitenanu* » de Florent Vollant

La chanson *Tshitshissenitenanu* (On le sait tous) de Florent Vollant, une adaptation du classique *Everybody knows* de Leonard Cohen, est une autre chanson cherchant à aviver l'identité collective innue et à affirmer leur place dans le monde. Elle se distingue des chansons engagées habituelles en puisant dans la poétique du territoire et du mode de vie nomade ancestral de façon métaphorique pour suggérer une prise en charge collective dans le monde contemporain, respectueuse du parcours culturel des Innus. C'est une chanson qui s'inscrit dans les récents conflits politiques entre Innus et allochtones à propos des projets de gouvernement innu et des ententes de principe qui visent à régler les revendications des Innus. Elle cherche à fonder et à consolider une solidarité entre les Innus et avec la population non innue. Dans son album *Katak^u*, elle est résumée ainsi : « Comme par le passé, on doit savoir s'unir, se rassembler, pour nourrir le feu. C'est une question de survie. Tout le monde le sait. » (Vollant 2003) De façon fort intéressante, Florent Vollant m'a livré ses visions de la politique autochtone dans les termes de la solidarité et de l'entretien du feu exprimés dans cette chanson.

Une chose qu'on avait de plus fort, c'est ça qu'on a de plus faible maintenant [la solidarité]. [...] Ils ont réussi à nous désunir. Ça c'est grave. Le système qu'on nous a imposé nous a amenés à se désunir. Puis en même temps, on nous idéalise comme des gens qui sont capables d'être solidaires. Puis on nous demande, nous autres, d'être solidaires, et d'être ensemble! On nous demande ce que d'autres ne sont même pas capables de faire, tu sais, dans un système comme celui-là! [...] Sinon, c'est pas la peine de discuter! Puis les Québécois ne sont même pas capables d'être ensemble! Ni les autres! [...] Puis nous autres, on nous accuse d'être divisés. C'est quoi là! Demandez-nous pas à faire des choses dans un système que vous autres vous n'êtes même pas capables de faire. [...] Puis là, on nous demande de ne pas être en faillite, quand tout le monde est en faillite. Ça fait juste 50 ans, nous autres, qu'on a ce système-là! Pas trois cent ans là! Il y a des choses que, politiquement, attends un peu là, c'est quoi que tu me demandes? Tu me demandes de courir le 100 mètres en 10,2, *pis* toi tu le cours en 15? Attends un peu! Cours-le, toi, en 10,2, puis je vais l'essayer après. C'est ça, l'inégalité de la vision qu'on a des Autochtones. Faudrait qu'on l'ait vite, nous autres. *Wô!* Attends un peu! [...]

Les gens, ils veulent se réchauffer autour d'un feu, ok, que nous autres on entretient depuis des milliers d'années. Mais en même temps, ils s'acharnent à l'éteindre. Parce qu'il n'y a aucun *support*. Tu veux te réchauffer autour de mon feu, amène ton bois! Viens pas arroser mon feu! *Pis* en même temps, tu vas m'envoyer du monde pour qu'ils se réchauffent autour! Il faut que je le maintienne mon feu, moi aussi, mes enfants ils en ont besoin! *Pis* toi tu t'intéresses à mon feu? Amène ton feu, amène ton bois! On va se tenir autour ensemble. Pas juste pour mes enfants, pour tes enfants aussi. C'est comme ça que je le vois, moi. [...] Il n'y a aucun *support* au niveau des langues. Il n'y en a pas! La musique, oublie ça! Il n'y en a pas! Mais le monde, il veut qu'on chante en innu, le monde il veut nous voir en innu! Mais jamais ils vont nous *supporter*, par exemple. C'est ça quand je te dis qu'ils veulent de notre feu, mais ils ne veulent pas s'en occuper. « Occupez-vous en, *pis* réchauffez-nous! »

– C'est en fait, être innu et réussir dans le système moderne en même temps? (V.Audet)

– En même temps. Il faut être fort *en tabarnouche*, tu sais! Les problèmes sociaux qu'on connaît, puis tout ça, c'est pas pour rien là! [...] Moi, avec ma musique, avec la musique que je fais, j'entretiens le feu. S'il y en a d'autres qui veulent l'entretenir, que ça soit des sculpteurs, des peintres, des professeurs, des médecins, des chirurgiens, des avocats, des politiciens, *let's do it!* (Florent Vollant 2003 : entretien)

***Tshitshissenitenanu* – On le sait tous (Everybody knows)**Florent Vollant, album *Katak*^u (2003) (voir figure 78)

Tshitshissenitenanu, tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu nete uetsbiak^u On le sait, là d'où on vient
Tshitshissenitenanu tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu anite ka inniuiak^u On le sait, là où on a vécu
Tshitshissenitenanu nete ka pimuteiak^u On le sait, là où on a marché
Ianimuiak^u ka mamuituiak^u Dans les difficultés on s'est rassemblé
Tshitshissenitenanu On le sait
Ekumak innu Vas-y là, l'Innu (être humain)!

Tshitshissenitenanu tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu nete uetuteiak^u On le sait, là d'où on vient
Tshitshissenitenanu tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu nete tshe kutueiak^u On le sait là où on va faire un feu
Tshitshissenitenanu akua tshe tutamak^u On le sait qu'on va faire attention
Akua tutamak^u tshe eka ashtueiak^u Faire attention pour qu'on ne soit pas éteint
Tshitshissenitenanu On le sait
Ekumak innu Vas-y là, l'Innu (être humain)!

Tshitshissenitenanu On le sait
Tshitapuenanu On a raison
Ekumak innu Vas-y là, l'Innu
Kassinu mamu Tous ensemble

Tshitshissenitenanu tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu anite ka pimuteiak^u On le sait, là où on a marché
Tshitshissenitenanu tshinanu innuat On le sait, nous les Innus (êtres humains)
Tshitshissenitenanu nete ka kutueiak^u On le sait là où on va faire un feu
Tshitshissenitenanu akua tshe tutamak^u On le sait qu'on va faire attention
Akua tutamak^u tshe eka ashtueiak^u Faire attention pour qu'on ne soit pas éteint
Tshitshissenitenanu On le sait
Ekumak innu Vas-y là, l'Innu!
Tshitshissenitenanu On le sait
Tshitapuenanu On a raison
Ekumak innu Vas-y là, l'Innu
Kassinu mamu Tous ensemble

Everybody knows / That's how it goes / Every body knows

Par ces chansons, les Innus racontent le territoire, leur culture de référence et envisagent leur avenir avec le territoire, l'avenir innu. Une préoccupation de plus en plus présente se fait sentir dans les chansons, et on la trouve dans *Tshitshissenitenanu*: comment être capable de s'affirmer

en tant qu'Innu, d'affirmer, de revendiquer et de faire valoir ses droits à la différence, au territoire, à l'autodétermination, tout en prônant la paix sociale et la solidarité, en cherchant à construire et à consolider des voies d'échange, d'entente, de collaboration avec les voisins allochtones? Elles arpentent les dimensions de la survie identitaire, culturelle et politique dans le contexte d'une cohabitation, d'une collaboration, voire d'un partenariat équitable avec les allochtones et le gouvernement.

« *Nui kushpen* » de Shauit

Certaines chansons parlent aussi du territoire, mais plutôt que de faire référence à l'expérience du bois, des ancêtres et des aînés, à la perte et au désir de revalorisation / revitalisation / revendication de cette expérience, elles expriment l'expérience contemporaine de ceux qui y vont toujours³⁷. Elles racontent alors le train, l'hydravion, la motoneige et les communications par CB (radios émetteurs à ondes courtes) plutôt que les rivières, les portages, les canots et le *teueikan*, par exemple. Elles racontent l'expérience des activités pratiquées dans le territoire comme le font beaucoup de chants de *teueikan*.

La chanson *Nui kushpen*³⁸ de Shauit est très intéressante à ce sujet. Elle raconte en détail son désir de monter dans le bois, ses motivations telles que fuir l'ennui, les problèmes et la consommation dans la communauté pour vivre la vie de chasseur innu.

Shauit (Jean-Eudes Aster) est un auteur-compositeur-interprète innu³⁹ dans la trentaine originaire de Mani-Utenam (voir figures 79-80). On peut le qualifier de pionnier du reggae, hip hop et dancehall innu depuis la fin des années 1990 et la production de son album *Shapatash Nuna* en 2004. Il chante principalement en *innu-aimun*, langue de sa mère qu'il a apprise en retournant vivre dans sa communauté à l'adolescence et en fredonnant les succès innus de l'époque, mais aussi en français, en anglais et même en créole⁴⁰. Il a débuté sur scène au festival Innu Nikamu en 1997, à l'âge de 21 ans. Son originalité et son talent se font remarquer au-delà des milieux innus et autochtones. Depuis 2007, il collabore avec le jeune rappeur anishnabe Samian qui connaît une ascension et une popularité

37. Voir entre autres la chanson *Nipa minuaten* de Florent Vollant (2003) où il raconte le train et où l'on entend le CB à la fin.

38. Selon l'orthographe innue standardisée : *Nui kushpin*.

39. Comme Samian, il est métis. Sa mère est Innue est son père est un francophone originaire du Nouveau-Brunswick.

40. Notamment la chanson *Jaspora* de Wyclef Jean (Shauit (BLICFILM) 2010 : *youtube*).

remarquable actuellement au Québec et qui est devenu, par son engagement, le porte-parole de la jeunesse autochtone au Québec. Ensemble, ils ont chanté sur scène à travers le Québec, le Canada, en Europe et à Cuba, ainsi que lors de spectacles d'envergure comme les Francofolies et la Fête nationale québécoise à Montréal et lors de la fête nationale du Canada le 1er juillet 2010 devant la Reine Elizabeth II et le Premier ministre Harper. Ensemble, ils ont composé et chantent fièrement la chanson trilingue (anishnabe, *innu-aimun* et français) *Les Nomades* (Samian 2007; Samian et Shauit 2008: *youtube*), dont le vidéoclip a occupé le Top 5 Franco de Musique Plus à sa sortie en juillet 2008 (Samian avec Shauit 2008: *youtube*). Ils ont aussi composé et chantent ensemble les chansons *So Much*, *Les mots* et *Délivrez les jeunes* (Samian 2010; Samian avec Shauit 2011: *youtube*; Samian avec Anodajay 2010: *youtube*), les deux premières étant des succès radiophoniques et vidéos. En mai 2011, ils ont tourné à Cuba le vidéoclip de *So Much*, une chanson d'amour trilingue (français, *innu-aimun* et anglais) (Samian avec Shauit 2011: *youtube*; www.samian.ca). Shauit est actuellement en écriture et en production de son deuxième album, très attendu par un public grandissant. Il a été le lauréat du trophée Teweikan « Meilleure chanson de l'édition 2011 » avec sa chanson *Shapatesh Nuna*, lors de la première édition du Gala de musique Teweikan en octobre 2011 au Cabaret du Capitole de Québec (Shauit 2011: *vimeo*).

Nui kushpen – Je veux monter dans le bois

Shauit, album *Shapatesh Nuna* (2004) (voir figure 79)

<i>Ah-an-an-an-an-an</i>	Ah-an-an-an-an-an
<i>Ekue unuian eshk^a eka unit pishim^a</i>	Je me réveille avant le soleil
<i>Niminu-tshishuashpishun</i>	Je m'habille chaudement
<i>tshetshi eka shikatsbian</i>	pour ne pas avoir froid
<i>Tshitshipanik mon ski-doo</i>	Je démarre mon <i>ski-doo</i>
<i>tshetsbi tshishishut</i>	pour le réchauffer
<i>(Ekue) tutaman tshishat niniplashapum</i>	Je prépare mon thé à l'avance
<i>Ekue tshituteian nikuapitshein</i>	Je vais puiser mon eau
<i>shetshishepa-mitshishuiian</i>	et déjeuner
<i>Eshk^a eka nipakau atikuat</i>	Avant d'aller tuer le caribou
<i>Ne nishatshuapaten tshetshi inniuiian,</i>	Je cherche à vivre,
<i>miam anitshenat kanataubt</i>	comme ces chasseurs
<i>E inniutau, niminueniten e uapatiman</i>	J'aime voir cela
<i>Eka nita patshitenimutetau</i>	Ne jamais abandonner
<i>Eshakumitshishikua nuapamauat</i>	À chaque jour je vois
<i>Anitshenat atikuat e unibt nete nutshimit</i>	Ces caribous se lever, là dans le bois
<i>Nete papamitetapitau</i>	Là promenons-nous
<i>Niminuaten e kushpian</i>	J'aime monter dans le bois

<i>Tatuau e ishpishiani</i>	À chaque fois que j'ai le temps
<i>Nitaieshkunitishun</i>	Je me prépare
<i>Mak nitashuapaten</i>	Et j'attends de nouveau
<i>tshetshi minuat pushian ishkuteutapan</i>	pour embarquer dans le train
<i>Tatuau e pushian</i>	À chaque fois que j'embarque,
<i>ne nipikuaaten tshetshi pakaian</i>	j'ai hâte de débarquer
<i>Shash ne (e) nuapamitishun nete</i>	Et là je me vois là-bas
<i>nika minuaten e natutikueian</i>	Je vais aimer chasser le caribou
<i>Nika tuten miam etenitaman</i>	Je vais le faire comme je le pense
<i>Eukuan ne eshi-minuataman</i>	C'est comme ça que j'aime
<i>Eukuan ne anutshish ua tutaman</i>	C'est ce que je veux faire aujourd'hui
<i>Nushkuishatishun tshetshi kushpian</i>	Je me force à aller dans le bois
<i>Tshetshi tshishkutamatishuan tshi</i>	Afin d'apprendre à mieux chasser
<i>minu-natauian</i>	
<i>Mishta-minuashu ute minashkuat</i>	C'est tellement beau ici dans la forêt
<i>Tshetshi pakushenitaman</i>	Afin de retrouver l'espoir...
<i>Tshekuannu ma minuat</i>	Pourquoi encore
<i>Uet mueshtatsbian</i>	Je suis tanné
<i>tshetshi nanitam apian nitshinat</i>	de tout le temps rester assis chez nous
<i>Tshekuannu mak uet nikamuian</i>	Pourquoi je chante?
<i>Tshekuannu mak nikamuian</i>	Pourquoi je chante?
<i>Apu auen tshika ut tat</i>	Il n'y aura personne
<i>Apu auen tshika ut tat</i>	Il n'y aura personne
Refrain (bis):	
<i>Shash nimishken tshekuan ute</i>	Déjà là, je trouve quelque chose ici
<i>e akuatenitaman</i>	qui me passionne
<i>Nika ui tuten tshekuan</i>	Je veux faire quelque chose
<i>tshetshi mitsbetuau kushpian</i>	afin d'aller souvent dans le bois
<i>Ne mishta-shashish e nanatuapataman</i>	Ça fait longtemps que je cherche
<i>ume inniun e ishinikataman</i>	cette vie dont je parle
<i>Iu iu⁴¹</i>	Yo yo
<i>Nasht apu tshekuan apatenitaman</i>	Tu ne te soucies de rien
<i>nete e taian</i>	quand tu es là-bas
<i>Tshitshisseniten a²⁴²</i>	Tu sais ah?
<i>Nasht apu aieshkuishinitishuin</i>	Tu ne te fatigues pas
<i>ne ka ishi-mashinaitshein</i>	pour tes comptes
<i>Tshitshisseniten a?</i>	Tu sais ah?

41. *Iu* [prononcé yo] signifie : « il dit » (McNulty et Basile 1981). Cependant Shait n'a pas fait un usage volontaire de cette signification (Shait Aster 2005 : entretien).

42. L'expression innue utilisée ici est *tsin a*, une abréviation de *tshitshisseniten a* (tu sais?) dans le langage courant.

<i>Muk^a tshiam tshinatupaten tshimitshim mak tshinipim Tshitsisseniten a?</i>	Juste à aller chercher ton bois et ton eau Tu sais ah?
<i>Muk^a tshiam tshinatupaten tshakuan tshé inniuin Tshitsisseniten a?</i>	Juste à aller chercher quelque chose essentiel à la vie Tu sais ah?
<i>Tshakuan nanikutini nimueshtatshikun ne (e) inniuin Nimueshtatapin, nui nipaitishun, nitaimitishun Shauit! Nititishun Tshakuan e tutaman Tshakuan e mamitunenitaman Muk^a tshiam nete tshitapin Muk^a tshiam nete tshimin Shetsben tshitakuitishun, shetsben tshinanekatshtitishun Uenapissish tshipa kushpin Shashish apu tut uapataman Tshakuan ne shapenitamin (Kie) ma tshetshi shatshuapatamin eshk^a eka anu nekatentamin Tshe ashteieshkushin Tshitshue tshika natukuitishun eshk^a eka ainu ushtuenitamin Nasht tshuitamin Apu tshika ut katshinassimitan Eka itenita apu tshika ut minuatamin Tshe tipatshimuin Tshe tipatshimuin</i>	De temps à autre je suis tanné de la vie Je m'ennuie, je veux mourir, je me parle Shauit! Je me dis Qu'est-ce que tu fais? Qu'est-ce qui te tracasse? Tu es juste là assis Juste là à boire Pour rien tu te fais mal, pour rien tu te malmènes Peu de temps tu monterais dans le bois Ça fait longtemps que tu ne l'as pas vu Qu'est-ce que tu attends? Au lieu tu pourrais aller voir avant que tu déprimes plus Et tu te reposerai Et tu prendrais soin de toi avant que tu sois plus malheureux Je te le dis vraiment Ce n'est pas des mensonges Ne va pas croire que tu n'aimerais pas ça Tu me raconteras ça! Tu me raconteras ça!

Comme cette chanson l'exprime, les jeunes, comme les moins jeunes, sont intéressés à monter dans le bois, que ce soit pour des jours, des semaines ou des mois. Ils y cherchent notamment une vie libérée d'artifices en contact avec les besoins essentiels et le territoire; la poursuite, la réappropriation et l'actualisation de leur identité et de leurs traditions; la guérison ou le mieux-être par l'expérience de ces pratiques et le répit de la communauté, des problèmes sociaux et de la surconsommation; ainsi que le rassemblement entre amis et parents.



Fig.69 – Spectacle du groupe Innutin d'Ekuanitshit au festival Innu Nikamu. De gauche à droite : Frederick Penashue, Moïse Napish, Dany Michel (derrière, à la batterie), Gilbert Piétacho, Mario Piétacho, Ghyslain Piétacho. Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.70 – Ghyslain Piétacho, fils de Jean-Charles et petit-fils de Philippe Piétacho, en spectacle avec le groupe Innutin au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.71 – Le jeune chanteur naskapi Willie Nab (Nabinacaboo) de Kawawachikamach, en spectacle avec le jeune rappeur innu Ricardo Jérôme Hervieux de Pessamit et Uashat mak Mani-utenam. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009.
Photo : Véronique Audet.



Fig.72 – Claudette Labbé, auteure-compositrice-interprète innue de Pessamit, en spectacle au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.73 – Kathia Rock, auteure-compositrice-interprète innue de Mani-utenam, lors du tournage du vidéoclip *Quand le jour se lève* avec le Wapikoni Mobile. Chemins forestiers près de Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.

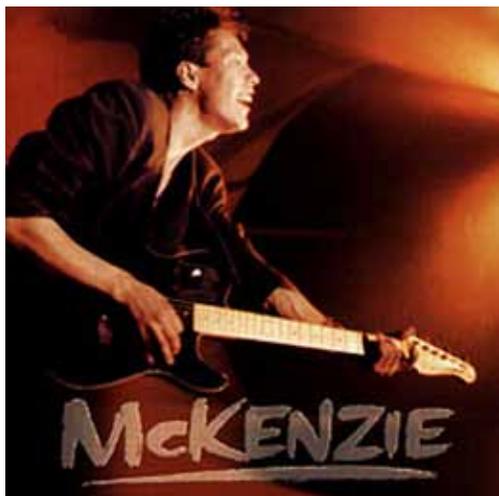


Fig.74 – Album *Innu Town* de Claude McKenzie (1996). Photo : Michel Gagné. Graphisme : Avant-première. Reproduit avec l'autorisation de Claude McKenzie et du producteur Guy Trépanier (Groupe Concept Musique).



Fig.75 – Rod Pilot en spectacle au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.76 – Album (single) *Eka ashuapatetau – Nitassinan Innu*, paroles et musique de Rod et Robert Pilot (2000). On y voit le territoire du Québec rempli par le tressage d'une raquette innue, sur un fond représentant les quatre couleurs / directions communes à bien des spiritualités autochtones d'Amérique. Illustration : Rod Pilot. Reproduit avec l'autorisation de Rod et Robert Pilot.

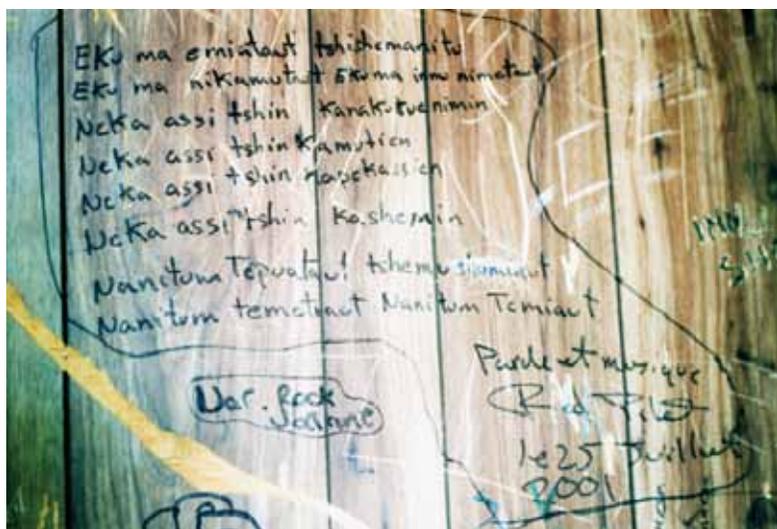


Fig.77 – Graffiti des paroles d’une chanson pour la mère Terre («*Neka assi*») dont Rod Pilot a été inspiré en fréquentant le territoire. Il a inscrit ces paroles en juillet 2001 sur les murs d’un chalet situé au mile 137 du chemin de fer Sept-Îles – Schefferville. Photo: Véronique Audet, octobre 2004. Reproduite avec l’autorisation de Rod Pilot.

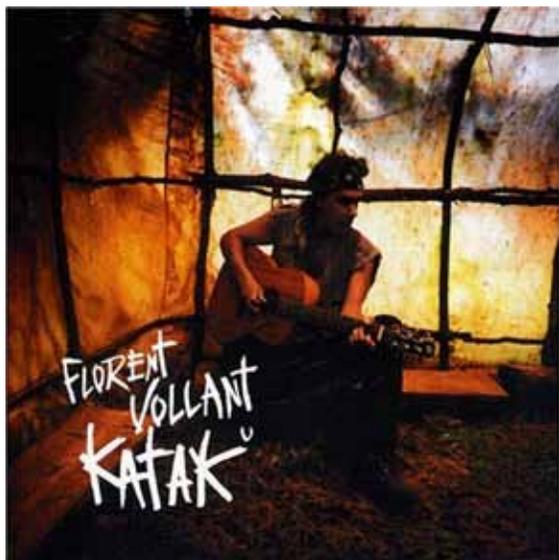


Fig.78 – Album *Katak* de Florent Vollant (2003). Photo: Russel Monk. Graphisme: Atelier In₁₆ / Sébastien Toupin, Benoît St-Jean. Reproduit avec l’autorisation de Florent Vollant.



Fig.79 – Album *Shapatash Nuna* de Shait (2004).
Photo: Martial Fontaine.
Graphisme: Map Design.
Reproduit avec l'autorisation de Shait (Jean-Eudes Aster).



Fig.80 – Shait en spectacle au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009.
Photo: Véronique Audet.

CHAPITRE 4

VOIE / VOIX DE GUÉRISON SOCIALE

DES CHANSONS ET DES MUSIQUES QUI REVITALISENT LE MONDE

À travers l'expérience de la création, de la pratique, de l'interprétation, de l'envoi de messages et de l'audition, de la danse et de la participation sociale, les musiques populaires innues et leurs acteurs sont des agents importants de revitalisation et de transformation sociale et culturelle. Ils prennent ainsi part à un processus de guérison sociale. Déjà, l'affirmation identitaire explicite visant le rétablissement de la fierté, la (re)valorisation et la revitalisation culturelle ainsi que la consolidation d'une identité culturelle ou politique innue est un important vecteur de guérison. Mais aussi, la pratique même de la musique est bénéfique autant personnellement que socialement : les musiques font du bien. De plus, de nombreuses chansons expriment et visent directement la prise de conscience des problèmes sociaux et le changement pour une meilleure qualité de vie. Le processus de guérison personnelle et sociale par ces musiques intervient en grande partie dans le sens innu de l'acte musical, dans la façon innue de vivre la musique et de l'utiliser. À bien des égards, tout comme les chants au *teueikan* traditionnellement, les expressions musicales populaires innues sont des voix guidant sur la voie de la guérison, du mieux-être.

Plus ou moins volontairement, à travers les musiques populaires innues, les Innus mettent en œuvre et vivent des processus et des techniques caractéristiques de la guérison symbolique, par exemple par la suggestion, la catharsis, la restructuration sociale et l'action psycho-chimique (Waldram 1997 ; voir l'Introduction). En créant et en interprétant leurs

chants et leurs musiques, les musiciens expérimentent la catharsis, c'est-à-dire l'extériorisation et la libération de leurs émotions par leur expression et leur verbalisation. Cette expression provoque aussi un état de bien-être, en faisant sortir le trop plein d'énergie, le stress, la colère et les émotions refoulées, comme une soupape qui permet d'évacuer la pression (Entretiens 2003-2004). Cette action qui « fait du bien » est aussi mise en œuvre dans la réception des chansons par l'écoute et par la danse collective lors de veillées, de fêtes et de rassemblements. Les chants et les musiques ainsi formulés et diffusés oralement, vivement, par leurs porteurs, ou retransmis par enregistrement à travers les ondes de la radio communautaire, un lecteur audio ou internet, ont un fort pouvoir de suggestion pour leurs auditeurs. Les chanteurs-musiciens ainsi que les diffuseurs-envoyeurs intermédiaires agissent comme des thérapeutes plus ou moins pro-actifs, utilisant une chanson pour proposer un monde de sens à leurs destinataires et les y inviter. Lorsque l'acte d'envoi vise un effet thérapeutique, sensibilisant ou transformateur, les chansons envoyées suggèrent généralement des prises de conscience et des transformations comportementales, des nouvelles façons de voir le monde et d'y interagir. Plusieurs chansons agissent également dans le sens de la restructuration sociale, exprimant et identifiant une cause extérieure aux problèmes vécus par les Innus pour les alléger d'une trop grande culpabilité démoralisante, en dénonçant l'étranger exploiteur, l'oppression, la dépossession et en revalorisant l'héritage culturel innu.

La pratique et l'expression des musiques populaires innues favorisent aussi la solidarité et l'actualisation des liens sociaux, en favorisant et animant des rassemblements amicaux, familiaux, communautaires, intercommunautaires, en consolidant une identité collective innue et en promouvant la qualité de ces relations. Et par-dessus tout, les musiques populaires innues contribuent au processus de guérison sociale car elles sont tout simplement innues et vivantes. Elles perpétuent et renouvellent un mode d'être au monde en tant qu'Innu, par l'engagement poétique, l'action-manifestation dans le monde et la participation sociale selon l'expérience et la conception de faire partie d'un tout et d'y exprimer sa contribution personnelle.

L'EFFET THÉRAPEUTIQUE DES POÉTIQUES POLITIQUES ET CULTURELLES

L'affirmation, la (re)valorisation et la revitalisation identitaire, culturelle et spirituelle sont des piliers du processus de guérison sociale dans les communautés autochtones (Adelson 2000 ; Samson 2004 ; Tanner

2004; Waldram 1997). Les programmes de guérison autochtone visent principalement le traitement des problèmes sociaux par le rétablissement d'une fierté identitaire, de la spiritualité (néo)traditionnelle, de la transmission culturelle et du lien social. Les discours politiques incriminant les «Blancs», la domination de leur mode d'être au monde et leurs interventions néfastes sur les Innus et leur territoire sont également un vecteur important du processus de guérison, mettant en œuvre le principe thérapeutique de restructuration sociale.

Comme on l'a vu précédemment, différentes chansons suggèrent et consolident une identité collective innue inspirée de l'expérience des ancêtres, incitent à vivre dans la poursuite de cette expérience et blâment l'intervention étrangère qui l'handicape. J'en ai déjà présenté quelques-unes qui ont ce langage et cette poésie, comme la plupart des chansons de Philippe McKenzie.

«*Toi qui as pris notre pays*» de Réal Vollant

La chanson *Toi qui as pris notre pays* de Réal Vollant exprime en français, en s'adressant directement au colonisateur, cette poésie du passé ancestral indépendant et autonome que vint ébranler l'intervention destructrice des étrangers exploités.

Toi qui as pris notre pays

Réal Vollant¹ enregistrement (s.d.) conservé à la radio CKAU FM de Uashat mak Mani-utenam (voir figures 81-82)

Siècles après siècles nous vivions / De caribous et de poissons
Notre épopée était si belle / Mais notre histoire tu l'as changée

Toi qui a pris notre pays / Oui toi qui a pris toutes nos vies
Toi qui a pris notre fierté / Pourquoi essayes-tu de nous changer

Caniapiscau, Ashuanipi / *Mishta-shipu*, est tout à nous
Barrages, chemins de fer tu as construits / Et notre pays tu l'as changé

Toi qui a pris notre pays / Oui toi qui a pris toutes nos vies
Toi qui a pris notre fierté / Pourquoi essayes-tu de nous changer

Montagnes et rivières ont disparu / Notre forêt est dépourvue
Mais notre culture, elle, survivra / Car nous, les sauvages, nous sommes là

1. Aussi chantée par le fils de Réal Vollant, «Tuktuk», lors du festival Innu Nikamu 1998 (Malenfant 2004).

Toi qui a pris notre pays / Oui toi qui a pris toutes nos vies
 Toi qui a pris notre fierté / Pourquoi essayes-tu de nous changer

Pour nous, la nature est notre vie / Pour nous, notre langue est notre survie
 Jamais, non jamais tu ne pourras / Changer notre vie, guider nos pas

<i>Tshin ka utinamin nitassinan</i>	Toi qui a pris notre terre
<i>Tanite mak eku tshé ituteian</i>	Où veux-tu que j'aïlle?
<i>Tshin ka pikunamin nitassinan</i>	Toi qui as brisé notre terre
<i>Tanite mak eku tshetshi natauiian</i>	Où veux-tu que je chasse?

« *Metshu* » d'*Ussinniun* (Rodrigue Fontaine)

La chanson *Metshu*² (L'aigle) du groupe Ussinniun, formé de Réginald Thomas (voir figure 83-84) et Rodrigue Fontaine de Uashat mak Mani-utenam, est une chanson livrant un message de respect envers le territoire. On peut y comprendre le lien qui unit les Innus (êtres humains) et le territoire, ainsi que leurs santés respectives. Elle évoque cette poétique d'un territoire en santé, où les êtres/ressources sont abondants et respectueux les uns envers les autres. Elle s'inspire d'une légende innue où un aigle blessé est soigné par un chasseur. Cette légende semble être répandue chez les différentes nations autochtones et possède plusieurs variantes. Dans celle racontée comme un rêve initiatique par Mathieu « Mestenameu » André (1984: 7-9) en introduction de son livre biographique, un chasseur fait un rêve où il a le présage d'un aigle blessé aux serres qui vient lui demander de le soigner; en guise de reconnaissance, l'aigle lui rapportera beaucoup de caribous. Le chasseur suit les indications rêvées et le rêve s'avère réel. En introduction de son livre sur la guérison symbolique par la spiritualité autochtone chez les prisonniers autochtones au Canada, James B. Waldram cite cette légende racontée à un prisonnier par un aîné thérapeute³ (1997: 1-3). Le message de cette histoire est dédié à l'Autochtone incarcéré et le compare à l'aigle blessé, enfermé dans un poulailler pour être soigné, qui doit retrouver son identité et sa liberté.

I guess the bottom line is you have to know who you are, what you stand for, and that you can gain back whatever you've lost through perseverance

-
2. Selon l'orthographe innue standardisée: *Mitshishu*, « aigle ».
 3. La version est différente en ce que l'aigle est soigné par un fermier qui l'intègre aux poules dans un poulailler. L'aigle oublie son identité d'aigle. Un Amérindien passe par là et remarque l'aigle qui agit comme les poules. Il explique à l'aigle qu'il n'est pas une poule et qu'il doit reprendre sa liberté pour voler haut dans le ciel. Il tente de le faire envoler mais l'aigle retombe plusieurs fois avant de reprendre réellement son identité, libre, courageux et majestueux, volant haut dans le ciel, d'où il voit tout de ses yeux perçants.

and understanding, and you've got to have someone that's willing to take the time to share and to care and to teach. (Prisonnier autochtone anonyme dans Waldram 1997 : 3)

Par extension, on peut aussi comparer la situation de l'aigle à celle des Autochtones sédentarisés dans les réserves. Cette légende acquiert ainsi un pouvoir symbolique très évocateur dans un cheminement de guérison. Cependant, la légende innue et la chanson *Metsbu* ne semblent pas nécessairement suggérer de telle analogie entre l'aigle et l'être innu. Elle suggère avant tout le respect du territoire à travers l'action de soigner l'aigle blessé sans l'aliéner, en lui rendant sa liberté une fois guéri pour qu'il retrouve son chez soi dans la forêt. L'abondance des animaux nourriciers vient en retour, assurant ainsi le bien-être du territoire et de l'Innu. Les gestes de respect de la nature du vieil homme agissent comme enseignements du mode de vie à son petit-fils, afin qu'il apprenne à respecter la nature et à faire de même pour tous les êtres (S. Hervieux 2004 : entretien). Le remarquable film *Innu* d'Eddy Malenfant (2000) fait référence à cette légende selon cette thématique du respect du territoire, ainsi que d'acquisition de pouvoir ; la chanson *Metsbu* d'Ussinniun en est d'ailleurs la chanson d'ouverture⁴. Le jeune Innu Messenak suit son grand-père Zacharie Bellefleur dans le bois pour apprendre la vie innue et il fait un rêve de l'aigle et du *teueikan*. Lors d'une soirée dans la tente avec chant au *teueikan* et *makushan*, l'aîné Uldéric McKenzie de Matimekush raconte cette légende de l'aigle blessé (voir Malenfant 2000).

Metsbu – L'aigle

Ussinniun (Rodrigue Fontaine), album *Metsbu* (1996) (voir figure 84)

<i>Nin, peikuau nuapamati</i>	Moi, une fois je l'ai vu
<i>Ne tshishennu e upaumat mitshishua</i>	Lui, un aîné, faire envoler ⁵ un aigle
<i>Tshetshi uapataniat nenua</i> <i>Tshishe-Manitua</i>	Afin de montrer à Tshishe-Manitu (Créateur, Grand Esprit)
<i>Eshpish ishpitenitak nenu utassi</i>	À quel point il a du respect pour son territoire
<i>Shashish, tapan ne tshishennu</i>	Il y a bien longtemps, il y avait un aîné
<i>Ashit uikanisha nanitam natauipan</i>	Avec sa famille, ils chassaient toujours
<i>Peikuau, ekue natshishkakhk</i> <i>nenu utshunu e mishanit</i>	Une fois, ils rencontrèrent une grosse montagne devant eux

4. On peut voir des capsules vidéo du film *Innu* sur le site Web Nametau Innu (www.nametauinnu.ca). On entend aussi, en trame sonore de ce film, beaucoup de chants et de musiques innus de Kashtin, de Philippe McKenzie et de Kathia Rock notamment.
5. *Upaumat*, c'est l'action de faire envoler. Dans cette chanson, on s'imagine un aigle qui se tient sur le bras du vieil homme qui lui donne son envol en levant le bras.

<i>Nete tashtuit takuan shipu</i>	Là-bas au centre de la montagne une rivière coulait
<i>Kassinu namesh e ishinakushit tapan</i>	Toutes les sortes de poissons y étaient
<i>Ekue itenitahk tshetshi manukashuht</i>	Alors ils pensèrent y installer leur campement
<i>Ishpish minuashinit</i>	Tellement c'était beau
<i>Tepishkanit ekue puamuiipan nenu mitshishu uashamikut</i>	La nuit, il rêva qu'un aigle l'appelait
<i>Nete unit, ekue itenitak tshetshi amatshuet nete utshit</i>	Lorsqu'il se réveilla, il décida de gravir la montagne
<i>Nenu itutet takunam^u uiush Kassinu tshekuannu kanuenitamupan</i>	À son départ, il porte son sac Il avait tout le nécessaire
<i>Kie nete minashkuat kassinu tshekuannu takuannipan tshetshi inniut</i>	Aussi là-bas dans le bois il y avait tout pour survivre
<i>Nete, katsbi amatshuet Ekue natshishkuepan ushikushinniti nenua mitshishua</i>	Là-bas, après son ascension Il rencontra un aigle blessé (à l'aile)
<i>Ekue tshiuetaiat Ekue natukuiat Ishpish ishpitenimat</i>	Alors il l'emmena à son campement Et le soigna Tellement il le respecte
<i>Shash peikupishimua eshpish kanuenimat</i>	Ça fait déjà une lune (un mois) qu'il le gardait
<i>Nenua aueshisha shash minuinniunnua Ekue itenitak tshetshi tshiuetaiat nete minashkuat Tshetshi upaumat mitshishua</i>	L'animal était déjà mieux Alors il décida de le ramener là-bas dans la forêt Pour faire envoler l'aigle
<i>Nete utat nashakupan nenua ussima tshatapimukut Nin, peikua u nuapamati Ne tshishennu e uepaumat mitshishu</i>	Là-bas en arrière, quelqu'un le suivait C'était son petit-fils qui le regardait Moi, une fois je l'ai vu Lui, cet aîné, faire envoler l'aigle
<i>Tshetsbi uapataniat nenua Tshishe-Manitua Eshpish ishpitenitak nenu utassi</i>	Afin de montrer à Tshishe-Manitu À quel point il a du respect pour son territoire
<i>Tshetsbi uapataniat nenua Tshishe-Manitua Eshpish ishpitenitak nenu utassi</i>	Afin de montrer à Tshishe-Manitu À quel point il a du respect pour son territoire

LA PARTICIPATION SOCIALE, L'ENGAGEMENT POÉTIQUE ET LA TRANSFORMATION VERS UN MIEUX-ÊTRE

Pour les jeunes autochtones, l'art – la sculpture, la peinture ou l'art sous toute autre forme – est une façon d'exister. (Florent Volland 2002)

Les musiques populaires innues perpétuent un mode d'être au monde orienté par l'oralité et un engagement actif dans le monde par l'expérience et l'expression personnelles. Comme d'autres expressions artistiques, elles sont des moyens d'expérimenter son être dans le monde, d'y participer et de le transformer par la manipulation de sons, de sentiments et de relations sociales. Ces poétiques de l'engagement, ou cet engagement poétique, sont des actes expressifs qui s'inspirent de l'expérience du monde et qui l'habitent en retour, en y contribuant continuellement sous forme artistique. John Chernoff remarque que la musique est avant tout vivante et destinée à être vécue, expérimentée; elle favorise la participation de chaque personne (l'engagement), elle a le potentiel de transformer ces personnes et leur monde de relations, par une expérience toujours renouvelée à travers sa performance (Chernoff 2002). Comme l'exprime Lothaire Mabru, la performance musicale est avant tout un «savoir-être» (1997: 58). À travers cette communication participative et existentielle, le monde et ses entités se revitalisent, se transforment continuellement, réciproquement, dans le grand mouvement de la vie.

Wendy Wickwire souligne aussi cet aspect fondamentalement holistique, participatif, expérientiel, vivant, voire éducateur et spirituel, des musiques autochtones en Amérique du Nord.

[In the living social and natural context] lies the value of Indian music, an orientation towards the experience/being (as opposed to scientific analysis) of that music, an orientation that provides not just analytical knowledge but which actively promotes physical, natural, social, and spiritual integration as an avenue to truth. (Wickwire 1985: 212)

[Much music throughout the world is] not «becoming», never «complete», but always travelling and is perfect at every instant of its existence. It is living indeed, calling the listener to live its life, to participate in it from the birth 'till the death of the sound, not to observe and to estimate. (Orlov s.d. dans Wickwire 1985: 205)

Par leur engagement dans la musique, les Innus peuvent vivre et faire vivre des expériences s'inscrivant dans un processus de revitalisation et de guérison sociale. La plupart des chanteurs-musiciens innus et des Innus

en général soutiennent que la musique leur fait du bien. Pour certains, elle est une thérapie et même une raison de vivre :

– Ça, ça me garde en vie. Ça nous donne envie de continuer de vivre. Faire de la musique, c'est ce qu'on aime le plus. (Mathieu McKenzie, groupe Maten, dans Meney 2002)

– C'est un genre de thérapie, la musique. (Germain Hervieux, groupe Maten, dans *Idem*)

La musique, c'est mon médicament. Je ne sais pas ce que je ferais sans ça! (Claude McKenzie 2011 : entretien)

On peut comparer ces témoignages à ceux des missionnaires qui étaient impressionnés par le goût, l'attrance et la passion des Innus pour le chant, ainsi que par l'effet et le pouvoir des musiques sur eux. (Voir chapitre 2)

Quand je lui ai demandé si la musique est une forme de guérison, Samuel « Putu » Pinette relativisait toutefois cet aspect salvateur de la musique. Mais il m'a répondu que le bienfait vient dans l'action de faire quelque chose qu'on aime et qui nous valorise, ainsi que dans les messages des chansons qui parlent d'expériences communes à tous et qui touchent émotivement les auditeurs.

– D'après un de mes amis, c'est ça qu'il dit. Mathieu, dans presque toutes ses entrevues qu'il a faites, il dit que la musique, ça tient en vie. C'est ça qui nous garde en vie, nous autres le groupe. *Ben* à quelque part, il y a quelque chose de positif! Tu as quelque chose qu'il faut que tu fasses dans la vie, nous autres on a décidé de faire de la musique. *Pis* moi, j'ai décidé de travailler, *pis* lui il a décidé de faire ça. C'est des affaires positives dans la vie qui se passent, qui te tiennent en vie, on pourrait dire, qui te valorisent à rester en vie. *Pis* ça, c'est un bon passe-temps pour moi. Quelqu'un qui va aller jouer au hockey, *pis* qui va vouloir aller loin, c'est la même chose pour moi dans la musique. J'aime ça faire de la musique, *pis* tant mieux si le monde m'aime pour ça.

– [R. St-Onge intervient dans la discussion en *innu-aimun*.]

– C'est comme, il dit lui, tous les Indiens ici se voient dans les musiques autochtones, parce que nous autres on vit ce qu'on vit ici. C'est tout le temps une sorte de routine. On n'est jamais plus loin. Tandis que dans une ville, comme Montréal, tu vis tellement rapidement que tu n'as pas le temps de penser à ça. Ici, on a plusieurs problèmes sociaux. Dans les chansons qu'on chante nous autres, on essaie de toucher le monde [...]. Comme *Tshe shatschiek*⁶: « Aimez-le, respectez-le, même s'il a été méchant. Il ne savait pas ce qu'il faisait. » Ça parle de lui ça, Uapush [Vollant], un

collaborateur. Il parle de lui, *pis* il dit que son chemin a été dur. *Pis* là, il veut comprendre, mais il a de la misère encore. C'est des belles *tounes*, *pis* le monde, ça les touche. J'ai vu une fille moi une fois, elle pleurait toute la soirée, elle n'arrêtait pas de reculer [refaire jouer] la même chanson toute la soirée, *pis* elle était tannante, sais-tu. C'est ça, elle aime tellement cette chanson-là, ça la touchait.

– Comme la *toune* à Philiat [André], *Tshekuan*... (R. St-Onge)

– « Il y a quelque chose que je voudrais te dire, j'aimerais ça que tu m'écoutes. » Ça, il l'a composée pour sa blonde. « J'ai de la misère à te le dire. Je suis dans la noirceur, j'aimerais ça sortir de là. » C'est comme des *tounes* de La Chicane, des belles paroles qui te touchent là. Que tu vis, *pis* que presque tout le monde a déjà vécu ici. C'est l'*fun* de même, *pis* on essaye de composer des *tounes*, de mettre des belles paroles qui vont toucher, on essaie de jouer avec ça, c'est dans notre langue, *pis* tout le monde nous comprend ici. » (Samuel « Putu » Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

La pratique de la musique apparaît comme une occupation positive, vivante, valorisante, constructive, engageante, personnellement et socialement, par rapport à des occupations plus problématiques qui versent dans l'alcoolisme et la toxicomanie, la délinquance, la violence ou la criminalité et qui sont liées, entre autres, à un taux d'inoccupation, d'oisiveté et de désœuvrement élevé dans les communautés autochtones. Notons cependant que la pratique de la musique n'est pas une panacée et qu'elle accompagne aussi potentiellement toutes les activités des Innus, en particulier la fête et la consommation... Comme les musiques country, les musiques populaires innues sont souvent les pratiques expressives accompagnant un vécu difficile mais vibrant. Elles sont aussi le produit de ce vécu.

***Katipatshimusht*: message et effet-miroir**

Le chanteur-musicien, *kanikamusht*, est souvent considéré comme un messenger, *katipatshimusht*. Comme les aînés qui racontent des histoires et qui chantent leurs rêves pour la poursuite de la vie innue, les chanteurs-musiciens racontent des histoires qui livrent des messages qui façonneront les émotions, les actions, la vie des auditeurs. En s'inspirant de leur expérience et de leurs référents symboliques, par leur création et leur performance musicale, ils expriment des émotions, des problèmes, ils prennent conscience et se transforment eux-mêmes. En propageant leurs chants et musiques, l'effet se transmet autour d'eux, aux autres Innus qui reçoivent, ressentent, puis prennent conscience et se transforment à leur tour. D'autres chanteurs-musiciens joueront ces compositions et en seront

inspirés pour en créer de semblables, selon leur propre expérience et vision du monde. Ainsi va le cycle dynamique de la création continue des musiques innues et de leur impact et roulement dans la société.

Les principaux porteurs du mouvement d'expression par la chanson et la musique sont aujourd'hui les jeunes ; ils prennent le relais des premières générations de chanteurs populaires innus (voir Audet 2005b). De plus en plus, plutôt que d'insister sur la perte et la revalorisation des traditions et du territoire comme l'ont fait leurs prédécesseurs, ils expriment davantage les réalités de la vie contemporaine dans les communautés, notamment les problèmes sociaux. Les chansons innues constituent des moyens d'expression des difficultés de la vie des Innus et de leur désir de mieux-être. En plus de « faire du bien⁶ » par l'effet-même de la musique tant pour les musiciens que pour les auditeurs, plusieurs sont considérées comme des « chansons à message » par lesquelles les chanteurs « messagers » suggèrent des prises de conscience et des voies de résolutions de ces maux en « disant la vérité », en relatant les expériences de tous et de chacun.

L'expérience « d'être Indien, Innu » est non seulement celle des familles de chasseurs nomades qui s'adaptent créativement, ou difficilement, à un nouveau cadre de vie sédentaire, mais c'est aussi celle d'une marginalité, de la souffrance, d'un défaitisme et d'un apitoiement dus à la colonisation et à une situation ambiguë dans la société (post)coloniale actuelle. L'identité innue, ou le sentiment identitaire innu, est marquée par la colonisation, la subordination, l'assimilation, la victimisation, dont les vices, dangers et rouages se situent dans bien des aspects de la vie contemporaine. Plusieurs Innus ont l'impression qu'être Autochtone, c'est être victime, souffrant, c'est vivre et être capable de vivre dans cette souffrance et cette misère, l'accepter et faire avec. À quelques occasions, des Innus m'ont d'ailleurs affirmé que je ne pourrais vraiment comprendre leur réel vécu sans partager pleinement, accepter de les côtoyer, même de vivre moi-même leur vie, leur enivrement, leurs déroutes et leurs souffrances.

Les chansons expriment, affirment et alimentent, même, cette identité de victime souffrante plutôt défaitiste. Mais du même coup, plusieurs cherchent activement à la transformer, à combattre un état de « c'est ainsi, on vit dans la souffrance, on est Innu, Indien⁷ ». Ces chansons et leurs chanteurs suggèrent et amorcent une prise en charge de l'être innu et de

6. Les expressions entre guillemets sont celles utilisées régulièrement par les Innus lors de mes entretiens officiels et non officiels.

7. Souvent, c'est le terme « Indien » qui est employé lorsque le sens d'un discours se réfère à cet état de « colonisé », à cet aspect de l'identité que partagent bien des Autochtones.

son avenir. Certaines demandent le pardon, cherchent la réparation, la réconciliation et la construction d'une meilleure vie; d'autres dénoncent les mauvais comportements. Beaucoup de chanteurs expriment les difficultés qu'ils ont vécues, qu'ils ont traversées, et dont ils se sont sortis, du moins momentanément. Ils font le point sur leur situation et leurs comportements, invitent les autres à prendre conscience et à pardonner mais surtout à engager le premier pas pour changer. Les chansons ne mènent pas directement à la guérison, mais elles en sont des facteurs importants. Elles agissent à la source et au maintien du désir de se prendre en charge et de cheminer vers un mieux-être, en alimentant continuellement le processus de guérison.

Le répertoire innu regorge de telles chansons «à message», dévoilant ou dénonçant des expériences et des émotions lourdes, difficiles voire insupportables, que le chanteur-auteur-compositeur espère pouvoir changer, dont il espère s'émanciper. Elles sont souvent destinées d'abord au cercle des amis, du couple, de la famille et de la parenté. Ce sont des témoignages personnels dans lesquels tout le monde se reconnaît et se sent appelé ou touché d'une façon ou d'une autre; des cris du cœur, de désespoir qui, une fois exprimés et mis en chanson, acquièrent un pouvoir thérapeutique pour la collectivité.

Valmor Jourdain (voir figures 85-86), chanteur, auteur-compositeur-interprète, ex-membre de l'ancien groupe Tshimun et guitariste pour plusieurs chanteurs innus dont Laurent «Podo» McKenzie, m'a expliqué qu'il chante pour réveiller les gens, pour leur faire prendre conscience de ce qu'ils vivent, en disant la vérité. Il dit que c'est comme mettre un miroir devant le visage de quelqu'un, en disant: «Regarde-toi, tu es comme ça, c'est ça que tu vis. Est-ce que tu veux vraiment être de même ou tu veux changer?» (2003: entretien). Il chante parce qu'il y a des problèmes, pour que les gens se réveillent et prennent conscience de ce qu'ils font, de leurs émotions refoulées qui éclatent en de mauvais comportements. Mais il dit qu'il chante d'abord pour lui-même, et deuxièmement pour les autres. Il chante pour se réveiller, pour faire le point sur ce qu'il vit, ce qu'il sent. Son processus personnel devient commun en touchant les autres qui s'y reconnaissent, prennent conscience et amorcent des transformations pour améliorer leur vie. Pour lui, les paroles des chansons agissent comme des passages de la Bible, pour ceux qui la lisent. Il y a un passage qui les marque plus particulièrement, où ils se reconnaissent, qui rejoint ce qu'ils vivent et qui guide leurs actions. C'est pareil pour les chansons: certaines marquent notre vie et nous guident, comme des références (Valmor Jourdain 2003: entretien).

Les auditeurs se « voient » dans les chansons, comme dans un miroir :

Il y a toujours une petite ressemblance, je te dirais, il y a toujours un petit bout de chanson qui fait que quelqu'un se reconnaît ou se voit dans cette situation-là, ou qui fait penser à quelqu'un.

(Kim Fontaine 2003 : entretien)

L'effet-miroir provoqué est saisissant, touchant, revitalisant, voire transformateur. La réception dynamique, c'est-à-dire l'appréciation esthétique, cognitive et émotive de leur art qui induit une émotion et une action chez l'auditeur, encourage les chanteurs-auteurs-compositeurs à continuer.

Ce que j'aime dans la musique, c'est le fait d'être apprécié, que le monde apprécie mes chansons. Si le monde me dit : « Hé, je me reconnais dans cette chanson-là », ça me fait plaisir ! Quand je touche quelqu'un, sais-tu, quand il me dit : « Hé, c'est à qui la chanson ? », « C'est pour qui tu l'as composée ? », ou des affaires comme ça. Ah ! Il veut savoir c'est pour qui, parce qu'il l'aime, cette chanson-là. « Pourquoi tu as dit ça dans tes paroles ? », des affaires de même, j'aime ça ! J'aime quand le monde apprécie mon travail. Sais-tu, c'est comme un travail ça. Je suis comme un artiste... je suis un artiste, en fin de compte ! Quand tu te sens apprécié dans ce que tu fais, tu aimes ça ! C'est là que tu ressens que ok, je peux faire de quoi dans ça. Le jour où le monde va me dire : « Hé, tu es tannant quand tu chantes », là, je vais serrer ma guitare, je vais me mettre à faire du marteau. Je vais juste construire des maisons, je vais arrêter la musique. Pour moi, je vais tout le temps jouer, peut-être. Dans une vue plus grande, quand j'entends le monde me dire que « Oui, c'est bon », là ça me tente de continuer à faire des chansons, à essayer d'en faire. Il y a des fois, ça n'adonne pas. Il faut que tu attendes le bon moment. Ce moment-là, des fois, il passe, *pis* tu n'as pas ta guitare avec toi. [...] Ça me choque des fois, ça me donne envie d'arrêter. On dirait que je ne pourrai plus, ou bien des fois il y a des mois qui passent *pis* je n'arrive pas à faire une chanson. *Pis* là ah ! là ça vient. Là j'ai un bon *feeling*, ça fait un mois que je suis bien dans ma peau, *pis* tout. Tout dépend de ton *feeling* aussi. Quand tu veux composer une chanson, il faut que tu sois de bonne humeur. Mais des fois aussi, il y a des *tounes où est-ce* que tu es triste. Ça donne une *toune* triste, *pis* tu fais pleurer le monde. Mais moi, quand j'essaye de composer une *toune*, j'aime mieux essayer de composer pour avoir du bonheur, pour donner du bonheur, au lieu de donner de la tristesse, dans mes messages. Donner un peu de *pep* à la vie. [...]

– Comme tu disais tantôt, tu chantes pour dire ce que tu as à dire ? Pour donner des messages ? (V.Audet)

– C'est ça. Pour donner des messages. Si le message ne passe pas, ou qu'il passe, *en autant qu'il* soit entendu! Par tout le monde, n'importe qui. Ça va toucher quelqu'un comme ça, *pis* ça va toucher l'autre comme ça. Tu ne peux rien y changer. (Samuel «Putu» Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

Plusieurs chanteurs-musiciens ont pu remarquer l'effet direct de leur message, tel que le racontent Chantal Bellefleur et Andrew Penashue.

– [U]ne chanson que j'avais composée, c'est parce que c'était [des femmes que je connais] qui se faisaient battre. Je voulais faire comprendre aux gars c'est quoi que la femme ressentait quand elle se faisait battre. [...]

– *Pis* est-ce que tu penses que ça touche les hommes? (V.Audet)

– *Ben* d'après moi oui, parce que, à un moment donné, les hommes [concernés par la chanson] que j'avais dédiée à deux femmes [...], *ben* ils ont arrêté. Ils se sont calmés *pis* ils ont vraiment arrêté de prendre un coup un bout de temps. Ils ont allumé. Je pense que ça vaut la peine des fois de dire c'est quoi qu'on pense en-dedans. (Chantal Bellefleur 2003 : entretien)

– Do you think that music is good for innu identity and for healing? (V.Audet)

– I think, ya. Like I wrote a song, it is about my friend, like he's being drinking, and now he's being... trying to help his family, himself too. The song I wrote it for him. [...] But people love that song. (Andrew Penashue, groupe Meshikamau, 2003 : entretien)

La création et la pratique musicale comme moments de guérison

L'acte de création et d'inspiration, tout comme la pratique musicale, sont des expériences d'expression et de communion personnelles, sociales, voire même spirituelles, agissant comme moments de guérison pour les chanteurs, auteurs-compositeurs et musiciens.

Comme le dit Rita Mestokosho (2003 : entretien), bien des auteurs-compositeurs innus ne prennent pas à côté l'inspiration pour s'en investir, pour « inventer » une chanson ; ils l'ont à l'intérieur, ils ont un grand besoin d'extérioriser, d'articuler et d'exprimer ce qu'ils refoulent, ce qui les démanagent à l'intérieur, ce qu'ils vivent. La chanson populaire leur permet cela, c'est pourquoi ils utilisent ce moyen ; c'est un besoin propre à leur condition identitaire et à leur mode d'être au monde. Plusieurs chanteurs et

musiciens innus sont d'ailleurs des personnes plutôt timides et peu bavardes. Le chant et la musique sont le moyen privilégié par lequel ils communiquent. Valmor Jourdain dit que quand il ne peut pas parler, ça sort par là et ça permet d'évacuer le trop plein ; on vit des choses et on les refoule, mais il faut que ça sorte, et c'est là que la musique intervient comme une thérapie pour le chanteur/musicien. Il dit d'ailleurs avoir appris à jouer de la guitare électrique d'abord en imitant son ami Bill St-Onge, puis en écoutant la musique de Pink Floyd, qui fait parler les notes sur la guitare. En s'inspirant de Pink Floyd, il essaye de faire parler les notes en faisant passer les émotions dans les sons (V. Jourdain 2003 : entretien). Frederick Penashue exprime également l'effet bénéfique et énergétique que lui procure la musique, l'aidant à « passer au travers » en concrétisant ses émotions sur six cordes et en ouvrant son cœur :

[S]ometimes my music help me get through, because you tell it, you explain it what your feelings are, you know? You put your feelings on six strings, you know what I mean. [...]

For me, it's... when I first sang to the guitar, I was in the room, for days, just playing different music, just listen to different stuff. [...] It gives lots of energy from being... opening my heart to everyone, you know. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Souvent les moments de création accompagnent ou suivent des périodes troublées : ils font le point, extériorisent le vécu confus, désordonné, jettent une lumière et orientent les actions futures.

Présentement je suis dans une période où j'atterris, j'arrive d'un long voyage! J'ai pris la mer... Là j'ai une recrudescence [dans la création]. (Philippe McKenzie 2003 : entretien)

Comme le disent plusieurs jeunes chanteurs-auteurs-compositeurs, ils chantent ce qu'ils vivent, ce qu'ils ont vécu et intégré intérieurement, ce qu'ils ont « incorporé » comme jeunes de 15 à 35 ans. Quand ils vieilliront et qu'ils chemineront à travers d'autres étapes de leur vie, ils auront encore d'autres choses à chanter. Le langage utilisé pour parler de l'acte de création fait souvent référence à un acte d'expression corporelle, comme si les paroles, les musiques et les émotions sortaient directement du corps.

J'essaie de traduire des chansons en français des fois. *Pis* quand ça me donne une idée, j'essaie de le faire en montagnais, des fois. *Pis* quand je commence avec juste un petit refrain de lui, après ça vient tout seul. J'ai essayé de faire ça dernièrement, avec Dany Bédard. J'ai traduit sa chanson en montagnais. Mais ça ne m'intéresse pas, on dirait que ce n'est pas moi qui a fait ça. J'aime mieux essayer de trouver par moi-même l'air, *pis* les

paroles qui vont venir avec mon style à moi, ma capacité à moi. Qui viennent du cœur, puis qui viennent du foie, puis qui viennent de l'estomac... (Samuel «Putu» Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

Ma première chanson raconte mon cheminement personnel, la recherche de soi-même, ça dit qu'il faut se construire un beau chemin. Je l'ai chantée, pis j'ai pleuré, je ne sais pas pourquoi. C'est venu tout seul, j'avais quelque chose en-dedans, j'ai pris ma guitare, j'ai gratté, *pis* j'ai chanté. C'est pareil pour Frederick... C'est un pressentiment, ou bien il faut que tu vives quelque chose, une émotion, pour que tu composes *de quoi*. Nous autres on a 25 ans, on n'a pas encore tout vu, on ne peut pas chanter encore d'autres choses, d'autres émotions. *Mè* qu'elles s'en viennent, ça risque d'être des chansons. *Pis* Frederick il avait fait sa chanson, il avait de quoi dans le cœur, *pis* il l'a chanté. C'est sûr que tout le monde n'aimerait pas voir sa blonde ou bien son *chum* avec un autre, ça fait mal, *pis* il l'a chanté, il a eu mal. La chanson est sortie de lui-même, de son corps, il l'a chantée directement, on dirait que c'était une composition déjà faite. Il a chantonné un peu *pis* après ça il a embarqué. (Ghyslain Piétacho, groupe Innutin, 2003 : entretien)

I call it *Apu nita itenitaman* that means «I never expected it». It is about loosing to the girlfriend with another guy. That's what I was writing about. For me, I first wrote it. The funniest part, what happens is truth. My ex-girlfriend went out to Sept-Îles. And I was here [Ekuanitshit], visiting Gilbert [Piétacho]. Suddenly I just felt it. I just felt to write this song, to let it out. And Gilbert came down, he was listening to me, he said : «Where you got that tune?» «It just came out!», you know. «Sing it again, I love that song!» I sang it, wrote it. That song, it just came out. And the next day, when my ex-girlfriend came back, said : «I need to talk to you, I need to talk to you.» So : «What happen?» And suddenly she was crying, and I told her : «Something happened?» «Ya, it happened, when I was in Sept-Îles, I met a guy.» We talked, we talked, how it gonna work out, ok then... I went back to Gilbert's place. He said : «What's wrong?» «You know, I wrote that song, that girl told me about what happened.» I saw it, wrote it, I felt it, next day, I got the truth out over day, the feeling of the song. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

La création et l'inspiration impliquent aussi un état d'introspection, de recueillement, de réception et de disponibilité à son environnement. C'est ce qu'explique Florent Vollant, en étayant le lien entre création, inspiration, spiritualité et médecine autochtone.

Quand je parle de musique qui soigne, je parle des racines de la musique traditionnelle... La mission de la musique traditionnelle, c'est même pas une mission, c'est une musique qui soigne. C'est fait pour ça. [...] Que ça

soit les Hurons, que ça soit les Mohawks, c'est une médecine. *Pis* ça, c'est à travers l'Amérique, ce que j'ai pu voir. La musique des Autochtones, c'est une musique qui est une médecine au départ. C'est pas quelque chose... c'est spirituel, c'est pas une *performance* [du spectacle]. [...] C'est une communication spirituelle, *pis* bon, moi je garde cet esprit-là, même encore aujourd'hui. Dans la musique que je fais, si elle ne me fait pas du bien, je ne vois pas pourquoi elle pourrait faire du bien à quelqu'un d'autre. Tu sais, à partir de là, je pense que la musique soigne, c'est sûr. Je suis convaincu de ça. Moi, en tout cas, elle me soigne, énormément. Sans musique, je ne sais pas avec quoi je vais me soigner, tu sais! À la base de la musique autochtone, c'est une musique de médecine. C'est ça qui t'amène vers une conscience au niveau spirituel. C'est la voie vers la spiritualité. Pour moi, c'est ça.

[...] *Pis* c'est pour ça, « inspiration ». Le mot le dit. C'est un dérivé du mot spirituel⁸. Inspiration, c'est ça. Des choses inspirées, c'est des choses qui sont d'un autre monde.

– Comme les musiques de *teueikan*... (V.Audet)

– Ça origine d'un rêve. C'est ça, moi, ma conscience à moi, elle est là. Mon repère, c'est ça. « Inspiré. » Moi quand c'est pas inspiré, j'ai de la misère! Quand c'est trop travaillé, j'ai de la misère. Ça peut marcher, c'est sûr. À l'époque où on vit actuellement, il y a des musiques qui se font toutes seules. Tu pèses sur un piton, *pis* elle va t'en faire une mélodie, la machine. C'est pas un problème! Est-ce qu'une machine peut être inspirée? Ça c'est une autre affaire, on rentre dans un autre domaine là. Mais moi, c'est ma façon... *Pis* je ne dis pas que je suis meilleur qu'un autre. Si ça marche *pis* si je peux rejoindre les gens avec ça, je suis très heureux. Je n'ai pas d'intention autre que celle d'être bien dans ce que je fais.

[...] Des fois, ça passe par d'autres. Dans le projet que je fais actuellement, que j'ai terminé [*Kataké* 2003], il y a des musiques qui m'ont été proposées qui sont passées par d'autres musiciens *pis* qui m'ont rejoint. *Pis* ça a été naturel, pour moi, de m'impliquer *pis* d'être inspiré au niveau des textes, parce que j'avais une musique qui venait de quelqu'un d'autre, d'un autre créateur, qu'il m'avait proposée, *pis c'est ben cool*, je suis capable, j'ai une ouverture aussi à ce moment-là.

[...] Mais les autres fois, comment moi ça arrive, je marche, *pis bon*, des fois, waw! Ah oui! Il faut faire ça. C'est être là, je pense. Ça, c'est Zachary Richard qui dit: « Il faut juste savoir se présenter, se rendre au rendez-

8. Effectivement, les racines étymologiques des mots inspiration et spiritualité sont les mêmes et font référence au souffle divin et créateur. *Spirare*: souffler; *spiritus*: esprit, souffle de Dieu, divin ou créateur (*Le Petit Robert*).

vous.» C'est ça. *Pis* lui, il est très bon. Quand ça vient, il s'agit d'être là. Être disponible. C'est ça l'inspiration. Ça peut arriver à peu près n'importe quand. Mais il faut être là, il faut être conscient de, il faut avoir une ouverture, il faut être disponible. C'est ça, pour moi, le geste qu'il y a à faire. *Pis* même, des fois, c'est un sacrifice d'être disponible. C'est ça, aussi. Après, il y a tout un processus, mais l'idée-même là, la lumière qui va faire que ça va devenir une chanson... Je compare ça à un feu... Être disponible, c'est avoir le tison, *pis* l'inspiration, c'est le coup de vent qui va faire partir le feu. C'est ça pour moi. *Pis* le feu, il faut l'entretenir aussi, un coup qu'il est parti. Il faut faire attention, parce que ça brûle aussi un feu, ça peut être dangereux! Faire ce métier-là, c'est dangereux, aussi. Tu deviens populaire, les gens te voient d'une autre manière. C'est ça qui est difficile à *dealer*, parce que les artistes qui sont des créateurs, comme des sculpteurs, des peintres, des comédiens probablement aussi, c'est des gens qui sont assez torturés, je dirais. On peut l'être facilement. Être disponible, présent, *pis* avoir cette sensibilité-là, c'est très difficile de *dealer* avec ça. Parce qu'on voit, *pis* on entend des choses, que probablement d'autres personnes n'entendent pas. Partout. Dans la vie. C'est ça qui t'inspire. C'est très, très, privilégié. Je dis ça sans prétention. J'en ai vu qui sont beaucoup plus atteints que moi, à ce niveau-là. [Les musiciens, les artistes] ont cette sensibilité. Moi, un mot des fois, clac! Ça m'amène à des univers extraordinaires. Un mot, juste un, que je trouve qui sonne. Déjà, tu as une musique dans ce mot-là. Des fois c'est une phrase, que j'ai entendue, que quelqu'un a dit, *pis* je me dis je vais finir ma *tourne* avec ça. (Florent Vollant 2003: entretien)

Le processus de création des musiques populaires innues semble analogue en plusieurs points à celui des musiques traditionnelles au *teueikan*. Certains chantent leurs rêves⁹ à la guitare, dans la poursuite du processus traditionnel, avec ou non l'intervention d'entités spirituelles. D'autres chansons, sans être passées nécessairement par le monde onirique, ont mis en œuvre un acte de réception/communication/communion du chanteur envers son environnement personnel, social, politique et spirituel. Dans tous les cas, la création est un transfert d'émotions, de réalités rencontrées et intériorisées, sous forme musicale.

Le cercle social et son paradoxe

Les musiques populaires innues sont ancrées dans la vie sociale quotidienne des Innus et contribuent à la revitalisation des liens sociaux, du cercle social. Comme le disait Pinip Piétacho, le *teueikan* est rassem-

9. Notamment les chansons *Maïkan* de Bill Saint-Onge (2004) et *Teueikan* de Bryan André (2002; voir Audet 2012a).

bleur et sa force réside dans la force du cercle (P. Piétacho 2003 : entretien). L'expression *teu*, ou *tau*, contenue dans *teueikan* se réfère à l'existence, au cercle de la vie, à la présence de tout un chacun dans le monde : « Il est présent ; il est là ; il y en a ; il existe. » (Drapeau 1999 : 674 ; www.innu-aimun.ca/dictionnaire). Dans plusieurs chansons, on trouve le mot *tauat* (pluriel), évoquant le cercle social et la solidarité, la présence des proches autour de chaque personne, l'envers de la solitude. Les messages des chansons et la pratique de la musique encouragent, maintiennent et revitalisent le lien social.

Par exemple, Philippe McKenzie a composé la chanson *Shatshitun* (Amour) pour encourager le lien social et le bien-être de vivre en communauté, pour contrer cet univers de solitude et d'individualisme qui grandit dans les réserves et qui est responsable de bien des suicides, d'après lui (2003 : entretien ; P.McKenzie 2000). L'apprentissage de la musique, tout comme son actualisation dans la vie de tous les jours, sont des gestes avant tout oraux et sociaux, produits directs de la rencontre et de la communication des personnes « en chair et en os ». Même si la pratique de la musique se fait aussi dans la solitude, la majorité des chanteurs/joueurs de guitare disent qu'ils ont appris dans leur milieu de vie en regardant des proches jouer, en apprenant quelques accords avec eux pour enfin faire pareil, pratiquer et commencer à jouer par eux-mêmes, pour eux-mêmes, puis progressivement pour et avec les autres. Samuel « Putu » Pinette explique son cheminement qui est typique de la majorité de celui des musiciens innus, surtout des chanteurs et des joueurs de guitare. On remarque aussi la particularité de son apprentissage en tant que gaucher sur une guitare droitrière partagée collectivement :

Moi, j'ai commencé, j'étais jeune. C'est mon père qui m'avait appris à jouer de la guitare. C'est pas un très bon joueur, mais il m'avait appris trois ou quatre notes là, *pis* avec ça moi j'ai commencé à jouer. Mais en vieillissant, c'est là que j'ai appris encore en regardant d'autres musiciens. J'ai commencé à jouer avec une guitare droitrière, *pis* moi je suis gaucher ! *Pis* là j'ai appris à jouer avec les cordes à l'envers. Dans les partys, on s'amusait avec une *gang de chums*. *Pis* eux autres ils se passaient la guitare, ils étaient tous droitiers, *pis* moi j'étais gaucher, *pis* j'avais pas le choix de m'habituer avec une guitare droitrière. C'est ça, nous autres on a joué dans les partys, *pis* c'est comme ça qu'on a commencé à composer des chansons, *en gang, entre chums*. Une *méchante gang* là, on était pas mal nombreux. Chaque fois qu'on était à une place, à des soupers, on nous invitait, c'était entre nous autres, on faisait un feu, *pis* on invitait des *chums*, *pis* on avait une guitare, de la bière, des affaires de même ! C'est là que j'ai commencé à

aimer la musique, à composer des chansons. (Samuel «Putu» Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

Les rencontres entre amis ou en famille donnent souvent lieu à des pratiques musicales collectives, où chacun à tour de rôle va prendre la guitare ou chanter. D'autres accompagneront en chantant ou musicalement si d'autres instruments sont disponibles. Ces expériences peuvent être des occasions de partage, d'expression et de créations collectives. Frederick Penashue parle de ces occasions qui sont pour lui comme des thérapies, en faisant référence au cercle d'expression et de partage.

– You said that music helps you to pass through? (V.Audet)

– Well, pass time. For me, it helps me a lot, you know. I don't like therapy, I don't like going to the healing circle. Because I forgot how to trust anymore. [...] Well, I never go there, you know. For me, my therapy is... to sing. That's how I get through the days, sometimes. Just singing and have fun with it. For me, it is just being there and... what we call the circle, with your friends, passing along the guitar, listening to every singer. If somebody is a good singer, you can just feel them, at their heart. I think for me that's what we call a circle. You hear everyone and they hear you. Some singers talk about getting through, and some singers just play. And some singers need some help to get through the song. Just everybody is helping on him, to sing. It's what we call a group, a group party. (Frederick Penashue, groupe Innutin, 2003 : entretien)

Dans un esprit de fête associé notamment aux musiques de *violin*, au country et au rock'n'roll, plusieurs chansons expriment la joie de se rassembler pour fêter en buvant et en jouant de la musique. Comme le dit Chantal Bellefleur : « Quand la musique est là, c'est pour animer le party. » (2003 : entretien) Malgré tous leurs bienfaits, ces pratiques musicales sociales présentent aussi un grand inconvénient. Le paradoxe, dans cette actualisation conjointe de la musique et du cercle social, c'est que ces occasions de rassemblement font souvent place à une consommation abusive d'alcool et de drogues et à des comportements problématiques. La musique est donc également associée à la foire, à l'alcoolisme, à la surconsommation, au monde de party, au dérapage comportemental, à l'abus, à l'oisiveté, etc. C'est peut-être, entre autres, pourquoi y sont beaucoup exprimés les problèmes sociaux et le désir de s'en sortir. Les musiciens-chanteurs sont particulièrement touchés par ces dynamiques, car ils sont souvent plus que d'autres incités à consommer et à prendre part à la fête. Un musicien-chanteur se voit offrir ses consommations pour l'encourager à chanter et à rester dans le party. De par le charme et le pouvoir qu'il dégage musicalement ou qu'on lui attribue en tant que chanteur, il attise la

passion et est plus à risque de vivre des situations de concubinage multiple ou d'adultère, ainsi que de jalousie, de compétition et parfois de bagarres. Dans le cycle de la consommation où chacun partage ce qu'il a quand il en a et reçoit des autres quand il n'a plus rien, le party finit rarement, il se déplace continuellement et les invitations sont des composantes de la vie quotidienne. De plus, les musiciens qui ont un certain succès avec leur production sont appelés à faire des tournées, donc à quitter leur cercle social d'origine, soit leur famille, leurs amis, leur communauté. Ces occasions peuvent être très enrichissantes, mais si elles sont mal gérées, elles peuvent appauvrir ou briser des liens sociaux et en amener quelques-uns à une plus grande débauche, par exemple à la consommation de drogues plus fortes. Certains peuvent en perdre leur *feeling* musical initial spontané, créatif, expressif et engageant.

SENS ET EXPÉRIENCES DE QUELQUES CHANSONS DE GUÉRISON

Les chansons que j'appelle «de guérison» sont celles qui contribuent au processus de guérison sociale chez les Innus. Toutes les chansons innues sont potentiellement des chansons de guérison, mais celles que je nomme plus spécifiquement ainsi expriment et abordent directement les problèmes personnels et sociaux et incitent à une prise de conscience et à une transformation comportementale, émotive et cognitive. Leur création, leur interprétation ainsi que leur écoute ont un effet bénéfique et transformateur, au travers de la catharsis et de la suggestion principalement. J'en présente quelques-unes qui m'ont marquée plus particulièrement, dont on m'a parlé en termes de guérison et dont j'ai pu remarquer la popularité et l'effet émotif et cognitif soulevant, édifiant et transformateur. Plusieurs de ces chansons présentent un riche vocabulaire émotif et symbolique, aidant les auditeurs à verbaliser leurs émotions, leurs problèmes et leurs souhaits.

«*Akua tutu*» de *Maten* (Samuel «*Putu*» *Pinette*)

La chanson *Akua tutu* (*Fais-y attention* ou *Gare à lui*) du groupe *Maten* est la plus populaire de leur premier album réalisé en 2001. Elle exprime un phénomène important et préoccupant qui touche tout le monde : elle incite à faire attention à la drogue et au vendeur de drogue qui détruit les enfants, les familles et les communautés. Elle a beaucoup tourné à la radio et les membres du groupe pensent qu'elle a vraiment contribué à diminuer la consommation ou tout au moins, à faire prendre conscience qu'il y a un problème là et qu'il faut être prudent et modéré. Certains

Innus, par contre, ne l'aiment pas car ils la trouvent trop moralisante ou elle leur rappelle de mauvais moments, des difficultés mal digérées. Kim Fontaine, membre du groupe Maten, soutient que cette chanson a pu changer la vision qu'ont certains Innus de la drogue qu'ils consomment ou qu'ils voient consommer autour d'eux; elle a diffusé un angle d'observation critique sur cette expérience.

Akua tutu, la chanson dit: «Faites attention, parce que la drogue s'en vient, *pis* elle s'en vient pour faire du mal à vos enfants.» Il y a beaucoup de gens qui ont été touchés par ça, parce que c'est une réalité chez nous. Tu sais, la drogue, elle part de la grande ville, elle arrive ici, *pis* c'est les jeunes qui la consomment. C'est exactement ça, mais dit d'une très belle façon, je te dirais, dans cette chanson-là. C'est une chanson qui disait de faire attention à ça. On dit souvent que la drogue, ça devient un fléau, un peu partout, autant à la ville que dans une réserve. Je te dirais, ça s'en venait une grosse difficulté, *pis* avec cette chanson-là, je pense que... peut-être pas que ça a diminué, mais je pense qu'on a touché beaucoup de monde. *Pis*, je pense, le monde consomme toujours, mais peut-être en faisant plus attention cette fois-ci. Je pense que les gens voient la drogue d'un autre œil avec ça. (Kim Fontaine 2003: entretien)

Samuel «Putu» Pinette (voir figures 87-89), auteur-compositeur-interprète de cette chanson, explique que les expériences et les motivations qui l'ont inspiré sont ses propres expériences et le désir de faire réfléchir les Innus sur cette réalité qui touche non seulement les adultes, mais aussi la génération montante:

- *Akua tutu*, ça c'est une autre chanson qui a fait réfléchir le monde, je pense.
- Qui a fait changer quelque chose? (V.Audet)
- Oui, sûrement. Au point de vue des jeunes aussi, il y a sûrement quelques jeunes que j'ai touchés, qui ont pensé: «Ah oui, la drogue, je ne veux rien savoir.» [D'autres] ont dit aussi peut-être: «Arrête donc toi, Putu, pour qui tu te prends toi, pour savoir que la drogue c'est si méchant que ça! Arrête donc toi, je vais consommer pareil!» Je suis sûr qu'il y en a d'autres qui ont pensé comme ça, mais chacun a sa façon d'être touché dans une chanson. Je ne m'en occupe pas *ben ben*, c'est moi, c'est ma chanson. *Pis* si ça fait du bien à du monde, tant mieux. *Pis* si ça ne fait pas de bien à d'autres, tant pis. [...]

Dans mes chansons, j'essaye beaucoup de parler des problèmes qu'ont les enfants, les jeunes ici dans les réserves. Parce que ça consomme beaucoup ici, *pis* tu vois, juste au centre-ville¹⁰, tu vois le monde, ils sont tous en train de prendre une bière là, de fumer un joint juste à côté des enfants. En voulant dire, dans tout ça, qu'on a un problème quelque part. On peut rien y faire, c'est comme ça, on est dans une réserve. S'il y a quelqu'un qui a un problème de consommation, tu ne peux pas l'empêcher de faire ça, il vit ici, tu ne peux pas lui dire va faire ça ailleurs. On est centralisé dans une même réserve, on peut pas... Il faut vivre avec celui-là qui a un problème d'alcool, *pis* celui-là qui a un problème *de ça*. Il faut trouver un moyen de vivre avec tout le monde. On n'a pas le choix de vivre avec! Sais-tu, on est comme ça, on est toute une famille. *Pis* les jeunes, il y a un gros problème de consommation, je pourrais dire, ici dans les réserves. C'est pas juste dans Maliotenam, ça se passe dans les autres réserves aussi, c'est pareil. Tu vois, les jeunes, ils consomment beaucoup. Je pense que c'est parce qu'ils ont toujours vécu dans ça. Ils ont toujours vu quelqu'un qui était *chaud* [soûl]. On voit notre grand-père, il marche, *pis* il est tout croche. Comment tu veux dire à ton enfant d'arrêter de consommer quand tu vois un grand-père, il est déjà *ben* croche là-bas. Il le voit, tu ne peux pas cacher ça à tes enfants. *Pis* les enfants, ils ont tendance à essayer. «Sais-tu, je veux essayer ça. C'est *lfun*, j'ai un *feeling*...» Les jeunes à partir de 12 ou 13 ans commencent à consommer déjà.

– À Québec aussi c'est de même pour certains. Mais c'est peut-être plus contrôlé, comme consommation... (V.Audet)

– C'est ça. Tandis qu'ici, tu peux voir un petit jeune de 13 ans avec une bière, le long de la rue. Si tu voyais un petit jeune de 13 ans à Québec, il se ferait ramasser. En train de faire des graffitis, il se ferait ramasser. Tandis qu'ici, tu vois un jeune, il est en train de faire des graffitis sur la rue, ils ne peuvent rien faire, parce qu'on est trop *free*. C'est comme ça ici la réserve, c'est *free*. Il n'y a pas assez de services, on pourrait dire. Des services sociaux, des parcs pour les jeunes, ... Là, ils commencent à en faire, [...] ils commencent à faire des parcs pour les plus jeunes. [...] Avant, ils construisaient des affaires, des centres d'achat, où est-ce que les jeunes ne pouvaient rien faire, où est-ce qu'il fallait que ça soit économique. [...] Ils commencent à comprendre que les jeunes, ici, dans les réserves, ils n'ont pas grand chose à faire. Ils ont juste ça, consommer, pour être dans un autre monde, pour rêver, disons. (Samuel «Putu» Pinette, groupe Maten, 2003 : entretien)

10. Le «centre-ville» de Mani-utenam, c'est le lieu où se rencontrent et se rassemblent plusieurs personnes de la communauté, entre autres les fêtards, autour du dépanneur, en face de l'église et du poste de radio communautaire.

***Akua tutu* – Fais-y attention (Gare à lui)**

Maten (Samuel « Putu » Pinette), album *Akua tutu* (2001)¹¹ (voir figure 88)

<i>Akua tutu</i>	Fais-y attention
<i>Akua tutu shash pessish anite tau</i>	Fais-y attention il est déjà proche
<i>Ekuanu tshé ui nekatshiat tshitaussima</i>	Et il va faire du mal à vos enfants
<i>Kamatshishit</i>	Le diable
<i>Kamatshishit² nitishinikatau</i>	Je le nomme « le diable »
<i>Kamatshikauat tshinuau tshitishi-uinauau</i>	Vous, vous la nommez la drogue
<i>Akua tutu</i>	Fais-y attention
<i>Akua tutu shash pessish anite tau</i>	Fais-y attention il est déjà proche
<i>Eka ui shenamu tshishtukannu utamaitsheti</i>	Ne lui ouvrez pas s'il cogne à votre porte
<i>Nitshissenimau aishi-pikutat</i>	Je sais de quoi il est capable
<i>Tanite shash nin nitshi uapamau</i>	Car moi je l'ai déjà vu
<i>Aishi-pikutat tshika uitamatinau</i>	De quoi il est capable, je vais vous le dire
<i>Tanite shash nin tshi natsbishkuau</i>	Car moi je l'ai déjà rencontré
<i>Aishi-pikutat tshika uitamatinau</i>	De quoi il est capable, je vais vous le dire
<i>ai ai</i>	ai ai
<i>Shash takushinu minuut</i>	Déjà il revient encore
<i>tshi nekatshiaushut</i>	pour les faire souffrir
<i>Takushinu uikanishimau</i>	Venez les parents
<i>tshetshi mamitunenitamiat</i>	pour penser à nous

« *Tshe shatshiek* » de Maten (*Uapush Vollant*)

La chanson *Tshe shatshiek* (Vous l'aimerez) prend l'allure d'une chanson d'amour de par son titre et son expression musicale de style ballade, chantée en duo mixte par Mathieu McKenzie (voir figures 89-90) et Alek-Sandra Vollant-Cormier. Mais elle est en fait caractéristique d'un parcours de guérison. Elle prend directement au cœur par son grand pouvoir émotif : elle en fait pleurer plusieurs. Le chant d'Alek-Sandra, alors âgée de seize ans, contribue fortement à l'impact émotif de cette chanson. Les femmes sont rares à prendre parole publiquement par la chanson, mais lorsqu'elles le font, leur chant est souvent renversant et vivement apprécié, encore plus lorsque c'est celui d'une jeune fille talentueuse. Elle fut l'une des chansons les plus populaires du festival Innu Nikamu 2003 et des mois

11. Transcription en langue innue par Noëlla McKenzie et Anita McKenzie dans la pochette de l'album (2001).

12. L'auteur joue ici poétiquement avec les mots « drogue » (*Kamatshikauat*, nom inanimé) et « diable » (*Kamatshishit*, nom animé), en mettant en évidence leur signification équivalente en *innu-aimun* qui renvoie à quelque chose ou à quelqu'un de mauvais, méchant, malfaisant (*ka-matshi-*).

qui suivirent. Elle figure sur l'album *Tshi metuatsben*¹³ lancé par le groupe Maten une semaine avant le festival Innu Nikamu 2003 et qui fut en quelque sorte l'album vedette du festival. L'auteur-compositeur y exprime ses problèmes et son désir de changer pour avoir une vie meilleure; il demande à être aimé et chéri par ses proches malgré ses mauvais comportements. La chanson incite au pardon, à l'amour, au soutien et à l'acceptation entre amis, proches et membres de la communauté, ainsi qu'à la prise en charge de soi-même pour gagner le chemin d'une belle vie, d'une vie meilleure. De nombreuses chansons innues expriment les mêmes thèmes des difficultés vécues et du désir de s'en sortir. Elles évoquent régulièrement le symbole du chemin de vie personnel qu'on doit tracer, suivre et travailler à ce qu'il soit beau et à le rendre plus lumineux.

Par ses qualités émotives et suggestives, cette chanson acquiert un rôle thérapeutique pour plusieurs auditeurs à différents degrés. Une femme innue m'a raconté qu'elle l'a faite connaître lors de sa thérapie en milieu allochtone. Elle l'a traduite pour un ami qui se reconnaissait beaucoup dans ces paroles et qui l'a utilisée pour son «brûlage». Cette étape de la thérapie consiste à brûler des papiers sur lesquels le participant a écrit ce dont il veut se débarrasser, ce qu'il veut changer dans sa vie: l'acte symbolise fortement le rejet des problèmes du passé pour se construire et entamer une vie neuve.

Tshe shatshiek^u – Vous l'aimerez

Maten (paroles et musique de Uapush Vollant), album *Tshi metuatsben* (2003)
(voir figure 89)

<i>Tshe shatshiek</i> ^u	Vous l'aimerez
<i>Tshe shuenimek</i> ^u	Vous le chérez
<i>Tan ua itenitakushit utinniunit</i>	Malgré tout, comment il peut se comporter dans sa vie
<i>Tshekuannu kie uin ka ishi-animut</i>	Il a eu de la misère (des moments difficiles) lui aussi
<i>Apu tshitapatak utanimishun</i>	Il ne se rend pas compte (préoccupe) de son mauvais caractère
<i>Kassinu auen ninanatuapamatan</i>	Tout le monde, on cherchait
<i>Tshetshi shuenimakanit,</i>	À l'aimer,
<i>tshetshi minu-utinakanit</i>	à l'accepter comme il est

13. Selon l'orthographe innue standardisée: *Tshimetuatsben*, «tu joues avec (quelque chose)».

<i>Animiu kie uin umeshkanam</i> ¹⁴	Il est très difficile, pour lui aussi, son chemin
<i>Apu tshekuannu nasht ui tshissenitak</i>	Il ne veut rien savoir
<i>Tshakuan nipa tuten tshetshi minupanian</i>	Qu'est-ce que je devrais faire, pour que j'aïlle bien?
<i>Tshetshi kie nin minuinniuian</i>	Pour que moi aussi, je me sente bien?
<i>Peshkapataman nin etenitakushian</i>	Je suis en train de remarquer comment je suis (me comporte)
<i>Eukuan tekuak tshé aiमितुашуиан</i>	Ok c'est le temps que je prie
<i>Eukuan kie nin tshé ui patshitinaman</i> ¹⁵	Ok moi aussi, c'est le temps que je lâche prise
<i>Tshetshi kie nin minuinniuian</i>	Pour que moi aussi, je me sente bien dans ma peau
<i>Tshetshi eka nita patshitenimuian</i>	Pour ne jamais désespérer
<i>Tshetshi natshishkaman e minuashit inniun</i>	Pour que je rencontre dans mon chemin une belle vie ¹⁶
<i>Ashit nuitshéuakanat nete tauat nete e taian</i>	Mes amis sont autour de moi (là avec moi où je suis)
<i>Tshetshi tshissenitamin tan eshpanin</i>	Pour savoir comment ça va
<i>Kassinu auen ninanatuapamatan</i>	Tout le monde, on cherchait
<i>Tshetshi shuenimakanit,</i>	À l'aimer,
<i>tshetshi minu-utinakanit</i>	à l'accepter comme il est
<i>Ashit nuitshéuakanat nete tauat nete e taian</i>	Mes amis sont autour de moi (là avec moi où je suis)
<i>Tshetshi tshissenitamin tan eshpanin</i>	Pour savoir comment ça va

«*Ashtam uitshii*» de Chantal Bellefleur

Plusieurs chansons sont des appels à l'aide. La chanson *Ashtam uitshii* (*Viens m'aider*) de Chantal Bellefleur (voir figure 82) exprime des réalités très courantes de la vie dans la communauté, des problèmes d'amour, d'ennui, de souffrance, de boisson et de drogue. On peut l'entendre dans le film *Pakatakan* d'Eddy Malenfant (1992)¹⁷ et Chloé Sainte-Marie l'interprète sur album (1999) et en spectacle. C'est la première chanson que Chantal a composée, alors qu'elle venait d'apprendre à jouer

-
14. *Meshkanau*: chemin, voie, sentier, parcours, itinéraire. Dans ce cas-ci, c'est son chemin de vie, son cheminement personnel.
 15. *Patshitinaman*: je donne. Dans ce cas-ci, c'est lâcher prise, laisser aller les mauvaises émotions, l'animosité, la haine, la rancœur, les remords, les frustrations, les problèmes, l'égoïsme, le contrôle possessif, etc., pour se libérer, (se) pardonner et partager.
 16. Implicite: une vie meilleure.
 17. On peut voir des extraits du film *Pakatakan* en capsules vidéo sur le site Nametau Innu (www.nametauinnu.ca). En plus de Chantal Bellefleur, on y entend aussi, en trame sonore, plusieurs chants et musiques innus, notamment de Philippe McKenzie, de Rod Pilot et de Réal Vollant.

de la guitare, dans sa jeune vingtaine. Son amoureux de l'époque était parti faire la fête pendant plusieurs jours en la laissant seule, ce qui lui donna l'émotion et l'inspiration pour créer cette chanson de style complainte que plusieurs Innus aiment beaucoup jusqu'à aujourd'hui. On lui redemande souvent de la chanter. Elle aurait réussi à faire revenir et à calmer son amoureux pour un bout de temps. Lui, il dit s'être senti très gêné qu'une femme chante ainsi pour lui... (Chantal Bellefleur 2003 : entretien). En l'enregistrant sur son album *Je pleure, tu pleures* (1999) et en l'interprétant en spectacle, Chloé Sainte-Marie la fait connaître à un large public en dehors du monde innu. *Ashtam uitshii* a été jouée lors de sessions de guérison dans le centre de thérapie Miam Uapukun de Mani-utenam. Chantal m'a raconté que plusieurs personnes sont venues la voir pour la remercier après leur session de guérison, cette chanson leur ayant fait du bien en leur faisant ressentir et comprendre ce qu'elles vivaient, et les ayant aidées à « voir » leurs problèmes et leurs comportements (*Idem*).

***Ashtam uitshii* – Viens m'aider**

Chantal Bellefleur¹⁸, enregistrée au studio de Télé-Québec, Sept-Îles, pour la trame sonore du film *Pakatakan* d'Eddy Malenfant, productions Manitu (1992).

Chloé Sainte-Marie, album *Je pleure, tu pleures* (1999)

<i>Nitshinikuaniten innu-assit</i>	Je fais le tour de la réserve
<i>Nuitsheuakanat nishatshuapamauat</i>	Je visite mes amis
<i>Nanitam minuat</i>	Ils boivent toujours
<i>Nanitam pituatutamuat</i>	Ils fument toujours
<i>Tshetshi eka mueshtataman</i>	Pour ne pas m'ennuyer
<i>Nuitsheuauat nuitsheuakanat</i>	Je vais avec mes amis
<i>Ekuannu tshe minian</i>	C'est là que je vais boire (de l'alcool)
<i>Tshetshi eka mamitunenitaman</i>	Pour ne plus penser
<i>Tshetshi eka ushtuenitaman</i> ¹⁹	Pour ne pas être malheureuse
<i>Nuitsheuauat nuitsheuakanat</i>	Je vais avec mes amis
<i>Ekuannu tshe pituatutamat</i>	C'est là que nous fumerons
<i>Tshetshi eka akushian</i> ²⁰	Pour ne pas être mal dans notre peau
<i>Shash nunitishun</i>	Je me sens perdue

18. Chantée par Chantal Bellefleur (2003 : entretien). Traduction de Chantal Bellefleur, avec adaptation des traductions de Joséphine Bacon (Chloé Sainte-Marie 1999).

19. *Ushtuenitam*^a : être malheureux, avoir de la peine, du chagrin, le cafard, déprimer, souffrir, sentir la douleur des émotions (www.innu-aimun.ca/dictionnaire ; Anonyme 2003 : entretien).

20. *Akushu* : être malade, souffrir, avoir mal quelque part, être mal dans sa peau, avoir des contractions (accouchement), avoir ses menstruations (www.innu-aimun.ca/dictionnaire ; Anonyme 2003 : entretien).

<i>Tanite ume piapinian</i>	Où suis-je rendue
<i>Nitshisseniten tshiuieiani</i>	Je sais que quand je rentrerai chez moi
<i>Tshe peikussian</i>	Je serai seule
<i>Ashtam uitshii, ashtam uitshii, ... (4 x)</i>	Viens m'aider, viens m'aider, ... (4 x)
<i>Tshetshi nishushiak^u</i>	Pour qu'on soit nous deux
<i>Tshetshi mamu taiak^u</i>	Pour qu'on soit ensemble
<i>Miam uesbkat</i>	Comme avant
<i>Ka uapamitan</i>	Quand on se voyait (se fréquentait)
<i>Tshitshisseniten etenimitan</i>	Tu connais mes sentiments (Tu sais ce que je pense de toi)
<i>Eshpish shatshtan</i>	Combien je t'aime
<i>Apu tshi tshiam inniuian</i>	Je ne peux vivre bien
<i>Eka etain anite etaian</i>	Quand tu n'es pas là où je suis
<i>Ashtam uitshii, ashtam uitshii, ... (4 x)</i>	Viens m'aider, viens m'aider, ... (4 x)
<i>Ashtam uitshii</i>	Viens m'aider
<i>Apu tshi tutaman</i>	Je ne peux rien faire
<i>Ashtam uitshii</i>	Viens m'aider
<i>E peikussian</i>	Je suis toute seule
<i>Ashtam uitshii</i>	Viens m'aider
<i>Tshitashuapamitin</i>	Je t'attends
<i>Ute tshitinat</i>	Ici chez nous
<i>Takuan kie nin tshakuan etenitaman</i>	Moi aussi il y a des choses à quoi je pense
<i>Ume e uapamitan</i>	Quand je te vois
<i>Anumat nimueshtaten</i>	Je m'ennuie beaucoup
<i>Nasht nipa man</i>	Vraiment j'en pleurerai
<i>Tanite ma kie ua itenitakushin</i>	Peu importe comment tu es
<i>Nipa minueniten uapamitan</i>	J'aimerais te voir
<i>Tshetshi akussinitan</i>	Pour te serrer dans mes bras
<i>Tshetshi mishta-shuenimitan</i>	Pour te chérir encore plus fort
<i>Takuan kie nin tshishik^u tshessitutatan</i>	Moi aussi il y a des jours où je pense à toi
<i>Anumat nitanimatsbeniten</i>	Je trouve ça tellement difficile
<i>Ashtam uitshii, ashtam uitshii, ... (4 x)</i>	Viens m'aider, viens m'aider, ... (4 x)
<i>Nitshinikuaniten innu-assit</i>	Je fais le tour de la réserve
<i>Tshek ma natshishkatani</i>	Au cas où je te rencontrerais
<i>Tshe uitamatan</i>	Je te dirais
<i>E shuenimitin</i>	Que je t'aime
<i>Tshitshue, tshi shuenimitin</i>	La vérité, je t'aime

«*Nutai*» de Claude McKenzie

Claude McKenzie manifeste son existence par ses chants et ses musiques. Innu né à Matimekush-Lac John (Schefferville), il est ancré depuis son jeune âge dans la communauté de Mani-utenam et il a également vécu plusieurs années à Montréal, tout en parcourant l'Amérique du Nord et l'Europe. Musicien et créateur dans l'âme, il a commencé à chanter pour la famille à 7 ans, a reçu sa première guitare à 9 ans, a fait ses premiers spectacles publics vers 8 ans (en interprétant les Beatles avec Bozo St-Onge et Réginald Thomas), a composé ses premières chansons vers l'âge de 15 ans et avant l'âge de 18 ans, il a joué dans les bars avec Philippe McKenzie, Florent Volland et Gilles Sioui et a chanté dans les stations de métro de Montréal. Membre de Kashtin avec lequel il a enregistré les albums commerciaux *Kashtin* (1989), *Innu* (1991) et *Akua tuta* (1994), il poursuit depuis 1995 sa carrière solo, d'où sont issus les albums *Innu Town* (1996), *Pishimuss* (2004) et *Inniu* (2009). Il chante et compose à la guitare des mélodies prenantes et originales dans le style folk-rock innu qui lui est propre, en *innu-aimun* principalement, ainsi qu'en français et en anglais. Il s'accompagne aussi à l'harmonica et à l'occasion à la mandoline, aux guitares électriques et basse et au piano. La musique est pour lui son grand plaisir et son médicament pour les souffrances de la vie. De Mani-utenam, il parcourt le Québec nordique (Nunavik, Baie-James, Côte-Nord, etc.) où il présente de nombreux spectacles fort appréciés, ainsi qu'à Québec, Montréal et à travers le Canada et les États-Unis. Il prépare actuellement un quatrième album localement au Studio Inniun de Uashat, où il fait lui-même presque tous les instruments et tous les arrangements musicaux, appréciant grandement cette liberté et cette indépendance. (Voir Audet 2012d)

Claude McKenzie chante beaucoup pour les gens qui l'entourent ou qui ont croisé son chemin et il raconte ces relations humaines. Il chante et compose des chansons romantiques et festives, incitant comme un réel rocker à vivre sa vie pleinement et sans contrainte; des chansons d'amour pour les femmes qui le font vibrer, ses enfants et ses proches; des chants de fierté identitaire; et des chansons plus douloureuses (*heart break songs*), exprimant plus de repentir et de problèmes par rapport aux «dangereux» plaisirs de la vie. Plusieurs de ses chansons de l'album *Pishimuss* (2004) expriment des difficultés profondes vécues par les Innus et le désir d'y remédier. Dans plusieurs chansons, son père et sa mère, des aînés reconnus dans la communauté, y apparaissent comme des personnages dont le soutien est salvateur. Ses amours y sont alternativement causes de problèmes et de rechute et incitatifs à la guérison. Pour plusieurs Innus, son album incite fortement à l'introspection, à la prise de conscience et rend pressante

l'action vers un processus de guérison. Son parcours personnel agit comme un exemple très fort, considérant qu'il a brisé sa santé et perdu des êtres chers en abusant notamment de l'alcool. Depuis les premiers mois de l'année 2008, cependant, il s'est départi de cette dépendance et reprend davantage les guides de sa vie.

La chanson *Nutai* (Mon père), aussi connue comme *Putai* (La bouteille), est l'une de ses chansons les plus appréciées du public innu et ayant le plus d'impact, en plus des classiques de Kashtin. Elle exprime la misère de l'alcoolisme. Elle est souvent demandée ou envoyée (dédiée) à quelqu'un à la radio. Le jour de la fête des Pères 2003, ce *single* a été diffusé à répétition à la radio CKAU de Uashat mak Mani-utenam pendant toute la matinée. Certains l'envoyaient à leur père en guise de demande de pardon et de remerciement de leur soutien et d'autres l'envoyaient aux pères pour leur faire prendre conscience de leur problème de consommation d'alcool ou de drogue et les inciter à ne pas consommer à l'occasion de la fête des Pères pour passer du bon temps en famille, avec leurs enfants. Lors du spectacle en plein air de Claude McKenzie pour la Fête des Innus du 15 août²¹ à Pessamit (2004), la chanson a fait se mouvoir la foule. Les fêtards ont levé leur bouteille pendant la chanson, en signe de compréhension, de compassion et de partage de cette misère de l'alcoolisme, en voulant dire: « On est dans le même bateau. » Ces gestes donnaient une impression de fierté ou d'identification forte à cet état. Dans ce contexte, la chanson « thérapeutique » prend l'allure d'un « hymne des alcooliques » (!), clamant une ivresse irrépressible mais souffrante, vécue et partagée collectivement.

Sur l'album, en introduction de la chanson, on entend l'ainé Paul-Arthur « Mitshapeu » McKenzie, son père, qui livre un message aux jeunes.

***Nutai* – Mon père (ou *Putai* – La bouteille)**

Claude McKenzie, album *Pishimuss* (2004) (voir figure 91)

Vidéoclip (McKenzie, *Nutai*: [youtube](#))

Introduction de Paul-Arthur « Mitshapeu » McKenzie :

Tshinuau auassituk^a

Vous les enfants (les jeunes)

Ishpitenimekut tshikanishuauat

Prenez conscience des valeurs de vos parents

21. Le 15 août est le jour de l'Ascension de la Vierge et la fête de Notre-Dame-de-Pessamit. Elle est fêtée à Pessamit comme une fête nationale des Innus, à l'image de la Saint-Jean-Baptiste pour les Québécois. Elle fait place à une procession religieuse (*Pamuteiamanian*) et à de grandes festivités connexes rassemblant les Innus des diverses communautés. Au temps du nomadisme à Pessamit, cette fête coïncidait avec le départ des familles innues pour leur grand voyage en canot à l'intérieur des terres vers leurs territoires de chasse.

<i>Kie ishptenitamuk^u tshitinninuau, e innuiek^u</i>	Et prenez conscience de la valeur de votre vie, pendant que vous vivez
<i>Putai, nin nitakuikun</i>	La bouteille, moi ça me fait mal
<i>Apu tshi nipaian eshk^u eka minian</i>	Je ne peux pas dormir avant de boire
<i>Mitsbetuau ninakauin nishakuikun²²</i>	Plusieurs fois, j'arrête, (mais) c'est plus fort que moi
<i>Takuan tshetsbi punian eshk^u eka nipian</i>	Là il faut que j'arrête avant de mourir ²³
<i>Nutau, uauitamupan</i>	Mon père, il raconte ça souvent
<i>Mitsbet auennua uauitshiepan tshetsbi minuinniunniti</i>	Il a aidé plusieurs personnes afin qu'elles se sentent mieux (il les a aidées à arrêter de boire)
<i>Nin nuitsbeuakan</i>	Moi mes amis
<i>Anumat nishatshiauat</i>	Réellement je les aime
<i>E minukashuian</i>	Quand je suis souï
<i>E akuitishuian</i>	Je me fais mal
<i>Nete peikussian</i>	Tout seul
<i>Muk^u nutau eshk^u uin takushinu</i>	Seulement mon père vient encore
<i>E uitamakuian e shatshikuian nete nitshinat</i>	Pour me dire qu'il m'aime, chez nous
<i>Muk^u nutau eshk^u uin takushinu</i>	Seulement mon père vient encore
<i>E uitamakuian e shatshikuian nete nitshinat</i>	Pour me dire qu'il m'aime, chez nous
<i>Nin nitakuikun</i>	Moi ça me fait mal
<i>Nin eshk^u eka nipian</i>	Moi avant de mourir

« *Eka nta tshi uapimikau* » de *Petapan* (Michel Canapé)

Beaucoup de chansons expriment la perte d'être chers ou leur absence et le désir de les voir et de sentir leur présence. Par exemple, dans sa chanson *Nikau* (Ma mère)²⁴, Jean-François « Patof » Pinette s'adressait à sa mère, trop souvent absente, pour lui dire qu'il ne se souvenait plus de

22. *Nishakuikun*: quelque chose qui est plus fort que nous, on ne peut pas se défendre, résister, on ne peut pas lutter contre, le vaincre, comme si on se fait battre par quelque chose ou quelqu'un de plus fort (Anonyme 2003: entretien). *Shakuieu*: « il a la force de le vaincre, de le soumettre » (Drapeau 1999; www.innu-aimun.ca/dictionnaire).
23. Dans une version antérieure chantée live avec le groupe Pinassiu, on trouve ces paroles en plus: *Auen tshishapentuk tshishatshaupt / Numat kekuishakuan / Miam etentaman* (Qui va aimer ça venir me voir / C'est tellement pesant / Quand j'y pense).
24. Cette chanson est une adaptation innue de la chanson atikamekw *Atcokoc* (Mon étoile), composée par Régis Niquay et le groupe Pinaskin (Pinaskin 1991) et reprise plus récemment par Sakay Ottawa (2006). Ces Atikamekw ont donné la permission à Patof de la reprendre en *innu-aimun* à sa façon (P. Moar 2006: entretien; S. Ottawa 2006: entretien). D'une chanson d'amour inspirée d'une légende atikamekw, elle est devenue une chanson innue de peine d'amour maternel.

son visage, qu'il aimerait la voir plus souvent et qu'elle lui dise qu'elle l'aime. Très populaire dans les années 1990, Patof est reconnu comme l'un des meilleurs chanteurs innus. Il s'est malheureusement enlevé la vie à la fin de cette décennie. Moïse Jourdain, avec qui il avait commencé à enregistrer ses chansons en studio, a tout de même produit son album posthume (Pinette c1998). La chanson *Nikauï*, encore très appréciée aujourd'hui, est maintenant chantée par Bryan André qui l'accompagnait musicalement à l'époque (André 2002) (voir figure 86).

Plusieurs chansons parlent aussi de la perte d'êtres décédés, notamment du suicide. À travers la chanson *Eka nta tshi uapimikau*²⁵ (Jamais plus je ne les reverrai), les membres du groupe Petapan de Pessamit (voir figure 92) expriment cette peine et se questionnent sur ce qui a poussé leurs amis à quitter le monde de cette façon. Au-delà d'un problème personnel ou familial, le suicide chez les Autochtones est un problème de société. C'est un effet direct des politiques de colonisation de la société dominante, de négation et de mépris de l'identité, des valeurs et du mode d'être au monde traditionnel autochtones, ayant pour conséquence un malaise identitaire et une désorganisation sociale chez bien des Autochtones.

***Eka nta tshi uapimikau* – Jamais plus je ne les reverrai**

Petapan (Michel Canapé), album *Pessamishkuess* (1994)

<i>Apu nikamuian ume nikamun ka minutakuak nete</i>	Je ne chante plus cette chanson où il y a eu du plaisir
<i>Apu shapenitaman, nete nanitam, nete nanitam, ne mamitunenitaman</i>	Ça ne me tente plus, de toujours, toujours, y penser
<i>Anema nuitsheuakanat apu uapamakau Anutshish kashikat nete etaian</i>	Beaucoup d'amis que je ne vois plus Aujourd'hui à ce jour où je suis
<i>Kie nitshisseniten eka nita</i>	Et je sais que jamais plus
<i>Eka nita minuat tshe uapamakau</i>	Jamais plus je ne les reverrai
<i>Apu tshissenitaman tshakuan uet tshinakuak nanitam</i>	Je ne sais pas pourquoi c'est toujours comme ça
<i>Mukⁿ nana tshin tshitshissenimatshe Anutshish kashikat</i>	C'était juste toi qui devait le savoir Maintenant à ce jour
<i>uitaman ume minuat tepatshimun</i>	je raconte encore cette histoire
<i>Teuat nuitsheuakanat eka nita eka nita minuat tshe uapamekⁿ</i>	Il y a mes amis que jamais plus, jamais plus je ne les reverrai
<i>Tanite mak ekⁿ e tutuekut anitsbenat tshitauassiminiuat</i>	Mais qu'est-ce qu'on a fait avec nos enfants
<i>Tshetshi nete nanitam, nete nanitam nenu tutakauï</i>	Pour que là toujours, là toujours, ils fassent cela

25. Selon l'orthographe innue standardisée: *Eka nita tshi uapimikauï*.

<i>Apu tshissenitaman</i>	Je ne sais pas
<i>tshakuan uet tshinakuak nanitam</i>	qu'est-ce qui fait que cela arrive encore
<i>Muk^a nana tshin tshetshissenitenatshe</i>	C'était juste toi qui devais le savoir
<i>Apu nikamuian ume nikamun</i>	Je ne chante plus cette chanson
<i>ka minutakuak nete</i>	où il y a eu du plaisir
<i>Apu shapenitaman nete nanitam,</i>	Ça ne me tente plus de toujours,
<i>nete nanitam, ne mamitunenitaman</i>	toujours, y penser
<i>Apu tshissenitaman</i>	Je ne sais pas
<i>tshakuan uet tshinakuak nanitam</i>	pourquoi c'est toujours comme ça
<i>Muk^a nana tshin tshetshissenitenatshe</i>	C'était juste toi qui devais le savoir

« *Ishpish tshi tutaman* » de *Bill St-Onge*

Plusieurs chansons de l'album *Maikan* (2004) de Bill St-Onge, auteur-compositeur-interprète innu de Mani-utenam (voir figures 93-94), expriment les tempêtes de la vie et fournissent les émotions pour entreprendre leur traversée, idéalement vers des temps plus cléments. « Elles inspirent le courage et la ténacité et donnent le message qu'on peut être capable d'atteindre nos buts. » (S. Hervieux 2004 : entretien) La chanson *Ishpish tshi tutaman* (En tout mon pouvoir) est très encourageante et positive. Comme dans plusieurs chansons de ce genre, le chanteur fait appel à l'aide et au pouvoir de *Tshishe-Manitu* pour appuyer ses volontés et ses actions, ce qui n'est pas sans rappeler l'acte de chanter au *teueikan* pour être entendu des esprits-maîtres des animaux et recevoir leur appui pour la réalisation de la chasse. Elle incite à joindre la volonté, la confiance en soi, le pouvoir et l'action.

Ishpish tshi tutaman – En tout mon pouvoir

Bill St-Onge, album *Maikan* (2004) (voir figure 94)

<i>Ishpish tshi tutaman</i>	En tout mon pouvoir
<i>nikutshipanitan tshi minu-tutaman</i>	j'essaie de bien faire
<i>Kassinu tshakuan nete e tutaman</i>	Tout ce que je veux faire
<i>Uitshii Tshishe-Manitu</i>	Aide-moi <i>Tshishe-Manitu</i> (Dieu, Créateur, Grand Esprit)
<i>Tshin tshitipenitamun,</i>	C'est toi mon maître,
<i>tshin tshitipeniten</i>	c'est toi le maître de tout
<i>Nika tepuen nasht</i>	Je vais crier
<i>tshetshi petuin Tshishe-Manitu</i>	pour que tu m'entendes <i>Tshishe-Manitu</i>
<i>Nika tepuen</i>	Je vais crier
<i>tshin tshitipeniten Tshishe-Manitu</i>	toi qui est maître <i>Tshishe-Manitu</i>
<i>Tanite nana etutamin (3 x)</i>	Qu'est-ce que tu en as fait (3 x)

<i>Ne ka itenitakushin</i>	De ce que tu as été
<i>Anu mak tshipikutan tshekuan etutamin</i>	Vraiment tu es capable de faire ce que tu veux
<i>Katak^e tshika tshituten, kie tshitsshisseniten</i>	Tu vas aller loin, et tu le sais
<i>Ui tutamini tshekuan nete tshitinniunit</i>	Quand tu veux faire quelque chose de ta vie
<i>Ui tutamini tshekuan nete tshitinniunit</i>	Quand tu veux faire quelque chose avec ta vie
<i>Tapuetatishu tshekuan etutamini</i>	Sois confiant en toi, de ce que tu entreprends
<i>Eka tshekuan apatenita</i>	Ne te tracasse pas
<i>Nasht eka shakuenimu</i>	Ne sois pas gêné
<i>Tshipikutan kie tshin tshekuan nete etutamini</i>	Tu es capable toi aussi de faire quelque chose quand tu veux
<i>Ka uitematan tshetshi eka nita patshtenimuin</i>	Je te l'ai dit de ne jamais abandonner
<i>Ekumak! Tuta ne ua tutamin</i>	Allez donc! Fais ce que tu veux faire
<i>Ekumak! Nasht tapuetatishu</i>	Allez donc! Sois confiant
<i>Ekumak! Nasht eka shakuenimu</i>	Allez donc! Ne sois pas gêné
<i>Tanite nanae etutamin (3 x)</i>	Qu'est-ce que tu en as fait (3 x)
<i>Ne ka itenitakushin</i>	De ce que tu as été

« *Miam uapukun* » de *Kashtin* (Florent Vollant)

La chanson *Miam uapukun*²⁶ de Florent Vollant correspond à une certaine maturité du processus de guérison, là où l'être potentiellement libéré et « guéri » doit vivre et cheminer toujours plus fortement dans la voie de cette guérison. Elle est chantée doucement, comme une berceuse, en crescendo. Elle évoque la force et la beauté d'une petite fleur nordique qui pousse et s'épanouit dans un environnement rude, sur la roche des régions froides (voir figure 95). Lors de sessions de guérison au centre de thérapie qui porte le même nom (*Miam uapukun*) à Mani-utenam, elle est jouée à la dernière étape. Les participants ayant cheminé dans leur guérison sont alors prêts à réintégrer leur monde quotidien, comme une fleur qui (re)naît, avec plus de force morale pour vivre et affronter les embûches de la vie (Anonymes 2003 : entretien). C'est aussi une chanson d'amour qui incite à prendre soin de l'être aimé, comme une fleur, tendre, belle, mais fragile...

26. Selon l'orthographe innue standardisée : *Miam uapikun*.

Miam uapikun – Comme une fleurKashTin (Florent Vollant), album *Akua tuta* (1994) (voir figure 65)

<i>Mamitunenita,</i>	Pense
<i>Ume anutshish tshe ititan</i>	À ce que je vais te dire aujourd'hui
<i>Etenitaman miamitunenitamani</i>	Ce que je ressens quand je pense
<i>Nete uetuteian</i>	D'où est-ce que j'arrive
<i>Apu tshi uni-tshissitutaman</i>	Je ne peux oublier
<i>Ka natsbishkatan</i>	Quand je t'ai rencontré
<i>Miam uapikun uessi-nitshautshit,</i>	Comme une fleur qui éclot,
<i>Nititeniteti</i>	Je pensais
<i>Nika ui akua tuten,</i>	Je vais bien faire attention,
<i>Eshi-minikauian</i>	À ce qu'on m'a donné
<i>Takuanipan manakauian</i>	On m'a donné un temps
<i>Tshi uitaman etenitaman</i>	Pour dire ce que je pense
<i>Miamitunenitaman</i>	Quand je pense
<i>Nete uetuteian</i>	D'où est-ce que j'arrive
<i>Apu tshi uni-tshissitutaman,</i>	Je ne peux oublier,
<i>Etenimitan</i>	Ce que je pense de toi
<i>Miam uapikun uessi-nitshautshit,</i>	Comme une fleur qui éclot,
<i>Nititeniteti</i>	Je pensais
<i>Nika ui akua tuten</i>	Je vais bien faire attention
<i>Etenitaman,</i>	À ce que je pense,
<i>Etenimitan,</i>	À ce que je pense de toi,
<i>Eshi-minikauian</i>	À ce qu'on m'a donné
<i>Etenitaman,</i>	Ce que je pense,
<i>Etenimitan,</i>	Ce que je pense de toi,
<i>Eshuenimitan</i>	C'est que je t'aime



Fig.81 – Réal Vollant chantant sa chanson *Tshin nikauï* (« Toi ma mère ») avec Chloé Sainte-Marie qui l'a interprétée et enregistrée sur son album *Je pleure, tu pleures* (1999). De gauche à droite : Lise Michel, Mme Christine « Utusmash » Michel Vollant (mère de Réal), Chloé Sainte-Marie, « Tuktuk » Vollant (fils de Réal) et Réal Vollant. Mani-utenam, c1998. Photo : Marc Vollant. Gracieuseté de Marc Vollant. Reproduite avec l'autorisation de Réal Vollant et Chloé Sainte-Marie.

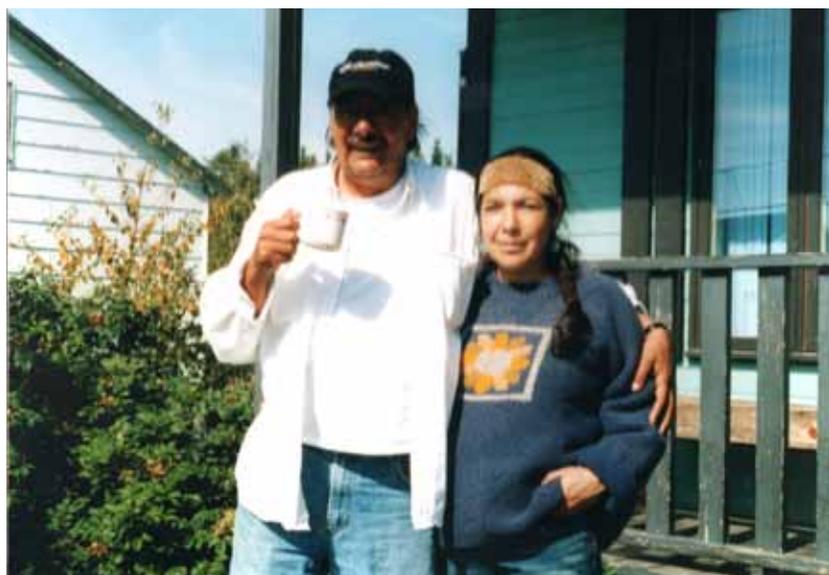


Fig.82 – Chantal Bellefleur et son oncle et parrain Réal Vollant. Mani-utenam, septembre 2003. Photo : Véronique Audet

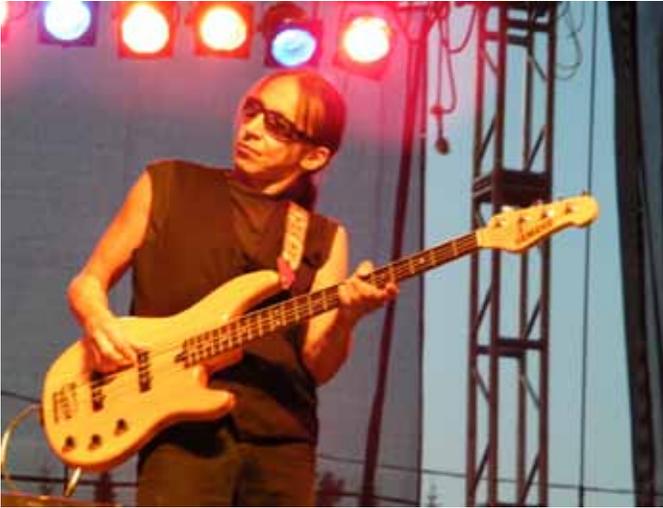


Fig.83 – Réginald Thomas, auteur-compositeur-interprète innu de Uashat et membre du groupe Ussinniun, accompagnant à la basse la chanteuse innue Martine Lelièvre. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.

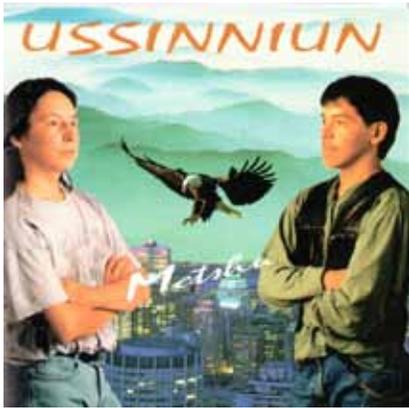


Fig.84 – Album *Metsbu* d'Ussinniun (1996). Réginald Thomas et Rodrigue Fontaine, devant la ville de Montréal survolée par un aigle et des montagnes au loin. Photo : Pub Photo. Conception graphique : Bing Bang! Communication. Reproduit avec l'autorisation du groupe Ussinniun (Rodrigue Fontaine).

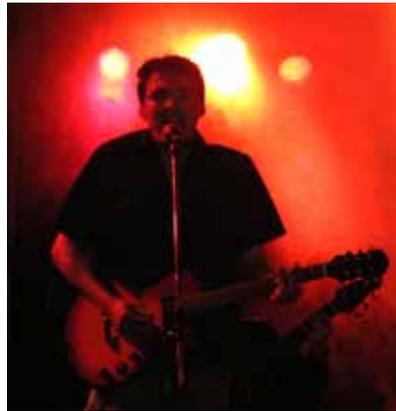


Fig.85 – Valmor Jourdain, auteur-compositeur-interprète innu, accompagnant Bryan André à la guitare électrique. On aperçoit derrière Kim Fontaine à la basse. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo : Véronique Audet.



Fig.86 – Valmor Jourdain et Bryan André aux guitares électrique et acoustique, lors d'un spectacle de Bryan André au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.

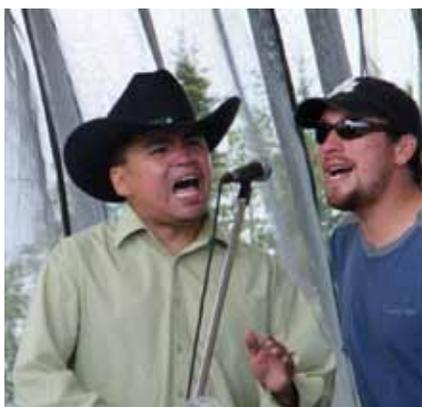


Fig.87 – Samuel «Putu» Pinette (droite), membre du groupe Maten de Mani-utenam, et André Simon (gauche), membre du groupe Aishkat de Pessamit, chantant lors du spectacle collectif *Hommage à Alcide Blacksmith*, ancien auteur-compositeur-interprète innu de Mashteuiatsh. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.



Fig.88 – Album *Akua tutu* de Maten (2001). Dans un wagon de train, de gauche à droite: Kim Fontaine, Shamy Fontaine, Samuel «Putu» Pinette, Mathieu McKenzie, Germain «Téti» Hervieux. Photo: Marc Vollant. Graphisme: MAP Design. Reproduit avec l'autorisation du groupe Maten (Kim Fontaine).

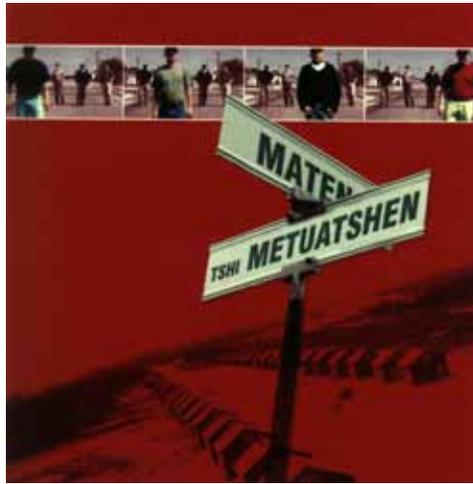


Fig.89 – Album *Tshi metuatsben* de Maten (2003). Les membres du groupe – Germain «Téti» Hervieux, Mathieu McKenzie, Samuel «Putu» Pinette, Kim Fontaine – dans les rues de Mani-utenam, sur fond d’une ancienne photo des premières maisons de Mani-utenam sur la rue de l’Église dans les années 1950, avec vue sur le pensionnat de Maliotenam au loin. Photos: Marc Vollant et sa collection privée d’archives. Graphisme: MAP Design. Reproduit avec l’autorisation du groupe Maten (Kim Fontaine).



Fig.90 – Mathieu McKenzie, fils de Florent Vollant et membre du groupe Maten, et son père Florent Vollant, chantant lors du spectacle collectif *Hommage à Alcide Blacksmith*. Festival Innu Nikamu, Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.



Fig.91 – Album *Pishimuss* de Claude McKenzie (2004). Photo: Anouk Lessard. Gracieuseté de L-A be. Reproduit avec l'autorisation de Claude McKenzie et du producteur Louis-Armand Bombardier (L-A be).



Fig.92 – Les membres du groupe Petapan de Pessamit, sur la pochette de leur album *Petapan* (2011). De gauche à droite: Jean-Hughes Washish, Ulric Riverin, Michel Canapé, Éric Canapé. On y voit aussi une partie du signe innu de la double courbe sur de l'écorce de bouleau. Photo: Marc Chaloult. Graphisme: MAP Design. Reproduit avec l'autorisation du groupe Petapan (Michel Canapé).



Fig.93 – Bill St-Onge de Mani-utenam, en spectacle au festival Innu Nikamu. Mani-utenam, août 2009. Photo: Véronique Audet.

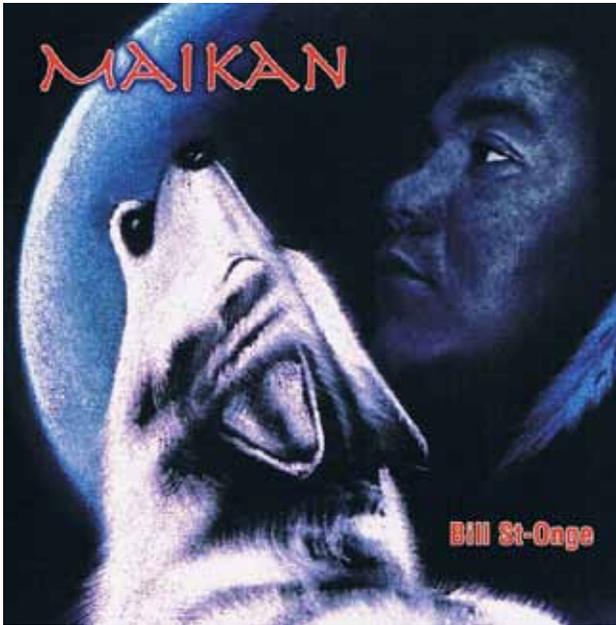


Fig.94 – Album *Maikan* de Bill St-Onge (2004). Photo: Martial Fontaine.
Graphisme: MAP Design. Reproduit avec l'autorisation de Bill St-Onge.



Fig.95 – *Miam uapukun / Comme une fleur* (chanson de Florent Vollant, Kashtin 1994).
Petites fleurs nordiques poussant à travers les rochers d'une chute de la rivière Matamek,
août 2012. Photo: Véronique Audet.

CONCLUSION

Quand on peut cesser d'ethnomusicologiser et passer notre temps à chanter et à danser, alors le mot progrès tant décrié peut prendre sens véritablement¹. (Wickwire 1985 : 186, traduction de l'auteure)

Bien qu'on puisse relativiser ces paroles de Wendy Wickwire, elles sont néanmoins fortement évocatrices du sens des pratiques et des expressions musicales innues. Comme nous avons pu en prendre connaissance tout au long du présent ouvrage, malgré bien des apparences, les musiques populaires innues sont des musiques engagées, que ce soit politiquement, socialement, culturellement et même spirituellement. Les expressions artistiques que sont les musiques populaires innues s'inscrivent dans un mode d'être au monde orienté par l'oralité et un engagement actif dans le monde par l'expérience sensible et l'expression personnelle partagées socialement. Ces expériences du monde sont relativement différentes de celle d'«ethnomusicologiser» ou d'«anthropologiser» pour enfin coucher le résultat synthétique de cette activité sur papier par l'expérience de la rédaction. Les musiques innues sont avant tout des actes expressifs oraux et vivants, des moyens d'expérimenter et d'affirmer son être au monde, de le revitaliser continuellement, et d'actualiser des relations de communication et de communion avec les diverses entités humaines et non humaines du monde. Elles sont avant tout des expériences et des processus activés dans le mouvement dynamique de la vie, plutôt que des produits, des finalités et des objets. Elles sont des véhicules pour la participation et la transformation de chacun dans le monde qu'il habite.

1. «When we can stop ethnomusicologize and pass our time singing and dancing, then the maligned word progress may get a real meaning.»

Ces considérations soulèvent la question de la pertinence, de la portée et de l'intérêt des études pour les Autochtones (ou les « étudiés ») et des compatibilités entre épistémologies relationnelles (traditionnelles) et épistémologies scientifiques (modernes) dans les recherches avec les Autochtones. Les premières sont fondées sur des expériences d'engagement subjectif, de participation, de relations avec les autres entités du monde, tandis que les deuxièmes sont davantage fondées sur un effort d'abstraction et de dégagement objectif. Tout comme l'activité anthropologique, les expressions musicales innues sont des modes d'expérimentation, de connaissance, de représentation et de construction du monde. Mais elles se distinguent par un mode basé sur l'écrit pour la première et un mode basé sur l'oral pour les deuxièmes.

Il n'est pas aisé de satisfaire à des exigences scientifiques en même temps que de tenter de participer au monde et au mode d'être au monde des Innus rencontrés. Cela, tout en utilisant un langage accessible et significatif pour les Autochtones qui vivent ces réalités au quotidien et qui s'intéresseront à prendre connaissance de ce qui est écrit à leur propos, voire à s'y situer, à s'en instruire, à s'en inspirer ou à en faire une critique. C'est là le défi de l'anthropologie : celui de savoir faire le pont, de favoriser et d'accompagner la traversée des frontières et de créer de la compréhension pour rendre des mondes diversifiés mutuellement intelligibles et cohabitables pour, idéalement, contribuer à un meilleur « être-ensemble ». Au Québec et dans les provinces canadiennes, comme ailleurs, il y a un besoin criant de rapprochement entre les citoyens allochtones et les Autochtones. Un fossé se creuse, rempli d'inégalités et d'injustices, de préjugés et d'incompréhension, voire de xénophobie pour certains. Parmi les Autochtones eux-mêmes, comme ailleurs, l'unité n'est pas là. Ils peuvent gagner à mieux se connaître et s'apprécier dans leur ensemble non homogène, à travers différentes études cherchant à jeter une lumière sur des phénomènes complexes difficiles à saisir dans l'effervescence de l'expérience.

Le présent ouvrage, en s'intéressant aux nouvelles pratiques et expressions musicales des Innus ancrées dans l'expérience contemporaine de la vie basée dans les communautés, a pu contribuer à démontrer et à comprendre comment la culture innue se renouvelle dans un nouveau cadre social et environnemental. Les musiques traditionnelles innues se transforment à la fois dans leur rôle, leur forme, leurs pratiques. Les chants de *teueikan* s'inscrivent moins dans une spiritualité animiste et deviennent des moyens de vivre et d'affirmer son identité innue, comme emblème, dans la société actuelle. Les musiques populaires issues de l'interaction historique interculturelle, de la colonisation autant que de la décolonisation, tout en

étant les produits d'une rupture ou d'une transformation des traditions, s'investissent des influences des musiques traditionnelles et perpétuent, de plusieurs façons, le mode d'être au monde innu. L'étude de ces expressions musicales soulève la question de ce que sont l'identité et la culture innues, au-delà d'une dualité entre tradition-passé et modernité-avenir, au-delà du cliché, du stéréotype remâché et du patrimoine matériel, du mode de vie des ancêtres et des territoires, des méfaits de la colonisation. Elle envisage et tente de cerner un mode d'être au monde particulier, un mode de vie, de compréhension, d'appréhension et d'engagement qui persiste aux plus grandes transformations. Quand le monde change de façon drastique, du moins en apparence, en espace et en mode de vie, que reste-t-il de la culture et de l'identité? On peut voir qu'il en reste notamment le souvenir imprégné dans le corps et la mémoire, la nostalgie, et qu'elles prennent la voie des nouvelles dynamiques d'affirmation identitaire sous des formes de résistance et de revalorisation / revitalisation culturelles.

Les musiques innues traditionnelles et contemporaines sont des moyens de manifester et d'affirmer une présence dans le monde. Tel que le dit Claude McKenzie (Kashtin), «Par ma musique, je manifeste ma présence en tant qu'Innu.» (2009: entretien) Anciennement, les actes musicaux s'adressaient et participaient surtout au monde spirituel formé des personnes humaines et non humaines de la cosmologie. Aujourd'hui, ils s'adressent et participent surtout aux mondes humains, innus et non innus, dans le contexte contemporain marqué par des dynamiques issues des interactions historiques. C'est ainsi qu'elles deviennent des expressions privilégiées d'affirmation identitaire de l'être innu dans sa contemporanéité. Comme le suggère également Ingold (2004), elles sont des résonances humaines dans le monde. L'étude de leur sens et de leur potentiel d'action révèle comment les Innus vivent, exploitent, construisent et revitalisent leur monde de sens pour exister en harmonie, être à l'aise, intègres et acceptés pour ce qu'ils sont, dans leur environnement contemporain. Les Innus chantent et font de la musique pour «vivre bien», pour «être bien vivant» (*being alive well*, Adelson 2001). Comme l'exprime la «devise» du Centre de thérapie traditionnelle *Kutikuniu* de Moisie, l'Innu cherche à vivre bien, à se sentir bien dans le monde dans lequel il vit: *Minuinniu Innu* (L'Innu se sent bien, aime la vie, vit bien). Les mouvements et les initiatives de guérison sont très présents dans les communautés. Les musiques populaires innues en sont des produits expressifs et y contribuent dynamiquement. Les expériences ancestrales inscrites et incorporées dans l'être innu contemporain doivent résonner, être en harmonie et au diapason avec les expériences contemporaines pour leur donner de la force et du pouvoir, plutôt que de l'affaiblir, et contribuer à la vivacité des mondes

culturels et sociaux. Comme le dit Friedman (2004: 29), les expressions culturelles significatives sont celles qui résonnent existentiellement avec les expériences vécues, qui en sont issues et auxquelles elles contribuent.

J'espère que cet ouvrage, à l'image des pratiques et des expressions musicales populaires contemporaines innues, contribuera à la valorisation et à la revitalisation d'un monde innu viable, intègre, vif et confortable dans le monde actuel et pour les prochaines générations.

BIBLIOGRAPHIE

Livres et revues

- ADELSON, Naomi, 2000, « Being Alive Well » : *Health and the Politics of Cree Well-being*. Toronto, University of Toronto Press, Anthropological Horizons.
- AIAMIEUNA MAK NIKAMUNA (*Prières et chants*), 1996. Shiship-pishim".
- ANDRÉ, Mathieu Mestenameu, 1984, *Moi, « Mestenameu »*. Sept-Îles, Traduction montagnaise, Édition Ino.
- APPADURAI, Arjun, 2001, *Après le colonialisme. Les conséquences culturelles de la globalisation*. Paris, Payot.
- AUDET, Véronique et Amélie COURCHESNE, 2001, *Diapason. Contes et musiques au Burkina Faso*. Québec, Formation pratique au baccalauréat en anthropologie, Université Laval.
- AUDET, Véronique, 2012a, « Why Do the Innu Sing Popular Music? Reflections on Cultural Assertion and Identity Movements in Music » : 372-407, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*. Montréal, McGill-Queen's University Press.
- _____, 2012b, « Aboriginal Popular Music in Quebec : Influences, Issues, and Rewards. Interview: Florent Vollant with Véronique Audet » : 408-418, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*. Montréal, McGill-Queen's University Press.
- _____, 2012c, « Gilles Sioui : Supporting and Performing with Aboriginal Artists in Quebec. Interview: Gilles Sioui with Véronique Audet and Donna Lari-vière » : 419-430, dans A. Hoefnagels et B. Diamond (éd.), *Aboriginal Music in Contemporary Canada: Echoes and Exchanges*. Montréal, McGill-Queen's University Press.

- _____, 2012d, « Claude McKenzie, auteur-compositeur-interprète Innu : des chants et musiques pour vivre et manifester une présence » : 13-25, *Canadian Folk Music / Musique folklorique canadienne (Special Issue on Canadian Singer-Songwriters)*, 46, 1.
- _____, 2010a, « Entre l'étranger et le familier, le personnel et le professionnel. L'engagement personnel et émotif dans nos rapports humains en milieu autochtone » : 27-45, *Les Cahiers du CIÉRA (De l'expérience de terrain dans les sciences sociales)*, 6.
- _____, 2010b, « Aimuna mak nikamun – Paroles et musiques : Les musiques populaires innues » (Texte bilingue français et *innu-aimun*) : 43-81, 195-215, dans Marc Tremblay (éd.), *Tshakapesh. Aussi loin que je me souviens. Unaman-shipu tome 4*. Unaman-shipu, école Olamen.
- _____, 2009, « Hip hop autochtone au Québec. Oralités contemporaines au gré des ondes politiques et médiatiques » : 34-37, *Inter, art actuel (Indiens | Indians | Indios)*, 104, hiver 2009-2010.
- _____, 2005a, *Innu nikamu. Expression musicale populaire, affirmation identitaire et guérison sociale en milieu innu contemporain*. Québec, Mémoire de maîtrise en anthropologie, Université Laval.
- _____, 2005b, « Les chansons populaires innues : contexte, signification et pouvoir dans les expériences sociales de jeunes innus » : 31-38, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3.
- BEAUDRY, Nicole, 2001, « Subartic Canada » : 383-393, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York, Garland Publishing.
- _____, 1988, « Présentation » : 2-4, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- BELLEAU, Michel et autres, 1988, *Le pays infini*. Québec, Conseil Attikamek et Montagnais.
- BERBAUM, Sylvie, 1995, « Spiritualité et musique chez les Ojibwa » : 182-200, *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, 12, automne.
- BIRD-DAVID, Nurit, 1999, « 'Animism' Revisited. Personhood, Environment, and Relational Epistemology » : 67-79, *Current Anthropology*, 40, Supplement.
- BLACKSMITH, Kenny et Louise BLACKSMITH, 2006, *The Covenant of the First Peoples of Canada*. Ottawa, Gathering Nations International. [En ligne] [www.gatheringnations.ca]
- BLUM, Stephen, 2001, « Sources, Scholarship, and Historiography » : 21-37, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York, Garland Publishing.

- BLUNDELL, Valda, 1985, « Une approche sémiologique du powwow canadien contemporain » : 53-66, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours : Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- BOUCHARD, Serge et Mathieu MESTOKOSHO, 2004 [1977], *Récits de Mathieu Mestokosho, chasseur innu*. Montréal, Les Éditions du Boréal.
- BOUCHARD, Serge, José MAILHOT, Sylvie VINCENT et Louise SAUVÉ (éd.), 1989, *Peuples autochtones de l'Amérique du Nord. De la réduction à la coexistence*. Sainte-Foy, Télé-université, Université du Québec.
- BOUSQUET, Marie-Pierre, 2005, « Les jeunes Algonquins sont-ils biculturels? Modèles de transmission et innovations dans quelques réserves » : 7-18, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3.
- _____, 2002, « *Quand nous vivions dans le bois* », *le changement spatial et sa dimension générationnelle : l'exemple des Algonquins du Canada, tomes 1-2*. Québec et Paris, Thèse de doctorat, Université Laval et Université Paris X.
- BOURDIEU, Pierre, 1977, *Outline of a Theory of Practice*. Stanford, Stanford University Press.
- BUCK, Elizabeth B., Marlene CUTHBERT et Deanna Campbell ROBINSON (éd.), 1991, *Music at the Margins: Popular Music and Cultural Diversity*. Newbury Park, Sage Publications.
- BURGER, Julian, 2000, *Premières Nations. Un avenir pour les peuples autochtones*. Fontenay-sous-Bois, Éditions Anako.
- CANADA, COMMISSION ROYALE SUR LES PEUPLES AUTOCHTONES (CRPA), René DUSSAULT et Georges ERASMUS, 1996, *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*. Ottawa, La Commission.
- CARDINAL, Harold, 1969, *The Injust Society. The Tragedy of Canada's Indians*. Edmonton, Hurtig.
- CAVANAGH [DIAMOND], Beverley, Sam M. CRONK et Franziska VON ROSEN, 1988, « Vivre ses traditions : fêtes intertribales chez les Amérindiens de l'Est du Canada » : 5-21, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- CAVANAGH [DIAMOND], Beverley, 1988, « The Transmission of Algonkian Indian Hymns : Between Orality and Litteracy » : 3-28, dans J. Beckwith et F.A. Hall (éd.), *Musical Canada. Words and Music Honouring Helmut Kallmann*. Toronto, University of Toronto Press.
- _____, 1985, « Les mythes et la musique naskapis » : 5-18, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours : Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- CHALIFOUX, Éric, Pierre LEPAGE, Josiane LOISELLE-BOUDREAU, Rémi SAVARD, Isabelle ST-AMAND et Pierre TRUDEL, 2010, « Dossier Kanesatake/Oka : Vingt ans après » : 109-158, *Recherches amérindiennes au Québec (Droits et identités en mouvement)*, 39, 1-2.

- CHAREST, Paul et Daniel CLÉMENT (éd.), 1997, *Recherches amérindiennes au Québec (Innuat anutshish. Les Montagnais aujourd'hui)*, 27, 1.
- CHARRON, Denise et René BOUDREAU, 1994a, *Mingan: Ekuantsiht. Wendake*, Institut culturel et éducatif montagnais.
- _____, 1994b, *Sept-Îles et Malioténam: Uashat mak Mani-utenam*. Wendake, Institut culturel et éducatif montagnais.
- CHERNOFF, John, 2002, « Ideas of Culture and the Challenge of Music »: 377-398, dans J. MacCLANCY (éd.), *Exotic No More: Anthropology on the Front Line*. Chicago, The University of Chicago Press.
- CLAMMER, John, Sylvie POIRIER et Eric SCHWIMMER (éd.), 2004, *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, University of Toronto Press.
- CLÉMENT, Daniel (éd.) et Serge JAUVIN, 1993, *Aitnanu. La vie quotidienne d'Hélène et de William-Mathieu Mark*. Montréal, Éditions Libre Expression, Musée canadien des civilisations.
- COMAROFF, Jean et John COMAROFF, 1992, *Ethnography and the Historical Imagination*. Boulder, Westview Press.
- COMTOIS, Robert, 1988, *Unipek^e: Les Montagnais de Mingan et l'exploitation des ressources côtières durant la première moitié du XX^e siècle*. Québec, Mémoire de maîtrise, Université Laval.
- COOPER, John M., 1944, « The Shaking Tent Rite among the Plains and Forest Algonquians »: 60-84, *Primitive Man*, 17.
- CRESWELL, John W., 1994, *Research Design. Qualitative & Quantitative Approaches*. London, Sage Publications.
- CSORDAS, Thomas J., 1999, « Ritual Healing and the Politics of Identity in Contemporary Navajo Society »: 3-23, *American Ethnologist*, 26, 1.
- DESCENT, Danièle, 1987, *Innu Nikamu. Festival de musique, 3^e édition 1987, 6-7-8-9 août*. Malioténam – Sept-Îles, Les Promotions Innu Nikamu.
- DESCOLA, Philippe et Gisli PALSSON (éd.), 2000, *Nature and Society. Anthropological Perspectives*. London, Routledge.
- DESGENT, Jean-Marc et Guy LANOUE, 2005, *Errances. Comment se pensent le Nous et le Moi dans l'espace mythique des nomades septentrionaux sekani*. Ottawa, Musée canadien des civilisations.
- DESROCHES, Monique et Brigitte DES ROSIERS, 1995, « Notes « sur » le terrain »: 3-12, *Cahiers de musiques traditionnelles (Terrains)*, 8. Genève, Georg Éditeur, Ateliers d'ethnomusicologie.
- DIAMOND, Beverly, 2008, *Native American Music in Eastern North America: Experiencing Music, Expressing Culture*. New York, Oxford, Oxford University Press.

- _____, 2001, « Identity, Diversity, and Interaction » : 1056-1065 / « Popular Music » : 1279-1282, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York, Garland Publishing.
- DIAMOND, Beverley, Sam M. CRONK et Franziska VON ROSEN, 1994, *Visions of Sound: Musical Instruments of First Nations Communities in North Eastern America*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- DORAN, Anne, 2005, *Spiritualité traditionnelle et christianisme chez les Montagnais*. Paris, L'Harmattan.
- DOW, James, 1986a, « Universal Aspects of Symbolic Healing: A Theoretical Synthesis » : 56-69, *American Anthropologist*, 88.
- _____, 1986b, *The Shaman's Touch: Otomi Indian Symbolic Healing*. Salt Lake City, University of Utah Press.
- DRAPEAU, Lynn, 1999, *Dictionnaire montagnais-français*. Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec.
- DU BERGER, Jean, 1997, *Grille des pratiques culturelles*. Sillery, Éditions du Septentrion.
- DUBOIS, Paul-André, 1997, *De l'oreille au cœur. Naissance du chant religieux en langues amérindiennes dans les missions de Nouvelle-France (1600-1650)*. Sillery, Éditions du Septentrion.
- DUBREUIL, Steve, 1998, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve innue de Sept-Îles et ses transformations subséquentes (Troisième et dernière partie) » : 30-33, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 26, mai.
- _____, 1997, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve montagnaise de Sept-Îles et ses transformations subséquentes (Suite/Partie 2) » : 13-19, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 23, mai.
- _____, 1993, « Circonstances historiques entourant la fondation de la réserve montagnaise de Sept-Îles et ses transformations subséquentes » : 27-31, *La Revue d'histoire de la Côte-Nord*, 18, octobre.
- ELLIS, Clyde, Luke Erik LASSITER, et Gary H. DUNHAM (éd.), 2005, *Powwow*. Lincoln et London, University of Nebraska Press.
- FABIAN, Johannes, 1998, *Moments of Freedom: Anthropology and Popular Culture*. Charlottesville, University Press of Virginia.
- FELD, Steven, 1990, *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- FLANNERY, Regina, 1939, « The Shaking Tent Rite among the Montagnais of James Bay » : 11-16, *Primitive Man*, 12, 1.
- FONTAINE, Naomi, 2011, *Kuessipan. À toi*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- FRENETTE, Jacques, 1986, *Mingan au 19^e siècle: cycles annuels des Montagnais et politiques commerciales de la Compagnie de la Baie d'Hudson*. Ottawa, Musée canadien des civilisations, Service canadien d'ethnologie, collection Mercure 106.

- FRIEDMAN, Jonathan, 2004, « Culture et politique de la culture. Une dynamique durkheimienne »: 23-43, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.
- _____, 1994, *Cultural Identity and Global Process*. London, Sage Publications.
- FRISBIE, Charlotte J., 2001, « American Indian Musical Repatriation »: 491-501, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York, Garland Publishing.
- GABRIEL, Brenda et Arlette Kawanatatie VAN DEN HENDE, 2010, À l'orée des bois: une anthologie de l'histoire du peuple de *Kanehsatà:ke*. Traduction française de l'édition originale (1995) par Francine Lemay. Kanehsatà:ke, Centre de culture et de langue Tsi Ronterihwanóhnhna ne Kanien'kéha.
- GAGNON, Denis, 2003, *Deux cents ans de pèlerinages: Les Mamit Innuat à Musquaro, Saint-Anne-de-Beaupré et Saint-Anne-d'Unamen-Shipu (1800-2000)*. Québec, Thèse de doctorat, Université Laval.
- GEERTZ, Clifford, 1983, « « From the Native's Point of View »: On the Nature of Anthropological Understanding »: 55-70, dans C. Geertz, *Local Knowledge. Further Essays in Interpretive Anthropology*. New York, Basic Books.
- GIDDENS, Anthony, 1993, « Une théorie critique de la modernité avancée »: 29-53, dans M. Audet et H. Bouchiki, *Structuration du social et modernité avancée. Autour des travaux d'Anthony Giddens*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- GOFFMAN, Erving, 1973 [1959], *La présentation de soi. La mise en scène de la vie quotidienne, tome 1*. Paris, Éditions de Minuit, collection Le sens commun.
- GOULET, Jean-Guy, 2007, « Moving Beyond Culturally Bound Ethical Guidelines »: 208-236, dans J.-G. Goulet et Bruce G. Miller (éd.), *Extraordinary Anthropology. Transformations in the Field*. Lincoln, Nebraska, Nebraska University Press.
- _____, 2004, « Une question éthique venue de l'autre monde. Au-delà du Grand Partage entre nous et les autres »: 109-126, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.
- _____, 1994, « Récits de rêves et de visions chez les Dénés Tha contemporains. Vision du monde et principes épistémologiques sous-jacents »: 59-74, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- GOULET, Jean-Guy et Bruce MILLER, 2007, « Embodied Knowledge: Steps toward a Radical Anthropology of Cross-cultural Encounters »: 1-14, dans J.-G. Goulet et Bruce G. Miller (éd.), *Extraordinary Anthropology. Transformations in the Field*. Lincoln, Nebraska, Nebraska University Press.

- GRENIER, Line et Val MORRISON, 1995, « Quebec Sings « E Uassiuian » : The Coming of Age of a Local Music Industry » : 127-130, dans W. Straw, S. Johnson, R. Sullivan et P. Friedlander (éd.), *Popular Music: Style and Identity*. Montréal, Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions / International Association for the Study of Popular Music.
- GRENIER, Line, 1995, « Le terrain socio-musical populaire au Québec : « Et dire qu'on ne comprend pas toujours les paroles... » » : 75-98, *Études littéraires*, 27, 3.
- _____, 1993, « Policing French-Language Music on Canadian Radio: The Twilight of the Popular Record Era? » : 119-141, dans T. Bennett (éd.), *Rock and Popular Music: Politics, Policies, Institutions*. London, Routledge.
- GUÉDON, Marie-Françoise, 1994, « La pratique du rêve chez les Dénés septentrionaux » : 75-89, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- HALLOWELL, Alfred Irving, 1992, *The Ojibwa of Berens River, Manitoba: Ethnography into History*. Fort Worth, Harcourt Brace Jovanovich College Publishers.
- _____, 1976 [1960], « Ojibwa Ontology, Behavior and World View » : 19-52, dans S. Diamond (éd.), *Culture in History: Essays in Honor of Paul Radin*. New York, Columbia University Press. Reproduit dans R.D. Fogelson et autres, 1976, *Contributions to Anthropology: Selected Papers of A. Irving Hallowell*: 357-390. Chicago, University of Chicago Press.
- _____, 1971 [1942], *The Role of Conjuring in Saulteaux Society*. New York, Octagon Books.
- _____, 1955, *Culture and Experience*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press.
- _____, 1926, « Bear Ceremonialism in the Northern Hemisphere » : 1-175, *American Anthropologist*, 28, 1.
- HERSKOVITS, Melville J., 1960, *Cultural Anthropology*. New York, Knopf.
- INGOLD, Tim, 2004, « A Circumpolar Night's Dream » : 25-57, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, University of Toronto Press.
- _____, 1996, « Hunting and Gathering as Ways of Perceiving the Environment » : 117-155, dans R. Ellen et K. Fukui, *Redefining Nature. Ecology, Culture and Domestication*. Oxford, Berg.
- INNU NIKAMU, Festival (AUDET, Véronique et artistes collaborateurs), 2009, *Innu Nikamu 2009 25^e édition. Présentation des artistes autochtones pour la 25^e édition du Festival Innu Nikamu*. Mani-utenam, Les Productions Innu Nikamu.
- JÉROME, Laurent, 2010, *Jeunesse, musique et rituels chez les Atikamekw (Haute-Mauricie, Québec): ethnographie d'un processus d'affirmation identitaire et culturelle en milieu autochtone*. Québec, Thèse de doctorat, Université Laval.

- _____, 2007, « Identifications, relations et circulation des savoirs chez les Atikamekw de la Haute-Mauricie. Un regard ethnographique sur le *tewehigan* » : 479-496, dans F.B. Laugrand et J.G. Oosten, *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, collection Mondes autochtones.
- _____, 2005a, « Présentation. Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation » : 3-6, *Recherches amérindiennes au Québec*, 35, 3.
- _____, 2005b, « Musique, tradition et parcours identitaire de jeunes Atikamekw : la pratique du *tewehikan* dans un processus de convocation culturelle » : 19-30, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3.
- KEILLOR, Elaine, 1988, « La naissance d'un genre musical nouveau. Fusion du traditionnel et du « country » » : 65-74, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- KRAWLL, Marcia B., 1994, *Comprendre le rôle de la guérison dans les collectivités autochtones*. Ottawa, Solliciteur général du Canada.
- KRIMS, Adam, 2000, *Rap Music and the Poetics of Identity*. Cambridge, Cambridge University Press.
- LANE, Phil Jr., Michael BOPP, Judie BOPP et Julian NORRIS, 2002, *Le balisage de l'expérience de guérison. Rapport final d'un projet de recherche d'une Première nation sur la guérison dans les collectivités autochtones du Canada*. Ottawa, Solliciteur général du Canada.
- LAPLANTE, Louise et José MAILHOT, 1972, « Essai d'analyse d'un chant montagnais » : 2-19, *Recherches amérindiennes au Québec*, 2, 2.
- LASSITER, Luke Erik, 1998, *The Power of Kiowa Song: A Collaborative Ethnography*. Tucson, University of Arizona Press.
- LATOURE, Bruno, 1997, *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris, La Découverte.
- LEBLANC, Larry, 1994, « Canada's Aboriginal Musicians Seek Mainstream Recognition », *Billboard*, 3 septembre.
- LEDERMAN, Anne, 1990, « The Drops of Brandy: Several Versions of a Métis Fiddler Tune » : 3-11, *Bulletin de musique folklorique canadienne*, 24, 1.
- LEFEBVRE, Madeleine, 1971, *Tshakapesh. Récits montagnais-naskapi*. Québec, Éditeur officiel du Québec, collection Civilisation du Québec.
- LEGROS, Dominique, 1999, *L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty. Un Indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*. Paris, Gallimard.
- LEPAGE, Pierre, 2002, *Mythes et réalités sur les peuples autochtones. La rencontre Québécois-Autochtones*. Montréal, Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse du Québec.

- LISCHKE, Ute et David McNAB, 2005, *Walking a Tightrope: Aboriginal Peoples and their Representations*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- MABRU, Lothaire, 1997, « De l'écriture du corps dans les pratiques musicales à transmission « orale » : le cas du fifre en Bazadais » : 49-59, dans N. Belmont et J.-F. Gossiaux (éd.), *De la voix au texte. L'ethnologie contemporaine entre l'oral et l'écrit*. Paris, Éditions CTHS.
- MAILHOT, José, 1999, *Au pays des Innus. Les Gens de Sheshatshit*. Montréal, Recherches amérindiennes au Québec, collection Signes des Amériques.
- MALINOWSKI, Bronislaw, 1967, *A Diary in the Strict Sense of the Term*. New York, Harcourt, Brace and World.
- _____, 1961, *Argonauts of the Western Pacific: An Account of Native Enterprise and Adventure in the Archipelagos of Melanesian New Guinea*. New York, E. P. Dutton.
- MANUEL, Peter Lamarche, 1990 [1988], *Popular Musics of the Non-Western World: An Introductory Survey*. New York, Oxford University Press.
- McALLESTER, David P., 1988, « L'enseignement des musiques amérindiennes des États-Unis. Éthique et pédagogie » : 59-64, *Recherches amérindiennes au Québec (Fêtes et musiques)*, 18, 4.
- McNULTY, Gerry E. et Marie-Jeanne BASILE, 1981, *Lexique montagnais-français du parler de Mingan*. Québec, Centre d'études nordiques, Université Laval.
- MEINTJES, Louise, 2004 [1990], « Paul Simon's Graceland, South Africa, and the Mediation of Musical Meaning » : 126-163, dans S. Frith (éd.), 2004, *Popular Music: Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume 4: Music and Identity*. London et New York, Routledge.
- _____, 2003, *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*. Durham et London, Duke University Press.
- MERRIAM, Alan P., 1964, *The Anthropology of Music*. Evanston, Northwestern University Press.
- MESTOKOSHO, Rita, 1995, *Eshi uapataman nukum. Recueil de poèmes montagnais*. Mashteuiatsh, Les Éditions Piekukami.
- MINISTÈRE DES AFFAIRES INDIENNES ET DU NORD CANADA, 2003, *Guide des collectivités indiennes et inuites du Québec 2003*. Ottawa, Travaux publics et services gouvernementaux Canada.
- _____, 2002, « Florent Vollant. Créateur de rêves » : 18, *Ensemble pour faire toute la différence*. Ottawa, Publications du gouvernement du Canada.
- MOLINO, Jean, 1984, « Vers une nouvelle anthropologie de l'art et de la musique. À propos d'un ouvrage de Steven Feld : Sound and Sentiment » : 269-313, *Revue de musique des universités canadiennes*, 5.
- MONGEAU, Marcel, o.m.i., 1981, *Mishta Pinamen: Philomène, la formidable!* Trois-Rivières, Oblats de Marie immaculée.

- MORALI, Laure, 2002, *La route des vents*. Rennes, La Part Commune.
- MORRISON, Val, 1996, « Mediating Identity: Kashtin, the Media, and the Oka Crisis »: 115-136, dans V. Amit-Talai et C. Knowles (éd.), *Re-Situating Identities: The Politics of Race, Ethnicity, and Culture*. Peterborough, Broadview Press.
- MYERS, Helen, 1992, « Ethnomusicology »: 3-19, dans H. Myers (éd.), *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, W.W. Norton & Company.
- NETTL, Bruno, 1992, « Recent Directions in Ethnomusicology »: 375-399, dans H. Myers (éd.), *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, W.W. Norton & Company.
- ONG, Walter J., 1982, *Orality and Literacy: The Technologizing of the Word*. Londres et New York, Methuen.
- PENASHUE, Elizabeth, 1999, « Elisabeth Penashue »: 199-215, dans P. Kulchyski, D. McCaskill et D. Newhouse, *In the Words of Elders. Aboriginal Cultures in Transition*. Toronto, University of Toronto Press.
- PERRIN, Michel, 1995, *Le Chamanisme*. Que sais-je? Paris, Presses universitaires de France.
- PICHETTE, Marie-Hélène, 2001, *Musique populaire et identité franco-ontariennes. La Nuit sur l'étang*. Sudbury, Prise de parole, collection Ancrages.
- POIRIER, Sylvie, 2004a, « Ontology, Ancestral Order and Agencies among the Kukatja of the Australian Western Desert »: 58-82, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, University of Toronto Press.
- _____, 2004b, « Présentation. La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel »: 7-21, *Anthropologie et sociétés (La (dé)politisation de la culture)*, 28, 1.
- _____, 2000, « Contemporanéités autochtones, territoires et (post)colonialisme. Réflexions sur des exemples canadiens et australiens »: 137-153, *Anthropologie et sociétés (Terrains d'avenir)*, 24, 1.
- _____, 1994, « Présentation »: 5-11 / « La mise en œuvre sociale du rêve. Un exemple australien »: 105-116, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- PRESTON, Richard J., 2002 [1975], *Cree Narrative: Expressing the Personal Meanings of Events*. Montréal et Kingston, McGill-Queen's University Press.
- _____, 1985, « Transformations musicales et culturelles chez les Cris de l'Est »: 19-28, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- PROULX, Jean-René, 1988, « Acquisition de pouvoirs et tente tremblante chez les Montagnais. Documents tirés de *Mémoire battante* d'Arthur Lamothe »: 51-59, *Recherches amérindiennes au Québec (Chamanismes des Amériques)*, 18, 2-3.

- RADICE, Martha Kate, 2000, *Feeling Comfortable? Les Anglo-montréalais et leur ville*. Québec, Les Presses de l'Université Laval.
- RIVARD, Sylvain et Cécile TREMBLAY-MATTE, 2001, *Archéologie sonore. Chants amérindiens*. Laval, Éditions Trois.
- ROSEMAN, Marina, 1994, « Les chants de rêve. Des frontières mouvantes dans le monde temiar » : 121-144, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- _____, 1991, *Healing Sounds from the Malaysian Rainforest: Temiar Music and Medicine*. Berkeley, University of California Press.
- ROUGET, Gilbert, 1968, « Ethnomusicologie » : 1339-1390, dans J. Poirier, *Ethnologie générale*. Paris, Encyclopédie de la Pléiade, Gallimard.
- ROUSSEAU, Jacques, 1956, « L'origine du motif de la double courbe dans l'art algonquin » : 218-221, *Anthropologica*, 2.
- _____, 1953, « Rites païens de la forêt québécoise : la tente tremblante et la suerie » : 129-155, *Les Cahiers des Dix*, 18.
- ROUSSEAU, Jacques et Madeleine ROUSSEAU, 1947, « La cérémonie de la tente agitée chez les Mistassini » : 307-315, *Actes du Vingt-huitième Congrès International des Américanistes*.
- SAHLINS, Marshall, 2007, *La découverte du vrai sauvage. Et autres essais*. Paris, Gallimard.
- SAINT-ARNAUD, Pierre (éd.), 2003, *Les actes du colloque « Lumière sur l'héritage ». Colloque sur l'expérience vécue par les ex-pensionnaires du Pensionnat de Malioténam (25-26-27 mai 2002)*. Betsiamites, Table des Directions des Services sociaux en association avec la Fondation autochtone de guérison.
- SAMSON, Colin, 2004, « 'We Live This Experience': Ontological Insecurity and the Colonial Domination of the Innu People of Northern Labrador » : 151-188, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, University of Toronto Press.
- SAVARD, Rémi, 1971, *Carcajou et le sens du monde. Récits montagnais-naskapi*. Québec, Éditeur officiel du Québec, collection Civilisation du Québec.
- SCALES, Christopher, 1999, « First Nations Popular Music in Canada: Musical Meaning and the Politics of Identity » : 94-101, *Revue de musique des universités canadiennes*, 19, 2.
- SEEGER, Anthony, 1992, « Ethnography of Music » : 88-109, dans H. Myers (éd.), *Ethnomusicology: An Introduction*. New York, W.W. Norton & Company.

- SILBERSTEIN, Jil, 1998, *Innu. À la rencontre des Montagnais du Québec-Labrador*. Paris, Éditions Albin Michel, collection Terre indienne.
- SIOUI, Jean, 1997, *Le pas de l'Indien : pensées wendates*. Québec, Éditions du Loup de gouttière.
- SPECK, Frank G., 1977 [1935], *Naskapi: The Savage Hunters of the Labrador Peninsula*. Norman, University of Oklahoma Press.
- _____, 1914, *The Double-Curve Motive in Northeastern Algonkian Art*. Ottawa, Canada Department of Mines, Geological Survey.
- STRAW, Will, Stacey JOHNSON, Rebecca SULLIVAN et Paul FRIEDLANDER (éd.), 1995, *Popular Music: Style and Identity*. Montréal, Centre for Research on Canadian Cultural Industries and Institutions / International Association for the Study of Popular Music.
- TANNER, Adrian, 2004, « The Cosmology of Nature, Cultural Divergence, and the Metaphysics of Community Healing » : 189-222, dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (éd.), *Figured Worlds. Ontological Obstacles in Intercultural Relations*. Toronto, University of Toronto Press.
- _____, 1979, *Bringing Home Animals: Religious Ideology and Mode of Production of the Mistassini Cree Hunters*. Londres, C. Hurst.
- TEDLOCK, Barbara, 2000, « Ethnography and Ethnographic Representation » : 455-486, dans N.K. Denzin et Y.S. Lincoln (éd.), *Handbook of Qualitative Research. Second Edition*. Thousand Oaks, Sage Publications.
- _____, 1994, « Rêves et visions chez les Amérindiens : « produire un ours » » : 13-27, *Anthropologie et sociétés (Rêver la culture)*, 18, 2.
- TREMBLAY, Huguette, 1977, *Journal des voyages de Louis Babel. 1866-1868*. Montréal, Les Presses de l'Université du Québec, collection Tekouerimat 4.
- TREMBLAY, Marc (éd.), 2010, *Tshakapesh. Aussi loin que je me souviens. Unaman-shipu Volume 4*. Unaman-shipu, École Olamen.
- _____ (éd.), 2009a, *Mamu. Unaman-shipu Volume 3*. Unaman-shipu, École Olamen.
- TRUCHON, Karoline, 2005, « L'importance de l'aspect relationnel dans l'auto-(re)présentation de jeunes innus de la communauté de Uashat mak Mani-Utenam » : 95-106, *Recherches amérindiennes au Québec (Jeunes autochtones. Espaces et expressions d'affirmation)*, 35, 3.
- TURNER, Lucien M., 1979 [1894], *Ethnology of the Ungava District*. Québec, Comeditex.
- _____, 1888a, « On the Indians and Eskimos of the Ungava District, Labrador » : 99-119, *Proceedings and Transactions of the Royal Society of Canada for the Year 1887*, ser. 1, sect. 2, vol. 5.
- _____, 1888b, « The Single-headed Drum of the Naskopie (Nagnagnot) Indians, Ungava District, Hudson Bay Territory » : 434-444, *Proceedings of the United States National Museum*.

- VINCENT, Sylvie, 2009, «Se dire innu hier et aujourd'hui: l'identité est-elle territoriale?»: 261-274, dans N. Gagné, M. Salaün et T. Martin (éd.), *Autochtonies: Vues de France et du Québec*. Québec, Les Presses de l'Université Laval, collection Mondes autochtones.
- _____, 1982, «Notes» dans *Puamuna / Rêves de chasse montagnais / Montagnais Hunting Songs*. SQN 100. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Boot Records.
- _____, 1973, «Structure du rituel: la tente tremblante et le concept de *Mista.pe.w*»: 69-83, *Recherches amérindiennes au Québec*, 3, 1-2.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo, 2009, *Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structurale*. Paris, Presses universitaires de France.
- _____, 1998, «Les pronoms cosmologiques et le perspectivisme amérindien»: 429-462, dans É. Alliez (éd.), *Gilles Deleuze. Une vie philosophique*. Paris, Le Plessis-Robinson.
- WALDRAM, James B., 1997, *The Way of the Pipe. Aboriginal Spirituality and Symbolic Healing in Canadian Prisons*. Ontario, Broadview Press.
- WARRY, Wayne, 1998, *Unfinished Dreams. Community Healing and the Reality of Aboriginal Self-Government*. Toronto, University of Toronto Press.
- WHIDDEN, Lynn, 2007, *Essential Song: Three Decades of Northern Cree Music*. Waterloo, Wilfrid Laurier University Press.
- _____, 1990, «A Note on Métis Music»: 12-15, *Bulletin de musique folklorique canadienne*, 24, 1.
- _____, 1986, *An Ethnomusicological Study of the Traditional Songs of the Chisasibi Cree*. Montréal, Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- _____, 1985, «Les hymnes, une anomalie parmi les chants traditionnels des Cris du Nord»: 29-36, *Recherches amérindiennes au Québec (Chants et tambours: Le pouvoir des sons)*, 15, 4.
- _____, 1984, «How can you Dance to Beethoven? Native People and Country Music»: 87-103, *Revue de musique des universités canadiennes*, 5.
- _____, 1983, «Traditional Cree Song and the Problem of Creativity in Music»: 181-188, *Actes du Quatorzième Congrès des Algonquinistes*. Ottawa, Carleton University.
- WHITE, Bob W., 2008, *Rumba Rules. The Politics of Dance Music in Mobutu's Zaire*. Durham, Duke University Press.
- _____ (éd.), 2006, *Anthropologie et sociétés (Mise en public de la culture)*, 30, 2.
- WICKWIRE, Wendy, 1985, «Theories of Ethnomusicology and the North American Indian: Retrospective and Critique»: 186-221, *Revue de musique des universités canadiennes*, 6.

- WOLFE, Charles K., 2001, «Country and Western»: 76-81, dans E. Koskoff (éd.), *The Garland Encyclopedia of World Music, Volume 3, United States and Canada*. New York, Garland Publishing.
- WRIGHT, Susan, 1998, «The Politicization of 'Culture'»: 7-15, *Anthropology Today*, 14, 1.
- WRIGHT-MCLEOD, Brian, 2005, *The Encyclopedia of Native Music: More than a Century of Recordings from Wax Cylinder to the Internet*. Tucson, University of Arizona Press / University of British Columbia Press.

Articles de presse et entrevues radiophoniques

- CHAREST, Paul, 1992, «Odd Couple Standard for National Unity», *Edmonton Journal*, 10 septembre.
- DORÉ, Jean-Gagnon, 1989, «Les grenouilles et la baleine: festival autochtone d'Innu Nikamu»: 13-14, *Chansons d'aujourd'hui*, 12, 5, novembre.
- DUSSAULT, Anne-Marie, 2004, «Entrevue avec Claude McKenzie». Montréal, Société Radio-Canada.
- GOULET, Paul-Henri, 1992, «Kashtin: un délice», *Journal de Montréal*, 29, 4, 18 juin.
- IGNACIO, Ivan, 2004, «Entrevue avec Claude McKenzie», émission *Voix autochtones*. Québec, Radio CKIA 88,3.
- JACQUES, Lucille, 1991, «Les deux font toute une paire: Kashtin»: 39, *Vidéo-presse*, 21, 4, décembre.
- JENNINGS, Nicolas, 1991, «Song of pride»: 95, *Maclean's*, 1^{er} juillet.
- KREWEN, Nick, 1993, «Kashtin Show Offers Dynamic Melodies», *The Hamilton Spectator*, 22 mars.
- LEGAULT, Laurent, 1989, «Kashtin»: 14, *Chansons d'aujourd'hui*, 12, 5, novembre.
- RABINOVITCH, Elana, 1994, «Kashtin – Akua tuta», *Biography*, Sony Music Canada / Columbia.
- RENZETTI, Elizabeth, 1993, «Label this Group Wonderful», *The Globe and Mail*, 1^{er} février.
- SAINT-PIERRE, Jean, 2010, «Kashtin revit après 15 ans d'absence», *Le Nord-Est*, 7 août. [En ligne] [nordest.canoe.ca/webapp/sitepages/content.asp?contentid=153115&id=1217]
- TRÉPANIÉ, Guy (Groupe Concept Musique), c1997, *Dossier de presse de Kashtin*.

Webographie

- COMMISSION DE TÉMOIGNAGE ET RÉCONCILIATION DU CANADA.
[En ligne] [www.trc-cvr.ca]
- CONVENTION DE RÈGLEMENT RELATIVE AUX PENSIONNATS
INDIENS. [En ligne] [www.residentialschoolsettlement.ca]
- DICTIONNAIRE INNU DICTIONARY AIMUN-MASHINAIKAN.
[En ligne] [www.innu-aimun.ca/dictionnaire]
- ENCYCLOPÉDIE DE LA MUSIQUE AU CANADA. *Kashtin*. [En ligne]
[www.thecanadianencyclopedia.com/index.cfm?PgNm=TCE&Params=
Q1ARTQ0001815]
- FESTIVAL INNU NIKAMU, Mani-utenam. [En ligne] [www.innunikamu.net]
- FRANKFRANKSIDE, 2009, *Kashtin – Euassiuian en français (missheard)*.
[En ligne] [www.youtube.com/watch?v=FejV6Uxo684&feature=related]
- NAMETAU INNU, 2010. Productions Manitu, ONF et Musée régional de la
Côte-Nord. [En ligne] [www.nametauinnu.ca]
- ____, *Culture / Culture matérielle / Tambour* (Capsules vidéo de l'émission *Le
tambour* de la série *Innu Aitun*, réalisée et télédiffusée en première à APTN,
11 octobre 2005). [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/culture/outil/
detail/43]
- ____, *Culture / Spiritualité et mythologie / Cosmogonie innue* (Capsules vidéo de
l'émission *Cosmogonie innue* de la série *Innu Aitun*, réalisée et télédiffusée
en première à APTN, 4 octobre 2005). [En ligne] [www.nametauinnu.ca/
fr/culture/spiritualite]
- ____, *Culture / Portrait de la Nation / Mani-utenam / Innu Nikamu: concert de
Philippe McKenzie* (Clip vidéo, Productions Manitu, 2000). [En ligne]
[www.nametauinnu.ca/fr/culture/nation/detail/65/79]
- ____, *Nomadisme / Été / Rassemblement / Les buts* (Clip vidéo, Productions Manitu,
2000). [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/nomade/detail/33/4]
- ____, *Visite guidée* (Capsules vidéo du film *Innu*, Malenfant 2000). [En ligne]
[www.nametauinnu.ca/fr/visite]
- ____, *Culture / Territoire / Visite du territoire* (Capsules vidéo du film *Pakatakan*,
Malenfant 1992). [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/culture/territoire/
detail/48]
- ____, *Culture / Histoire / Point de vue innu* (Capsules vidéo du film *Chroniques de
Minganie*, Malenfant 2003). [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/culture/
histoire/detail/50]
- INSTITUT TSHAKAPESH (anciennement ICEM), Uashat. [En ligne] [www.
tshakapesh.ca]

- JÉRÔME, Valène, 2007, *La chanson de Valène – L'abandon*. Wapikoni Mobile (Uashat mak Mani-utenam) en coproduction avec l'Office national du film. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=YJVnR20p6s8]
- KASHTIN, 1994, *Ashtam Nashue*. Groupe Concept Musique / Sony Music Canada / Columbia. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=aGGCiqQ4R0E&feature=related]
- _____, 1991, *Isbkuess*. Groupe Concept Musique / Musicor. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=BkjaZVnxUMs]
- _____, 1989, *E Uassiuian*. Groupe Concept Musique / Trans-Canada. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=DK3hOAYIn8c&feature=related]
- _____, 1989, *Tshinanu*. Groupe Concept Musique / Trans-Canada. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=FaCYp5NFrJw]
- KORR NBAAL, 2007, *Kashtin uassiuian missheard*. [En ligne] [www.humourqc.com/video/816/kashtin_uassiuian_missheard]
- MARCOUX-CHABOT, Moïse, 2009, « 1 – Geneviève McKenzie (Soirée culturelle autochtone 2008) » / « 5 – Wendy Moar (Soirée culturelle autochtone 2008) », *Soirée culturelle autochtone 2008 du CIÉRA-AÉA*. Québec, Moïse Marcoux-Chabot 2005-2009. [En ligne] [moisemarcouxchabot.com/2009/06/17/soiree-culturelle-autochtone-2008]
- McKENZIE, Claude. [En ligne] [www.myspace.com/claudemckenzie]
- _____ (SOCAM). [En ligne] [www.socam.net/claudemcKenzie.html]
- _____ (DESPRÉS, Sébastien), 2011, *Identité innu: Santé communautaire et musique populaire* (avec Claude McKenzie et Véronique Audet). St. John's, Centre Leslie Harris, Memorial University of Newfoundland. [En ligne] [www.goodnesstv.org/en/videos/voir/48556]
- _____ (Mitesh13), 2008, *Claude McKenzie [Ekuen Pua]*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=iCRnnS5W1Xo&feature=related]
- _____, 2004, *Nutai*. Productions L-A Be. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=k_2s_XGkghA]
- McKENZIE, Claude et Florent VOLLANT (Mitesh13), 2008, *Tshinanu – Kashtin*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=YZf1Nfef-38&feature=related]
- McKENZIE, Philippe, 2011, *Philippe McKenzie – Gala Teweikan*. Québec, Parages Films; Wendake, Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM). [En ligne] [vimeo.com/32344931]
- _____ (Nikamuna09), 2009, *Innu Nikamu 2009 – Philippe Mckenzie – Ekuen Pua*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=lz1CpIPbNT0]
- MUSIQUE NOMADE, Maison des cultures nomades. [En ligne] [musiquenomade.com]
- OTTAWA, Francis (Fwankyboy), 2009, *Claude McKenzie en 1988 Innu Nikamu*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=HMRR65AUmI8]

- RADIO NTETEMUK CIMB 95,1FM, Pessamit. [En ligne] [www.cimb.fm]
- RADIO CKAU FM 104,5 / 90,1, Uashat mak Mani-utenam. [En ligne] [www.ckau.com]
- ROCK, Kathia. [En ligne] [www.myspace.com/kathiarock]
- _____, 2009, *Quand le jour se lève*. Wapikoni Mobile (Uashat mak Mani-utenam) en collaboration avec Les Productions des beaux jours et l'Office national du Canada. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=4MjruejSSqM&feature=related]
- _____ (V-Bone Music), 2009, *Uapan Nuta*. Réalisé par Yvon Lemieux. Québec, V-Bone Music. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=k1_Gv-8q6_g&feature=related]
- _____ (MICHAUD, Edmond), 2007, *Shatshitun*. Réalisé par Edmond Michaud. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=hHyhVtljWU]
- ROCK ET BELLES OREILLES (RBO), c1990, « Fishmoapé / Kashtin ». XxDrowxX, 2011, *Parodie d Kashtin*. [En ligne] [www.dailymotion.com/video/xh5k5_parodie-d-kashtin_fun]
- SAMIAN (avec SHAUIT), 2011, *So Much*. Co-réalisé par Martin Gendron et Steve Jolin. Rouyn-Noranda, Les Disques 7^{ième} Ciel. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=SG8P7gFHlzQ]
- _____ (avec ANODAJAY et SHAUIT), 2010, *Les mots*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette. Montréal, Les Productions La Guérilla; Rouyn-Noranda, Les Disques 7^{ième} Ciel. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=YnlW0_Os5QI]
- _____ (avec KASHTIN), 2010, *Tshinanu*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette et Maryse Legagneur. Montréal, Les Productions La Guérilla; Rouyn-Noranda, Les Disques 7^{ième} Ciel. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=aB83J2-AfuQ&feature=relmfu]
- _____ (avec SHAUIT), 2008, *Les Nomades*. Réalisé par Anaïs Barbeau-Lavalette. Rouyn-Noranda, Les Disques 7^{ième} Ciel. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=BYEszMWKfwI&feature=related]
- SAMIAN et SHAUIT (Mitesh13), 2008, « *Les Nomades* » *Samian et Shauit*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=V_aHeokb4IY&feature=related]
- SHAUIT. [En ligne] [shauit.weebly.com]
- _____, 2011, *Shauit – Gala Teweikan*. Québec, Parages Films; Wendake, Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM). [En ligne] [vimeo.com/32352192]
- _____ (BLICFILM), 2010, *SHAUIT chante en créole: JASPORA*. Montréal, Les Productions Blic – vidéo équitable. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=AOZCNtkbs4A]
- SIOUI-DURAND, Yves, 2002, « Faire le mantow – Mantowkasowin – L'art », Patrimoine canadien, Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone. [En ligne] [www.expressions.gc.ca/sioui-durand_f.htm]

- SOCIÉTÉ DE COMMUNICATION ATIKAMEKW-MONTAGNAIS (SOCAM), Wendake. [En ligne] [www.socam.net]
- SOCIÉTÉ RADIO-CANADA (SRC), 2004, « Dossier : La génération hallucinée. 1960-1970 » / « Dossier : Punk attitude. 1977-2002 » / « Dossier : Les Rollings Stones : 40 ans de satisfaction », *Les Archives de Radio-Canada*. [En ligne] [www.archives.radio-canada.ca]
- STUDIO MAKUSHAM, Mani-utenam. [En ligne] [www.makusham.com]
- VOLLANT-CORMIER, Alek-Sandra, 2010, *Mamituenitetau*. Wapikoni Mobile (Uashat mak Mani-utenam) en collaboration avec Les Productions des beaux jours et l'Office national du Canada. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=T8Td-noLkdk]
- VOLLANT, Florent. [En ligne] [www.florentvollant.com]
- _____, 2002, « Entretenir le feu », Patrimoine canadien, Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone. [En ligne] [www.expressions.gc.ca/vollant_f.htm]
- VOLLANT, Florent et Éric LAPOINTE, 2004, *Florent Vollant – Miam Maikan (Loup Blanc)*. [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=EZHwHyySn5c]
- WAPIKONI MOBILE. [En ligne] [wapikoni.tv]

Filmographie

- CARON, Myriam, 2004, *Nikamun*. Mani-utenam, Les Productions Mitik.
- COURTEMANCHE, Gil, 1992, *Kashtin: Le tambour éternel (Kashtin: The Eternal Drum)*. Productions Avanti, Ciné-vidéo. (Vidéocassette) [En ligne] [www.youtube.com/watch?v=ixp-VtXjZBk]
- LAMOTHE, Arthur, 2000a [1973], *Mariage à Matimekosh*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 44.
- _____, 2000b [1973], *Procession*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 8.
- _____, 2000c [1971], *Pow-wow*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 22.
- _____ et Mathieu Mestenameu ANDRÉ, 2000a [1973], *Makusham*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 55.
- _____ et Mathieu Mestenameu ANDRÉ, 2000b [1973], *Nourriture et médecine*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 17.

- ___ et Jean-Marie McKENZIE, 2000 [1973], *Rêves et chants I*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 20.
- ___, François BELLEFLEUR et Jean-Marie McKENZIE, 2000 [1973], *Rêves et chants II*. Montréal, Les Ateliers audio-visuels du Québec, Les Productions Premières Nations, collection Culture amérindienne – Archives document 21.
- LEMIEUX, Yvon (producteur et réalisateur), 2008, *Gilles Sioui sur six cordes*. Québec, Productions A Priori, avec APTN. (Émission de télévision et DVD)
- ___ (producteur) et Yvan DROLET (réalisateur), 2007, *Tshenu*. Québec, Productions A Priori, avec APTN. (Émission de télévision et DVD)
- ___ (producteur et réalisateur), 2005, *La Tournée Soleil Levant*. Québec, Productions A Priori, avec APTN et Télé-Québec. (Émission de télévision et DVD)
- MALENFANT, Eddy, 2009, *Nukum (Grand-mère)*. Mani-utenam, Productions Maikan et Productions Manitu, avec APTN. (DVD, série télévisée)
- ___, 2004, *Innu Nikamu. L'Indien chante – The Native Sings. 20 ans de musique autochtone!* Mani-utenam, Productions Manitu. (DVD)
- ___, 2003, *Chronique de Minganie*. Mani-utenam, Productions Maikan, avec APTN. (DVD) [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/culture/histoire/detail/50]
- ___, 2000, *Innu*. Mani-utenam, Productions Manitu. (Cassette vidéo, DVD) [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/visite]
- ___, 1992, *Pakatakan « La route des portages »*. Mani-utenam, Productions Manitu. (Cassette vidéo, DVD) [En ligne] [www.nametauinnu.ca/fr/culture/territoire/detail/48]
- MENEY, Florence, 2002, *La fin d'un long silence. Les jeunes autochtones du Québec*. Montréal, série télévisée *Enjeux*, Société Radio-Canada.
- OBOMSAWIN, Alanis, 1993, *Kanehsatake: 270 ans de résistance*. Montréal, Office national du film du Canada. [En ligne] [www.onf.ca/film/Kanehsatake_270_ans_resistance]
- SIOUI-DURAND, Yves, 2011, *Mesnak*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Montréal, Les Films de l'Isle.
- TREMBLAY, Marc (avec A. LALO, M. BELLEFLEUR, M.-R. MALLECK, J.-C. BELLEFLEUR), 2009b. *Unaman-shipu*. Unaman-shipu, École Olamen. (DVD)
- VINCENT-SAVARD, Luc, 2010, *TAM (Talents autochtones musicaux), 2^e saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)
- ___, 2009, *TAM (Talents autochtones musicaux), 1^{re} saison*. Wendake, Production TAM, avec APTN. (Série télévisée musicale)

- VOLLANT, Réginald et François SAVOIE, 2011, *Makusham, 3^e saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)
- _____, 2010, *Makusham, 2^e saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)
- _____, 2009, *Makusham, 1^{re} saison*. Mani-utenam, Kunakan Productions; Moncton, Connections Productions, avec APTN et TFO. (Série télévisée musicale)

Discographie innue

- AISHKAT, 2007, *Ueshkat*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- ANDRÉ, Bryan, 2009, *Nipeteti*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- _____, 2002, *Anishenui*. Québec, Studio Le Loft. (CD)
- ASHINI, Benoît, Pierre COURTOIS, Michel GRÉGOIRE, André-Charles ISHPATAO, Jean-Marie MACKENZIE, Étienne MARK, Simon MESTENAPEO, Pierre Z. MESTEKOSHO, Damien MESTOKOSHO, André POKER et Pierre TOBIS, 1982, *Puamuna / Rêves de chasse montagnais / Montagnais Hunting Songs*. SQN 100. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Boot Records. (Disque vinyle LP)
- ASHUKAN, 2008, *Le pont entre les peuples*. Les productions SAG. (CD)
- ASTER, François, Georges GABRIEL et Uldéric McKENZIE, 1999, *Ka utamuat teueikana: Matimekush*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- ASTER, Goeffrey, 2009, *Minuatakanu*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- _____, 2005, *Kuei Innuat*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- AYLESTOCK, Guillaume, 1990, «Tshin Innu», *La Côte Nord*. Alma, Studio Cégep d'Alma. (Cassette)
- BACON, Delvina, 2010, *Delvina Bacon*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- BELLEFLEUR, Charles-API, 2008, *Tshekashkasiunnu*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- BLACKSMITH, Alcide (Hommage avec Kenikuen MARK, Michel CANAPÉ, André SIMON, Mathieu McKENZIE, Samuel PINETTE, Florent VOLLANT, Jean-Paul BELLEFLEUR, Bryan ANDRÉ, Andrew PENASHUE, Alexandra VOLLANT-CORMIER, Kessy BLACKSMITH et la famille), 2009, *Unikamuna*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- _____, c1990, (Titre inconnu). St-Félicien, Studio de Bruno Paradis. (Cassette)
- CANAPÉ, Michel, 2009, *Celle que je cherchais*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- _____, 2008, *Mille après mille*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept Plus. (CD)

- COUTURE, Bobby, 2008, *Ninan*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- DÉRY, Marc, 1999, « Ninanu », *Marc Déry*. Montréal, Les éditions Audiogramme. Les productions Anacrouse. (CD)
- EINISH, Ben Junior, 2005, *Nikaui*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- _____, c1995, *Innu Dance*. Uashat, Les Studios Inniun. (Cassette)
- FONTAINE, Bernard (Troupe Carcajou), Cyrille FONTAINE (Troupe Carcajou) et Philippe PIÉTACHO, 1982, *Utakushit mak kashikat nakamun / Chansons montagnaises d'hier et d'aujourd'hui / Montagnais Songs of Yesterday and Today*. SQN 101. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Boot Records. (Disque vinyle LP)
- FONTAINE, Shaushiss, 2009, *Amélya*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- FRÈRES GRÉGOIRE (Les), 2004, *Uapet*. Lac-Beauport, Les Studios New Rock. (CD)
- _____, (ESHKAN), c1985, *Innu Nekemun*. 2^e édition c2000. Sept-Îles, Studio F.E. Innu Tekenep. (Cassette)
- GOLIATH, 2008, *Mamitunenita*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- GRÉGOIRE BOYS, 2011, *Puamu*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- GRÉGOIRE, Émile, 2000b, *J'ai rêvé à Tshchémanitu (11^{ième})*. Studio inconnu. (CD)
- _____, 2000a, *Capteur de rêves. Tekshaman (24 succès country)*. Studio inconnu. (CD)
- _____, s.d., *7 sur 10. Sans être instruit quelqu'un quelque part*. Studio inconnu. (Cassette)
- _____, 1997, *Maiken Kachiuelet – Les loups affamés. Vol. 6*. Studio inconnu. (Cassette)
- _____, s.d., *Stranger (Nutetuk nete manteu)*. Studio Circuit. (Cassette)
- _____, s.d., *J'ai perdu mon amie Annie*. Studio inconnu. (Cassette)
- GRÉGOIRE, TINTIN, 2011. *Tintin*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- INIUN, s.d., *Namash*. Studio inconnu. (CD)
- INNU AUASSAT (Benjamin FONTAINE, Matthew JOURDAIN, Spencer ST-ONGE, Shaushiss FONTAINE, John AMBROISE, Tshishapeu VACHON), 2007, *Innu auassat*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- INNU PACIFIC, 1997, *Innu Pacific*. Québec, Studio DBX. (CD)
- INNU PISHUM, 2011, *Nuitsbeuan*. Uashat, Les Studios Inniun. (CD)
- INNUTIN, 2005, *Inniun*. Uashat, Studio Sonoluc 'boot' La Chapelle. (CD)
- JOURDAIN, Sol, 2008, *Napeu*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- KASHKUN, 1992, *1492*. Uashat, Les Studios Inniun. (Cassette)
- _____, 1989, *Menuatetau*. Uashat, Les Studios Inniun. (Cassette)

- KASHTIN, 1994, *Akua tuta*. Montréal, Productions Tshinuau, Groupe Concept Musique / Uapukun Music. Sony. (CD)
- _____, 1994 [1989], *Kashtin*. Montréal, Productions Tshinuau, Éditions Groupe Concept Musique. Sony Music Canada / Columbia. (CD)
- _____, 1991, *Innu*. Montréal, Éditions Groupe Concept Musique. Canada, Musicor. États-Unis, TriStar Music. (CD, cassette)
- _____, 1989, *Kashtin*. Montréal, Éditions Groupe Concept Musique. Canada, Trans-Canada. (CD, cassette, disque vinyle LP)
- _____, c1987, *Kashtin*. 2^e édition c2000. Sept-Îles, Studio F.E. Innu Tekenep. (Cassette démo)
- _____, c1985, *Kashtin*. Mani-utenam, Studio CKAU. (Cassette démo)
- KASHTIN dans Artistes variés (Compilation), 2000, *True North Concerts – Truly Something*. CBC North. (CD)
- _____, 1998, *Putamayo Presents a Native American Odyssey*. Putamayo World Music. (CD)
- _____, 1996, *Songs of the Spirit*. Worldly / Triloka. (CD)
- _____, 1995, *Here and Now: A Celebration of Canadian Music*. Sony. (CD)
- _____, 1994a, *Children of the World*. Groupe Concept Musique / Musicor. (CD)
- _____, 1994b, «Akua Tuta», dans ROBERTSON, Robbie et le Red Road Ensemble, *Music for The Native Americans* (Soundtracks). Los Angeles, Capitol. (CD)
- MAMIT INNU NIKAMU (Mamit Innut, Pakua Shipu Band, Charles Api Bellefleur, Tradition, Rod Pilot, Keshken), 1990, *Mamit Innu Nikamu Volume 1 Première édition La Romaine Mars 1990*. Sept-Îles, Studio F.E. Promotions Innu Nikamu. (Cassette)
- MARK, Kenikuen, 2011, *Tshimueshtaten*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- MATEN, 2003, *Tshi metuatsben*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- _____, 2001, *Akua tutu*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- McKENZIE, Claude, 2009, *Inniu*. Montréal, Hello Musique. (CD)
- _____, 2004, *Pishimuss*. Montréal, Production L-A Be. (CD)
- _____, 1997, «Lutins du soleil», dans Artistes variés (B. Gosselin, J. Lefebvre, M. Chénart, D. Oddera, C. McKenzie, M.-D. Pelletier, M.-J. Thério, J. Corcoran, E. Butler, S. Faulkner, G. Paris), *Ça m'chante*. Montréal, Société Radio-Canada, Réseau AM: Fonovox. (CD)
- _____, 1996, *Innu Town*. Montréal, Groupe Concept Productions, Éditions Groupe Concept Musique. Musicor. (CD)
- _____, 1996, *Innu Town*. Montréal, Éditions Groupe Concept Musique. Musicor. (CD)
- _____, c1987, *E Uassiuian*. Sept-Îles, Studio F.E. Innu Tekenep. (Cassette démo)

- _____, c1985, *Claude McKenzie*. Mani-utenam, Studio CKAU. (Cassette démo)
- McKENZIE, Laurent, 2009, *Kanuelim*. Québec, Studio Sismique. (CD)
- McKENZIE, Paul-Arthur (MITESHAPEU), 2012, *Uisha Uishaman*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- _____, 2010, *Mitshapeu Aiameu-nikamuna*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- _____, c1998, *Shuk ka shatshishk tiu, Disques 1 et 2*. Montréal et Uashat, ICEM. (CD)
- _____, c1995-2000, *Aiamieun Nikamun, Vol.1-5*. Sept-Îles, Studio Les Productions A.B. Aiamieun Nikamun / Productions Religieuses. (Cassettes)
- McKENZIE, Philippe, 2000, *Philippe McKenzie*. Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Uapan Nuta. (CD)
- _____, 1982, *Mistashipu / La Grande Rivière / Great River*. SQN 103. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. Boot Records. (Disque vinyle LP)
- _____ (avec Bernard FONTAINE et Florent VOLLANT), c1977, *Groupe folklorique montagnais*. QCS-1466. Montréal, Société Radio-Canada, CBC Northern Service Broadcast Recording. (Disque vinyle SP)
- _____, c1976, *Innu*. SRC-006. Montréal, Société Radio-Canada, Service du Québec nordique. (Disque vinyle SP)
- _____. c1975, *Indians Songs in Folk Rock Tradition*. QCS-1422. Montréal, Société Radio-Canada, CBC Northern Service Broadcast Recording. (Disque vinyle SP)
- McKENZIE, Sebastian, 2005, «Hunting Song», dans B. Wright-McLeod (éd.), *The Soundtrack of a People: A Companion to the Encyclopedia of Native Music. CD One: Traditional and Folk Roots*. Mississauga, EMI Music Canada. (CD)
- _____, 1973, «Bear Hunting Song», dans M. I. Asch (éd.), *An Anthology of North American Indian & Eskimo Music*. Ethnic Folkways Records FE 4541 / FW04541. New York, Folkways Records. (Disque vinyle LP)
- McKENZIE, Sebastian, Joseph McKENZIE, Joseph McKENZIE Jr., Oreg McKENZIE, John PIASTUTETE et John EINISH, 1972, *Music of the Algonkians. Woodland Indians: Cree, Montagnais, Naskapi*. Ethnic Folkways Records FE 4253 / FW04253. Enregistré et édité par Owen R. Jones, Jr. New York, Folkways Records. (Disque vinyle LP)
- MENUTAN, 1990, *Menutan*. Pointe-Bleue, Production Son-Art. (Cassette)
- MESHİKAMAU – Andrew PENASHUE, 2011, *Nussim*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- _____, 2004, *Utaishimau*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- MESHİKAMAU, 2009, *Best of Meshikamau*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)

- ___ (avec Sharon PENASHUE), 2006, *Niman Niteit*. Happy Valley, Studio Mukluk. (CD)
- ___, 1998, *Nika*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- ___, 1996, *Meshikamau*. Goose Bay, Eagle Studios. (CD)
- ___, c1990, *Nitassinan*. Mani-utenam, Innu Tekenep. (Cassette)
- MESTOKOSHO, Sylvester (SLY), 2008, *Tepeshkat*. Havre-St-Pierre, Studio Le Garage. (CD)
- NIMUK, c2007, *Nuitsheukan*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- NIPATEU, c2006, *Nteut Shakastuet*. Goose Bay, PH Balance Studio. (CD)
- NITATSHUN, 2004, *Ishkueu Tipatshimu*. Happy Valley, Mukluk Studios. (CD)
- ___, s.d., *Numushum*. Goose Bay, Eagle Studios. (CD)
- O'CLEARY, Mike, 2008, *Kassinu auenitshe ute assitsh / Tous les êtres vivants sur cette terre*. Trois-Rivières, Studio Radicart. Innu Spectacle Production. (CD)
- PETAPAN, 2011, *Petapan*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- ___, 2006, *Anutshish kashikat*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- ___, 2004, *Kanatuut*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD)
- ___, 1994, *Pessamishkuess*. Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus. (CD, cassette)
- ___, 1992, *Shash*. Uashat, Les Studios Inniun. (Cassette)
- PICARD, Raphaël, 1998, *Epeikussenanut*. Studio inconnu. (CD)
- ___, 1986, *Eka ma Malianne*. Studio inconnu. (Cassette, CD)
- PIÉTACHO, Philippe, Jérôme MOLLEN, Andrew POKER, François BELLE-FLEUR, Joseph BELLEFLEUR et William-Mathieu MARK, 2000, *Mamit Puamuna. Ekuanitshit, Nutashkuan, Unamen-Shipi, Pakua Shipi*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- PILOT, Rod, 2011, *Atik*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- ___ (et Robert PILOT), 2000, « Eka ashupapetau », dans *Nitassinan Innu (single)*. Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Eka ashupapetau Nitassinan. (CD)
- ___, 1998, *Nukum*. Studio TSA. (CD)
- ___, 1995, *Uitamunan*. Uashat, Studio Inniun. (Cassette)
- ___, 1990, *Uishtapesh*. Mani-utenam, Innu Tekenep. (Cassette)
- PINETTE, Jean-François (Patof), c1998, *Nikau*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- PUAMUN, s.d., *Innu*. Pakua-shipu, Studio Puamun. (CD)
- RICH, Ben Jonas, 2012, *Innu Nimuk*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- RICHARD, Zachary, 2007, « Ekuan Ishpesh » (composée avec Florent Volland), *Lumière dans le noir*. Zach Rich and Musicor. (CD)

- ROBBOB, 2012, « Innu Nikamu », *Limoilou libre*. Québec, Studio Sismique. (CD)
- ROCK, Kathia, 2007, « Quand le jour se lève », *Festival en chanson de Petite-Vallée. L'année Daniel Boucher. Deviens-tu c'que t'as voulu ?* Festival en chanson de Petite-Vallée édition 2007. (CD)
- _____, 2006, *Uitshinan*. Montréal, Studio de Jack and Shawn. (CD démo)
- SAINTE-MARIE, Chloé, 2009, *Nitshisseniten e tshissenitamin « Je sais que tu sais »* (Philippe McKenzie). Montréal, GSI Musique. (CD)
- _____, 2005, « Ashuapimushuan » (Joséphine Bacon), *Parle-moi*. St-Paul-d'Abbotsford, FGC Disques. (CD)
- _____, 2002, « Mishapan Nitassinan » (Joséphine Bacon) et « E pamuteian e peikusian – Innu » (Philippe McKenzie), *Je marche à toi*. Brossard, Octant Musique. (CD)
- _____, 1999, « Tshin nikauï » (Réal Vollant) et « Ashtam uitshi » (Chantal Bellefleur), *Je pleures, tu pleures*. Montréal, Les Films Gilles Carle. Productions DOC. (CD)
- SAINT-ONGE, Bill, 2004, *Maikan*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- SET LÉO, c1990, *Ishkuess*. Mani-utenam, Innu Tekenep. (Cassette)
- SHAMAN BOYZ (Josélito FONTAINE), 2006, *Nishutetau*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- SHANIPIAP (Geneviève McKENZIE SIOUI), 1999, *La lune du Labrador*. Québec, Studios Séquence, Simon Carpentier Musique et Son. Les Disques Ishkueu. (Cassette, CD)
- SHAUIT, 2004, *Shapatesh Nuna*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- _____ (avec SAMIAN, ANODAJAY et SOKE), 2010, « Les Mots », « Délivrez les jeunes » et « So Much », dans Samian, *Face à la musique*. Rouyn-Noranda, 7ième Ciel Records. (CD)
- _____ (avec SAMIAN), 2007, « Les nomades », dans Samian, *Face à soi-même*. Rouyn-Noranda, 7ième Ciel Records. (CD)
- TEPENTAMUN, s.d., *Nishapet*. Studio inconnu. (CD)
- _____, c1990, *Tepentamun*. Mani-utenam, Innu Tekenep. (Cassette)
- TEUEIKAN, 2000, *Nimushum*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- _____, s.d., [sans titre]. Pakua-shipu, Studio Puamun. (CD)
- _____, c1990, *Teueikan*. Mani-utenam, Innu Tekenep. (Cassette)
- TIPATSHIMUN, 2004, *Tshenut*. Happy Valley, Mukluk Studios. (CD)
- _____, 1999, *Pishum*. Goose Bay, Eagle Studios. (CD)
- TREMBLAY, Jean-François, 2005, « Tanite etuteiak », *Roches et racines*. Québec, Studio RSE, Studio 43, Groupe Sismique. (CD)
- TSHIMUN, c1994, *Nitanish*. Sept-Îles, Les Productions A.B. (Cassette)

- TSHINANU, 2012, *Uass*. Uashat, Studio Inniun. (CD)
- UASHAU STONE, 1994, *Menteta*. Québec, Studio Scorpion. (Cassette, CD)
- UASHESKUN, 2007, *Ninan*. Mani-utenam, Studio Makusham. (CD)
- USSINNIUN, 1996, *Metshu*. Winnipeg, Maddock Studio. Musique Premières Nations. (Cassette, CD)
- VOLLANT, Florent, 2009, *Éku Mamu*. Montréal, Studio Montana. Disques Tempête. (CD)
- _____, 2003, *Katak^u*. Montréal, Enregistrements D7 / DEP. (CD)
- _____, 1999, *Nipaiamianan*. Montréal, Studio Montana. Productions 44.1 / Productions Makusham. (CD)
- _____ (avec SAMIAN), 2010, « Tshinanu », dans Samian, *Face à la musique*. Rouyn-Noranda, 7e Ciel Records. (CD)
- _____ (avec Gilles VIGNEAULT), 2010, « Jack Monoloy », dans Gilles Vigneault, *Retrouvailles*. Montréal, Productions Tandem. (CD)
- _____, 2008a, « Nitshiuenan » (2003) dans *Québec*. New York, Putamayo World Music. (CD)
- _____, 2008b, « Viens avec moi », dans Artistes variés, *Hommage à Ronald Bourgeois. J'ai trouvé dans une chanson... À l'infini communications*. (CD)
- _____ (avec SAMIAN), 2007, « Sur le dos d'une tortue », dans Samian, *Face à soi-même*. Rouyn-Noranda, 7^e Ciel Records. (CD)
- _____ (avec Claire PELLETIER), 2005, « Le Picbois », dans *Beau dommage. Hommage*. Montréal, Spectra Musique. (CD)
- _____ (avec des professeures et des enfants innus), 2002, *Nikamunissa. Innu-auass nikamu*. Mani-utenam, Studio Makusham. ICEM. (CD)
- _____, c2001, *Sheueu. Échos du passé des Innuatsh (Environnement musical inspiré des œuvres du peintre innu Ernest Dominique)*. Montréal, Studio Montana. Productions 44.1 / Productions Makusham. (CD)
- WAPIKONI MOBILE (artistes variés), 2011, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2011*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2010, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2010*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2009, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2009*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2008a, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2008*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2008b, *Compilation musicale, Pessamit 2008*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2007a, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2007*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)

- _____, 2007b, *Compilation musicale, Lac-John-Matimekosh 2007*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)
- _____, 2006, *Compilation musicale, Uashat mak Mani-utenam 2007*. Montréal, Wapikoni Mobile. (CD démo)

Autre discographie autochtone

- ANISHNABE, 1999, *Mamedenenden*. Production Mohigan. (CD)
- _____, (Pekeshemoo), 1997, *Nadegam*. Montréal, Le Studio Harmonie. (CD)
- CERAMONY, 2010, *CerAmony*. Montréal, Disques BG. (CD)
- ISAAC, Elisapie, 2009, *There Will Be Stars*. Montréal, Avalanche Productions. (CD)
- LOON, Morley, 1981, *Nooj Meech / Northland, my Land / Cette terre du Nord qui est mienne*. NCB 503. Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. Boot Records. (Disque vinyle LP)
- _____, Morley, c1975, *Songs in Cree Composed & Sung by Morley Loon*. QC 1271. Montréal, CBC Northern Service Broadcast Recording. (Disque vinyle SP)
- OTTAWA, Sakay, 2006, *Ekote Ota*. Québec, Studio Sismique. (CD)
- PINASKIN, 1991, *Atcokoc*. Studio inconnu. (CD)
- SAMIAN, 2010, *Face à la musique*. Rouyn-Noranda, 7^e Ciel Records. (CD)
- _____, 2007, *Face à soi-même*. Rouyn-Noranda, 7^e Ciel Records. (CD)
- TAIMA, 2004, *Taima*. Montréal, Studio Frisson. Fullspin Music. (CD)

RÉSUMÉ

I*nnu nikamu* signifie, dans la langue des Innus, «L'Innu chante». Le présent ouvrage porte sur l'expression musicale populaire contemporaine des Innus du Québec et du Labrador (Canada). Les chants et musiques innus sont abordés dans une perspective d'affirmation identitaire et de guérison sociale liées aux processus de décolonisation et de revalorisation de la culture. L'ouvrage concerne plus précisément les Innus des communautés de Uashat mak Mani-utenam et d'Ekuanitshit situées sur la côte nord du golfe du Saint-Laurent.

La création et la diffusion de chansons populaires en langue *innu-aimun* sont devenues depuis peu un phénomène très important dans la plupart des communautés innues. Ces chansons s'inspirent à la fois des modes traditionnels de relation au son et au monde, de la tradition de chants chrétiens en langue *innu-aimun* ainsi que des musiques de violoneux, country, folk, rock et des divers courants actuels. Malgré ces multiples influences, elles révèlent une attitude musicale propre aux Innus, en continuité avec un mode d'être au monde ancestral, où le chant confère du pouvoir sur soi-même et dans le monde environnant. De par leur expression innue à travers la langue, certains aspects sonores du chant et de la musique, ainsi qu'à travers les thématiques idéalisant la vie et les valeurs traditionnelles et problématisant les réalités contemporaines, elles possèdent une forte portée identitaire. Ancrés dans l'expérience contemporaine, ces musiques et leurs acteurs sont des agents importants de transformation et de revitalisation qui prennent ainsi part au processus de guérison de l'être innu.

PETIT LEXIQUE INNU

L'alphabet innu a 11 lettres: 4 voyelles (a, e, i, u) et 7 consonnes (h, k, m, n, p, s, t).

PRONONCIATION

NOTE: La langue *innu-aimun* se transforme dans les contextes contemporains et on peut entendre des prononciations nouvelles comme les sons [z] et [b] dans [ozèbi] plutôt que *utshèpi*, le son [f] dans [afelo] plutôt que (*shash*) *ishpanu*. On observe aussi des variations dialectales régionales. Dans les communautés plus à l'ouest comme Pessamit et Mashteuiatsh, le [n] est prononcé [l], et les son [p], [k] et [t] sont davantage prononcés [b], [g] et [d]. Pour les besoins de la transcription standardisée, on garde ici la forme plus conservatrice.

Alphabet innu	Prononciation selon l'alphabet phonétique international
A	[a], [ə]
E	[e]
I	[i]
U	[u] (le son [ou]) [w] devant une voyelle ou en finale ^u : [w]
H	[h] /associé au S dans SH: [ʃ]
K	[k]
M	[m]
N	[n], [l]
P	[p]
S	[s]
T	[t]

LEXIQUE

- Aishkat*: à l'avenir, dans le futur. Nom d'un groupe de musique de Pessamit.
- Auass*: enfant, jeune personne.
- Eshkan*: panache de caribou. Nom d'un groupe de musique de Uashat (Les Frères Grégoire).
- Inniun*: la vie. Nom du studio d'enregistrement de Uashat.
- Innu*, pl. *Innuat*: Innu, «être humain», aussi nommé Montagnais (ou Naskapi).
- Innu-assi*: terre ou territoire innu, nom courant donné à la réserve ou communauté.
- Innushkueu*: femme innue.
- Innutin*: «vent innu» (nom inventé, contraction des mots *innu* et *nutin*: vent.)
Nom d'un groupe de musique d'Ekuanitshit.
- Innu-aiamieun*: prière innue, chant chrétien innu.
- Innu-aimun*: langue innue, parole innue.
- Innu-aitun*: savoir-faire innu, «ce que fait l'Innu», activités traditionnelles de la vie innue dans le territoire, culture innue, mode d'être au monde innu.
- Innu-nikamu*: L'Innu chante, «il/elle chante en innu, à la manière innue».
- Innunikamun*: chant innu.
- Ishkueu*: femme
- Kakushapatak*: Celui qui officie la cérémonie de la tente tremblante, celui/celle qui voit à distance.
- Kakusseshiht*: allochtone de peau blanche, un «Blanc». Les pêcheurs, «ceux/celles qui pêchent».
- Kamanitushit*: chamane, celui/celle qui possède des capacités accrues pour manier le *manitushiun*.
- Kanataut*: chasseur, celui/celle qui chasse.
- Kanikamusht*: chanteur-musicien, celui/celle qui chante.
- Kaputatakaniss*: harmonica, «on souffle par petits coups».
- Kashipissipitakanit*: accordéon, «l'instrument qui s'étire».
- Kashtun*: tornade. Nom du groupe de musique Kashtin de Mani-utenam.
- Katipatshimusht*: messenger, conteur, celui/celle qui raconte des histoires vécues livrant des messages.
- Kautamapekaikanit*: guitare, «l'instrument où l'on frappe la corde».
Aussi *katakapitshenikanit*: «l'instrument à cordes tendues».
- Kuekuatsheu*: carcajou. Trickster, décepteur, de la mythologie innue.
- Kuishkushtakan*: sifflet, ce qui siffle.
- Kushapatshikan*: tente tremblante.

Makushan (aussi prononcé *makusham*): festin traditionnel innu accompagné de chants et de danse. . Désigne aussi, de façon courante, la danse traditionnelle innue. Nom du studio d'enregistrement de Mani-utenam et d'une émission télévisée de musique autochtone.

Manitu: esprit, entité spirituelle.

Manitushiun: pouvoir spirituel de la volonté/pensée/concentration, pouvoir d'agir sur le monde.

Matin: grand vent froid, vent glacial qui vient de tout côté quand on se trouve au milieu d'un lac. Nom du groupe de musique Maten de Mani-utenam.

Matutishan: tente à sudation, tente à suerie. Désigne la cérémonie de sudation par les pierres chauffées (une pratique de guérison physique et spirituelle), ainsi que la tente ronde dans laquelle se font ces sudations.

Menuatan: il y a une averse, une pluie passagère. Nom d'un ancien groupe de musique de Uashat.

Mishikamau: « grand lac ». Ancien grand lac situé au Labrador, devenu le réservoir Smallwood. Nom du groupe de musique Meshikamau de Tshishe-shatshit.

Mishtapeu: Esprit-maître associé aux humains, messenger ou entité messagère entre les esprits humains et les non-humains.

Mishta-napeu: grand homme, homme remarquable.

Missinak^u: tortue, esprit-maître des poissons et des autres animaux aquatiques.

Mishtikushu, pl. *mishtikushuat*: allochtone de peau blanche, un « Blanc ». « Celui/ celle qui vient avec un bateau de bois, qui a des canots, des bateaux, en bois ».

Napeu: homme.

Natau: il/elle chasse. Signifie aussi « il/elle cherche ou va vers quelque part ».

Natutam^u / *natutueu*: il/elle écoute.

Nikamu: il/elle chante.

Nikamun: chant.

Nipateu: il/elle marche de nuit; il/elle passe la nuit dehors. Nom d'un groupe de musique de Tshishe-shatshit.

Nitassinan: « Notre terre, territoire », territoire ancestral et contemporain des Innus.

Nitatshuan: au pied de la chute ou des rapides. Nom du groupe de musique Nitatshun de Tshishe-shatshit.

Papakatik^u: esprit-maître du caribou et, par extension, des animaux terrestres.

Petakuan: cela s'entend, le son.

Petapan: aube, aurore. Nom d'un groupe de musique de Pessamit.

Puamu: il/elle rêve.

Puamun: rêve.

Shishikun, pl. *shishikunat*: hochet, sorte de crécelle.

Tauapekaikan: désigne de façon générique la musique et l'instrument de musique.
Nom courant donné à la guitare.

Tekanep: une crêpe, un disque.

Tepuemakan: sifflet, le son de sifflement.

Teueikan: tambour traditionnel innu. Nom d'un groupe de musique d'Unaman-shipu, nom donné à l'école d'Ekuanitshit et nom donné au Gala de musique autochtone Teweikan.

Tipatshimun: histoire vécue racontée, nouvelle, légende, récit historique, message, parole messagère. Nom d'un groupe de musique de Tshishe-shatshit.

Tipenitamun: ordre social et politique innu. Nom de l'ancien groupe de musique Tepentamun d'Unaman-shipu.

Tshakapesh: héros civilisateur (transformateur) de la mythologie innue. Nom de l'Institut culturel et éducatif innu, auparavant nommé ICEM.

Tshimuan: il pleut, la pluie. Nom de l'ancien groupe de musique Tshimun de Mani-utenam et Matimekush.

Tshishe-Manitu: grand esprit, créateur. Nom innu pour Dieu dans la religion catholique pratiquée par les Innus.

Tshishinikuapekaikan: violon, «ce qui frotte, graffigne, avec un mouvement de va-et-vient».

Uapanitshakuman: miroir.

Uasheshkuan: ciel bleu, clair et dégagé. Nom du groupe de musique Uasheshkun d'Ekuanitshit.

Uashtushkuau: il y a des aurores boréales, ciel d'aurores boréales. Nom d'un groupe de musique de Uashat mak Mani-utenam.

Ussinniun: jeunesse, vie neuve, renouvelée, guérie. Nom d'un groupe de musique de Uashat mak Mani-utenam.

Utamueu teueikana: il/elle frappe le tambour *teueikan*, il/elle joue du tambour.
Aussi *teueitsheu*: il/elle joue du tambour.

Liste des chants et musiques du CD

Compilation de chants et musiques innus
Montage et ajustements sonores réalisés avec l'aide de Marlène Bordeleau

1. Sébastien McKenzie – *Akushu (Elle est malade) et Mashk'nikamun (Chant de l'ours)*

Paroles et musique: Sébastien McKenzie.
Chants de rêve *a capella*.

Pistes 1 «Hunting Song» et 2 «Bear Hunting Song», album *Music of the Algonkians. Woodland Indians: Cree, Montagnais, Naskapi* (1972). Ethnic Folkways Records FE 4253 / FW04253. New York, Folkways Records.

Enregistrés par Owen R. Jones, Jr. en 1964 près de Schefferville. Archivés au Smithsonian Center for Folklife and Cultural Heritage, New York.

Chant: Sébastien McKenzie.

Gracieuseté de la famille de son fils Francis McKenzie (Louisa «Napeshkueu» Pinette McKenzie et Jacques «Taby» McKenzie).

Reproduit avec l'autorisation de Smithsonian Folkways Recordings. ® © 1972.

2. Francis «Napesh» McKenzie – *Uisha, uishama*

Paroles et musique: Alexandre McKenzie 3^e.
Chant de rêve traditionnel au *teueikan*.

Enregistré par des Innus à Schefferville au début des années 1990.

Chant, *teueikan*: Francis «Napesh» McKenzie.

Gracieuseté de la famille de son fils Francis McKenzie (Louisa «Napeshkueu» Pinette McKenzie et Jacques «Taby» McKenzie).

3. Philippe « Pinip » Piétacho – *Amishk^a* (*Chant du castor*)

Paroles et musique: Philippe « Pinip » Piétacho.

Chant de rêve au *teueikan*.

Extrait de la piste 1 de l'album *Mamit Puamuna* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant, *teueikan*: Philippe « Pinip » Piétacho; technique de son: Germain Bériau, Kim Fontaine; mixage: Kim Fontaine; montage sonore: Kim Fontaine, Eddy Malenfant; direction artistique, réalisation: Florent Vollant.

Reproduit avec l'autorisation de la famille de Philippe Piétacho (Jean-Charles Piétacho).

**4. Jérôme « Shenum » Mollen – *Shenum upuamun*
(*Le rêve de Jérôme*)**

Paroles et musique: Jérôme « Shenum » Mollen.

Chant de rêve au *teueikan*.

Extrait de la piste 2 de l'album *Mamit Puamuna* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant, *teueikan*: Jérôme « Shenum » Mollen; technique de son: Germain Bériau, Kim Fontaine; mixage: Kim Fontaine; montage sonore: Kim Fontaine, Eddy Malenfant; direction artistique, réalisation: Florent Vollant.

Reproduit avec l'autorisation de la famille de Jérôme Mollen (Hélène Nolin Mollen).

**5. Hélène McKenzie Vollant – *Nin au tsbitshue ishkueu*
(*Moi la vraie femme*)**

Paroles et musique: Hélène McKenzie Vollant.

Chant au *teueikan*.

Enregistré par Véronique Audet, septembre 2003, à Mani-utenam.

Chant, *teueikan*: Hélène McKenzie Vollant.

Reproduit avec l'autorisation d'Hélène McKenzie Vollant.

6. Paul-Arthur « Mitshapeu » McKenzie – *Shuk^u nitanuenimitishun Sheshush (Je me repens, Jésus)*

Paroles et musique : traditionnel catholique innu.

Chant d'église catholique en *innu-aimun*, chanté lors du carême.

Album *Shuk^u ka shatshishk tiu*, disque 2 (c1998). Montréal et Uashat, Institut culturel et éducatif montagnais (ICEM).

Chant : Paul-Arthur « Mitshapeu » McKenzie.

Reproduit avec l'autorisation de Paul-Arthur « Mitshapeu » McKenzie.

7. Charles-Api Bellefleur – *Tshukuminu An (Notre grand-mère (sainte) Anne)*

Musique : traditionnel euro-canadien et innu.

Pièce à l'accordéon traditionnelle.

Album *Tshekashkassiunnu* (2008). Mani-utenam, Studio Makusham.

Accordéon : Charles-Api Bellefleur; guitare : Daniel Mark.

Reproduit avec l'autorisation de Charles-Api Bellefleur.

8. Émile Grégoire – *Tshin neka kashuelmin (Toi maman qui m'a aimé)*

Paroles et musique : Émile Grégoire.

Chanson country en *innu-aimun*.

Album *Capteurs de rêves – Tekshaman. 24 succès country* (2000). Auto-produit.

Chant, guitare : Émile Grégoire; guitare solo : André Miville; guitare basse : Jacques; batterie : Yannick Grégoire; arrangements musicaux : Fern.

Reproduit avec l'autorisation d'Émile Grégoire.

9. Philippe McKenzie – *Innu (Innu)*

Paroles et musique : Philippe McKenzie.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Philippe McKenzie* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Uapan Nuta.

Chant, guitare : Philippe McKenzie; guitare : Réjean Garneau; guitare basse : Jacques Proulx; clavier : Sylvestre Mishta-Shipu McKenzie; technique de son : Germain Bériau, Kim Fontaine; mixage : Studio Production Manitou, Daniel Ste-Marie, Gabriela Dominguez, Philippe McKenzie; mastering : Studio Victor, Fernand Marte.

Reproduit avec l'autorisation de Philippe McKenzie, Éditions Uapan Nuta.

10. Philippe McKenzie – *Ka papeikutesht (Le solitaire)*

Paroles et musique: Philippe McKenzie.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Philippe McKenzie* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Uapan Nuta.

Chant, guitare: Philippe McKenzie; guitare basse: Jacques Proulx; harmonie vocale: Germain «Téti» Hervieux; technique de son: Germain Bériau, Kim Fontaine; mixage: Studio Production Manitou, Daniel Ste-Marie, Gabriela Dominguez, Philippe McKenzie; mastering: Studio Victor, Fernand Marte.

Reproduit avec l'autorisation de Philippe McKenzie, Éditions Uapan Nuta.

11. Philippe McKenzie – *Mamitunenitamun (Méditation)*

Paroles et musique: Philippe McKenzie.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Philippe McKenzie* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Uapan Nuta.

Chant, guitare: Philippe McKenzie; guitare électrique: Réjean Garneau; guitare basse: Jacques Proulx; clavier: Sylvestre Mishta-Shipu McKenzie; flûte traversière: Jean-Pierre Del Vecchio; piano: Éric Poirier; harmonie vocale: Germain «Téti» Hervieux; technique de son: Germain Bériau, Kim Fontaine; mixage: Studio Production Manitou, Daniel Ste-Marie, Gabriela Dominguez, Philippe McKenzie; mastering: Studio Victor, Fernand Marte.

Reproduite avec l'autorisation de Philippe McKenzie, Éditions Uapan Nuta.

12. Kathia Rock – *Quand le jour se lève / Uapan Nuta*

Paroles francophones et musique: Louise Poirier et Kathia Rock;
chant au *teueikan*: traditionnel innu.

Chanson populaire innue en français et chant traditionnel au
teueikan en *innu-aimun*.

Album *Festival en chanson de Petite-Vallée. L'année Daniel Boucher. Deviens-tu c'que t'as voulu?* (2007). Festival en chanson de Petite-Vallée édition 2007.

Chant, guitare, *teueikan*: Kathia Rock; autres musiciens non identifiés.

Reproduit avec l'autorisation de Kathia Rock et Louise Poirier.

13. Kathia Rock – *Shatshitun (Amour)*

Paroles et musique: Kathia Rock.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Enregistrée au studio de Télé-Québec, Montréal (c2006), pour le vidéoclip réalisé par Edmond Michaud (2007).

Chant, guitare, réalisation: Kathia Rock; guitare: Marc-Antoine Goulet; technique de son: Gabriel Bériau-Rochette.

Reproduit avec l'autorisation de Kathia Rock.

14. Rod Pilot – *Eka ashuapatetau (Faut pas attendre)*

Paroles: Robert Pilot; musique: Rod Pilot.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Nitassinan Innu* (2000). Mani-utenam, Studio Makusham. Éditions Eka ashuapatetau Nitassinan.

Chant, guitare: Rod Pilot; tambour traditionnel: Robert Pilot; guitare basse, percussion: Kim Fontaine; guitare solo: Frédéric Fontaine; flûte traversière: John Pilot; harmonie vocale: Armande Pilot, Manon Pilot; percussion: Robert Osier; clavier: André-Guy Fontaine; arrangements musicaux, direction musicale, prise de son: Kim Fontaine; mixage: Studio Makusham.

Reproduit avec l'autorisation de Rod Pilot et Robert Pilot.

15. Shauit – *Nui kushpen (Je veux monter dans le bois)*

Paroles et musique: Shauit.

Chanson hip hop innue en *innu-aimun*.

Album *Shapatesh Nuna* (2004). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant, harmonie vocale, guitare acoustique, basse synthétisée, clavier, batterie électronique, mixage: Shauit; batterie électronique, programmation, effets sonores: Magella Cormier; programmation, effets sonores, mixage: Luc Charest; mastering: Ryan, SNB.

Reproduit avec l'autorisation de Shauit (Jean-Eudes Aster).

16. Réal Vollant – *Toi qui as pris notre pays*

Paroles et musique: Réal Vollant.

Chanson populaire innue en français et en *innu-aimun*.

Enregistrement inconnu (s.d.), copie conservée à la radio CKAU FM de Uashat mak Mani-utenam.

Chant, guitare: Réal Vollant; *teueikan*: non identifié.

Gracieuseté de la radio CKAU FM de Uashat mak Mani-utenam. Reproduit avec l'autorisation de Réal Vollant.

17. Ussinniun – *Metsbu (L'aigle)*

Paroles et musique: Rodrigue Fontaine.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Metsbu* (1996). Winnipeg, Maddock Studio. Musique Premières Nations.

Chant: Rodrigue Fontaine; guitare acoustique, piano: Craig Fotheringham; guitare basse: Ken Sinnaeve, Jim Flett; synthétiseur: Paul Hampton; saxophone: Walle Larsson; batterie: Tom Dutiaume; cri de l'aigle: gracieuseté de Donna Jean Bassisty; réalisation: Wally Ranville; co-réalisation: Jim Flett; arrangements musicaux: Ussinniun, Wally Ranville, Jim Flett, Dean Malcolm; ingénieurs de son: Dave Roman, Scott Brennand.

Reproduit avec l'autorisation de Rodrigue Fontaine.

18. Maten – *Akua tutu (Fais-y attention)*

Paroles et musique: Samuel «Putu» Pinette.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Akua tutu* (2001). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant: Samuel «Putu» Pinette; guitare acoustique: Kim Fontaine, Mathieu McKenzie, Luc Bacon; guitare basse, shaker: Kim Fontaine; guitare électrique: Gilles Sioui; tambour, timbales: Alain Quirion; harmonie vocale: Germain «Téti» Hervieux; réalisation: Maten, Florent Vollant, avec la participation d'Alain Quirion; arrangements musicaux: Maten; prise de son: Kim Fontaine, Mathieu McKenzie; mixage: Kim Fontaine, Shamy Fontaine, Germain «Téti» Hervieux, Mathieu McKenzie; mastering: Toby Gendron.

Reproduit avec l'autorisation du groupe Maten (Kim Fontaine) et de Samuel «Putu» Pinette.

19. Maten – *Tsbe shatsbiek*^a (*Vous l'aimerez*)

Paroles et musique: Uapush Vollant.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Tshi metuatsben* (2003). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant: Mathieu McKenzie, Alek-Sandra Vollant-Cormier; guitare acoustique: Mathieu McKenzie, Kim Fontaine; guitare basse: Kim Fontaine; harmonie vocale: Kim Fontaine, Samuel «Putu» Pinette, Germain «Téti» Hervieux, Jean-Rock «Philius» André; batterie, percussion, séquence (loop): Magella Cormier; guitares acoustique, électrique, classique et basse: Réjean Bouchard; réalisation, prise de son: Mathieu McKenzie, Kim Fontaine (Studio Makusham, Studio La Tortue); mixage: Pierre Duchesne, Kim Fontaine, Mathieu McKenzie (Studio Ouïe Dire); mastering: Pierre Duchesne.

Reproduit avec l'autorisation du groupe Maten (Kim Fontaine) et de Uapush Vollant.

20. Chantal Bellefleur – *Ashtam uitsbii* (*Viens m'aider*)

Paroles et musique: Chantal Bellefleur.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Enregistrée au studio de Télé-Québec, Sept-Îles, par les Productions Manitu, pour la trame sonore du film *Pakatakan* d'Eddy Malenfant (1992).

Chant, guitare: Chantal Bellefleur; guitare douze cordes: Guillaume Aylestock.

Gracieuseté d'Eddy Malenfant. Reproduit avec l'autorisation de Chantal Bellefleur.

21. Claude McKenzie – *Nutau* (*Mon père*)

Paroles et musique: Claude McKenzie.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Pishimuss* (2004). Montréal, Productions L-A Be.

Chant, guitare acoustique: Claude McKenzie; guitares électrique, acoustique et basse: Michel Le François; batterie: Robert Dethier; réalisation, arrangements musicaux: Michel Le François; prise de son: Midi Sonnant par Michel Gauvin, Studio Planet, Studio Victor; ingénieurs de son: Michael Néron, Peter Van Uytfanck, Jean-François Roy, Daniel Ste-Marie; assistant ingénieur de son: François R. Pagé; mastering: Fred St-Gelais; producteur exécutif: Louis-Armand Bombardier.

Reproduit avec l'autorisation de Claude McKenzie et des productions L-A Be (Louis-Armand Bombardier).

**22. Petapan – *Eka nta tshi uapimikau*
(*Jamais plus je ne les reverrai*)**

Paroles et musique: Michel Canapé.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Pessamishkuess* (1994). Chute-aux-Outardes, Studio Concept-Plus.

Chant, guitare: Michel Canapé; guitare, harmonie vocale: Jean-Marc Picard;
guitare électrique: Luc Bacon; guitare basse: Jean-Luc Canapé; batterie: Éric
Canapé; clavier: Réjean Simard; technique de son: Denis Lepage.

Reproduit avec l'autorisation du groupe Petapan (Michel Canapé).

23. Bill St-Onge – *Ishpish tshi tutaman* (*En tout mon pouvoir*)

Paroles et musique: Bill St-Onge.

Chanson populaire innue en *innu-aimun*.

Album *Maikan* (2004). Mani-utenam, Studio Makusham.

Chant, guitare: Bill St-Onge; guitares acoustique, électrique et classique: Luc
Bacon; guitares acoustique et basse, harmonie vocale: Kim Fontaine; flûte
traversière: Jean-Pierre Del Vecchio; batterie, percussion: Magella Cormier;
shaker: Florent Vollant; collaboration spéciale: Ti-John Ambroise, Samuel
«Putu» Pinette, Shantesh, Mathieu McKenzie, Jean-Rock «Philius» André,
Germain «Téti» Hervieux, Benjamin Fontaine; prise de son, mixage: Kim
Fontaine.

Reproduit avec l'autorisation de Bill St-Onge.

INNU NIKAMU - L'INNU CHANTE

Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus



Le présent ouvrage porte sur l'expression musicale populaire contemporaine des Innus du Québec et du Labrador (Canada). Les chants et musiques innus sont abordés dans une perspective d'affirmation identitaire et de guérison sociale liées aux processus de décolonisation et de revalorisation de la culture. L'ouvrage concerne plus précisément les Innus des communautés de Uashat mak Mani-utenam et d'Ekuanitshit situées sur la côte nord du golfe du Saint-Laurent.

La création et la diffusion de chansons populaires en langue *innu-aimun* sont devenues depuis peu un phénomène très important dans la plupart des communautés innues. Ces chansons s'inspirent à la fois des modes traditionnels de relation au son et au monde, de la tradition de chants chrétiens en langue *innu-aimun* ainsi que des musiques de violoneux, country, folk, rock et des divers courants actuels. Malgré ces multiples influences, elles révèlent une attitude musicale propre aux Innus, en continuité avec un mode d'être ancestral, où le chant confère du pouvoir sur soi-même et dans le monde environnant. Ancrées dans l'expérience contemporaine, ces musiques sont des agents de transformation qui prennent aussi part au processus de guérison de l'être innu.

Un CD de chants et musiques accompagne l'ouvrage.



Photographie : Kathia Rock

Anthropologue travaillant avec les Autochtones au Québec, **Véronique Audet** a étudié à l'Université Laval avant de poursuivre ses études doctorales, qui portent sur la scène musicale populaire autochtone, à l'Université de Montréal. Depuis plusieurs années, elle coanime l'émission *Voix autochtones* de la radio CKIA de Québec et coorganise la *Soirée culturelle autochtone* du colloque annuel du CIÉRA-AÉA (Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones et Association étudiante autochtone) à l'Université Laval. Avec la Société de communication Atikamekw-Montagnais (SOCAM), elle a collaboré à la réalisation, en 2011, du Gala de musique Teweikan, à Québec, qui honore les artistes de musique autochtone du Québec et du Labrador.

Photo de la couverture : Shauit en spectacle au festival Innu Nikamu, Mani-utenam, 2009.
Photographe : Véronique Audet

Visitez les Presses
www.pulaval.com



ISBN 978-2-7637-9617-8



Presses de
l'Université Laval

Anthropologie/Ethnologie