

BEVERLEY DIAMOND

Lauréate Trudeau 2009,

Université Memorial de Terre-Neuve et Labrador

BIOGRAPHIE

Beverley Diamond est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en ethnomusicologie à l'Université Memorial de Terre-Neuve et de Labrador, où elle dirige le Centre d'étude de la musique, des médias et des lieux (MMaP) qu'elle a créé. Elle a été formée à l'Université de Toronto auprès de Mieczyslaw Kolinski. Avant d'occuper son poste actuel, elle a enseigné aux universités McGill, Queen's et York et a été professeure invitée à l'Université de Toronto et à l'Université Harvard. Depuis le début des années 1970, elle effectue un important travail auprès des communautés inuites, autochtones et, plus récemment, laponnes en Scandinavie. Elle a également recueilli l'histoire orale de certaines communautés multiculturelles au Canada. Ses publications touchent à l'identité culturelle, à la musicologie chez les femmes, à l'historiographie musicale au Canada, à la modernité autochtone et à la façon dont les technologies audio contribuent à la construction de significations sociales.

Elle est coauteure de *Visions of Sound* (1994) et coéditrice de *Canadian Music: Issues of Hegemony and Identity* (1994), de *Music and Gender* (2000) et de *Post Colonial Distances: Popular Music in Canada and Australia* (2008). Son livre *Native American Music of Eastern North America* (2008) fait partie de la série sur les musiques du monde dirigée par les Presses de l'Université Oxford. En 2008, elle a été nommée à la Société royale du Canada. Elle a reçu le prix Trudeau en 2009.

RÉSUMÉ

Après un siècle au cours duquel l'innovation a sans doute été un élément permettant de définir la modernité, quel poids politique et social accorde-t-on aux différents concepts de répétition et de retour dans la définition de la modernité autochtone contemporaine? L'article commence par poser la question suivante : pourquoi les termes commençant par le préfixe re- sont-ils aussi dominants dans les formations discursives des études autochtones? À partir de ses recherches sur certains musiciens et des danseurs autochtones américains, l'auteure explore également les concepts autochtones d'histoire en tant que constructions récursives qui sous-tendent le travail artistique contemporain, qui définissent de nouvelles formes d'engagement communautaire et interculturel. L'article fournit une lecture attentive de certains des termes en re- qui possèdent une charge politique importante – relogement et réconciliation – en examinant comment la musique a été à la fois une forme d'oppression et une forme de résistance dans le système des pensionnats. Le texte analyse les stratégies des artistes avant et pendant l'époque de la Commission de vérité et réconciliation du Canada. Ces stratégies expriment à la fois l'expérience du système des pensionnats et ses effets et, dans certains cas, elles participent du débat houleux entourant la réconciliation et l'utopie de ses postulats. L'étude explique en quoi «re»-penser pourrait faire évoluer les approches des droits culturels dans le contexte des luttes pour la justice sociale.

CONFÉRENCE

Re-penser : revitalisation, retour et réconciliation dans la culture expressive autochtone contemporaine

Organisé en partenariat avec la Fédération canadienne
des sciences humaines, Congrès 2011 (Les causeries Voir grand)

Université St.-Thomas /
Université du Nouveau-Brunswick

LE 1^{ER} JUIN 2011

Pourquoi re-penser ?

« Voir grand », comme nous y invitent les organisateurs du Congrès d'une série de conférences présentée cette année sous ce titre, est une expression qui, jusqu'ici, a rarement été associée au travail de ceux qui étudient les arts. En fait, ceux qui occupent les postes importants des centres de pouvoir ont souvent considéré la musique, pierre d'angle de ma discipline, et les autres arts de la scène comme étant étrangers au pouvoir même, au politique, à la persuasion, voire au bien-être public et personnel. L'intellectuel palestinien Edward Saïd, qui a beaucoup écrit sur la musique, déclarait, encore en 1991, que la musicologie échouait à « relier [les structures et les sources du son] à l'idéologie, à l'espace social, au pouvoir et même à la formation d'un ego individuel (et nullement souverain)¹ ». J'espère qu'il aurait été heureux de constater l'apparition récente d'une façon d'étudier la musique faisant intervenir des notions comme le conflit, les droits humains, la gouvernance et la guérison², entre autres thèmes chers aux sciences sociales.

1. Edward Saïd, *Musical Elaborations* (New York : Columbia University Press, 1991).

2. Parmi le corpus récent et innovateur des textes publiés à ce sujet, on peut citer les publications suivantes : Suzanne Cusick, « Music as torture / Music as

Ce n'est pas tant *voir grand* ou penser en grand qui m'intéresse ici, mais *re-penser* – non pas repenser, mais bien re-penser –, penser aux différentes façons dont les créateurs et autres tenants de la culture autochtone d'Amérique du Nord se servent de la passéité (la mémoire et l'histoire) comme outil dans le présent. Ce sujet découle de l'observation d'un phénomène assez évident : dans le domaine des études autochtones existent un nombre étonnamment élevé et une grande variété de termes construits avec le préfixe *re-*, des termes que les spécialistes autochtones utilisent autant que les non autochtones, des termes que l'on étudie très rarement. Parmi les penseurs, quelques-uns s'en servent pour nommer certains processus coloniaux : relogement forcé, retrait, problèmes de reconnaissance. Nombreux sont ceux qui, oubliant leur sens critique, considèrent que les termes construits avec le préfixe *re-* sont positifs et qui les situent hors de portée de tout examen attentif : rappeler, renouveler, respecter, retrouver, revitaliser, raviver, récupérer, relier. D'autres spécialistes utilisent ce préfixe avec des connotations plus fortes : résistance, rejet, révolution. La CBC diffuse même une émission intitulée non pas *Vision quest*, en quête de vision, mais bien *Re-vision quest*, en quête de ré-vision. Les termes plus neutres

weapon», *Transcultural Music Review*, n° 10, 2006; Jonathan Ritter et Martin Daughtry (dir.), *Music in the Post 9/11 World* (New York : Routledge, 2007); Frederick Moehn, « Music, Citizenship and Violence in Postdictatorship Brazil », *Latin American Music Review*, vol. 28, n° 2, 2007, 181-219; David M. McDonald, « Poetics and the Performance of Violence in Israel/Palestine », *Ethnomusicology* (2009), vol. 53, n° 1, 58-85; John Morgan O'Connell et Salwa El Shawan Castelo Branco (dir.), *Music and Conflict*, (Urbana : University of Illinois Press, 2010); Andrew N. Weintraub et Bell Yung (dir.), *Music and Cultural Rights* (Urbana : University of Illinois Press, 2009); Jocelyn Guilbault, *Governing Sound. The Cultural Politics of Trinidad's Carnival Musics* (Chicago : University of Chicago Press, 2007); John Troutman, *Indian Blues: American Indians and the Politics of Music 1879-1934* (Norman : University of Oklahoma Press, 2009); Benjamin D. Koen, *The Oxford Handbook of Medical Ethnomusicology* (Oxford : Oxford University Press, 2008).

précédés de l’affixe *re-*, tels que repenser, recontextualiser, sont étonnamment peu nombreux. On peut affirmer que les responsables de l’enseignement traditionnels re-pensent depuis longtemps, mais que les gouvernements et les enseignants non autochtones, entre autres, se servent de ce concept depuis peu, disons à peine quelques décennies. Par ailleurs, le préfixe *re-* a plusieurs sens. C’est ce que je vais tenter d’élucider dans cet article.

Qui utilise des termes précédés de l’affixe *re-*, quels termes utilise-t-on et dans quel contexte culturel? Qui peut parler de délogement et de relogement, par exemple, ces douloureux épisodes de l’histoire qui sont au cœur du processus de colonisation? Pourquoi personne n’utilise le terme « nouveau »? Les mots qui évoquent l’innovation brillent par leur absence dans les études autochtones, même dans les disciplines qui prétendent se concentrer sur la créativité. Le préfixe *re-* est-il toujours nécessaire? À cet égard, je pense à ce que m’a dit un jour le conservateur mi’kmaq Stephen Augustine : les communautés autochtones n’ont pas besoin de « revitalisation », mais bien de « vitalisation »³. Le *re-* sous-entend que les cultures ne sont pas vitales et ne tient pas compte du besoin de vitaliser en permanence toute culture pour la garder forte. J’ai pensé aux termes en *re-* que je pouvais associer avec ce que je suis. Refaire, récrire, re-chercher. Ces termes impliquent qu’en faisant quelque chose à nouveau je peux éventuellement corriger quelques-uns de mes défauts et m’améliorer. Je présume qu’il s’agit là de l’éthique du travail véhiculée par les termes en *re-*. Des termes linéaires. Puis, j’ai pensé à la théorie féministe et tout particulièrement aux écrits de Judith Butler qui, depuis plus de vingt ans, démontrent comment la

3. Stephen Augustine a servi comme membre du Comité consultatif autochtone du livre *Native American Music in Eastern America* que les Presses de l’Université d’Oxford m’ont demandé d’écrire pour leur série sur les musiques du monde. Notre conversation sur les termes « vitalisation/revitalisation » a eu lieu en 2006.

réitération de certains comportements devient performative parce qu'elle naturalise certains stéréotypes de genre et de race. Re-penser, donc, c'est aussi se demander si les artistes autochtones trouvent des stratégies pour échapper aux stéréotypes qu'on leur accole. Tous ces termes en *re-* sont reliés par la question de la constitution et de la représentation de la mémoire, de l'histoire ou de leur négation.

De plus, il semble qu'au Canada l'histoire des relations entre autochtones et non autochtones ait atteint une phase « re- », profondément marquée par l'établissement de la Commission de vérité et réconciliation relative à la question des pensionnats indiens. À la charnière entre le xx^e et le xxi^e siècle, nombreux étaient déjà les anciens et les artistes qui faisaient référence à un nouveau cercle dans l'histoire de l'Amérique du Nord (les récits anishnabe de la fin du 7^e feu ou du début du 8^e feu), au retour, au fait de rentrer chez soi, de revenir⁴.

En revanche, dans la période historique actuelle, les militants des droits des autochtones et les historiens du droit remettent en cause les arguments en faveur de la notion de droits culturels et leur efficacité dans les luttes pour la justice sociale. Je ferai valoir que leurs doutes sont le fruit d'une façon particulière de re-penser qui n'est pas compatible avec ce que j'ai pu apprendre dans les communautés autochtones. Je ferai ressortir quelques aspects importants de l'approche de conservation de l'histoire et de la mémoire⁵ qu'ont adoptée certains artistes et certains anciens des communautés

4. Voici quelques exemples d'œuvres qui intègrent dans leur titre la notion de circularité et de retour, l'idée de revenir chez soi : *Coming home: Stories of Residential School Survivors* de Jan Longboat et Dawn Avery (Brantford: Aboriginal Healing Foundation, Canada, 2010), et les disques de Jerry Alfred and the Medicine Beat, *Nendaa. Go back* (Whitehorse : Caribou, 1996), Mishi Donovan, *Journey Home* (Winnipeg : Arbor, 2000) et Aboriginal Women's Voices, *We Are Full Circle* (Banff : Banff Centre for the Arts, 2003).

5. Je tiens à remercier Amber Ridington (doctorante en folklore de la Memorial University) d'avoir développé l'idée que la tradition orale était une forme de « conservation », dans le sens muséal du terme, de la mémoire.

amérindiennes avec lesquels j'ai travaillé, leur manière de mobiliser le passé pour aborder le présent et l'avenir. Je prendrai l'exemple de deux projets de recherche très différents : le premier porte sur certains artefacts exposés dans les musées, l'autre sur des performances artistiques contemporaines sur scène et en studio. Les deux sujets d'étude donnent une version de l'histoire et poussent à la réflexion. Pour finir, j'aborderai le mot *réconciliation*, le plus délicat, le plus contesté des termes commençant par le préfixe *re-*, pour comprendre, dans le contexte d'un processus de vérité et de réconciliation, ce que prendre position par la création artistique peut représenter de dangers et de possibilités.

Les « re- » dans les voies de l'histoire propres aux autochtones : rappeler, retourner, revitaliser

L'anglais est pratique et efficace pour parvenir à ses fins. Chaque fois que l'on prononce un mot en Seneca, c'est l'Histoire qui résonne⁶.
(Sadie Buck, haudenosaunee)

La mémoire de mon peuple remonte au début de toute chose⁷.
(Dan George, salish)

Bien des historiens l'ont dit, il y a différentes façons d'évoquer la mémoire ou de représenter l'histoire de manière sélective selon les cultures⁸. Les différentes « voies de l'histoire », comme les appelle Peter Nabokov dans ses écrits sur les concepts autochtones de l'histoire⁹, peuvent être multiples, incompatibles et même inconcevables. Mon éducation m'a appris à considérer la mémoire comme un

6. Communication personnelle, 1986.

7. Extrait du poème «My People's Memory Reaches» qui figure dans l'anthologie dirigée par Jeannette C. Armstrong et Lally Grauer, *Native Poetry in Canada. A Contemporary Anthology* (Toronto : Broadview Press, 2001), 9.

8. Voir par exemple Michel de Certeau, *L'écriture de l'histoire* (Paris : Gallimard, 1975).

9. Le plus approfondi de ses écrits sur cette question est son ouvrage *Forest of Time: American Indian Ways of History* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002).

reflet du passé, non pas comme un commencement. Mes professeurs m'ont enseigné l'histoire à travers des documents imprimés et non pas comme l'écho même des paroles prononcées. Mais j'ai connu d'autres perspectives. Les phrases qui sont placées en exergue au début de cette partie, par exemple, illustrent l'un des aspects les plus souvent soulignés des récits historiques autochtones : leur récursivité. Souvent simplifiées et décrites comme des formes de pensée circulaire et non linéaire, les notions de retour au point de départ, de demi-tour ou de retour chez soi évoquent à la fois le souvenir du passé et une voie pour aller de l'avant.

Il y a plus de vingt ans, j'ai entrepris un projet d'archivage qui m'a aidée à voir comment s'exprime la mémoire et m'a appris à « lire » le passé comme un outil pour le présent. J'ai formé un petit groupe de recherche afin d'étudier les artefacts musicaux des collections des musées, essentiellement parce qu'un grand nombre d'anciens autochtones manifestaient le désir d'en savoir plus sur ces collections. Nous avons consigné des centaines de ces objets, pris des tonnes de photographies que nous avons ensuite montrées dans les villages et nous avons débattu pour savoir quel type de connaissances liées à ces objets il fallait transmettre¹⁰. Nous avons recueilli des récits pleins d'espoir évoquant le jour où ces objets verraient la fin de cette période d'incarcération et où ils reviendraient en ayant intégré la connaissance des musées et autres institutions qui les avaient emprisonnées. Le processus de rapatriement, amorcé malgré quelques hésitations, leur donnait raison. Nous savions que la cérémonie est une façon de renouveler les récits historiques. Nous apprenions désormais que les objets et les lieux expriment eux aussi l'histoire. Prouvant ainsi que l'historienne mohawk Deborah Doxtator avait raison en affirmant que si les Européens se fient

10. Voir Beverley Diamond *et al.*, *Visions of Sound. Musical Instruments of First Nations Communities in Northeastern America* (Waterloo : Wilfrid Laurier University Press, 1994).

principalement aux mots et plus particulièrement au texte écrit pour rapporter l'histoire, les Amérindiens comptent quant à eux sur un registre de documentation beaucoup plus large. Elle a entre autres remarqué que les images, les lieux et les objets sont plus efficaces que les langages spécifiques pour favoriser le partage de l'histoire¹¹.

Voici quelques exemples qui ont mis ma réflexion à l'épreuve. De nombreux objets exprimaient ou étaient marqués par une histoire personnelle ou collective. Un hochet haudenosaunee en corne de vache ayant appartenu au chef seneca Bigbone, qui a fait ses études au pensionnat Carlisle en Pennsylvanie, portait des symboles gravés (comme le montre le dessin ci-dessous : une étoile à sept branches, des zigzags, une croix et les mots « Jesus Onem to Pray » ; illustration 1) qui semblaient faire allusion à une conversion au christianisme. Or, comme l'objet est sphérique, il est impossible de

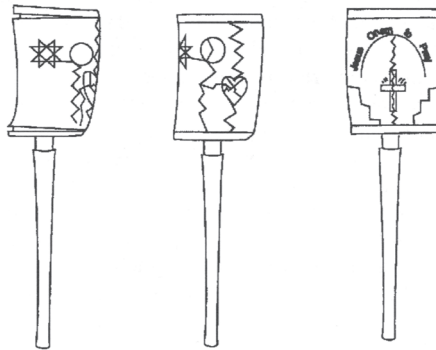


Illustration I : Images sur le hochet haudenosaunee en corne de vache ayant appartenu au chef seneca Bigbone ; l'œuvre fait partie de la collection du Musée canadien des civilisations III-I-465.

11. Deborah Doxtator, « Inclusive and exclusive perceptions of difference: Native and Euro-based concepts of time, history, and change », dans Germaine Warkentin et Carolyn Podruchny (dir.), *Decentering the Renaissance: Multidisciplinary Perspectives from Canada and Europe 1500-1700* (Toronto : University of Toronto Press, 2001), 43.

déterminer quel symbole a été gravé le premier. Selon certains interprètes contemporains, il s'agit en fait d'une compilation de croyances « œcuméniques » plutôt que d'un témoignage du passage linéaire de l'une à l'autre.

Les objets faits à la main incarnent le temps parce qu'il a fallu du temps pour les fabriquer. Les jeunes femmes Anishnabe pouvaient travailler toute une année pour fabriquer une robe de pow-wow ornée de grelots, un cône de grelot par jour comme le veut la tradition dans certaines communautés¹². D'autres atours sont façonnés en y ajoutant des éléments au fil du temps. Un vêtement de danse est donc la matérialisation d'un engagement et le récit d'une expérience personnelle.

Les émetteurs de sons que nous avons répertoriés dans notre projet d'archivage n'étaient pas fixés et figés dans une forme mais présentaient souvent des ajouts datant de différentes époques : une nouvelle couche de peinture, un nouveau dessin, un appendice. Les anciens nous ont expliqué que les changements de contexte, les différentes cérémonies ou étapes de la vie appellent de nouvelles couleurs ou de nouveaux dessins. On a ainsi dessiné soigneusement d'anciens points de rencontre et des nouveaux – surtout des rencontres sociales, entre humains mais pas seulement. Les deux membranes entrelacées d'un tambour sur cadre peuvent être ornées d'une bordure rouge et bleue qui illustre la rencontre entre la terre et le ciel, ou d'une ligne de démarcation qui représente la rencontre du bien et du mal. On observe également des ajouts plus légers faisant intervenir des « technologies » nouvelles : des éclats de disques compacts semblables à des morceaux de miroir cousus sur un costume de pow-wow, par exemple. Les vêtements de danse et les instruments

12. De la même façon, les vieilles femmes innues ajoutent un cercle de perles à la bande de leur chapeau pour chaque nouvelle année dans la vie de leur famille.

de musique sont des palimpsestes de l'expérience individuelle ou collective.

Le projet sur les musées nous a montré comment la vie passée se livre pour engendrer de nouvelles formes. Dans les récits traditionnels, une tortue fait don d'elle-même pour devenir hochet et un chevreuil pour devenir la « voix » du tambour. Une tabatière de métal et une boîte de poudre à lever qui se transforment en hochet sont certes moins traditionnelles. Nous avons demandé à un ancien anishnabe la raison pour laquelle on se servait d'objets courants dans certaines cérémonies. Il nous a expliqué que les tabatières avaient les couleurs de l'oiseau tonnerre, noir et rouge ou bleu et rouge. Il nous a raconté qu'à une certaine époque, on va préférer se servir de canettes de Pepsi dont l'alliage métallique produit un « son que l'on peut entendre dans le bruit du tonnerre » s'il gronde, circonstance inhabituelle lorsqu'il fait beau. Il existe, a-t-il précisé, une manière d'entendre certains sons qui se cachent parmi d'autres, d'être sensible aux matériaux qui nous entourent et qui reproduisent ou évoquent certains traits visuels ou certains sons et d'être attentif à des situations très précises de notre environnement. Le hochet fabriqué avec une canette de Pepsi illustre ce que ma collègue musicologue Victoria Lindsay Levine explique clairement quand elle écrit : « Dans le domaine de la musique amérindienne, les changements passent par l'adoption ou l'adaptation de la musique jouée par d'autres peuples, le mélange d'idiomes indigènes et extérieurs, une revitalisation et une recontextualisation de répertoires devenus moribonds ou que, temporairement, on ne joue plus¹³. »

Le mode d'interprétation des objets d'archive par les anciens m'a beaucoup appris, notamment sur les différents modes d'inscription, d'accumulation, d'adaptation et d'utilisation de l'histoire à des fins

13. Victoria Lindsay Levine, « American Indian musics, past and present », dans David Nicholls (dir.), *The Cambridge History of American Music* (Cambridge : Cambridge University Press, 2004 [1998]), 19.

nouvelles dans le présent ou sur la manière de la comprendre comme une prophétie. On intègre de nouveaux matériaux, de nouvelles images et de nouveaux modes de vie, non pas en tant que formes moins authentiques du passé, mais comme une façon de faire face à de nouvelles circonstances ou de renouveler les croyances autour desquelles s'articule le savoir autochtone. Il s'agit d'une plasticité volontaire et vigilante. Je suis d'accord avec Nabokov lorsqu'il affirme que la question « Qu'est-ce que l'histoire? » est sans doute bien moins importante que cette autre : « Quand devient-il nécessaire, admissible ou culturellement approprié de laisser émerger l'historicité amérindienne¹⁴? » Le regretté Art Solomon, un sage anishnabe du nord de l'Ontario, a répondu à sa manière. Ce n'est que lorsque le feu est assez fort, a-t-il dit, que l'on peut inviter beaucoup de gens à en partager la chaleur. Autrement, quelqu'un pourrait trébucher, tomber sur le tison et l'éteindre¹⁵. La nature prudente et déterminée de l'histoire suggère aussi qu'il peut exister plusieurs agents de l'histoire; que les récits individuels ont une validité. Comme l'a éloquentement démontré Doxtator, plusieurs histoires peuvent coexister.

Recontextualisation, relogement, réconciliation

Selon sa conception initiale, le projet plus récent semblait s'ancrer dans un univers entièrement différent. Dans les années 1990, j'ai commencé à m'intéresser aux façons dont les technologies du son ont été investies d'une signification sociale et à leur utilisation. L'essor de la scène musicale autochtone à la fin du xx^e siècle constituait un contexte exceptionnel pour penser les différents aspects de la

14. Peter Nabokov, *A Forest of Time* (Cambridge : Cambridge University Press, 2002), 34.

15. Extrait de notes sur une intervention qu'il a faite devant la Conférence des Aînés du Centre canadien des Premières Nations de Toronto en 1986, disponibles dans les archives du SPINC (Sound-Producing Instruments in Native Communities), aujourd'hui abritées par le Centre d'étude de la musique, des médias et des lieux de l'Université Memorial.

modernité indigène. Des milliers de CD et des dizaines de milliers de nouvelles chansons¹⁶ ont été créés dans une surprenante variété de styles¹⁷. Je me suis à mise à travailler avec des artistes en studio et des ingénieurs du son en me concentrant sur certaines étapes précises du processus d'enregistrement et de mixage que généralement le grand public ignore. Je croyais étudier l'impact de la mondialisation sur l'un des domaines de la culture autochtone et je ne m'attendais pas à trouver des liens avec l'étude archivistique précédente. J'ai toutefois commencé à comprendre comment les spectacles et les formes marchandisées de la musique autochtone sont aussi des formes d'action sociale réfléchies et conscientes.

Or, l'action sociale semblait indissociable des « voies de l'histoire ». Comme les artefacts des musées, les enregistrements audio pouvaient aussi incarner la mémoire des lieux et l'expérience individuelle (aussi bien dans la parole que dans le son), recontextualiser et resituer le passé pour s'en servir dans le présent et l'avenir. Je voulais comprendre comment la technologie elle-même le permettait. Comment les particularités régionales des percussions, par exemple, étaient soulignées ou modifiées en studio et pourquoi il était important de se poser cette question? Pourquoi se servait-on à outrance d'effets de réverbération et d'écho dans la musique autochtone et comment les musiciens eux-mêmes interprétaient cette utilisation? La question du recours au *sampling* pour créer un palimpseste auditif pouvant rappeler les couches de matériaux

16. On trouvera une très bonne discographie dans l'ouvrage de Brian Wright-McLeod, *Encyclopedia of Native Music* (Tucson : University of Arizona Press, 2005).

17. Comme pour l'obsession, dans la musique populaire anglo-américaine, des relations d'amour romantiques, on peut identifier certains thèmes récurrents : il y a beaucoup plus de chansons qui parlent d'histoire, de famille et de territoire. Il y a des chansons qui abordent avec éloquence la question de l'injustice, comme dans plusieurs traditions musicales, mais la plupart refusent d'attribuer aux autochtones le rôle de victimes et évoquent plutôt leur force.

et d'images accumulées sur les objets décrits précédemment est encore plus pertinente au propos de cette conférence. Je voudrais aujourd'hui me pencher sur quelques exemples qui sont précisément liés à certains termes du lexique colonial précédés de l'affixe re- : retrait, relogement.

C'est à partir de leurs souvenirs des sons, en particulier ceux qu'ils ont entendus dans les pensionnats, que les musiciens autochtones ont ensuite articulé certaines expériences que l'on pourrait classer dans la catégorie des « re- ». On peut non sans quelque raison se demander si le son est vraiment si fondamental. En guise de réponse, je citerai le récit de Basil Johnston sur son expérience du pensionnat, un récit plus littéraire que la plupart des témoignages publiés par les autres survivants. Dans un chapitre intitulé « Un jour dans la vie à Spanish »¹⁸, l'auteur décrit une journée typique, surtout du point de vue du bruit et du silence, montrant comment l'un et l'autre sont des formes d'oppression et de coercition. Voici l'une de ses descriptions les plus frappantes :

Clang! Clang! Clang! le bruit métallique me faisait perdre la tête et sortir de mon lit en même temps. Jamais quoi que ce fût, ni le vent, ni le tonnerre, ne m'a mis au réveil dans un tel état de peur, d'effroi... Les cloches et le livre noir [étaient deux] instruments d'oppression¹⁹.

Dans les témoignages de pensionnaires publiés dans les dix dernières années, la cloche est toujours décrite comme un outil de régulation. « Nous vivions par la cloche... une cloche pour tout²⁰. »

La première cloche sonnait tôt le matin pour appeler les sœurs à la prière. La deuxième à neuf heures nous ramenait en classe. La cloche du dîner sonnait à midi et une autre à une heure nous convoquait au cours de l'après-midi, puis une autre encore nous avertissait de

18. Il a été pensionnaire à Spanish, en Ontario.

19. Basil Johnston, *Indian School Days* (Toronto, Key Porter Books, 1988), 28-29.

20. Récit oral de Fran Luther extrait du film *Residential School*, Vancouver, First Nations Films.

la fin des cours. Le huitième son de cloche de la journée, celui du souper, était différent parce qu'il provenait d'une cloche plus petite. Puis, il y avait la cloche du salut. Neuf cloches par jour²¹.»

Nombreux sont ceux qui décrivent l'intrusion violente « des cloches incessantes²² », la discipline à outrance et la stricte organisation du temps qui contrastaient tant avec le mode de vie sensible qu'avaient connu les enfants autochtones dans leur milieu d'origine. Isabelle Knockwood, par exemple, raconte comment, lorsqu'elle était enfant, elle a appris la façon traditionnelle d'écouter. « Ma mère », dit-elle, « m'a appris à écouter le bruit que je faisais en marchant pour qu'en retrouvant mes pas, sur le chemin du retour, je puisse reconnaître les différents bruits et me rendre compte si je m'étais égarée, avant d'aller trop loin »²³.

Un autre aspect opprimant du paysage sonore des pensionnats était l'absence de bruits familiers. Le bruit des voix des parents et des frères et sœurs, le son de la langue maternelle proscrite. Pete Sydney (tlingit) raconte qu'« après un certain temps, t'es tellement mal à l'aise [que] tu fais plus rien d'indien, hein. Après, je voulais même pas leur dire mon nom²⁴ ». Isabelle Knockwood raconte un peu la même chose : « Pendant longtemps, à peu près trois ans, j'ai gardé le silence pour ne pas me faire remarquer²⁵. » Certains récits évoquent le silence des sœurs qui arpentaient les allées pour repérer les erreurs des élèves, des erreurs qu'elles punissaient à coups de cravache.

21. Isabelle Knockwood, *Out of the Depths. The Experiences of Mi'kmaw Children at the Indian Residential School at Shubenacadie (Nova Scotia, Lockeport, Roseway Publishing, 1992)*, 48.

22. Récit de Lorna's dans l'ouvrage de Longboat et Avery, *Coming Home*, 28.

23. Knockwood, *Out of the Depths*, 18.

24. Interview réalisée en 1992 avec Daniel Janke, archives du Canadian Musical Pathways Project, Centre d'étude de la musique, des médias et des lieux, Memorial University.

25. Knockwood, *Out of the Depths*, 54.

La musique correspondait à une modification du comportement. Le code des enseignants du pensionnat Shubenacadie en Nouvelle-Écosse stipule par exemple qu'il faut apprendre aux enfants des « chants et hymnes simples [dont] les thèmes doivent être intéressants et patriotiques. Les mélodies doivent être vives et joyeuses²⁶ ». Knockwood raconte l'ironie qu'il y avait à apprendre *Columbus sailed across the sea and found this land for you and me* [Colomb a traversé la mer et a découvert cette terre pour vous et moi]²⁷, mais elle parle aussi du plaisir qu'elle avait à chanter certains de ces hymnes à l'occasion des rares visites de ses parents.

Les écoliers détournaient ces éléments de l'enseignement pour en faire des armes de résistance. On parodiait les hymnes en en modifiant les paroles : « Il y a un pensionnat, loin, loin d'ici/Où l'on nous sert de la bouillie et du lait trois fois par jour » remplaçait « Il y a une terre joyeuse loin loin d'ici »²⁸ (« There is a boarding school far far away/Where we get mush'n'milk three times a day » au lieu de « There is a happyland, far far away ».) Les enfants mi'kmaq de Shubenacadie avaient inventé un « argot shubie » pour modifier le sens des mots et s'amuser tout en exprimant leurs critiques. Isabelle Knockwood raconte : « Clara Julian provoquait le fou rire général à l'église quand, reprenant un vers des hymnes en latin de la bénédiction, "*Resurrexit sicut dixit*" [Il est ressuscité, comme il l'avait dit], elle chantait en fait de toutes ses forces "*Resurrexit kisiku piktit*", ce qui en mi'kmaq veut dire "Quand le vieil homme se leva, il péta"²⁹ ». On peut donc dire que la parodie était une forme de transcription cachée.

Comme le démontrent les nombreux témoignages publiés par les survivants et leurs collaborateurs (surtout depuis les années

26. *Ibid.*, 47.

27. *Ibid.*, 50.

28. Les transcriptions textuelle et musicale se trouvent sur la quatrième de couverture d'Elisabeth Fraham, comp., *The Mush Hole, Life at Two Indian Residential Schools* (Waterloo : Heffle Publishing, 1997).

29. Knockwood, *Out of Depth*, 124.

1980), les autochtones n'ont pas attendu les excuses du gouvernement Harper ni l'établissement de la Commission de vérité et réconciliation pour donner une voix à l'expérience qu'eux-mêmes ou leurs parents ont vécue dans les pensionnats. Il en va de même pour les musiciens qui ont raconté des décennies d'enlèvements et de relogement forcé.

Jerry Alfred, un musicien tutchone de Old Crow au Yukon, fut envoyé en pensionnat à Carcross où il fut immédiatement placé dans la chorale parce qu'il avait une belle voix. Avec sa *Residential School Song* [chanson de pensionnat], il met en œuvre certaines techniques de studio pour exprimer les contradictions de son expérience. La « cloche » omniprésente donne le signal du début de la chanson. Il commence avec un tambour sur cadre tutchone et la structure mélodique d'une chanson de jeu, mais, peu à peu, le morceau se transforme en chanson pop. Des modulations électroniques expriment la confusion et la désorientation. Puis, on entend des voix d'enfants, faibles, effacées, à peine un souvenir permis. Les paroles, en revanche, affirment sur le ton du défi qu'il n'a pas oublié sa langue, même si on lui interdisait de la parler. Comme souvent dans l'expression artistique, on transmet plusieurs messages en même temps : la douleur du souvenir mais aussi la résilience qui propulse vers l'avenir. Lorsque j'ai rencontré Jerry en 1999, il m'a expliqué que ses trois disques formeraient un cycle et qu'après, il retournerait à son village de Old Crow pour s'engager dans les luttes pour le territoire. Le titre de son deuxième disque, *Nendaa – Go back*, évoque justement son intention de rentrer chez lui. La musique sert en quelque sorte de base pour préparer le travail politique à venir.

Certaines réactions à l'expérience des pensionnats sont venues des membres de la deuxième génération, enfants des survivants ayant eux aussi subi les conséquences de la séparation, inévitables lorsque leurs parents n'avaient pas réappris à donner l'affection qu'on leur avait niée. La chanson éponyme du premier album de l'artiste inuit

Lucie Idlout, *E5-770 My Mother's Name*, exprime toute la colère contre le système de numérotation des autochtones de la génération précédente. Elle utilise des enregistrements de la voix douce et joyeuse de sa mère qui faisait de la radio et du chant de gorge probablement pour évoquer un souvenir flou, à l'arrière-plan. La colère devant la déshumanisation des personnes par la non-reconnaissance de leurs noms s'exprime dans les rythmes hard rock et dans l'intensité de la voix. La caisse claire évoque l'autorité et la discipline. Mais la chanteuse manie aussi le sarcasme en transformant le timbre de sa voix pour dire « *I'm not lying* » [je ne mens pas], des paroles qui suivent immédiatement une critique des plus acerbes.

Dawn Avery, violoncelliste, chanteuse et ethnomusicologue mohawk, petite-fille de l'un des monteurs de charpentes métalliques mohawks qui ont participé à la construction des gratte-ciels de New York, n'est pas née dans une famille ayant connu les affres des pensionnats, mais sa musique et ses recherches donnent une voix à ceux qui y ont vécu. Dawn, compositrice et interprète, qui se sent chez elle « aussi bien dans une suerie que sur la scène du Lincoln Centre », comme le signale très justement sa biographie sur le Web, a joué avec des artistes comme Pavarotti ou Sting. Au cours des dernières décennies, elle est revenue à ses racines mohawks, elle a appris la langue qu'elle a toujours entendue sans jamais la parler, elle a participé à des événements rituels et sociaux et a noué des liens étroits avec Jan Longboat, une vieille haudenosaunee des Six Nations en Ontario avec laquelle elle a composé un témoignage de survie : *Coming Home* (voir note 4). En tant que compositrice, elle est l'un des chefs de file de ce qu'on appelle souvent le mouvement classique aborigène. Une de ses compositions, « *Decolonization* », révèle comment elle réunit toutes ces parties de sa vie. « Je voulais me servir des vieilles chansons américaines », m'a-t-elle expliqué. Or, elle remet en question la notion de « vieilles chansons américaines » en y introduisant un plain-chant en mohawk, une chanson de Geronimo et une

danse stomp. Comme Lucie, elle évoque le passé pour parler de la vie actuelle et atteint un paroxysme dramatique dans un passage où elle exagère son imitation de la parodie légendaire de l'hymne américain interprété par Jimi Hendrix à Woodstock en 1969. « Les gens comprennent », dit-elle. J'ajouterais : « même ceux qui sont trop jeunes pour avoir un souvenir de Woodstock ». Mais elle se sert d'un violoncelle acoustique et non pas d'une guitare électrique. Un mélange des genres inattendu, un peu comme porter des mocassins avec une robe du soir. Il est difficile de déterminer si une œuvre de cette nature appartient au rock ou à la musique autochtone. La poétesse et musicienne creek Joy Harjo a écrit que « le saxophone complique les choses³⁰ » (en faisant référence aux attentes que nous avons par rapport à l'histoire des arts de la scène autochtones, à l'histoire du jazz, aux alliances que nous distinguons entre les peuples opprimés, et ainsi de suite). Eh bien ! le violoncelle aussi. La référence à Hendrix est-elle un pied de nez à l'État-nation ? Le violoncelle dénonce-t-il les failles de la solidarité au sein du peuple des États-Unis ? Ou encore sert-il à insinuer que la culture populaire américaine a quelque chose de futile ? Dawn explique qu'elle aime se servir d'objets trouvés. Qui possède le droit de les utiliser ? Les citations d'œuvres musicales antérieures sont-elles les « symboles sûrs d'une certaine authenticité », comme l'affirme Steven Feld³¹, des éléments d'une esthétique du pastiche, comme le suggère Veit Erlmann³² ou, comme le propose Dawn, une façon de relier les générations et les peuples tribaux, et de les situer par rapport à l'État-nation ?

30. « The Musician Who Became a Bear », *Heartbeat. Voices of First Nations Women* (Washington : Smithsonian Folkways, 1995).

31. Voir Steven Feld, « From schizophonia to schismogenesis: on the discourses and commodification practices of "world music" and "world beat" », dans Charles Keil et Steven Feld, *Music Grooves* (Chicago : University of Chicago Press, 1994), 265-271.

32. See Veit Erlmann, « The Politics and Aesthetics of Transnational Musics », *The World of Music*, n° 35, 1993(2), 3-15.

Évoquons pour finir le regretté Floyd Westerman qui a été l'un des premiers Amérindiens à transmettre son expérience des pensionnats dans une chanson intitulée « *Relocation Blues* ». Il cite lui aussi la tradition en utilisant une mélodie et des éléments textuels tirés d'une chanson de pow-wow. Buffy Sainte-Marie a ensuite intégré le texte de la chanson de Westerman dans une histoire des pensionnats qu'elle a écrite pour la version en ligne de son projet pédagogique *Cradleboard*³³. Un des aspects intéressants de la recontextualisation de cette chanson dans ce programme pédagogique novateur, ce sont ces questions adressées aux enfants et aux enseignants : « Quelles émotions retrouvez-vous dans les paroles de cette chanson ? De la colère ? Du désespoir ? De l'espoir ? De la détermination ? » Buffy Sainte-Marie insiste sur le fait que ceux qui écoutent la chanson la lisent comme les anciens lisent ces instruments d'archive, comme des preuves passées qui appellent une interprétation actuelle et individuelle. Buffy a interprété la chanson de Westerman lors du premier événement national de la Commission vérité et réconciliation à Winnipeg en 2010, tout de suite après avoir chanté une chanson à l'orchestration pop très tonique tirée de son dernier album *Chocho Nisige*. Elle a choisi une version de « *Relocation Blues* » *a capella*, en exagérant son vibrato si caractéristique pour évoquer la « voix pow-wow ». En introduction, elle explique : « une chanson peut parfois changer les choses bien plus qu'un gros livre ou un discours politique ». Son interprétation sans accompagnement et sa voix pow-wow affirment la fierté autochtone en donnant une teinte plus traditionnelle que l'inflexion country de Westerman. Quant au public (dont environ les trois quarts étaient constitués de survivants des pensionnats), il a écouté dans un silence total.

Les quelques exemples qu'on a donnés ici démontrent que les musiciens autochtones se servent d'un vaste registre de stratégies

33. *Cradleboard* était un projet éducatif imaginatif articulé autour d'un corpus autochtone que l'artiste a développé dans les années 1980 et 1990.

créatives pour réagir au douloureux héritage des pensionnats et favoriser une forme de guérison, d'apaisement. Certaines chansons montrent que la douleur des souvenirs n'exclut pas la résistance. Selon les cas, les chansons évoquées ont pu préparer leurs auteurs à l'engagement politique, dénoncer des abus précis et se moquer de l'arrogance et de l'ironie de ce que l'on qualifie de civilisation. Certains musiciens ainsi que d'autres artistes utilisent des citations pour remettre en contexte et réinterpréter le sens des souvenirs.

L'ironie dans le rapport entre l'art autochtone et l'action politique

Le potentiel d'impact des manifestations artistiques comme celles que je viens d'évoquer est très fort. L'effet de la culture traditionnelle et de la culture contemporaine de la chanson autochtone a cependant souvent été affecté par les politiques. Ces politiques n'ont d'ailleurs pas été sans subir quelques détournements ironiques. Première occurrence de cette ironie : le pouvoir octroyé aux performances d'artistes autochtones à différents moments de l'histoire. La musique a toujours été une composante clé des programmes de citoyenneté, au Canada comme aux États-Unis. On en trouve un exemple clair dans l'interdiction et la criminalisation, dans les années 1880, des chants traditionnels amérindiens dans les deux pays, le tout accompagné d'initiatives conjointes des gouvernements et des églises chrétiennes ayant pour objectif évident d'éradiquer la langue, les traditions et le savoir lié au territoire en créant des pensionnats. En même temps, on donnait des spectacles pour certains ethnographes ou certains entrepreneurs qui les intégraient dans des productions aussi étranges que les Wild West Shows. L'ethnomusicologue John Troutman fait l'hypothèse que la musique servait de transcription cachée de la résistance (un concept emprunté à James Scott) –

flagrante à cause de la nature publique de la performance et pourtant cachée parce que la musique pouvait être perçue comme un divertissement social inoffensif tout en étant une attaque en règle contre la

politique d'assimilation. C'est ce qui faisait que la pratique musicale pouvait être une forme politique aussi viable, habile et complexe. Son pouvoir de transformer les choses se trouvait le plus souvent dans les yeux et les oreilles des récepteurs autant que dans ceux de l'interprète³⁴. »

Au tournant du XXI^e siècle, les gouvernements ont semblé inverser la direction de leurs mesures pour contrôler, endiguer ou éradiquer l'expression des cultures traditionnelles. Ce moment d'ironie doit-il susciter l'incrédulité ou l'espoir ? Nombreux sont ceux qui sont d'accord avec Buffy Sainte-Marie lorsqu'elle affirme qu'« une chanson peut parfois changer les choses plus qu'un gros livre ou un discours politique » et pourtant il y a un fossé entre ceux qui considèrent l'art comme inoffensif, comme un divertissement, une expérience esthétique qui transcende le prosaïque, et ceux qui saisissent son potentiel de changement social ou de consolidation des structures de domination. Les enjeux reliés à ce fossé sont considérables.

Une autre occurrence de l'ironie : la place accordée à la culture dans le langage des luttes pour la justice sociale. Il est bon de rappeler que, avant les années 1980, le discours des droits humains et surtout du « droit à la culture » était perçu avec méfiance par les autochtones comme une stratégie euro-américanocentriste qui reconnaissait les individus et non pas les groupes et qui du coup affaiblissait toute revendication territoriale ou toute velléité d'autodétermination³⁵. Dans les années 1980, un certain nombre d'actions³⁶ se sont

34. John Troutman, *Indian Blues. American Indians and the Politics of Music, 1879-1934* (Norman : University of Oklahoma Press, 2009), 13.

35. James W. Zion, « American Indian Perspectives on Human Rights », dans Abdullah Am Na'im (dir.), *Human Rights in Cross-Cultural Perspective* (Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 1992), 211 ; Karen Engle, *The Elusive Promise of Indigenous Development. Rights, Culture, Strategy* (Durham : Duke University Press, 2010), 43.

36. Parmi celles-ci, citons la révision de la déclaration de l'Association américaine d'anthropologie et la convention n° 169 de l'Organisation internationale du Travail.

orientées vers le droit à la culture en abandonnant le discours de l'« autodétermination ». L'historienne du droit Karen Engle a montré que cette nouvelle approche permettra de progresser sur plusieurs plans, y compris sur celui de la reconnaissance des droits collectifs et, par conséquent, sur celui des revendications territoriales, puisque l'identité individuelle autochtone est généralement liée à la connaissance et à l'utilisation du territoire. Cependant, son livre de 2010, *The Elusive Promise of Indigenous Development*, souligne que les approches du droit à la culture ont fait fausse route. La culture, affirme-t-elle, a été envisagée comme un héritage, comme appartenant au passé et « pas forcément lié à ce qu'ils [les autochtones] sont ou qui ils sont³⁷ » dans le monde moderne. L'héritage a été arraché au peuple, à la source même de sa production, permettant ainsi « aux États et même aux institutions internationales de choisir les aspects de [cet] héritage qu'ils jugent nécessaire de protéger et de supprimer ce qui ne leur convient pas³⁸ ». Engle ajoute que les revendications d'un droit à la culture « correspondent au modèle néolibéral, au plan national, comme au plan international. Elles ne représentent pas une menace pour la promotion de la décentralisation économique et politique et ne dépendent pas du pouvoir économique des Autochtones³⁹ ». Qu'une telle critique surgisse au moment de l'inauguration de la Commission vérité et réconciliation ne relève pas du hasard.

Je suis d'accord avec Engle pour dire que réduire la culture à un héritage peut offrir un dérivatif dangereux et éloigner de la lutte pour la justice sociale. Mais la culture en tant qu'interjection consciente dans un processus de dialogue a plus de potentiel, comme le démontrent, je l'espère, les exemples que j'ai présentés. Les processus anciens, ces voies de l'histoire, sont encore valides. Ils servent à

37. Engle, *The Elusive Promise of Indigenous Development*, 142.

38. *Ibid.*, 143.

39. *Ibid.*, 157.

remercier pour les dons de la création; à revitaliser les liens avec la terre et avec l'ensemble des êtres vivants, dont les êtres humains; à accueillir les nouveaux venus et à ouvrir la voie à un dialogue pouvant souvent éviter le conflit; à légitimer les alliances en en donnant une représentation symbolique. Dans le lexique de la modernité, cela évoquerait des termes comme diplomatie, paix et même droit, si toutefois les yeux et les oreilles du spectateur étaient prêts à les percevoir ainsi.

S'ils veulent comprendre tout le potentiel de l'expression artistique autochtone, les non autochtones canadiens devront apprendre de nouvelles façons d'être attentifs, adopter de nouvelles habitudes d'écoute éthique. J'ai suggéré que la pluridimensionnalité est particulièrement efficace pour se servir du passé et lui donner la malléabilité que les Premières Nations ont toujours donnée à leurs traditions, pour tirer un sens du présent et de l'avenir. La création artistique ne remplace ni les droits territoriaux ni la souveraineté, mais on pourrait l'appréhender comme faisant partie intégrante d'une tentative de changement politique. Puisqu'il existe aujourd'hui une volonté et un engagement communs pour guérir les blessures infligées par les injustices du passé, on a peut-être une chance de revoir radicalement la place des sons, des images, des récits et des manières d'être. Mais on peut aussi se contenter de mettre l'accent sur l'aspect festif d'une chanson ou sur la passivité des termes en «re-». On peut se contenter de réaffirmer le rôle de victimes, si dangereux, que l'on a imposé aux peuples autochtones. Si l'art est perçu comme un simple divertissement, comme une expérience esthétique coupée de toute viabilité sociale, la place qu'on lui accorde actuellement, à la jonction des relations entre autochtones et non autochtones canadiens, risque fort de déboucher sur une nouvelle forme de colonialisme, sur un camouflage ou une célébration qui éloignerait de l'action politique. Une forme de mémorialisation sans vitalisation. S'il en était autrement, on pourrait envisager, aujourd'hui même, d'accepter les voies

divergentes de l'histoire, d'adopter une nouvelle façon de voir comment le passé, le présent et l'avenir peuvent résonner ensemble. On pourrait reconnaître que revitaliser ne signifie pas redonner vie à ce qui n'en avait pas, mais vitaliser constamment, ce qui pourrait permettre à des communautés solides, à des familles saines et à des individus forts de perdurer. Tout cela pourrait bel et bien dépendre de notre façon de penser le préfixe *re-*.