

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

TRAJECTOIRES DE VIE ET CONTINUITÉ CULTURELLE À MONTRÉAL :
ENQUÊTE AUPRÈS DE DEUX ARTISTES DES PREMIÈRES NATIONS

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN SCIENCES DES RELIGIONS

PAR
STÉPHANIE BOULAIS

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je tiens d'abord à remercier Joséphine Bacon et Terry Randy Awashish de s'être lancé avec autant d'enthousiasme dans ce projet peu conventionnel qui demandait beaucoup d'eux. Pour votre temps, votre implication, votre patience et votre confiance, je vous offre toute ma reconnaissance. Ce projet, sa saveur et le goût d'aller au-delà n'auraient certainement pas vibré aussi fort en moi sans votre écoute, votre partage et vos généreux enseignements. Merci pour les rires et la patience avec laquelle vous avez accepté mes faux pas et mes maladresses. Un merci tout particulier également de m'avoir tout deux introduits dans vos mondes et fait marcher dans vos pas.

À Joséphine, pour m'avoir permis de découvrir un univers parallèle à même ces rues que mes pieds foulent depuis maintenant plus de 12 ans.

À Terry pour m'avoir introduit auprès des siens et pour m'avoir offert mes premiers pas sur le territoire. Au bonheur de ces histoires et récits toujours aussi généreusement racontés. Au plaisir d'en forger encore beaucoup avec vous.

Mikwec et Tshinashkumitin.

Mille fois.

Je tiens aussi à remercier mon Directeur, Laurent Jérôme, pour son engagement, son énergie et son soutien au cours de ces années. Pour leur écoute et leur conseil, merci à Jacques Pierre, Ève Paquette, Catherine Foisy et Chiara Letizia. Tous, vous avez contribué à ce mémoire et aux nombreux apprentissages qui parsèment cette route et dépassent largement le cadre académique...

Aux vieux amis, à ceux retrouvés et à ceux rencontrés en cours de route. À vous qui m'inspirez, me faites rire et savez me désarmer, cette saveur que vous mettez dans ma vie me donne de l'énergie, du courage et de la confiance. Jean-Philippe Laperrière, merci pour ta présence, ton écoute, ton soutien, tes conseils et de continuer à me pointer toujours la bonne direction, même dans nos mésaventures... Katherine Radecki, many thanks for the countless all-nighters and for reminding me to always, always look on the bright side of life.

À Élisabeth et Patrick Boissière pour le voyage. À Diletta Guidi pour la lumière et la sérénité. À Yanick Trudel pour les derniers miles.

Lucie Deslauriers, Christian Dion, Maxime D. Pomerleau, Chris Vaccaro, Audry Sanschagrin, Martin, Laurent et Nico merci de m'avoir offert le gîte durant cette période où je n'avais nulle part où me poser.

Que soient aussi remerciés Étienne Goulet, Marie-Michèle Bergeron, Frédérick April, Audrey Saucier, Marc-Olivier Baril, Francis Bourgouin, Vivianne Tremblay, Magali Côté, Marie-Ève Delorme, Éric Nantel, Hope Germain-Mac Arthur, Christel De Vries, Geoff Graham, Élisabeth Rouleau, Marie-Anne Ladouceur, Catherine Desjardins, Léa Lefevre-Radelli, Johanna-Maud Egoroff, Manéli Farahmand, Paul Wattez, Jonathan Quesnel, Marc-Antoine Fournelle et Paul Douglas Leslie. Merci pour tout.

Laurent Deslauriers Goulet, Lila Dussault, Jennifer Dunn et sa belle Alice, mon équipe, mon refuge. Les mots me manquent. On a du temps. On se dira tout et je ne vous dirai jamais assez merci.

À ma famille et aux petits soleils de ma vie, Zachary, Nolan, Lucas, Tommy et Emma. Jonathan, Davey et Serge, merci pour votre sollicitude et vos encouragements face à un monde que vous ne comprenez pas. À Patricia, pour ton écoute, tes pensées, ta présence. À ma mère, Audrey Cleary pour ta protection, ton courage, ta force silencieuse et ta générosité sans bornes. Merci de te rappeler pour moi, les limites que je ne connais pas. Je serai toujours ta plus grande admiratrice.

À mon duo de l'apocalypse, Martin Lepage et Nicolas Boissière. À nos conquêtes et à nos petites révolutions. Quand les temps sont durs, vous êtes ma lumière au bout du tunnel. Merci pour le nombre incalculable de beaux moments en votre compagnie, pour les aventures passées et à venir. Que ferais-je sans vous ?

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
CADRE THÉORIQUE	14
1.1 Introduction	14
1.2 Anthropologie de l'expérience	16
1.3 Mondes figurés, réception et théorie de l'engagement : une autre perspective sur la culture	17
1.4 Mémoire et performance : l'avant et l'après de l'expérience	26
1.5 Anthropologie de l'Art	31
1.6 Conclusion	36
CHAPITRE II	
MÉTHODOLOGIE	38
2.1 Introduction	38
2.2 Approche épistémologique et méthodologique	39
2.2.1 Méthodes utilisées	41
2.3 Collecte des données	42
2.3.1 Les entretiens et stratégie de collecte de données.....	43
2.3.2 Le déroulement des entretiens.....	46
2.4 L'analyse comparative : deux trajectoires de vie, une même volonté de continuité	47
2.4.1 Des similitudes intergénérationnelles	48
2.4.2 Les limites des données présentées	49
2.5 Conclusion	51
CHAPITRE III	
L'ÉDUCATION COMMUNAUTAIRE ET SCOLAIRE: LIEUX DE SOCIALISATION ET FOYERS DE PRODUCTION DE SENS.....	53
3.1 Introduction	53
3.2 Langue et oralité.....	54
3.3 L'éducation institutionnalisée.....	57
3.3.1 L'université	58
3.3.2 Les pensionnats	59
3.3.3 L'éducation des enfants dans la communauté.....	61
3.4 L'apprentissage par les récits	63
3.5 Conclusion	66
CHAPITRE IV	
CONCEPTION DU TERRITOIRE ET TRAJECTOIRES DE VIE.....	67
4.1 Introduction	67
4.2 La conception du territoire.....	68

4.3	Connaissance du territoire	72
4.3.1	Pratique de la forêt et de la chasse	73
4.3.2	Nomadisme	75
4.4	Conclusion	77
CHAPITRE V		
EXPÉRIENCES VÉCUES, RELATIONS À LA VILLE ET PROCESSUS		
CRÉATIFS		
5.1	Introduction	79
5.2	La relation à la ville	80
5.3	L'expérience de la ville.....	84
5.3.1	L'itinérance	87
5.3.2	Le milieu académique	88
5.3.3	Le milieu artistique.....	91
5.4	L'incorporation de l'expérience au processus créatif.....	93
5.4.1	Ville et réappropriation identitaire : l'univers créatif de Joséphine..	93
5.4.2	Ville et appartenance culturelle : l'itinéraire urbain de Terry.....	99
5.5	Conclusion	101
CHAPITRE VI		
ANALYSE GÉNÉRALE : TRAJECTOIRES DE VIE, VOLONTÉ CRÉATRICE		
ET CONTINUITÉ CULTURELLE.....		
6.1	Introduction	103
6.2	L'expérience vécue, source d'une volonté créatrice	106
6.2.1	Joséphine : Une aveuglante proximité.....	107
6.2.2	Terry : Une nécessaire trajectoire urbaine.....	109
6.2.3	La volonté créatrice.....	111
6.3	Des procédés créatifs porteurs d'une intentionnalité.....	114
6.3.1	L'art comme lieu de mémoire.....	115
6.3.2	L'art comme mise en pratique des savoirs	117
6.3.3	L'art comme espace de transmission.....	120
6.4	Continuité culturelle.....	122
6.5	Conclusion.....	126
CONCLUSION		
BIBLIOGRAPHIE		
		132

RÉSUMÉ

Ce mémoire s'intéresse à la relation qu'entretiennent deux artistes membres des Premières Nations au contexte urbain. Par le biais d'une enquête de terrain, il documente aussi des formes de continuité culturelle en territoire montréalais. Prenant comme point de départ l'expérience vécue (Turner, 1986), il aborde la question de l'être au monde, de l'habiter (Ingold, 2000) au cœur d'un milieu physique distinct. Cette recherche se déploie sur deux axes. D'une part, elle répond à la nécessité, pour les autochtones, d'articuler leurs expériences de la ville à des visions du monde qui leur sont propres et à la transformation des modes d'expression artistique qui y sont attachés. De l'autre, elle convoque les trajectoires de vie et interroge les processus de médiation dont découle leur mise en récit. Les processus de création artistique constituent une forme de narration permettant d'observer la continuité culturelle à Montréal. La problématique interroge ainsi en quoi les trajectoires de vie des artistes permettent d'appréhender la continuité de leurs cultures en contexte urbain : Que sait-on de leurs manières d'expérimenter la ville? Comment comprendre par quel processus elle est appropriée par les Premières Nations en cohérence avec leurs visions du monde? Comment peut-elle être un lieu de continuité culturelle pour les Premières Nations? À cet effet, le lien entre les expériences vécues des artistes et leurs productions artistiques permet d'identifier différents ancrages contribuant à leur bien-être en ville (Gagné, 2013). Cette analyse dépeint, en outre, par le recours à l'anthropologie de l'art d'Alfred Gell (1998, 1999), le tracé qui lie les expériences intergénérationnel des artistes membres des Premières Nations à leur projet commun de résistance, de mémoire et de transmission.

MOTS-CLÉS: Premières Nations, Montréal, arts autochtones, recherche collaborative, continuité culturelle, expérience, transmission.

INTRODUCTION

Cette recherche, menée dans le cadre de ma maîtrise, s'intéresse à comprendre à quoi s'articule la relation qu'entretiennent les autochtones avec Montréal, par le biais d'une enquête de terrain réalisée auprès de deux artistes des Premières Nations. Cette approche axée sur le fait de la présence autochtone à Montréal permet de penser l'intégration de la ville à proprement parler dans les univers de sens des Premières Nations qui y sont établies¹. Elle ne prend pas pour point de départ la communauté et les réseaux qui la rattachent au milieu urbain. Dans son livre *The Inconvenient Indian* (2013) Thomas King nous rappelle avec gravité que « most of the history of Indians in North America has been forgotten » (2013 : 20). Ces parcelles d'histoire oubliées traitent pourtant du rôle capital de ces acteurs dans l'établissement des colonies de peuplement, d'une part, et dans la survie de leurs cultures, d'autre part. La manière complaisante avec laquelle les autochtones sont généralement représentés dans les médias continue de nier ce sur quoi s'est construite l'Amérique majoritairement euro-descendante que nous² connaissons et revendiquons dans des débats relatifs à l'immigration, entre autres³. Dans ce contexte colonial, la ville a fait office d'outil de dépossession culturelle, puisque les politiques canadiennes, dans une perspective qui

¹ Cette posture permet de s'extraire d'une perspective assumant l'influence des réseaux qui lient ville et communauté. Leur reconnaître d'emblée une telle importance a pour effet de reléguer la ville à une conception externe ou alternative au « milieu de vie naturel » des autochtones. Cela a pour conséquence d'accentuer des stéréotypes relatifs à la possibilité pour les autochtones de tisser des liens avec les territoires urbains et de s'approprier la ville.

² Le « nous » est ici employé en référence aux non-autochtones « de souche » auxquels j'appartiens et dont l'éducation continue de contribuer dans une large mesure à l'invisibilité des peuples autochtones au Québec et au Canada.

³ On pensera notamment à la crise des accommodements raisonnables et à la *Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles* menée par Gérard Bouchard et de Charles Taylor qui ne tient pas compte des réalités autochtones dans le cadre de son mandat en raison de son caractère « aussi vaste que complexe » (2008 : 34). La perspective autochtone sur les enjeux de diversité est ainsi reléguée au registre des « affaires autochtones » (2008: 34) celles-ci devant être discutées de « Nations à nations » (2008: 34). Le choix a ainsi été fait de donner préséance au statut particulier qui lie les autochtones au gouvernement fédéral plutôt qu'à la parole citoyenne des Nations du Québec.

perpétuait le mythe du sauvage « en état d'innocence originelle » (Dickason, 1996 : 25) en ont fait un obstacle pour les autochtones (voir notamment Savard et Proulx, 1982; Tanner, 1983a, 1983b). La culture qui fait de la ville la figure emblématique du développement et de l'innovation, leur est ainsi opposée. Nous savons pourtant bien que « les populations autochtones ne constituent pas de "nouvelles" populations; leur présence a de longtemps précédé le développement de ces centres urbains » (ÉAMU, 2010 : 15).

C'est en accord avec cette posture que la présente recherche vise à mettre de l'avant le rôle des trajectoires de vie dans la continuité des cultures autochtones à Montréal⁴. Elle a pour objectif de relever en quoi leurs cultures et leurs modes de vie urbains s'actualisent sans cesse mutuellement par le biais de leurs expériences. Je me propose aussi d'appréhender, sur la base de l'expérience, la continuité culturelle dans les trajectoires de vie de membres des Premières Nations vivant en milieux urbains. En effet, le sens qui est fait de l'expérience par le biais de la mémoire est révélateur des visions du monde (Kilani, 1992; Severi, 2007; Severi et Hanks, 2015). Ce mémoire interroge en quoi les trajectoires de vie des artistes autochtones de Montréal permettent d'appréhender la continuité de leurs cultures en contexte urbain. Cette question de recherche induit en outre les sous-questions suivantes : Que sait-on des manières qu'ils ont d'expérimenter la ville? En quoi la ville est-elle appropriée par les Premières Nations en cohérence avec leurs visions du monde? Comment la ville peut-elle être un lieu de continuité culturelle pour les Premières Nations? C'est pour tenter d'apporter quelques éléments de réponse à ces questions que j'ai entrepris de documenter la mise en récit des expériences que Joséphine Bacon, poétesse innu, et Terry Randy, Awashish, artiste atikamekw émergent, convoquent dans leurs créations artistiques.

⁴ De plus en plus de gens reconnaissent se trouver en territoire Mohawk non-cédé à Montréal. Cela ne se traduit toutefois pas dans la manière dont les politiques montréalaises s'articulent. On représente Montréal comme lieu d'accueil des Premières Nations au mieux, idée qui promet de transparaître lors des célébrations du 375^e anniversaire de sa fondation en mai 2017.

La présence et les relations des Premières Nations⁵ à Montréal s'intensifient sur la période du 20^e siècle à nos jours⁶. La nécessité de restituer le territoire urbain dans la mosaïque des installations coloniales, dans le processus de spoliation des territoires qui marque les politiques d'installations françaises, britanniques, puis canadiennes, n'est par ailleurs plus à démontrer. Le territoire de Ville-Marie, d'abord consacré à l'initiative de fondation d'une réduction indigène, en 1642, par la Société de Notre-Dame de Montréal (Viau, 2012 : 73), s'est développé et étendu jusqu'à devenir le centre urbain qu'il est aujourd'hui. Il demeure toutefois à l'écart des discussions sur les politiques territoriales. Ainsi traitée, la ville apparaît ontologiquement autre, comme si aucun territoire ancestral ne pouvait avoir précédé son érection⁷. Une explication fort intéressante de ce phénomène en contexte états-unien est avancée dans l'exposition *Nation to Nation* du National Museum of Native Americans à Washington. Dans cette exposition, aux côtés de reconstitutions des territoires précédant les premiers contacts, on explique aux visiteurs que la contrée sauvage (*wilderness*) a été un concept clé de la dépossession territoriale des autochtones.

⁵ Le présent mémoire ne concerne que les Premières Nations. Les réalités spécifiques aux Inuit et aux Métis n'ont pu y être abordées. Concernant les Inuit en contexte urbain, le lecteur pourra se référer notamment aux travaux de Stéphanie Vaudry (2013) qui a réalisé son mémoire auprès de la communauté Inuit d'Ottawa. On pourra aussi se référer au chapitre témoignage de jeunes Inuit d'Ottawa (Patrick *et al.*, 2011) dans lequel ils abordent leurs expériences de transformation identitaire, culturelle et communautaire. On se référera entre autres aux travaux de Peters et Lafond, de Laliberté et de Ouart parus dans l'ouvrage *Indigenous in the city: contemporary identities and cultural innovation* (Peters et Anderson, 2013) en ce qui concerne les Métis de Saskatoon.

⁶ La présente recherche n'a pas pour mandat de fouiller et de documenter les traces et les transformations liées à la présence autochtone à Montréal au cours des siècles. Une telle étude semble par ailleurs faire défaut. Le lecteur intéressé peut néanmoins se tourner vers les deux Tomes de l'histoire de Montréal dirigée par Dany Fougères (2012) ainsi que vers le tout récent ouvrage *Lumières sous la ville: quand l'archéologie raconte Montréal* (2016) dirigé par les archéologues Anne-Marie Blanc et François C. Boulanger en collaboration avec Éric Chalifoux.

⁷ Le fardeau de la preuve archéologique repose encore sur les Premières Nations à qui l'on refuse de reconnaître l'Île de Montréal comme territoire qui soit la propriété de l'une ou l'autre des Nations autochtones l'ayant foulé avant les premiers contacts. La négation de la propriété (et cela encore ne correspond pas aux principes relationnels des Premières Nations avec la terre) d'une Nation en particulier sert ici de tremplin politique vers la négation entière de l'Île de Montréal en tant que territoire autochtone. Voir à cet effet le Tome I de *Histoire de Montréal et de sa région* (Fougères, 2012a).

L'argument justificatif, y explique-t-on, était qu'il n'y avait rien à voler là où rien n'était possédé. C'est sur l'idée d'une terre pure et intouchée, donc libre de toute histoire et mûre pour accueillir les colons venus faire peau neuve sur les rives lointaines du Nouveau monde, que se construit cette histoire coloniale rencontrée au sud du fleuve Saint-Laurent.

Pour penser les rapports des autochtones à la ville, il faut pourtant tenir compte du poids de la structure politique qui, chez nous, a « obligé les Autochtones à formuler leurs revendications dans les limites de ce qui est acceptable dans la société canadienne, comme la citoyenneté territoriale, l'égalité entre les citoyens, la démocratie représentative, la hiérarchisation des niveaux de gouvernement et la responsabilité fiscale » (Rodon, 2003 : 101). La diversité des contextes et des héritages coloniaux qui singularise les relations entre Québécois et Premières Nations se retrouve, en effet, enchevêtrée dans la métropole, où la volonté de faire communauté et les initiatives rassembleuses ne s'en trouvent pas réduites pour autant (Comat, 2014).

Montréal est un milieu urbain distinct des autres villes du Québec. Sa réalité politique et sociale particulière marque l'expérience qu'en ont les résidents autochtones. La démographie de Montréal est estimée à 18 000 autochtones (Statistiques Canada, 2013), nombre partagé entre une population de Premières Nations et d'Inuit qui demeurent dans divers secteurs souvent éloignés les uns des autres. La diversité de leurs cultures est particulière à Montréal, qui se distingue des autres centres urbains du Québec où une ou deux Nations composent la majorité de la communauté autochtone. On pensera entre autre aux recherches de Shanie Leroux (2011) réalisées auprès des Innu de Sept-Îles, Uashat et Maliotenam sur la Côte-Nord et à celles de Frédérique Cornellier (2013) et de Marie-Pier Bousquet (2016) auprès des Anishinabeg de Val-D'or.

À Montréal, les recherches qui abordent les enjeux relatifs à la présence des Premières Nations et des Inuits ont commencé à se multiplier dans les dernières années. Les travaux les plus récents (Lévesque, 2003; Kermoal et Lévesque, 2010; EAMU, 2010; Comat, 2014; Jérôme, 2015) offrent des perspectives intéressantes pour réfléchir les relations qu'entretiennent les Premières Nations avec la ville. Ces recherches abordent la perspective démographique axée sur les besoins, les programmes et les actions concrètement mobilisés afin de leur répondre (EAMU, 2010), ainsi que les réseaux et les liens communautaires (Comat, 2014). Elles abordent aussi la diversité et les transformations des rapports à la ville (Lévesque 2003, Kermoal et Lévesque, 2010), ainsi que les lieux et les formes de continuité, de transformations et d'expression spirituelle qui s'y déploient (Jérôme, 2015).

Carole Lévesque, chercheure à l'INRS et directrice du Réseau de recherches et de connaissances relatives aux peuples autochtones (Dialog), insiste sur le processus de rapprochement entre communautés et villes qui s'est entamé depuis les années 1980, amenant, avec lui, la transformation du rapport à la ville. Cette dernière est dorénavant envisagée comme un espace public autochtone et le nouveau rôle qu'elle joue occasionne une transformation de la relation avec les communautés d'origine et, plus encore, le rapprochement des communautés entre elles (2003 : 25-29). Depuis 2012 et la naissance du mouvement *Idle No More*, la très grande créativité qui marque la vie des communautés urbaines des Premières Nations à travers le Canada n'a par ailleurs pas manqué de se faire remarquer. Ce mouvement est apparu comme le témoin de visions du monde distinctes dont les Premières Nations n'ont de cesse de revendiquer la persistance. Ancré dans divers courants et milieux artistiques, il a pour impact de donner plus de visibilité à la communauté autochtone de Montréal, qui passe encore trop inaperçue.

La problématique de ma recherche se déploie sur deux axes. D'une part, elle émerge de la nécessité, pour les autochtones, d'articuler les expériences de la ville à la

transformation des modes d'expression qui y sont attachés. De l'autre, elle convoque les trajectoires de vie et interroge les processus de médiation dont découle leur mise en récit. Dans leur ouvrage *Des gens d'ici : les autochtones en milieu urbain* (2003), David Newhouse et Evelyn Peters proposent une définition spécifique aux cultures urbaines autochtones, envisagées comme « un mélange créatif de cultures autochtones traditionnelles et de cultures populaires urbaines » (2003 : 10). Elles doivent être considérées en elles-mêmes, ancrées dans les contextes qui les ont vues naître et dans lesquels se déploient des identités au gré des expériences qui les forgent. Cette considération vise à dépasser cet « *"out of place"-ness* des communautés autochtones urbaines » (Peters et Anderson, 2013 : 378) qui les dépeint comme une collection de cas d'exception, comme un agrégat impalpable d'individus déracinés. Il m'apparaît au contraire que la diversité des expériences urbaines de ces individus invite à tenter de saisir en quoi ces dernières participent à forger les cultures, par l'apport des rencontres et des événements qui érigent cette diversité.

La participation de la diversité des expériences individuelles à la construction de cultures urbaines distinctes et pleinement autonomes transparait du côté des artistes autochtones. Le nombre important et croissant de ces artistes leur a valu d'être considérés globalement, par ce que l'on qualifie de mouvement d'arts autochtones contemporains. Issu du tournant des années 1990 et appelé *Trickster shift* (Ryan, 1999; Dawn-Lyn Warn, 2007), il constitue un discours par lequel « First Nations artists are forever adapting to their drastically changing environments for the survival needed for the Native perspective » (Warn, 2007 : 136). Cette mouvance artistique se distingue par une volonté de s'actualiser et de s'adapter sans cesse, les processus de création marquant le temps présent des visions du monde des artistes, en cohérence avec les théories de l'anthropologue de l'art Alfred Gell qui informent le présent mémoire. Elle ne se fonde donc ni dans une esthétique ni dans un recours à des matériaux qui seraient distincts ou « traditionnels ». L'art contemporain autochtone est ainsi abordé en tant que mouvement « implicit to Native oral traditions that have

shaped [Native] identities and will continue to do so » (Ryan, 1999 : 283). En ce sens, « contemporary indigenous artists who seek to explore, through their artistic skill and intellectual courage, a rich and diverse reservoir of past and present inspirations » (Baker, 2007 : 17) œuvrent au développement des nouvelles formes d'interventions et de nouveaux lieux d'expression qui leur appartiennent.

Cependant, Gerald McMaster, dans le cahier de l'exposition *Remix: New Modernities in a Post-Indian World* (2007) souligne que les artistes autochtones actuels ne sont peut-être pas tant concernés par leurs identités culturelles. Il met aussi l'accent sur le fait que leurs œuvres sont porteuses d'expériences personnelles et politiques qui « offer us insights we might not have gained otherwise » (2007 : 57). De même, il mentionne que les arts autochtones contemporains se caractérisent par une ouverture et une expansion, que ce soit de leur succès ou de leurs formes. Ce sont les expériences cumulées au sein des trajectoires de vie des artistes qui révèlent les liens entre les œuvres et les cultures autochtones urbaines. Aussi n'est-il pas nécessaire de chercher à interpréter les intentions ou les motifs des artistes pour les appréhender. L'expérience est à la source du processus de création, ce qui en fait un point de départ privilégié de ma recherche.

Documenter les processus de continuité culturelle en temps réel a pour richesse de nous permettre de l'observer sur deux plans : d'une part, par l'ouverture et l'inventivité dont ont fait preuve les peuples Autochtones depuis les premiers contacts coloniaux par l'intégration d'éléments de culture apportés de l'étranger; d'autre part, par la réintégration de ces éléments au sein de leurs mondes figurés (*figured worlds*), tel qu'expliqué dans le cadre théorique (premier chapitre).

L'expérience est considérée comme l'unité de base du vécu par lequel les événements marquants sont appropriés. Elle est conceptualisée au regard de la théorie de l'engagement de Tim Ingold (2000), qui permet d'appréhender les questions de l'être au monde, de l'habiter au cœur d'un milieu physique où les principes et les valeurs

autochtones n'ont pas préséance. L'observation de la continuité culturelle à Montréal a pour intérêt supplémentaire d'apporter un éclairage quant à la manière dont elle est vécue pour des autochtones en repérant les ancrages qui contribuent à leur bien-être en milieu urbain.

Cette perspective sur l'engagement va de pair avec l'intentionnalité, concept clé des théories d'Alfred Gell (1998, 1999), qui préconisent la place et le rôle de l'art pour appréhender des épistémologies et des pratiques distinctes. Elles invitent à considérer les motifs de création des œuvres, plutôt qu'exclusivement leur esthétique ou leur fonction. Les artistes des Premières Nations produisent en effet des œuvres par lesquelles sont traduits les principes porteurs des visions du monde provenant de leurs cultures respectives, au-delà des barrières langagières et culturelles. Sans être des porte-paroles pour leurs communautés, ils jouent un rôle de traducteurs principaux, par leurs créations, et contribuent aux relations inter-nations.

Le festival *Présence Autochtone* demeure, par ailleurs certainement le plus grand témoin de l'impact du travail de ces artistes dans les relations entre autochtones et allochtones. L'art offre, en effet, une perspective ludique et rafraichissante pour se plonger dans des univers de sens autres que les siens, pour aller à la rencontre des imaginaires. Il désenclave la réalité de la diversité culturelle de la lourdeur politique qui accompagne en tout cas les interactions entre société québécoise et Premières Nations. Parallèlement à cela, certains chercheurs constatent, depuis les années 1970, la présence de plus en plus importante des autochtones dans les milieux artistiques, ainsi que la visibilité grandissante que cela leur confère (voir notamment Newhouse et Peters, 2003; Davis, 2010)⁸.

Le premier chapitre présente l'appareillage conceptuel avec lequel est considérée la multiplicité des épistémologies dans l'étude des formes de continuité culturelle que

⁸ Sur la question de la professionnalisation, voir *30 ans d'arts autochtones au Québec: bilan et synthèse* (Côté, 2017).

sont les processus créatifs de ces artistes. Montréal est le théâtre de changements sociaux qui se traduisent en des négociations par lesquelles j'aborde, par le recours à la forme artistique, la persistance de ces cultures et, avec elle, des manières distinctes de connaître et d'entrer en relation avec le monde. Cette continuité culturelle se comprend en cohérence avec leur pouvoir d'adaptation, au rythme et en fonction de la nature des changements qui ont cours au niveau des sociétés dans lesquels elles existent. Il est intéressant de noter par ailleurs « que les cosmologies autochtones contemporaines prennent une tout autre dimension si on les considère du point de vue de cet espace postcolonial de créativité, d'innovation et de résistances qu'est la ville. Sous l'influence d'un double processus, soit l'effet urbain perçu comme l'influence de la ville dans les communautés autochtones, et le fait urbain qui correspond à la présence autochtone en ville, les cosmologies autochtones ont tendance à se transformer et à prendre de nouvelles formes, à répondre à de nouveaux besoins, à s'inscrire dans des logiques inédites de réseautage, de partage et de solidarité favorisées par cet ancrage urbain » (Jérôme, 2015 : 328).

Ma méthodologie, qui fait l'objet du second chapitre, requiert de mettre de l'avant deux éléments qui rendent observable cette continuité culturelle en temps réel : une manière d'en repérer l'origine ou le point de départ (diachronique) et de l'observer au sein d'un processus (synchronique). Cela est rendu possible par et dans les travaux des artistes, qui sont autant de points d'ancrage pour l'observation de cette dynamique transformative. Stephen J. Augustine, chef héréditaire Mi'kmaq et conservateur d'ethnologie au Musée de la Civilisation à Ottawa depuis 1996, souligne, en outre, que « with the changing and cyclical nature of our relationship with the land our knowledge systems adapted over time and space » (Augustine, 2007: 3). Le regard réflexif de l'artiste, vis-à-vis de son expérience, opère durant le retour sur l'œuvre préalablement créée et faisant l'objet de discussion dans le cadre

des entretiens menés pendant la recherche. Ce regard réflexif, que l'artiste traduit⁹ et transmet par son processus créatif, constitue un allié précieux dans le travail de documentation de cet objet de recherche. À la suite des travaux de Kirsten Hastrup, ma recherche considère que le privilège accordé à l'expérience permet d'envisager les individus en tant qu'acteurs de reproduction et de transformation des cultures (1995 : 79).

C'est dans cette perspective que les expériences forment le point de départ privilégié dans l'entreprise de contribuer à la documentation des formes de continuités culturelles en milieu urbain. Si l'expérience est un sujet largement abordé dans une dimension méthodologique et théorique du côté de la réalité du chercheur, il est à mon sens primordial d'accorder la même place et le même intérêt aux expériences vécues des enquêtés. Comme pour le chercheur qui voit les cadres et les limites de son savoir se transformer sur le terrain par la rencontre de perspectives nouvelles sur le monde (Hastrup, 1995; Goulet, 1998; Young et Goulet, 1994), les participants sont influencés par des expériences qui renouvellent, réaffirment, adaptent ou transforment leur rapport au monde et la place qu'ils y occupent. C'est une notion clé pour appréhender les transformations culturelles qui continuent de s'opérer depuis les premiers contacts.

Les lieux artistiques, tout comme les productions en elles-mêmes, constituent des occasions de rencontre privilégiées (Sioui Durand, 2009-2010) dans l'établissement de relations entre personnes issues de communautés autochtones et de la majorité allochtone du Québec. Les événements artistiques comptent sans doute parmi les moments les plus propices à la rencontre d'individus porteurs des cultures autochtones. Ils permettent de créer des ponts et de tisser des liens au-delà de

⁹ Il est important de préciser que l'expérience n'est pas nécessairement traduite dans l'œuvre de manière consciente. Ce qui est intéressant à propos de ce travail de retour, c'est qu'il permet d'être témoin du regard que l'artiste pose sur son travail accompli, alors qu'il participe au processus de documenter sa relation à Montréal.

relations conflictuelles et stéréotypées. De l'art découle donc largement cette opportunité de la rencontre. C'est ce qui contribue à en faire un véhicule important pour promouvoir sa culture, s'exprimer et sortir de l'isolement (Sioui Durand, 1992; Driskill, 2011; Britain, 2012). Corinne Britain, de l'Université de Sydney, abonde dans le même sens, envisageant l'art « as a metaphorical and visual repossession » (Britain, 2012 : 5).

À l'intersection du transfert culturel, de l'éducation et du développement de nouveaux savoirs sur le monde, le récit, médium d'une transmission qui se fonde toujours sur l'expérience (Fienup-Riordan et Kaplan, 2007), est au cœur de ma démarche. Les notions de récit et de narration (*storytelling*) employées dans le cadre de ma recherche se situent au confluent des pratiques ancestrales de l'oralité et du moderne, entendu comme l'actualisation des identités par l'appropriation de divers styles, technologies et aspects culturels externes (voir Hulan et Eigenbrod, 2007; Cruikshank, 1998). À la fois lieu et moment de rencontre, le récit est un arrêt dans le temps et dans l'espace, propice à la communication et à l'échange intergénérationnel, permettant à l'artiste et au public d'intégrer à leurs expériences la diversité des réalités vécues par les individus s'identifiant comme autochtones. En outre, le récit est des plus évocateurs : par sa narration, par les sujets qu'il aborde, ainsi que par les techniques et les savoirs dans lesquels il s'enracine. Plus encore, il se maintient en lui-même comme outil d'actualisation et par son potentiel créatif. Le *storytelling* sollicite un langage symbolique et sémiologique particulier au vécu des individus liant les récits en cohérence avec l'espace et le temps de leur évocation.

Révéléateur de visions du monde distinctes (Savard, 1977, 1979, 1985; Tanner, 2004; Guédon, 2005; LaRocque, 2010), le récit génère un espace collectif où l'amérindianité peut se manifester, plastique et atemporelle. C'est dire que l'art incarne une prise de parole qui réactualise le passé dans le présent. De plus, l'art s'appréhende comme un mode de subversion des rapports d'autorité et de domination

qui sont entretenus, d'une part, entre l'État et les Premières Nations, et d'autre part, entre ces dernières et la société québécoise (voir Lamy Beaupré, 2012, 2013). Ainsi, la parole qui se raconte ne vise ni à désobéir, ni à transgresser. Elle dénonce la violence et se fait porteuse d'une alternative. Elle est en cela un outil de subversion qui tend à révoquer définitivement le système qui l'opprime (Ritskes et Sium, 2013). Cette parole raconte et exprime, dans la société au sein de laquelle elle évolue, l'existence au présent. Elle porte, pour mes collaborateurs, sur les fondations que leur a prodigués leur éducation, ce que le troisième chapitre a pour objectif d'illustrer. Cet aspect de l'expérience constitue aussi l'un des trois axes par lesquels s'initie leur relation au milieu urbain.

Prendre en considération la place de leur éducation requiert de délester la réflexion sur les continuités des cultures autochtones de la vision dualiste qui a encore préséance quant aux manières de considérer le milieu urbain. Le récit des trajectoires de vie de mes collaborateurs suggèrent qu'ils distinguent tous deux ce qui est entendu par territoire, communauté et ville dans la manière de considérer celle-ci et d'y exister. Cette nuance sera développée au chapitre quatre. Aborder le territoire en ne l'opposant pas à la ville permet de mettre de l'avant une reconceptualisation par les autochtones des réalités qui façonnent leur quotidien et leur existence, idée qui est développée au cinquième chapitre. La ville y est considérée au regard des réalités relatives à l'histoire de sédentarisation forcée qui marque les espaces des réserves, à la fois parcelles de territoire et implantation d'une organisation sociale d'un type exogène.

Les données qui sont présentées dans les chapitres trois, quatre et cinq sont abordées dans une perspective intergénérationnelle qui permet de prendre acte de l'importance du contexte politique et social dans les perspectives, les propos et les intentions créatrices particulières à chacun de mes collaborateurs.

Le sixième et dernier chapitre propose une articulation des grands thèmes que sont l'éducation, la conception du territoire et la relation à la ville avec la volonté créatrice et les intentions qui motivent mes collaborateurs dans leur expression artistique. Il s'agit ici d'appréhender *ensemble* la théorie de l'engagement de Tim Ingold sur l'action d'habiter (2000) et les théories d'Alfred Gell relatives à l'intention artistique (1998) et à la place de l'œuvre envisagée comme traduction (1999). Enfin, cette analyse documente la forme artistique de continuité culturelle en milieu urbain, où les processus créatifs abordés se déploient. Elle dépeint, en outre, le tracé qui lie les expériences de Joséphine et de Terry à leur projet commun de résistance, de mémoire et de transmission.

CHAPITRE I

CADRE THÉORIQUE

1.1 Introduction

Ce mémoire contribue à documenter les dynamiques de continuité culturelle à Montréal, pouvant notamment être observées au sein des processus de création d'artistes des Premières Nations. Pour atteindre cet objectif, le cadre théorique se situe à la jonction d'une anthropologie des religions et d'une anthropologie de l'art. Afin de documenter des objets qui s'insèrent dans la durée, il s'inspire des travaux de Turner (1986) sur l'expérience, de Holland *et al.* (1998) et de Clammer *et al.* (2004) sur le concept de mondes figurés, liant identités et agentivité, ainsi que de Gell (1998, 1999) sur l'art relationnel et l'intentionnalité du créateur face à son œuvre. Ce premier chapitre présente et articule ainsi les différents concepts convoqués dans ma recherche.

La première section montrera comment l'expérience, en tant que donnée centrale aux processus de transformations culturelles, est essentielle à leur observation dans le travail des artistes autochtones. La continuité culturelle (Ritskes et Sium, 2013), qui résulte de ce travail, se manifeste sous diverses formes, au sein d'environnements sociaux qui, comme le milieu urbain, semblent s'inscrire en rupture avec elle. La ville est pourtant un milieu favorable non seulement à la diffusion des œuvres, mais également à leur production. Ces œuvres représentent aussi l'aboutissement de processus artistiques de continuité et constituent un contre-exemple probant d'une

telle rupture¹⁰ entre la ville et la continuité culturelle. De surcroît, cette continuité est perçue par mes collaborateurs comme une marque de résistance au quotidien en contexte montréalais.

De plus, l'expérience, envisagée par Victor Turner (1986), ouvre une réflexion qui renvoie de manière systématique à la diversité des ontologies. Diverses marques de cette diversité seront abordées dans ce mémoire par l'entremise de la culture telle qu'entendue par la thèse de la réception de Frédéric Laugrand (1999; 2002) et par la théorie de l'engagement (*dwelling theory*) de Tim Ingold (2000). Comme nous le verrons aussi dans la seconde section de ce chapitre, ces présupposés théoriques permettent d'aborder la continuité des cultures, en contexte montréalais, portées par ce que désigne le concept de mondes figurés (*figured worlds*) (Holland *et al.*, 1998). L'expérience convoque, en ce sens, des éléments de négociation et d'autonomie au regard desquels les champs de la tradition et de l'authenticité seront brièvement discutés.

L'accès aux expériences de mes collaborateurs a permis de mettre en lumière l'influence de certains éléments de résistance dans leur inspiration artistique. Comme expliqué dans la troisième section, le recours à la création est un moyen d'expression de soi qui engage les parcours interprétatifs de mes collaborateurs dans un partage social sans lequel leur statut d'artiste ne leur serait pas attribué.

Aussi dans la quatrième section expliquerai-je comment le recours à l'anthropologie de l'art permet de dégager les étapes créatives menant du vécu à la transmission de savoirs sur le monde. Interprétée via des univers de sens, l'expérience constitue une source d'intentionnalité qui se traduit dans les créations artistiques. C'est la perspective que nous offrent ensemble les théories de l'interprétation (*interpretive theory*) (1999) et la théorie des liaisons (*nexus theory*) (1998) d'Alfred Gell.

¹⁰ Je reviens sur le rôle méthodologique de la ville et des créations artistiques de mes collaborateurs au chapitre suivant.

La pertinence de cet appareillage conceptuel est de mettre en lumière l'aspect relationnel d'une agentivité qui se situe simultanément dans le vécu inscrit dans le temps et l'espace et convoquant la mémoire (expérience), dans l'ouverture et la réceptivité (mondes figurés), ainsi que dans l'aspect transformatif de l'art (création, intention, processus).

1.2 Anthropologie de l'expérience

Dans son essai sur l'anthropologie de l'expérience, Victor Turner (1986) explique que le sens émerge, pour l'individu, d'une articulation constante de son vécu à sa culture. Cette articulation se produit au sein du langage, en tant que berceau de la rationalité et des représentations, et se cristallise au sein de ce que l'on ressent, souhaite et pense. L'expérience, selon Turner,... Dans cette perspective, tout acte humain doit être appréhendé pour la charge de sens qui, consciemment ou non, le motive. Les expériences vécues au quotidien (De Certeau, 1990) permettent de cerner les formes et les stratégies de continuité culturelle résultant de/en ces articulations du sens et favorisent le repérage des éléments retenant l'intérêt des personnes concernées. Les travaux de Natacha Gagné (2013) sont de bons exemples de ce type d'approche. Son ouvrage *Being Maori in the City* accorde aussi la priorité à la vie quotidienne pour mieux comprendre où et comment la continuité culturelle se concrétise pour les Maori d'Auckland, en Nouvelle-Zélande. Ses recherches nous transportent dans leur *marae* (lieux de rencontres traditionnels) où l'importance qui est accordée à la continuité des liens familiaux par le *whanau* (famille élargie) se reflète aussi dans leur représentation des liens qu'ils développent et entretiennent avec la communauté urbaine.

Dans le même ordre d'idées, Turner insiste sur la place accordée à l'expérience, beaucoup plus souvent explorée théoriquement par le biais des incidences sur la vie du chercheur que dans celle des enquêtés. Cette réalité touche des préoccupations méthodologiques qui, encore fort à propos, continuent d'encourager les ethnographes à remettre en question et à améliorer leurs méthodes d'enquête et d'analyse tout en réexaminant la place du vécu et de son impact sur leur perspective et dans leurs propos. Ce premier point que soulève Turner est primordial pour un mémoire comme celui-ci.

Turner invite aussi à se concentrer sur un point plus subtil, mais plus important pour la question qui occupe ce mémoire, soit le caractère insaisissable du sens issu des expériences vécues. Ce sens est potentiellement aussi riche en termes de recherche depuis le profil de l'enquêté que depuis celui de l'enquêteur. Puisque ces expériences vécues sont autant de moments où se manifestent les procédés de continuité des cultures dans les figurations singulières du monde, la fabrication du sens qui procède de l'expérience vécue est tout aussi subjective que socialement ancrée. La prochaine section expose comment ce mémoire conceptualise ces deux ancrages de l'expérience.

1.3 Mondes figurés, réception et théorie de l'engagement : une autre perspective sur la culture

Avant de continuer sur les aspects reliant l'art à l'expérience, il est nécessaire d'explorer davantage l'appareillage conceptuel que mobilise l'articulation ontologique des *régimes d'énonciations* (Latour, 2012) de mes collaborateurs, notion qui se rapproche du concept d'*univers de sens* chez Bourdieu (1980) et chez Berger et Luckman (1972). Cette section constitue en cela une exploration de la théorie de l'engagement de Tim Ingold (2000) qui offre, couplée avec le concept de mondes

figurés et la thèse de la réception de Frédéric Laugrand (1999, 2002), une perspective féconde pour documenter les processus de continuité culturelle.

La singularité des trajectoires de vie contribue à forger les identités. Mouvantes, ces dernières sont des intermédiaires de l'agentivité, à la fois cause et effet de la capacité d'une personne d'agir sur son monde et de s'y intégrer. C'est donc en tant qu'acteur que le sujet assimile son vécu. L'expérience constitue en cela la voie d'accès la plus propice pour tenter de documenter les relations qu'entretient un être socialement défini avec son monde en contexte urbain puisque, avec elles, se révèlent des marques de l'appartenance d'une personne à une culture donnée. Cette culture s'attache à une mémoire qui est porteuse de la figuration du monde qui l'informe, avec son fonctionnement, ses codes et les lois qui le sous-tendent. En ce sens, dans le cadre de l'analyse, les mondes figurés des artistes, ainsi que les modalités par lesquels ils s'intègrent (l'éducation), s'expriment (la référence au territoire) et se transforment (les représentations liées à la ville), seront mis de l'avant.

Pour cette raison, le religieux, bien qu'il ait été nommé différemment au cours de l'histoire, tantôt perçu comme indissociable de la religion et tantôt de la culture, permet de référer à cette part essentielle de l'humanité qui est tournée vers le plus grand que soi. Compris comme l'essence sacrée d'une spiritualité¹¹ singulière, il est tout aussi présent quand il est question des ontologies, des cosmologies ou des religions, en tant qu'elles constituent des formes instituées de spiritualité. Au niveau des parcours individuels, on peut reconnaître la place du religieux dans le concept de mondes figurés, élaboré par Holland *et al.* (1998), qui pose comme base le fait de la capacité d'agir (*agency*) d'un individu conséquemment avec sa conception du monde. Ce concept, repris notamment par Clammer *et al.* (2004) et Laurent Jérôme (2010a) est au cœur de ma recherche. En outre, il est issu d'une volonté de mieux cerner ce

¹¹ Ce terme a été officiellement adopté par les peuples autochtones à travers le monde dans la Déclaration des Nations Unies pour les Droits des Peuples Autochtones.

que les actions sont susceptibles de révéler quant à l'entendement du monde et aux manières de concevoir la capacité individuelle d'en influencer le déroulement. Selon Holland *et al.* (1998), il permet de réfléchir les identités en pratique (*practice identity*) comme des processus d'adaptation constants, se déployant dans ce qu'ils nomment, après Bakhtine, des espaces de réalisation (*spaces of authoring*). Ils précisent :

Figured worlds, the politics of social positioning, and spaces of authoring are our attempts to conceptualize collective and personal phenomena in ways that match the importance of culture in contextualizing human behavior with the situating power of social position. Identities are our way of figuring the interfaces among these dimensions of collective life; our way of naming the places where society organizes persons and persons in turn reorganize, albeit in modest steps, societies; the pivots of our lived worlds. (Holland *et al.*, 1998 : 287).

Le concept de mondes figurés, convoquant d'emblée la notion d'imaginaire, nous permet de réfléchir le monde en tant que projection, en tant que représentation altérée par l'entremise de la capacité d'agir ou d'une agentivité. Il s'avère tout à fait approprié à une réflexion concernant l'incorporation des réalités urbaines dans la cohérence de manières distinctes de concevoir le monde. L'agentivité se conçoit ainsi comme la capacité des individus, dans ce cas-ci des membres des Premières Nations étant établis en contexte urbain, d'agir sur ce monde, de s'y engager tout en contribuant à sa transformation. La contribution du concept de mondes figurés comprendra aussi l'entendement spécifique lié à la ville. Alors que la notion de culture est largement ancrée dans les débats sur les ontologies, il me semble que ce dernier concept est le mieux à même d'illustrer ce que j'entends par « cultures » *au pluriel*.

Le concept de mondes figurés place directement les visions du monde au cœur des savoirs et des pratiques qui sont propres aux autochtones. Les interprétations et les intentions sont ainsi tributaires des mondes figurés. Jean-Guy A. Goulet nous rappelle que :

What can be shared of the personal is the typical. What can be grasped of the personal is filtered through cultural frames. Through these frames an experience is recognizable as an instance of « this » or « that ». Only then can the experience become part of a narrative, to oneself or to others. (Goulet, 1998 : 257)

Dans le même ordre d'idées, Sylvie Poirier définit la culture « comme processus vécu et comme expérience partagée » (2004a : 8). Elle nous rappelle, par ailleurs, que les années 1980 ont été le théâtre d'une « crise de représentation » (2004a : 7) qui fut à l'origine d'une révolution en sciences humaines qui allait changer pour toujours les relations entre les chercheurs et leurs objets de recherche. Les sociétés dites longtemps « primitives » se sont vues attribué un niveau de complexité supplémentaire qui allait venir relativiser la vision-même de nos propres figurations occidentales du monde, ce que Descola a nommé les ontologies naturalistes (Descola, 2005). Sahlins (1999) abonde dans le même sens et perçoit la culture comme historiquement conditionnée et découlant des mondes figurés. Poirier apporte un éclairage complémentaire aux usages anthropologiques du concept de culture :

La contemporanéité des mondes culturels et la rencontre (ou la co-existence) de régimes de valeurs et de principes ontologiques souvent radicalement différents – et à l'intérieur de rapports de pouvoirs inégaux – sont portées par des dynamiques de négociation et de contestation de sens, tout en donnant lieu à de nouvelles subjectivités et configuration identitaires, à de nouvelles formes culturelles, ou encore à de nouveaux espaces d'expression, de résistance et d'autonomie. (Poirier, 2004 : 8-9)

Ces régimes de valeurs dont parle Poirier sont identifiés par Tanner (2004) en tant que barrières cognitives (*cognitive barriers*). Cette référence directe aux ruptures épistémologiques qui divisent les diverses ontologies renvoie à un déploiement de l'agentivité des individus selon des conceptions distinctes de leur environnement, compris tantôt comme lieu, tantôt comme territoire et comme entité vivante.

Cette manière de percevoir son environnement et d'entrer en relation avec lui est précisément ce sur quoi porte la théorie de l'engagement de Tim Ingold (2000). Cette

théorie propose de prendre pour point de départ « the active, perceptual engagement of human beings with the constituents of their world – for it is only from a position of such engagement that they can launch their imaginative speculations concerning what the world is like » (Ingold, 2000 : 60). En considérant que les individus se forment un point de vue dans le monde, leur interprétation du rapport entre l'être humain et le lieu est beaucoup plus proche de l'expérience en ce qu'il privilégie l'action. En ce sens, Kirsten Hastrup considère que la théorie de l'engagement permet de voir comment les individus ont le pouvoir d'être « des acteurs actifs dans la reproduction ainsi que dans la transformation de leur culture » (citée dans Radice, 2000 : 18).

Cette notion de transformation vient rejoindre la thèse de la réception de Laugrand (1999, 2002). Dans son article de 1999, il précise que « le terme "réception" est utilisé pour souligner la part créatrice du récepteur » (1999 : 116) engagé dans un processus de communication. La perspective d'ouverture que nous offre cette théorie, si elle concerne d'abord l'intégration des dogmes chrétiens aux mondes figurés dans les conversions religieuses, peut très bien se transposer à l'ensemble des réalités concernant les glissements dans les modes de vies des Autochtones. La réception nous permet en effet de reconnaître, en cohérence avec les conceptions que Sahlins, Bhabha et Poirier se font de la culture, l'aspect processuel des transformations et des adaptations culturelles. Ces transformations s'insèrent au sein des mondes figurés au gré de leur transmission, par leur insertion dans les récits et les pratiques. Ann Fienup-Riordan (1997) raconte par exemple que les aînés Yup'ik forgent des métaphores dont ils font usage pour adapter la transmission des savoirs anciens aux réalités contemporaines et ainsi expliquer les changements culturels qui résultent des dites transformations des modes de vie.

Conceptualisée ainsi, la continuité implique une transmission basée sur une existence dynamique des traditions qui, dans l'acte même de transmission, sont sujettes aux manipulations du contexte et de la mémoire. Malgré que ce dynamisme soit depuis

longtemps avéré, il persiste une conception figée de ces cultures dans l'imaginaire des sociétés qui permet de justifier le traitement d'exclusion et de privation que les politiques coloniales continuent d'imposer aux Premières Nations. Leur isolement et le manque de ressources qui l'accompagne sont considérés, encore de nos jours, comme les répercussions d'un choix qu'on leur demande d'assumer. Elles se trouvent donc coincées sur le plan socio-politique, à devoir faire des choix intenable entre le renoncement à leur territoires ancestraux ou l'absence de soutien et de ressources leur donnant les moyens d'une vie décente. C'est dans ces réalités qu'on continue de nier la présence des cultures autochtones en ville. Ces dernières, Montréal certainement davantage, sont perçues comme des lieux de transition ne permettant pas l'expression des pratiques et des savoirs des modes de vie authentiques alors qu'on sait de plus en plus que les faits sont tout autre (Bousquet, 2016; Comat, 2014; Cornellier, 2013; Howard et Proulx, 2011; Jérôme, 2015; Kermoal et Lévesque, 2010; Lévesque, 2003; Newhouse et Peters, 2003; Peters et Andersen, 2013).

Dans son article de 2011, Moisa explique qu'au 19^e siècle, l'authenticité est synonyme de tradition. Celle-ci se déploie sur deux sphères que sont la spatialité et la spiritualité ou la sphère religieuse. En opposition à cette approche traditionaliste ou historique de l'authenticité, elle présente l'approche phénoménologique d'Heidegger :

L'approche phénoménologique selon laquelle l'authenticité ne correspond pas nécessairement à des états moraux originaires privilégie une définition ontologique plutôt qu'éthique du concept. Selon Heidegger, l'authenticité est une manière de l'Être d'être dans le monde et dans le temps (1986 :74). L'authenticité sort du cadre temporel passéiste et figé du respect et de la reproduction fidèle du monde originaire, idéal, afin d'être intégrée dans une réalité présente et même dans ce que l'auteur appelle "le devenir authentique" (1986 :75). L'authenticité n'est pas une qualité a priori donnée, mais elle est perfectible à travers le vécu personnel. (Moisa, 2011 : 47-48)

Cette conception de l'authenticité qui se pose comme une quête de réalisation de soi met de l'avant la place et le rôle de l'expérience et suppose qu'il est possible d'aspirer à l'authenticité dans le devenir. Il semble pourtant que cette capacité de se développer et de s'adapter par l'amélioration constante de ses conditions d'existence soit revendiquée pour les cultures dites modernes exclusivement. Ceci est tout à fait cohérent avec ce que Poirier identifie comme « rhétorique politique de la "culture" [où] celle-ci est abordée comme une "chose" plutôt que comme un processus historique » (2004a : 11), ce qu'elle associe à l'hégémonie moderniste occidentale (2004a : 12).

Cette authenticité, attribuée à la capacité créatrice dont la continuité serait la marque d'une réinvention et d'une adaptation constante aux nouvelles configurations du monde que l'on habite, est donc ontologique et impose de revoir nos conceptions passéistes des traditions autochtones. En effet, elle ne s'oppose alors plus à une tradition comprise comme « ce qui relie les hommes d'aujourd'hui aux hommes d'hier, c'est-à-dire l'interprétation par des sociétés contemporaines de ce qu'elles ont reçu de celles qui les ont précédées. Dans cette acception, la tradition n'exclut pas le changement » (Roué, 2012 : 3). La persistance d'une conception figée de l'authenticité opère de manière répressive et renvoie les membres des Premières Nations et leurs mondes figurés aux restrictions des sphères spatiales et spirituelles. Ils deviennent aussi des acteurs passifs, plutôt qu'actifs dans leurs pratiques et la transmission de leurs cultures. L'authenticité ainsi envisagée comme valeur absolue (Moisa, 2013), véhiculée par le mythe du sauvage (Dickason, 1996), évoque une nature unique et immuable que l'on appose aux Autochtones. En outre, toute poursuite d'une vie en dehors des termes figés de la tradition serait une trahison de son identité.

En effet, cette perspective n'autorise pas l'autochtone au changement. Il ne se transforme pas mais se convertit, s'assimile et disparaît. Si elle ne se révèle pas dans

ces termes au niveau du discours, la persistance de ces idées évolutionnistes est néanmoins flagrante au regard d'une pression sociale dont la normativité est palpable dans les divers stéréotypes qui sont véhiculés à l'endroit des Autochtones, de leurs identités, valeurs, pratiques et spiritualités. Bousquet (2012) en relève dix principaux qui sont autant d'exigences essentialisantes et normatives. Ces formes de pression sociale sont révélatrices de l'existence de quelque chose comme l'imaginaire du vrai indien (*real injun*¹²).

C'est donc à dire que les arts, en tant que formes diversifiées de mises en récit, s'inscrivent dans un processus qu'Eric Schwimmer (2004) nomme « négociation ontologique ». L'expérience est changeante et dynamique, jamais complètement libérée de la vision du monde contenant les catégories par lesquelles elle se voit rationalisée puis intégrée aux cadres de références. Hastrup parle de cette disposition fondamentale comme des « limits to creativity and choice » ainsi que de « learned dispositions that cannot easily be unlearned » (1995 : 80). Selon Lynne Davis (2010), c'est par l'expérience que nous devenons susceptibles de poser un regard créatif sur notre vie et de la transformer, en transformant souvent notre communauté avec elle. La continuité des cultures autochtones à Montréal s'inscrit dans ce processus créatif de transformation issu des expériences, où la négociation et l'autonomie se jouent tant sur le plan individuel que collectif. En outre, Schwimmer (2004) affirme que les luttes autochtones pour l'auto-détermination ont pour enjeu principal de faire reconnaître la légitimité politique d'une multitude d'ontologies, reconnaissance qui garantirait aux visions du monde autochtones le même statut que celles de la majorité euro-descendante. Selon lui toujours, cette lutte se fonde sur deux conditions *sine qua non*. Premièrement, les institutions détentrices du pouvoir doivent permettre

¹² Beaucoup de travaux actuels en études cinématographiques, en études littéraires et sémiologiques abondent dans ce sens. On verra entre autre les thèses de Maurizio Gatti (2004), Sarah Henzi (2011), Jonathan Lamy-Beaupré (2012), Isabelle Saint-Amand (2012), et Karine Bertrand (2013). On verra aussi des travaux tels ceux d'André Dudemaine (2010), Drew Hayden Taylor (2006, 2008 et 2015), Thomas King (2005) et Paul Chaat Smith (2009) pour n'en citer que quelques-uns.

l'expression autonome de visions du monde distinctes. Deuxièmement, les peuples requérants doivent être en mesure de faire valoir leurs conceptions du monde, en la présentant de telle sorte qu'elles soient recevables et reconnues par les deux camps. Ainsi ma recherche a-t-elle interrogé l'éventuelle implication des artistes dans un processus à la fois personnel et collectif de redéfinition, d'affirmation et d'actualisation culturelles et identitaires dans le contexte montréalais.

Ce processus renvoie, avec le concept de négociation ontologique, d'une part, à une démarche d'autoreprésentation culturelle devant l'État. Il concerne la négociation qui se joue sur le plan de la politique au sens des institutions, c'est-à-dire d'une reconnaissance qui, en respect des politiques du multiculturalisme, s'adresse à l'être individué, donc autonome (*ontos*). D'autre part, le concept d'autonomie cosmologique renvoie à une forme d'appropriation « de définitions du vécu d'une manière qui puisse redonner sa *capacité*¹³ politique au rituel et au geste individuel ». Il s'agit de « ce qui est réclamé dans une parole qui unit conditions de la libération politique et condition de vérité du langage » (Giroux, 2008: 52). Il réfère à une négociation axée sur le *cosmos* comme monde ordonné et se déploie ainsi dans une confrontation du politique, c'est-à-dire sur le plan des sociétés. Sur le premier plan se jouent les démarches d'auto-histoire comme principe collectif d'appartenance à une identité et à une histoire commune qui ne soit pas soumise à la version dominante du pouvoir en place. Il se présente alors comme un fait rendu manifeste par des gestes et des démarches dont les processus de création artistique en sont une forme d'expression. On fait son auto-histoire en ne demandant pas son autonomie mais en l'affirmant.

La reconnaissance des mondes figurés s'articule alors autour d'une négociation dont la finalité sur les politiques en place, les attitudes et les ressources des institutions soit que ces dernières se reflètent dans les moyens et les ressources de l'État mis à la

¹³ En italique dans le texte.

disposition des individus et des collectivités des Premières Nations. On se trouve ainsi avec un appareillage conceptuel dont l'articulation première doit être comprise en termes de processus. Il est important de noter cependant que ces deux champs de la reconnaissance et de l'autonomie ontologiques ne sont pas à considérer en étapes mais bien comme des stratégies qui se déploient simultanément dans le registre de la résistance et dans une perspective de décolonisation. Qui plus est, il ne saurait être question de poser une division claire entre ce qui relève de l'individu et de sa communauté. Ce qui est intéressant pourtant, c'est de constater l'importance de ces concepts pour envisager pleinement la place et le rôle des arts autochtones en contexte urbain. On peut en effet retrouver les traces de cette négociation ontologique dans le travail des artistes qui apparaissent comme des médiateurs de leurs cultures. À cet effet, la dernière section sur l'anthropologie de l'art permettra d'examiner plus avant le rôle et la place de la création artistique au sein de cette négociation ontologique. Auparavant, la section suivante explorera certains rapports, en termes de mémoire et de performance, entre l'expérience et les processus créatifs entourant la continuité et la transmission culturelles.

1.4 Mémoire et performance : l'avant et l'après de l'expérience

La recherche concernée par la notion d'expérience se situe entre la mémoire et la performance, deux pôles de l'expérience telle que sollicitée dans mon cadre théorique¹⁴. La notion de performance, entendue comme englobant tout acte de

¹⁴ Ce dernier ne constitue que l'ébauche d'un travail de plus grande envergure qui sera approfondi au cours des années à venir dans le cadre de mes recherches doctorales. Une exploration sur le terrain plus poussée me permettra de mieux documenter l'articulation entre mémoire, production artistique et continuité culturelle. C'est pour cette raison en outre que mémoire et performance ne recevront pas ici l'attention qui leur est due. Dans les limites de ma recherche de maîtrise, je les présente avec

production artistique (Bouchard, 1992; Lamy Beaupré, 2012; Schechner, 2006), décrit à la fois un jeu de scène ou un chant performé, tout comme l'artiste performe sa création artistique lorsqu'il jette de la peinture sur un canevas, de l'encre sur du papier ou des mots sur une page blanche. La performance, ainsi comprise, n'a pas besoin d'un récepteur direct, c'est-à-dire d'un public. Cette performance est évocatrice. Elle exprime ce qui ne saurait être dit sans le recours à la mémoire – faite de traces de vécu plus ou moins préservées – tantôt adaptée au contexte, tantôt dissipée par la force de l'histoire. Les récits font la mémoire d'un peuple et la mémoire individuelle/individuée est faite de souvenirs. Je m'intéresse ainsi à déceler dans leur vécu, les éléments marquants qui engendrent ces actes de mémoire dont découlent leurs œuvres. L'enquête ne s'est en ce sens pas préoccupée de comprendre si les artistes sont les détenteurs directs des expériences dont sont issues leurs créations.

Par conséquent, ma recherche appréhende la notion de mémoire à travers la conception de Wilhelm Dilthey, penseur allemand de la fin du 19^e siècle, en tant qu'elle occupe une place centrale dans l'anthropologie de l'expérience de Turner. On doit notamment à Dilthey (1985) la *Théorie des conceptions du monde (Weltanschauungslehre)* paru en 1911, ainsi que l'ouvrage *L'expérience et la poésie (Das Erlebnis und die Dichtung)* qui l'a précédé en 1905. Déjà, Turner voyait dans ces recherches des trames demeurées inexplorées dont le plein potentiel se révélait dans les préoccupations des courants anthropologiques de son époque. Pendant de nombreuses années, Turner a réalisé des études ethnographiques sur les performances auprès des Ndembu de l'actuelle Zambie (1967, 1969, 1974). Il en est venu à établir un lien entre les rituels, qui l'ont d'abord intéressé du point de vue de la performance, et l'expérience de leurs protagonistes. La mémoire, telle que je m'y rapporte, n'est pas abordée dans une perspective biologisante et l'identification des aptitudes de

l'intention de les positionner, au regard de mes ambitions de recherches, et d'en circonscrire ce qui peut y être abordé dans les limites du présent exercice.

l'encéphale qui y sont liées ferait au mieux office de digression. Ma position est davantage similaire au travail d'évocation dont parle Carlo Severi¹⁵, qui désigne la mémoire comme le résultat de l'association entre l'inférence originelle et le travail de l'évocation qui s'ensuit et la rend manifeste (2007: 202). Les procédés de création artistique peuvent alors être compris comme des actes de mémoire dont les expériences vécues sont les matériaux.

Turner retient, par ailleurs, de Dilthey la notion de *poetic imagination* qui situe l'expérience comme prédominante dans le processus de création poétique en tant qu'y ont recours les auteurs ou artistes par le biais de la mémoire. Cette notion repose sur une double conception de l'expérience qui est divisée entre expérience de vie (*life experience*) et expérience vécue (*lived experience*). Alors que la première renvoie à l'expérience personnelle et aux réseaux qui régissent les relations interpersonnelles, c'est la seconde qui suscite mon intérêt. Les expériences vécues, tant passées qu'à venir, sont largement déterminées par les contextes socio-politiques dans lesquels vivent les individus. En outre, elles peuvent tout aussi bien renvoyer à des expériences privées que collectives. La colonisation en est un exemple dont les influences et les stigmates sont hérités de générations en générations chez les Premières Nations et se font fortement sentir dans les processus de création.

En effet, les expériences vécues renvoient aux trajectoires individuelles et intimes des personnes et permettent de tenir compte de l'aspect collectif et politiquement ancré de leur singularité. Elles sont parfois vécues socialement, c'est à dire que les événements relatifs à l'expérience mettent plusieurs personnes en commun. Elles peuvent également être transmises par la mémoire d'autrui. C'est pourquoi deux niveaux de l'expérience rencontrés au cours de mon enquête s'entremêlent dans la catégorie de l'expérience vécue de Dilthey. Il y a, d'une part, celle dont le sujet est l'acteur et celle

¹⁵ L'anthropologie de la mémoire que développe Carlo Severi touche par ailleurs à l'étude des procédés de transmission et des patrimoines culturels, éléments qui pourront être davantage développés dans le cadre de ma thèse doctorale.

que ce dernier reçoit par l'évocation du vécu d'autrui. Il s'agit, dans ce cas, d'une expérience que je qualifie provisoirement d'*entendue*. Ce second niveau de réception est directement lié à la place de l'oralité dans l'éducation et la transmission des cultures de mes répondants. L'imagination est en effet une fonction de l'esprit qui vient outiller l'orateur dans sa tâche de captiver son auditeur et de lui inculquer les images et les savoirs qu'il entreprend de lui transmettre. Par voie de l'inférence dont parle Severi, cette imagination se conjugue à l'expérience vécue du sujet récepteur et vient la bonifier. C'est au croisement de ces deux niveaux de l'expérience qu'une mémoire collective et intergénérationnelle est véhiculée. C'est un mode de continuité qui existe dans l'intimité des individus concernés, forme de résistance parmi d'autres, active dans la transmission. C'est ainsi, par l'usage de son imaginaire, que l'individu s'approprie les enseignements reçus de la mémoire d'autrui et les réassigne dans la singularité de son cheminement.

Turner accorde une place prépondérante à la performance et, en cela, s'intéresse au théâtre pour poser son objet anthropologique. La performance (Lamy Beaupré, 2012; Houseman et Severi, 1994; Rosaldo, 1986; Turner, 1986, 1987; Schechner, 2006) convoque en outre une réflexion sur la corporalité (Vilaça, 2005) et, avec elle, sur l'importance du travail de l'évocation comme expression de la mémoire (Severi, 2007). Ce corps qui met en acte est aussi le lien physique entre l'individu et ses sens, son aptitude à ressentir, dans une position spatiale donnée.

La notion d'espace d'Henri Lefebvre (2000) vient éclairer le cadre dans lequel se produit cette performance. Selon Lefebvre, l'espace se découpe en lieux et non-lieux, un lieu pouvant « se définir comme identitaire, relationnel et historique » et le non-lieu échappant à ces formes d'attachement, selon les définitions d'Augé (1992 : 100). Dans cette perspective, l'intérêt de Turner pour l'expérience confère un appareillage conceptuel des plus intéressants, car elle est, selon lui, primordiale pour comprendre le rendu de la performance. C'est en cela que les productions artistiques jouent le rôle

d'un support permettant de retracer le parcours réflexif, dans ce cas-ci spécifiquement urbain, de leur auteur depuis les deux extrémités de la mémoire.

En choisissant de me concentrer sur des œuvres ayant vu le jour en contexte montréalais, il m'a été possible de retracer la place de la ville dans l'inférence du vécu à la mémoire. Ce faisant, il s'agit de repérer pour en faire sens les éléments qui sont convoqués et qui sont à leur tour rendus présents dans l'œuvre, celle-ci exprimant la production de ce sens, entendue comme forme de continuité culturelle. Ainsi, pour qui ne partage pas les référents culturels de l'artiste, l'œuvre, performée par le geste de création, s'offre comme matériau par lequel retracer l'origine du sens attribué à l'expérience. C'est par cette performance que le sens qui est fait de l'expérience de la vie montréalaise est partagé.

Cette logique est très proche de l'herméneutique de Dilthey qui prétendait y trouver le potentiel interprétatif d'une objectivité scientifique pour la relation entre l'expérientiel et la connaissance. Chez John Dewey, penseur américain central lui aussi à l'anthropologie de l'expérience de Turner (1987), l'expérientiel et la connaissance se rapportent tous deux au monde artistique comme unité d'observation de prédilection, le rapprochant en cela de la perspective en anthropologie de l'art de Gell, sur laquelle je reviens à la fin du présent chapitre. Pour que ces expériences cheminent de la mémoire à l'œuvre, il leur a fallu d'abord resurgir dans la vie de ces artistes. Cette appropriation de l'expérience repose justement sur la capacité de l'intégrer dans l'ensemble de ses savoirs sur le monde, donc de lui donner sens. L'œuvre fait en cela office de mémoire transmise et s'inscrit précisément dans ce que je cherche à documenter : la continuité des cultures de mes collaborateurs en contexte urbain.

En reconnaissant aux divers mondes figurés des épistémologies distinctes (Berger et Luckman, 1972; Holland *et al.*, 1998; Tuhiway Smith, 1999; Battiste, 2000; Poirier, 2004; Clammer *et al.*, 2004; Brown et Strega, 2005; Descola, 2005; Hulan et

Eigenbrod, 2008; Kovach, 2012 ; Toren et De Pina-Cabral, 2011), ce que Bruno Latour nomme les régimes d'énonciation (2012), on admet que les relations entre savoir et vécu s'établissent sur la base de principes susceptibles de nous échapper. Le travail avec les artistes offre en cela le privilège de la mise au point là où les écarts de perceptions se manifestent. Je reviendrai sur l'intérêt méthodologique de ce type de collaboration au chapitre suivant.

Enfin, l'art, tel qu'il se présente pour Turner, renvoie à des phénomènes et des mouvements intérieurs à peine perceptibles et qui relèvent de l'existence sensible et sensorielle. Turner s'est appliqué à documenter la performance rituelle en priorisant le théâtre (*drama*) (1974) qui lui semblait plus évocateur à cet égard. Il ne m'apparaît pourtant pas nécessaire de se restreindre au cadre initial de cette intuition pour qu'elle demeure valide. Mon approche priorise aussi la place des récits et de la mise en acte de savoirs et pratiques ancestraux dans la production artistique, plutôt que l'acte théâtral et la mise en scène. La perspective qui est la mienne s'ancre davantage dans l'expression de la relation à Montréal, de l'expérience urbaine qu'elle apporte à l'artiste et ce qu'elle suscite en lui. C'est en cela que les théories de Gell, comme nous le verrons dans la prochaine section, se révèlent singulièrement appréciables et complémentaires pour l'analyse.

1.5 Anthropologie de l'Art

Dès le début de mes recherches, les procédés créatifs de mes collaborateurs se sont révélés chargés d'une intentionnalité qui convoquent les théories de l'interprétation (*interpretive theory*) (1999) et la théorie des liaisons (*nexus theory*) (1998) d'Alfred Gell, anthropologue de l'art. Les visions du monde distinctes se traduisent, tel que nous l'avons vu ci-avant, par les mises en acte que sont les créations artistiques et

dont le sens peut être appréhendé par le biais des expériences vécues. Ainsi, ces processus de création, desquels naissent les œuvres artistiques, sont spécifiques à des trajectoires de vie différenciées. Par les prises de parole, constitutives de leurs créations, les artistes agissent, volontairement ou non, comme des auxiliaires transformateurs du social. Le vécu qui fournit à l'artiste le matériau de sa création charge cette dernière de l'expression de sa relation à son environnement. Son œuvre devient en cela résistante dans la mesure où elle est susceptible de pointer vers des formes et des zones d'inconfort et de manque et d'offrir, à sa manière, des solutions et des pistes de réflexion qui sont révélatrices de sa propre perception.

En outre, selon Gell, « "cognition", or more precisely, consciousness, is a mental process through which subjective temporality is constituted via a process of *transformation* of conscious experience over time » (Gell, 1998 : 228). La mémoire qui se crée (Kilani, 1992) au gré des inférences et du travail d'évocation (Severi, 2007) de ses expériences conscientes peut donc être annexée à ce processus de connaissance, tel qu'explicité par la théorie des liaisons de Gell. Les artistes, qui se trouvent ainsi en position de médiateurs, contribuent entre autres à subvertir certains discours par l'entremise de la déconstruction et de la dénonciation de certains stéréotypes. Severi et Hanks soulignent que ce médiateur investit constamment les « epistemological spaces for translation » (2015 : 10), la traduction excédant le langage en ce que « des formes non-linguistiques de traduction se retrouvent présentes au sein des cultures [...] où les mots sont traduits par le recours aux images, la musique par les mots et les gestes en des objets » (Severi et Hanks, 2015 : 10).

De plus, dans la perspective des théories de Gell, ce ne sont pas l'analyse du sens ou la valeur artistique des œuvres qui doivent susciter notre intérêt. Bien que ce ne soit pas l'approche que je privilégie, il est toutefois très riche d'interroger le sens des créations artistiques des artistes autochtones aujourd'hui afin de mettre au jour les représentations qu'ils ont d'eux-mêmes et de ce qui les entourent, ainsi que les

pratiques que la relation entre les deux convoque. L'intérêt de mon travail auprès des artistes est que je considère plutôt leurs créations artistiques comme des témoins (Gell, 1998) d'un processus réflexif ayant précédé la création. Les œuvres d'art sont considérées comme les matériaux par lesquels accéder à l'intentionnalité inhérente à leur création, celle-ci étant centrale à mon cadre théorique. C'est en ce sens que je m'attache aux processus créatifs. Je me suis interrogée, j'y reviendrai plus en détails au chapitre suivant, sur le moyen le plus accessible et le plus sensible d'aborder la question de la continuité des cultures autochtones en milieu urbain.

Il ne m'est toutefois pas apparu au cours de cette entreprise, une avenue par laquelle intégrer les interprétations de ses œuvres qui ne donnerait pas un surplus interprétatif aux données de ce mémoire, superflus comme matériau autant que contre-productif au regard de l'objectif. En effet, Gell insiste sur le besoin de tenir compte de l'attitude esthétique qui marque notre rapport occidental aux objets d'art.

The attitude of aestheticism is culture-bound even though the objects in question derive from many different cultures, as when we pass effortlessly from the contemplation of a Tahitian sculpture to one Brancusi, and back again. But this willingness to place ourselves under the spell of all manner of works of art, though it contributes very much to the richness of our cultural experience, is paradoxically the major stumbling-block in the path of the anthropology of art, the ultimate aim of which must be the dissolution of art, in the same way that the dissolution of religion, politics, economics, kinship, and all other forms under which human experience is presented to the socialized mind, must be the ultimate aim of anthropology in general. (Gell, 1998 :160)

On peut donc relever deux problèmes principaux. Le premier est que le regard risque de se poser sur l'objet qui a préalablement été jugé beau et diffusé comme tel et être regardé pour cette unique raison. Le second est le risque justement de ne savoir apprécier un objet qu'à cause de la valeur esthétique qu'on lui attribue. Cela mènerait à rapprocher l'art d'un produit de consommation, au détriment de la fonction sociale qui peut lui être attribuée et qui doit, dès lors, être reconnue, en tant qu'elle retrace depuis l'intention originelle l'ayant fait naître et s'exprimant à travers le sens que lui

attribue son créateur. C'est donc plutôt au matériel interprétable que je m'intéresse. À proprement parler, c'est l'expérience des artistes, comme base créative interprétable et interprétée – donc intégrée dans un univers de sens – qu'il importe de considérer pour la suite.

À cet effet, les notions de bien-être et de confort sont des concepts supplémentaires qui viennent ajouter au cadre théorique. Lors de mes recherches, j'ai eu tôt fait, par exemple, de bien me faire expliquer par mes collaborateurs que leur relation à la ville n'est pas articulée dans leurs expériences sur les bases d'un principe d'appartenance. Ce *sens of belonging*, dont use Gagné (2013) en parlant des Maori urbains de Auckland en Nouvelle-Zélande, s'articule plus à l'autonomisation (*empowerment*¹⁶) que procure la vie en ville dans une perspective de développement et d'épanouissement individuel. Bien sûr, cette lunette des individualités n'enlève en rien la teneur collective et très communautaire de la démarche de mes collaborateurs et de leurs retombées positives. Ceci n'est toutefois pas la direction vers laquelle se tournent mes observations¹⁷. Les créations artistiques sont envisagées, dans le cadre de ce mémoire, comme des stratégies d'autonomisation.

¹⁶ Cette traduction englobe les différentes traductions qu'offre le dictionnaire. En effet, *empowerment* est tantôt traduit en fonction de la prise de pouvoir par responsabilisation et émancipation. Quand il concerne des pouvoirs qui sont conférés, on parlera plutôt d'autorisation ou d'habilitation. L'autonomie est englobant de ces divers termes puisque la prise de responsabilité, l'habileté, le pouvoir décisionnel conféré par l'émancipation et ou l'autorisation, selon le contexte, pointent tous vers une plus grande autonomie de celui ou celle qui est le sujet de l'*empowerment*. C'est pourquoi je ferai désormais usage du concept d'autonomisation.

¹⁷ Les retombées positives des démarches créatrices des artistes autochtones sont cependant indéniables (DestiNATIONS, 2016). Que ce soit dans les musées (Rostowski, 2010 ; Jérôme, 2014), dans le cadre d'événements publics tels les festivals (par exemple Présence Autochtone à Montréal), dans des initiatives telle que le Wapikoni Mobile ou des programmes tels que ceux de l'organisme Exeko. Les démarches créatives de mes enquêtés ne font pas exception. Ces arts sont également employés dans des stratégies éducatives développées afin de correspondre davantage aux modes éducatifs et de transmission des diverses cultures autochtones. C'est le cas de l'ouvrage *Indigenous Storywork* (2008) de Joanne Archibald et de la démarche plus près de chez nous de l'artiste et enseignante Dolores Contré Migwan.

Ici déployées en contexte urbain, elles offrent une perspective qui, sur le plan méthodologique (j'y reviendrai au chapitre suivant) jette des ponts favorisant l'échange interculturel entre mes collaborateurs et moi-même, entre eux-mêmes, dans toute leur diversité, et entre eux et la majorité euro-descendante dite « de souche ». Sur le plan théorique, cela s'articule adéquatement avec la notion d'intentionnalité de Gell. Selon lui, en effet, et comme nous l'avons vu plus haut, les artefacts, c'est-à-dire les créations, ne doivent pas être compris et évalués en tant que produits finis qui se donnent à être appréciés. J'insiste sur ce dernier point. Gell réitère l'importance de contextualiser l'intentionnalité, afin d'arriver à une compréhension de ces pièces en tant qu'ils agissent comme indicateurs de l'intention initiale de leur auteur. Cette intention, fondée dans le vécu, s'insère ainsi dans un processus d'autonomisation, la création artistique permettant de rendre la parole de l'artiste manifeste et la distribution de l'œuvre, de l'insérer à l'espace public. En effet, on ne peut considérer un artiste comme tel que dans la mesure où il s'engage dans le partage de ses œuvres. Il ne saurait y avoir une catégorie d'artiste sans la catégorie du public, dans la mesure où il faut un récepteur pour engager la circulation d'une œuvre.

Comme le souligne Gell, l'agentivité est relationnelle et dépend d'un contexte précis. Elle opère comme un filtre pour les choses qui sont créées et transmises. Le traditionnel est authentique dans la mesure où il respecte aussi ces deux critères. C'est en ce sens que Gell insiste sur la pertinence de son approche. Il précise :

Through the study of these artefacts, we are able to grasp « mind » as an external (and eternal) disposition of public acts of objectification, and simultaneously as the evolving consciousness of a collectivity, transcending the individual *cogito* and the coordinates of any particular here and now. (Gell, 1998 : 258)

Les arts autochtones sont en effet d'une richesse incontestée et de plus en plus considérés comme des accès aux visions du monde des membres des diverses nations qui y contribuent. Objet de fierté individuelle et collective, l'art est fondamental à la

visibilité des autochtones et à leur reconnaissance, particulièrement dans l'espace urbain où ils sont dispersés, d'appartenance culturelle diversifiée, mais condensés en un groupe homogénéisé, sans distinction des appartenances nationales. Leurs appartenances multiples (avec leurs langues et cultures particulières) apparaissent en effet comme des marqueurs de second degré dans l'aménagement des réseaux de relations au sein de la collectivité (Newhouse et Peters, 2003).

Comme Gell nous y invite, la présente recherche se concentre en définitive sur le point de rencontre entre la subjectivité de nos répondants, telle que mise en acte à travers leurs œuvres, et les processus de continuité culturelle auxquels ils prennent part et dont ils sont eux-mêmes l'objet.

1.6 Conclusion

Les concepts mobilisés dans cette étude fonctionnent en complémentarité, dans une dynamique circulaire dans laquelle les données ont pour point de départ l'expérience vécue et la volonté créatrice qu'elle génère et qui déploie une agentivité. Ces processus se produisent à partir du vécu vers l'intentionnalité, en passant par l'étape centrale de l'incorporation du vécu à la mémoire, ce que Severi nomme l'inférence du vécu (2007). La performance d'une intentionnalité initiale fait advenir les œuvres qui témoignent du vécu des artistes et du sens qui en émerge, dans lequel l'expérience initiale est ramenée au premier plan. Depuis cette expérience vécue, reléguée à la mémoire, se déploie ensuite le procédé créatif qui aboutit à une forme de transmission du sens transposé à l'expérience par l'acte de diffusion de l'œuvre (comme période de post-production). Cette dynamique interroge les processus de transformations culturelles circonscrit pour mon objet de recherche au cadre montréalais¹⁸. Ultime

¹⁸ Je reviens sur la particularité méthodologique de la ville au chapitre suivant.

représentation de la modernité et du succès du capitalisme, puissance économique dont la population tire la grande majorité de ses éléments de subsistance de relations externes et basés sur des transactions économiques, la ville soulève, dans sa configuration même les questions relatives aux dynamiques de changements et d'adaptation des autochtones qui y demeurent.

Arriver à mieux comprendre la persistance, l'adaptabilité et l'autonomie de visions du monde distinctes par l'articulation de l'expérience et de l'agentivité dans les processus de transformation mutuellement investis par les artistes offre en cela une voie privilégiée pour mieux documenter la résistance et l'autonomisation des Premières Nations vivant à Montréal. C'est ce qui sera davantage exploré dans les chapitres d'analyse sur l'éducation, le territoire et la ville, thématiques abordées par mes collaborateurs lors de nos échanges.

Dans le prochain chapitre, j'exposerai la méthodologie que j'ai adoptée en accord avec le cadre théorique ci-haut, ainsi que le rôle de la méthodologie choisie, en continuité avec les impératifs épistémologiques que requiert l'analyse.

CHAPITRE II

METHODOLOGIE

2.1 Introduction

Un intérêt marqué pour les épistémologies multiples constitue un point fort de mon ancrage en sciences des religions. Ma prise en compte de cette diversité des rapports au monde et l'aspect englobant des spiritualités comme points de départ incontournables vers la rencontre de l'autre, s'inscrivent en continuité avec une approche méthodologique favorisée par la posture religiologique. Celle-ci vise, entre autres, à tenir compte du caractère mouvant des univers symboliques. Ainsi les enjeux liés à la multitude des mondes figurés, à la manière d'y comprendre sa place et de s'y investir, sont au cœur des recherches qui sont entreprises dans le cadre de ce mémoire. Notamment, le souci de réfléchir ces divergences est tout à fait en lien avec la réflexion sur la négociation ontologique au cœur de ce projet. Cette réflexion est directement liée aux enjeux entourant l'aménagement des politiques et des espaces sociaux d'inclusion et d'autonomie touchant toutes les sphères de la vie des diverses communautés autochtones.

Si la place des configurations des expériences montréalaises de mes collaborateurs n'a pas été explorée, par le recours à l'anthropologie urbaine, au chapitre précédent, c'est parce que la ville a surtout été considérée dans la présente recherche pour son attrait méthodologique. En tant que terrain insaisissable, Montréal offrait, par sa diversité, une opportunité d'interroger des reconfigurations culturelles dans une perspective excluant les présupposés selon lesquels existeraient des réseaux associés à des espaces déjà prédéfinis jugés autochtones (les communautés) et non-

autochtones (les villes). Cette prémisse méthodologique sur la ville me permettait par ailleurs un accès plus diversifié sur le plan des cultures de mes collaborateurs et, de surcroît, un cadre de référence connu à partir duquel relever d'éventuels glissements conceptuels entre mes propres conceptions de Montréal et celles de mes répondants artistes. Mon intuition, qui s'est par ailleurs vérifiée au cours de nos échanges, était que la ville ne devrait pas être nécessairement et automatiquement perçue comme non-autochtone¹⁹.

L'importance de la parole de ces artistes, ainsi que la visibilité qu'elle confère à la communauté autochtone de Montréal me sont apparues comme un argument supplémentaire dans le choix d'entamer avec eux cette recherche sur les configurations et les transformations des continuités culturelles en contexte montréalais. Les artistes autochtones de Montréal, considérés en tant qu'acteurs de leur milieu, possédaient un regard réflexif sur cette réalité, dans la mesure où on la retrouvait convoquée comme matériau dans leurs œuvres. Ayant brièvement situé mon approche épistémologique et ma démarche méthodologique, ce chapitre a pour objectif de présenter le déroulement de l'enquête et les méthodes d'analyse employées, de même que le rôle que jouent les artistes dans ma recherche et, plus précisément, celui qui est accordé à leur art.

2.2 Approche épistémologique et méthodologique

La recherche dont ce mémoire rend compte a débuté dans une visée politique et éthique d'engagement. Cette étude étant inscrite dans une perspective de « décolonisation de la recherche » (Jérôme, 2010 : 91), mon approche méthodologique est articulée aux principes de la reconnaissance de la multitude des

¹⁹ Je reviens sur ce point aux chapitres 4 et 5.

épistémologies et, en cela, tient compte du développement des approches méthodologiques autochtones. Une place privilégiée est accordée aux pratiques qui permettent des observations informées en cohérence avec leurs univers de sens. Les notions de récits, de narration (*storytelling*) et d'oralité sont, en outre, les piliers de ma méthode d'enquête. L'articulation des divers éléments composant mon cadre théorique reflète, par ailleurs, ma volonté d'adopter une approche qui soit la plus sensible possible aux méthodologies autochtones. Celles-ci

tend to approach cultural protocols, values and behaviours as an integral part of methodology. They are “factors” to be built into research explicitly, to be thought about reflexively, to be declared openly as part of the research design, to be discussed as part of the final results of a study, and to be disseminated back to the people in culturally appropriate ways, and in a language that can be understood. (Tuhiway Smith, 1999 : 1)

Le travail artistique de mes répondants Joséphine et Terry est en cela révélateur des marques actuelles de la continuité de leur culture respective, dans leur mode de vie urbain, et des façons dont ils y contribuent. De plus, les récits convoqués dans leurs démarches artistiques, entre autres, sont au cœur des débats et des revendications sur la place et la persistance des cultures autochtones dans le monde actuel (Hulan et Heigenbrod, 2008; Davis, 2010; Brown et Strega, 2005; Cruikshank, 1998). On peut également percevoir cette importance de la résistance dans le travail de mes collaborateurs. Au carrefour de l'agentivité (*agency*) et de la performance artistique se situe l'oralité comme concept fédérateur. Entendue comme manière distincte de savoir, sur laquelle se fondent les sociétés autochtones, par l'entremise d'expériences partagées (*shared experiences*) (Hulan et Eigenbrod, 2008 : 1), la notion d'oralité renvoie à un outil de mémorisation. Elle permet aussi d'incorporer les expériences à l'ensemble des savoirs de ces peuples. On y voit un dynamisme des cultures pour lesquelles les choses sont en constante mouvance et où les savoirs cumulatifs sont toujours fondés sur le primat de l'expérience (Hastrup, 1995; Goulet, 1998; Hulan et Eigenbrod, 2008; Laugrand et Delâge, 2008; Berlinier, 2010). Par l'oralité, la

conscience du territoire et de la place qu'on y occupe est explicitée, aux côtés des pratiques liées à divers aspects de la vie sociale, politique et spirituelle. Ainsi, elle engendre un processus de mémoire indispensable à la survie des cultures autochtones. Or, c'est l'ouverture propre à l'oralité, et sa capacité de s'actualiser par la créativité et l'incorporation de nouvelles données qui fondent les conditions de la vitalité de ces cultures.

Je décrirai dans les prochaines sections comment cette approche entre en relation avec le cadre théorique. La fascination que les artistes suscitent et qui leur vaut de devenir des médiateurs de la culture, donne à leurs arts une puissance symbolique et effective particulière. Pour cette raison, je décrirai aussi comment a été interprétée l'importance des récits qui les lient à leurs trajectoires individuelles et à leurs expériences de la ville en tant qu'autochtones.

2.2.1 Méthodes utilisées

Ce mémoire constitue une étude qualitative, inspirée de la méthodologie ethnographique explicitée par Beaud et Weber (2010). Cette méthode priorise les trajectoires de vie et les processus de création, lieux de médiation de la spécificité des expériences autochtones de Montréal, en considérant ces deux types de mise en récits comme des formes d'oralité.

Je me suis donc attachée à documenter, par la narration (*storytelling*) du vécu des artistes, l'impact de leurs expériences sur le choix du médium artistique, sur leurs démarches et sur leurs motifs. Je privilégie l'aspect performatif de la narration comme lieu d'observation, les aspects liés au corps et à la parole correspondant à des pratiques de l'oralité dites traditionnelles chez les Premières Nations (Savard, 1977; Vincent, 1991; Cruikshank, 1998; Guédon, 2005; Fienup-Riordan, 2007; Hulan et

Eigenbrod, 2008). Les artistes ont ainsi en commun d'avoir ancré leur démarche artistique au cœur de leur vécu montréalais et d'en proposer un point de vue par le recours à leurs créations artistiques.

Ce point de départ dans le vécu permet, en outre, de mieux comprendre la relation à Montréal dans la résistance et l'engagement des artistes dans la continuité de leurs cultures. Il passe d'abord par une attention portée à leurs parcours interprétatifs. Cela a pour avantage, sur les plans méthodologique et éthique, de mettre de l'avant leurs interprétations et de les situer au regard de mes éventuelles intuitions (Paillé, 2006). Cette stratégie méthodologique fait ainsi écho au souci herméneutique préconisant l'expérience comme objet à l'étude. Wilhelm Dilthey, l'un des penseurs ayant inspiré l'anthropologie de l'expérience de Victor W. Turner, fut le premier à concevoir l'herméneutique comme méthode, en théorisant sur le potentiel démonstratif de l'articulation des notions de vécu, d'expression et de compréhension (Grondin, 2006 : 25).

2.3 Collecte des données

J'ai recours à une approche axée sur les trajectoires de vie correspondant davantage aux travaux de Daniel Bertaux (2014) qu'aux approches de type récits de vie, histoires de vie et récits biographiques (Deslauriers, 1991; Girard, 1997), qui accordent traditionnellement une importance primordiale à la compréhension et aux savoirs que les individus tiennent sur leur société à partir de leurs expériences personnelles. Ces trajectoires s'appréhendent à la manière d'itinéraires intimes. Plutôt que de cerner la compréhension qu'ont mes participants de leurs sociétés, je m'intéresse spécifiquement à la compréhension qu'ils ont du tracé de leur propre vie, au sens qu'ils en dégagent et aux formes qu'il prend lorsque manifesté en œuvre

d'art. Aussi l'art est-il devenu prétexte à l'échange. C'est le matériau sur lequel se fonde cette recherche dans l'objectif d'accéder aux modes d'interprétation culturellement construits qui en sont à l'origine. En ce sens, je me suis intéressée, dans l'expérience des créateurs, à ce qui se produit au niveau de leur agentivité (*agency*).

Pendant mes recherches, j'ai travaillé avec deux artistes autochtones vivant à Montréal et originaires de Nations et de communautés distinctes. La première, Joséphine, Innue de Betsiamite, est l'aînée du second, Terry, Atikamekw d'Opitciwan. L'objectif, en travaillant avec deux collaborateurs, est de donner un aperçu de trajectoires d'individus appartenant à deux générations et deux communautés distinctes, qui se retrouvent, en dépit de leur parcours sensiblement différents, dans un même lieu considéré a priori comme non-autochtone. Cette ouverture intergénérationnelle rend possible l'observation de nuances dans les expériences socio-politiques des Premières Nations au cours de l'histoire. Elle me permet également d'apprécier l'importance de ces changements conceptuels dans les nuances qui marquent les perspectives de mes collaborateurs et d'en ressortir une cohérence dans l'analyse. En outre, ma démarche de documentation de procédés interprétatifs subjectifs et l'envergure de cette tâche justifient l'échantillonnage limité de ma recherche.

2.3.1 Les entretiens et stratégie de collecte de données

Le processus de cueillette de données s'est effectué en trois étapes, dans le cadre de rencontres individuelles exclusivement. Le premier entretien a été l'occasion d'établir une relation de confiance chère à la concrétisation de ma recherche. Il s'agissait alors de rencontrer ces artistes afin d'identifier dans leur corpus, une période de création et

les œuvres spécifiquement consacrées à une réflexion sur leur situation montréalaise. Pendant ces rencontres, j'ai établi d'emblée qu'il me serait sûrement difficile, n'étant pas autochtone, de débusquer dans un type d'art ou un autre, les traces d'un récit, d'une expérience ou son lien à la trajectoire de vie de l'artiste. Il s'agissait là d'un moment clé, d'un tremplin vers les étapes subséquentes de mon travail.

Cette première étape a elle-même été précédée par des rencontres informelles et des moments passés en compagnie de l'une ou de l'autre, afin de renforcer nos liens de confiance et d'apprendre à se connaître davantage. Cela a par ailleurs grandement profité à la qualité des échanges. Les rencontres, qui se sont poursuivies tout au long de mon terrain, m'ont entre autres valu quelques invitations dans leurs communautés²⁰. Ces moments d'accueil et de partage où j'ai été introduite à une partie de leurs familles sont sans aucun doute la condition *sine qua non* du succès de cette recherche.

Les entretiens réalisés par la suite, qui ont constitué la deuxième étape de ma collecte de données, ont servi à mettre l'accent sur leur vécu, sur ce qui les distingue comme individu à part entière, en ramenant leurs expériences au premier plan : Quelle(s) expérience(s) du monde? Quel(s) aspect(s) de leur vie ressortent de leurs œuvres ? Comment cela nous informe-t-il de leurs expériences sociales ? Comment penser le rapport des Premières Nations à la ville à la lumière de leurs trajectoires ? Il était alors question de repérer ensemble les traces d'inter-connectivité qui s'établissent entre leurs œuvres et leurs trajectoires de vie.

Aussi, la troisième étape de ma collecte a porté sur la mise en contexte et la mise en relations immédiates des données. Cette étape convoquait l'implication de mes

²⁰ Ces visites, si elles m'ont permis de mieux faire connaissance avec les réalités abordées lors des entretiens, ne sont toutefois pas partie intégrante de ma recherche et ne seront en aucun cas rendues dans le présent mémoire. En effet, elles n'étaient pas réalisées dans le but de m'apporter de la documentation supplémentaire, mais elles témoignent des liens d'amitié qui se sont développés avec mes collaborateurs depuis le début de mon terrain à l'automne 2014.

participants au niveau des premières étapes de l'analyse. Nous y avons entre autres comparé nos compréhensions de certains points abordés ensemble et, à partir d'une discussion basée sur les verbatim de nos précédents entretiens, identifié des points d'incompréhension dont la visée était double. D'une part, cette étape visait à éviter que ne soit ici divulgués des éléments de la vie de mes collaborateurs contre leur gré. D'autre part, elle avait pour finalité de prendre en compte leurs perspectives quant à l'identification des champs thématiques et de leur importance. Comme on le devine, cette dernière étape se fondait sur le principe de réciprocité (EPTC 2, 2010 : 117) propre à une éthique de la recherche collaborative avec les autochtones. C'est de ce principe que découle la volonté d'inscrire mon enquête dans une approche fondée sur la collaboration et la co-construction des connaissances.

Je dirais, tout comme Julie Cruikshank (1998 : XIII), que « what is important is not just knowing the story but sharing the context for knowing when and why it is told so that conversations can build on that shared knowledge ». Plus encore, cette dernière étape fut l'occasion de réfléchir avec mes collaborateurs sur nos relations, c'est-à-dire aux impressions respectives que nous avons de nos échanges, de notre capacité à communiquer, du bon déroulement de l'enquête, etc. À l'instar de Beaud et Weber (2010), une attention particulière a également été portée aux silences, malaises, rires et blagues qui furent autant de moments révélateurs lors des entretiens (2010 : 230-233). Ce dernier point, l'humour, a plus particulièrement été un outil constant pour relever les points marquants de leur trajectoires, tant dans mes échanges avec mes collaborateurs que dans leurs œuvres et processus de création (Clastre, 1974; Savard, 1977; Jérôme, 2010). Il m'aura servi de guide au cours des entretiens, mais aussi au moment de l'analyse des données recueillies.

Ces trois étapes de la méthodologie suggèrent une posture d'engagement vis-à-vis de mon objet de recherche. Mon intention était en cela de demeurer sensible aux propos de Goulet (1998 : 253), qui nous rappelle que « to be involved or implicated is to

become an actor in coactivity with others "in the know" ». Goulet accorde beaucoup de considération aux relations entre l'expérience de l'enquêteur et celle des enquêtés, afin de réfléchir à la participation de l'ethnographe à la création du savoir et à la place de son expérience personnelle dans la conversion de ses données en savoirs académiques (Goulet, 1998 : 1). Les relations qu'il a relevées ont également été riches et éclairantes pour moi. Je reconnais tout à fait l'importance des contributions de Goulet, ainsi que celles d'Adrian Tanner (1983b ; 2004) sur l'importance d'une « réflexion d'ordre épistémologique » (Goulet, 2004a : 110) afin de comprendre l'ampleur des conséquences éthiques et sur la recherche que peuvent avoir l'établissement des relations avec les enquêtés.

2.3.2 Le déroulement des entretiens

Les entretiens se sont déroulés selon une formule amicale et décontractée, c'est-à-dire que les questions n'ont jamais été adressées de manière fermée. L'objectif de ces rencontres était de documenter l'existence d'un lien entre l'incorporation de l'expérience vécue en ville, c'est-à-dire l'interprétation de celle-ci, et les visions du monde ou mondes figurés de Joséphine et de Terry. Pour cette raison, leurs processus créatifs me sont apparus comme une voie d'accès permettant de ne pas aborder trop directement des sujets considérés potentiellement sensibles. Cette préoccupation a aussi l'avantage de laisser la place à des associations entre certains éléments auxquels je ne me serais pas attendue, n'imposant pas, du coup, mes a priori sur le sens que font ces artistes de leur expérience et de leurs trajectoires de vie.

Puisque l'objectif est de documenter les trajectoires de vie, la forme des échanges demandait une ouverture se traduisant par l'intégration constante des nouveaux éléments de l'entretien. Cette méthodologie a favorisé des échanges riches lors

desquels, à partir de la discussion entamée par une question générale, des passages s'effectuaient naturellement vers des anecdotes, des histoires, des souvenirs et des réflexions pratiques. Ces réflexions portent sur les processus créatifs de l'ordre de la technique et du choix des matériaux, notamment, mais aussi sur l'intention liée à la création des œuvres discutées. En outre, la tournure des entretiens exigeait que je m'assure, à chaque étape de la collecte de données, de la pertinence de mes interprétations. Ceci, par simple souci de cohérence au niveau de l'analyse, impliquait une participation de mes répondants dans le processus de recul méthodologique. En conséquence, c'est à titre de collaborateurs que Joséphine et Terry sont considérés dans le cadre de cette étude.

2.4 L'analyse comparative : deux trajectoires de vie, une même volonté de continuité

Cette recherche qualitative a donné cours à une analyse thématique réalisée selon les techniques de la théorisation ancrée (*grounded theory*) (Garfinkel, 1967; Bryant et Charmaz, 2007). Cette stratégie analytique reposant sur une enquête empirico-inductive (Deslauriers, 1991; Paillé, 2006; Beaud et Weber, 2010) est couplée à une analyse comparative basée sur le contexte intergénérationnel. Comme nous le verrons dans la prochaine section, ce dernier transcende l'ensemble du corpus de données. En outre, étant donné leur caractère évocateur, les extraits d'entretiens présentés dans les chapitres à venir sont parfois longs et les dialogues peuvent y être reproduits. Certains passages sont gardés intacts pour laisser transparaître la complexité des liens entre les thèmes relevés par mes collaborateurs et le sens qu'ils leurs attribuent. Cette formule, bien qu'inhabituelle, a l'avantage d'offrir une plus grande place à leur voix. Ces grands thèmes, ayant émergé lors de mon enquête de terrain, font l'objet des trois chapitres à venir, à savoir l'éducation (chapitre 3), la conception du territoire (chapitre 4) et la relation à la ville (chapitre 5). Une attention particulière est accordée

aux contextes socio-politiques et culturels au sein desquels ces thèmes se sont révélés déterminants pour les processus créatifs en question.

2.4.1 Des similitudes intergénérationnelles

Le récit des parcours des deux artistes permet de porter un premier regard analytique sur la divergence des contextes politiques et sociaux, sur ses implications, ainsi que sur les opportunités qui se sont présentées à eux au cours de leur vie. Mes collaborateurs étant issus de contextes historiques, spatiaux, sociaux et politiques distincts, le cadre principal de l'analyse comparative se déploie sur une base intergénérationnelle. Cette mise en comparaison des expériences des deux artistes vise à dégager les points communs entre eux, à l'échelle de leur expérience et du sens qu'ils font de leurs trajectoires de vie. Celles-ci, si distinctes qu'elles peuvent sembler en rupture l'une avec l'autre, se rejoignent cependant sur certains points de vue, dans des interprétations similaires de leurs expériences, dans la compréhension du monde dans lequel ils vivent et, surtout, sur les frontières physiques et mentales qui le découpent.

Mes collaborateurs sont issus de deux générations ayant trente ans d'écart et les réalités politiques et sociales appartenant à l'une et l'autre de ces générations ont marqué différemment leurs trajectoires. J'insisterai même sur ces différences jusqu'à qualifier leurs parcours comme étant inverses vis-à-vis de la ville et de leur démarche créative. En effet, alors que l'aînée abandonne son stage en secrétariat pour venir se trouver « une job » dans cette ville « cool », pour reprendre ses expressions, Terry laisse derrière lui, pour l'accès à des études universitaires, un environnement et une famille dont il n'a pas envie de se séparer. Alors qu'à Montréal la première se trouve réunie, par les hasards d'un travail auprès d'un groupe d'anthropologues, avec une

culture dont elle avait été dépossédée, le deuxième s'interroge sur la résistance dont il faut faire preuve en ville, pour ne pas y perdre sa culture.

Ainsi, il apparaît que la démarche de création de Terry en est une de continuité culturelle et de résistance qui s'ancre dans un souci de mettre en œuvre ses expériences. La démarche de création de Joséphine fonctionne *a contrario*, générée par ce que je nomme un processus compensatoire, c'est-à-dire que ses œuvres relatent des non-expériences. Axée vers la transmission *a posteriori* de quelque chose qui a initialement été perdu, Joséphine est dans un processus de complétion et, en ce sens, sa démarche en est également une de continuité. Le processus créatif de Terry est marqué par une volonté de préservation de son identité Atikamekw. L'art est, pour lui, un moyen de transposer les pratiques dont il souhaite préserver la mémoire et le savoir.

On constate également que si les deux artistes proviennent de milieux de vie et d'un parcours qui semblent s'opposer, ils inscrivent tous deux leur créativité dans la transmission et la continuité de leur culture respective. Les catégories d'analyse qui sont retenues à partir de ces portraits généraux soulignent l'importance accordée au territoire. Celui-ci se révèle de plus en plus déterminant pour l'objet à l'étude. De même, étant central à la documentation de la continuité de cultures autochtones en ville, il modulera l'analyse qui peut en être faite au gré des chapitres qui vont suivre.

2.4.2 Les limites des données présentées

La documentation d'un objet de recherche comme la continuité culturelle demandait de développer avec les enquêtés une relation de confiance, à défaut de quoi les expériences signifiantes sous-jacentes à leurs processus créatifs risquaient de ne pas ressortir durant les échanges. C'est pourquoi j'ai passé un temps considérable avec

chacun d'eux dans divers contextes, notamment celui d'un projet de création que nous avons tous trois choisi de développer avec le concours d'autres artistes afin de traduire au-delà du langage académique les conclusions du présent mémoire. Aussi m'apparaît-il important de souligner que mes collaborateurs sont devenus des amis. Le cadre de la discussion distanciée et les tentatives d'apparente objectivité n'ont, en ce sens, jamais eu qu'une place officieuse au sein de ma recherche. Je me garde bien, par ailleurs, de faire étalage de leur vie privée.

Les éléments de leur parcours respectif, qui sont mobilisés ici, visent à mieux comprendre la manière dont sont vécues les expériences liées à la vie montréalaise pour ces deux artistes. Aussi ces éléments ne sont-ils rapportés que dans les limites strictes de la nécessité et du respect de ces deux artistes. Ces propos ne sauraient donc être interprétés comme une comparaison basée sur une quantité d'expériences de vie qui seraient qualifiées de traumatisantes. Celles-ci n'ont d'ailleurs pas préséance dans l'analyse. Ce sont les trajectoires de vie – marquées de moments décisifs en quelque sorte – dans leur ensemble qui nourriront l'analyse et qui fourniront des éléments de compréhension.

De surcroît, il ne saurait être question de faire de mes collaborateurs des porte-paroles de leurs cultures. À aucun moment leurs propos ne sont-ils considérés ou présentés comme étant représentatifs de leur culture spécifique en entier. Il s'agit plutôt de trouver, dans la particularité de ces échanges, des pistes révélatrices d'une conception distincte du monde qui entoure les Premières Nations et qui affecte leur manière d'être en ville.

Je souligne enfin que ces thèmes ne composent pas un contenu exhaustif de la vie de ces deux personnes. En ancrant ma recherche dans les trajectoires individuelles, je n'ai eu d'autre choix que de délaissé certains autres thèmes qui, comme la famille, les réseaux d'appartenance, les milieux de pratiques spirituelles, les lieux et les

communautés, ouvriraient sur des perspectives collectives qu'il ne m'est pas donné d'investiguer dans les limites de l'objectif que poursuit ce mémoire.

2.5 Conclusion : Les artistes autochtones, des médiateurs culturels

Le travail réflexif qui accompagne le processus créatif de mes collaborateurs artistes m'amène à considérer ces derniers comme des médiateurs culturels. Ils sont les plus à même de traduire la complexité de leurs mondes figurés telle qu'elle apparaît dans leurs œuvres accessibles aux gens de tout acabit. De fait, la popularisation de leur art et la médiatisation de celui-ci impliquent, dans une très large mesure, et au moins pour mes collaborateurs, une relation avec les allochtones et la rencontre des perceptions qu'ils ont de leur travail.

Pourtant, en 2010, l'ethno-historienne Joëlle Rostkowski rapportait les propos du Directeur du *British Museum* Neil MacGregor qui suggérait que les curateurs de musée jouaient maintenant un rôle fondamental de médiateurs entre les cultures (Rostkowski, 2010 : 39). Quelle surprise de voir attribuer le rôle d'intermédiaire – celui qui détient une compréhension profonde des divers partis concernés par la médiation – aux curateurs ! Ces intermédiaires ne doivent-ils pas justement être en mesure d'opérer une forme de traduction entre les régimes d'énonciation ? Ce statut particulier ne peut qu'échoir, selon moi, aux membres de nations diverses qui ont en commun, au-delà de leurs différences, le poids de l'héritage culturel colonial. Celui-ci a notamment eu pour effet de forcer la traduction des expressions et pratiques culturelles variées dans le langage dit « moderne » des euro-descendants et ce, depuis des générations. En ce sens, il est de mise d'éviter de supposer que la connaissance intime qu'ont les autochtones de nos systèmes de valeurs, de croyances et de pensées

fonctionne en sens inverse pour les non-autochtones. Conséquemment, ma recherche ne pourrait être cohérente sans leur concours.

Ce qu'il faut retenir de la proposition de McGregor, néanmoins, c'est la difficulté qui existe encore à considérer les autochtones comme les premiers experts de leurs cultures. Pour le dire d'une manière qui tienne mieux compte de la diversité des points de vue au sein d'une même communauté, il faudrait reconnaître que nous, allochtones, acceptons difficilement d'être moins experts que d'autres en certains domaines. Aucun procès n'est ici fait au domaine muséal quant au respect des œuvres autochtones détenues ou exposées, de leurs créateurs et des cultures auxquelles elles appartiennent. Il ne s'agit pas non plus de nier la pertinence de cette affirmation. Elle permet tout de même de soulever une certaine difficulté dans l'élaboration des relations entre autochtones et allochtones, et dans la reconnaissance de nombreux aspects de leurs cultures au-delà des formatages coloniaux toujours effectifs.

CHAPITRE III

L'ÉDUCATION COMMUNAUTAIRE ET SCOLAIRE : LIEUX DE SOCIALISATION ET FOYERS DE PRODUCTION DU SENS

3.1 Introduction

L'éducation reçue au cours d'une vie, tant par le biais de la famille et de la communauté que des institutions scolaire est un espace de socialisation, formatrice de la personne et, en cela, fondatrice de l'identité (Bourdieu et Passeron, 1970). Mes collaborateurs accordent en ce sens une place déterminante à son rôle dans le tracé de leur trajectoire de vie respective. Elle fait office de point d'origine pour comprendre les processus de création de Terry et de Joséphine et en cela, fait l'objet du présent chapitre. Depuis l'enfance jusqu'à l'université, les diverses formes par lesquelles cette éducation est prodiguée, dans leurs milieux scolaires respectifs et dans la communauté sont discutées ci-après. Faite d'expériences de valorisation ou de dépossession culturelles, elle apporte des éléments marquants et fondateurs de la construction sociale de l'identité des individus (Battiste et Barman, 1995; Tuhiway Smith, 1999; Battiste, 2000; Archibald, 2008; Hulan et Eingenbrod, 2008). Terry et Joséphine appartiennent à des cercles assez proches, circulant tous les deux dans l'univers académique ainsi que dans les réseaux de la scène artistique autochtone montréalaise.

Ceci dit, les chemins qui les y ont menés sont complètement dissemblables. C'est pourquoi il m'apparaît important d'aborder d'abord la langue et l'oralité, ancrages culturels dont on retrouve les échos dans leur démarche artistique aujourd'hui. Les différentes formes d'éducation institutionnalisée qu'ont connues respectivement Terry

et Joséphine sont ensuite abordées, en insistant finalement sur l'importance des récits dans la réception de leur bagage culturel.

3.2 Langue et oralité

La langue et l'oralité sont d'abord présentées comme étant des aspects importants pour la question qui me préoccupe puisque Terry et Joséphine ont tous deux appris leur langue dès l'enfance. Cette langue maternelle, l'Atikamekw pour Terry et l'Innu pour Joséphine, a souvent refait surface au cours de nos discussions. Les imaginaires propres qu'elle convoque et la proximité qu'elle confère, pour celle ou celui qui la parle, à sa communauté sont des marqueurs que ces deux artistes jugent importants dans l'expérience qu'ils ont de la ville. Elle se retrouve partout dans les retours sur leurs processus créatifs où elle est constamment évoquée comme un facteur majeur de continuité culturelle.

De fait, la langue et l'oralité sont au cœur de l'enseignement de savoirs et des pratiques liées aux cultures autochtones (Mailhot et Vincent, 1980; Savard, 1985; Mailhot, 2003; Guédon, 2005; Dorais, 2011). Très descriptive, la première déploie, comme les extraits d'entretiens présentés un peu plus loin le démontrent, un vocabulaire qui raconte par son étymologie, des lieux, des trajectoires et des moments historiques des groupes qui en sont les locuteurs. Elle est enseignement puisque le fait de pouvoir la parler convoque déjà une forme d'oralité qui est plus encore une méthode particulière de transmission axée sur la répétition et une éducation ancrée dans l'expérience (Hulan et Eigenbrod, 2008).

D'emblée, Terry place la langue au cœur de ses racines. « Les racines c'est notre langue, notre culture, les racines c'est sur le territoire ancestral. » (TRA, 2016). Le ton

affectueux de cette affirmation fait parfaitement écho au récit de Joséphine qui me raconte la première fois où elle a récité publiquement un poème dans sa langue :

Un moment donné j'ai vu qu'il y avait plein de vieux et je me suis dit je vais le dire en Innu mon poème ! [...] Puis fiouuuuu, c'est sorti de même. C'est tellement plus... Enfin, pour moi, quand je le dis dans ma langue, je me vois, je suis transportée par la langue, je suis sur le toit de quelque chose (JB, 2016).

L'extrait d'entretien suivant est à cet effet très révélateur d'un lien indissoluble entre ces « mots de territoire », les enseignements spirituels que les aînés transmettent aux héritiers de leurs cultures par les récits et la relation au monde dont la conception du territoire est centrale. Joséphine y exprime par ailleurs l'impact qu'a eu dans sa vie le retour à cette langue de territoire que parlent ses aînés.

Les vieux, quand je transcrivais ou quand je traduais, je traduais leur nomadisme. Donc, j'ai dû me réapproprier un langage de chasseurs et de nomades... Ce que tu n'utilises pas la plupart du temps sur une réserve là. [...] Les nomades... les chasseurs-cueilleurs là. C'est eux autres ! C'est à travailler avec eux ! [...] Parce que comme ils circulaient beaucoup sur le territoire, il y avait toutes sortes de toponymes. Ça parlait d'arbres, de lacs et de rivières... Ils m'ont raconté chacun de leurs pas. Puis la vision que tu as quand tu les transcris ou les traduis, ce n'est pas dans une réserve que tu te retrouves. C'est sur le territoire ! Donc, l'environnement et la géographie sont complètement différents. Dans une réserve, tu es restreint. Puis si tu veux aller loin, tu vas le faire en voiture. Tandis que sur le territoire, tu le marches. Ou tu le pagaies... C'est pour ça que je disais que je me suis réapproprié ma langue. Parce qu'il y a bien des mots que je ne comprenais pas là-dedans ! Parce que c'est des mots qu'on n'utilise pas, c'est un langage qu'on n'utilise pas [pour] une langue de tous les jours, quand tu vis sur une réserve. Parce que sur une réserve, tu vis autrement que si tu vivais sur le territoire. [...] C'est comme si j'avais marché avec eux. Parce que quand ils parlaient là...c'est des mots tellement...c'est des mots de territoire ! Donc chaque mot, je le voyais dans ma tête. Au pied de la chute, par exemple, c'est un mot ! [...] Au tout début là, il y avait beaucoup, beaucoup, beaucoup, beaucoup de mots que je ne comprenais pas ! Je ne savais pas qu'est-ce qu'ils voulaient dire ! DONC... C'est ma mère adoptive qui me les expliquait en Innu. Ou mon père adoptif... Donc, c'est pour ça que je dis... aujourd'hui, ce langage n'est plus parlé... Il y en a encore qui fréquentent le territoire, mais le fréquenter comme dans le temps ! Ils vivaient là à l'année longue... C'est comme si une année pour eux-autres... quand ils parlent *Pekapun* veut dire au moment

où tu montes dans le bois jusqu'à la descente. Ça, c'est une année. Puis l'été, ça ne fait pas partie de cette année-là. De l'année que vous autre calculez en douze mois là... Mais forcément aujourd'hui... ils calculent de même. Mais dans le temps eux-autres *Pekapun* c'était tant que tu étais sur ton territoire à subvenir à tes besoins par la chasse, par la pêche, par la cueillette. C'était ça, une année pour nous. [...] L'automne, l'hiver et les deux printemps. L'été, c'était comme... d'abord les vieux. Les vieux ne racontaient pas les *Atanukan* aux enfants... parce qu'il fallait... tu laissais reposer l'esprit des *Atanukan*. C'était un temps de repos pour l'intérieur des terres [...] C'était...le repos des Esprits (JB, 2016).

Cet extrait exprime l'entremêlement des éléments que sont la langue, le mode de vie, la relation au territoire, la conception du monde et du temps, la spiritualité et le croisement perpétuel entre l'acte de parole en une langue qui se fonde dans le vécu – l'Innu-Aimun, dans ce cas-ci – et l'action de raconter, de mettre en récit ce que l'expérience offre à transmettre. Deux éléments sont articulés ensemble qu'il nous faut bien saisir. Si Joséphine aborde la perte des modes de vie nomades au sein du territoire ancestral, elle n'est pourtant pas sans souligner l'importance de ces récits pour retrouver, conserver et réintégrer les savoirs liés à la forêt et l'histoire de ses ancêtres. Par ces récits, Joséphine peut m'expliquer ce que représentait une année pour les aînés qu'elle a côtoyés. Ainsi, la langue et l'oralité fonctionnent ensemble pour préserver une relation au territoire, la faire subsister dans l'imaginaire de celles et ceux qui ont perdu le mode de vie de leurs ancêtres. L'oralité, « méthode par laquelle le savoir est reproduit, préservé et transmis de génération en génération » (Hulan et Eigenbrod, 2008 : 7) est portée par la langue. Sylvie Poirier, dans son introduction à l'ouvrage *Jeunesses autochtones* de Jérôme et Gagné (2008) nous rappelle par ailleurs « qu'en dehors des contextes scolaires, l'apprentissage et la transmission de la langue demeurent des préoccupations de tous les jours pour les parents et les grands-parents » (2008 : 28) et qu'une « langue ne s'est pas tant appauvrie qu'elle s'est adaptée aux conditions changeantes d'existence » (2008 : 29). C'est en ce sens que Joséphine dit apprendre « les mots de territoires » dont font usage ses aînés et qui se distinguent de la langue de la communauté, parlée par les jeunes qui n'ont souvent pas connu le mode ancestral de vie en forêt (voir Jérôme et Gagné, 2008; Bousquet, 2016).

En effet, Joséphine m'explique en évoquant son enfance au pensionnat : « Je ne me suis pas rendu compte qu'en apprenant à lire et à écrire, je n'apprendrais pas, je ne saurais plus et je parlerais moins bien ma langue. Et je ne connaîtrais pas les *Atanukan*, les récits anciens... » (JB, 2016). Pour elle, c'est le retour à l'oralité par le travail qu'elle a réalisé durant des années avec des anthropologues qui lui a permis de retrouver à la fois cette langue qu'elle qualifie de nomade, ainsi que les enseignements que ce partage de récits confère à celle qui les reçoit. Elle le pose en ces mots : « [...] En faisant des transcriptions et des traductions, d'abord, je me suis réapproprié ma langue nomade. Et puis je me suis, j'ai appris à écrire [de la poésie]! » (JB, 2016). C'est cette langue nomade qui, comme nous le verrons plus loin, accompagne ces artistes dans chacun de leurs pas montréalais. La compréhension des expériences qu'ils y ont, les apprentissages qu'ils en retirent et les créations qu'ils génèrent sont teintés de ce sens de l'écoute et de l'observation, hérité d'un mode oral de partage des savoirs.

3.3 L'éducation institutionnalisée

Les systèmes d'éducation très différents qu'ont connus Terry et Joséphine marquent cependant la place de la langue, et le mode d'enseignement qu'elle sous-tend, au sein de leurs discours. En effet, si Terry pose sa langue comme constituante de ses racines, celle-ci n'est jamais exprimée comme quelque chose qu'il pourrait perdre, à l'inverse de Joséphine qui me rappelle constamment avoir retrouvé sa langue. Et pour cause, Terry, étant d'une génération nouvelle, a connu des politiques en matière d'éducation plus respectueuses que celles qu'a pu connaître Joséphine, de la génération de celles et ceux ayant vécu dans les pensionnats. L'enseignement des langues autochtones, pris en charge par les Conseils de bande, est en effet désormais valorisé et priorisé au sein des communautés attikamekw. Ces deux types d'éducation institutionnalisée sont présentés ici puisqu'ils éclairent bien les motifs de la présence en ville de Joséphine et

Terry ainsi que les expériences qu'ils en ont. Je commencerai toutefois par revenir sur la place que tient l'Université dans leurs trajectoires éducatives. En effet, cette institution est la pierre angulaire de l'expérience montréalaise de ces deux artistes, dans la mesure où Terry y est étudiant et où Joséphine y a travaillé à de nombreuses reprises, comme assistante de recherche et comme chargée de cours notamment.

3.3.1 L'université

Bien qu'ayant connu deux types d'expériences éducatives très différentes, puisque Joséphine a été éduquée par des allochtones religieux à l'écart de sa communauté et que Terry grandit parmi les siens et sa langue, leur parcours de vie est cependant marqué par le rôle important du monde universitaire.

Depuis juin 2016, Joséphine est détentrice d'un doctorat honorifique en anthropologie qui lui a été décerné par l'Université Laval pour reconnaître sa contribution majeure à la recherche sur près d'un demi-siècle. Comme nous l'avons également vu, elle considère l'Université comme l'élément clef qui lui a permis de récupérer sa langue, sa culture et, finalement, son identité.

J : Tu vois ! Ce que moi je te dis... Je suis allée quatorze ans au pensionnat tu vois ? Puis c'est Rémi [Savard], Sylvie [Vincent] et José [Mailhot] qui m'ont ramenée à mon identité. C'était en travaillant avec eux-autres que je me suis retrouvée. Puis c'est en étant assistante de recherche de Sylvie Vincent que j'ai... là c'est vrai là, c'était plus seulement les *Atanukan* là ! C'était tout ! Tout ce que je ne savais pas. Comme eux [les chercheurs] ne parlaient pas Innu, je posais toutes les questions que je voulais. Puis ils [les aînés] me racontaient. On parlait toujours au départ d'un projet qu'elle [Sylvie Vincent] devait faire mais après ça... toute la spiritualité, tous... tous les mots. J'ai tout... tout repris ! [...] Puis c'est grâce à eux. C'est grâce à... bizarre hein ? J'ai été dans un pensionnat pour apprendre à lire, puis je perds tout. Puis c'est des... c'est des gens qui s'intéressent à la question qui me la redonnent [ma culture]... Parce que je savais lire et écrire. Ça a quelque chose de magique ! (JB, 2016)

Pour Joséphine, l'université a donc été un milieu de travail qui lui a permis de s'épanouir et de retrouver des pans de sa culture qu'elle n'avait pas connus durant son enfance. Terry, qui fréquente l'université dans le cadre de sa formation professionnelle a une autre relation avec elle. L'université tient davantage pour lui de la nécessité, dans la mesure où il veut gagner sa vie dans un métier qui lui permette d'apporter une plus-value et une expertise positive à sa communauté. Pourtant, quand je lui ai demandé s'il envisageait de continuer ses études après son baccalauréat, la réponse a été très claire : « Ça dépend... de si j'en ai besoin ! (rires) Sinon, je vais arrêter. Je vais foutre le camp ! (rires) » (TRA, 2016).

Se considérant toujours comme « Indiens », mais marqués par le mode de vie amené par les Blancs, Terry et Joséphine considèrent que l'éducation universitaire et la recherche possèdent un rôle important aujourd'hui dans leur résistance²¹. La nécessité qu'elle représente, telle que la dépeint Terry, découle de cette rencontre des univers de sens qui fait d'eux les héritiers de deux cultures. La conciliation de ces dernières au sein de leur manière de concevoir le monde repose sur eux et transparaît, comme nous le verrons, dans leurs créations.

3.3.2 Les pensionnats

Au Québec, le système des pensionnats est très évocateur d'une certaine contradiction entre la volonté supposée de l'État d'éduquer les Indiens et celle de les assimiler (voir notamment Savard et Proulx, 1982; Warry, 2009; Niezen, 2013; CVR, 2015). Le

²¹ Voir entre autre Gagné (2008) sur la place du milieu universitaire pour les autochtones vivant en milieu urbain. Pour en savoir davantage sur les problématiques en lien avec le besoin de reconnaissance de la présence autochtone dans les universités du Québec voir Rodon (2008), Dufour (2013, 2015), Lefevre-Radelli et Zamora Jimenez (2014) et Lefevre-Radelli et Dufour (2016).

malaise des enfants des pensionnats devant ce modèle d'éducation forcée, au sein d'une culture qui n'était pas la leur et ce, à des distances considérables de leurs communautés, dix mois par année, reste quant à lui tout à fait clair. Le double isolement que ceci a occasionné sur des générations dans le but avéré de « tuer l'indien au cœur de l'enfant » (voir Jérôme, 2008b) et dont les jeunes sont encore aujourd'hui les héritiers est primordial si on veut penser la place et la persistance des cultures autochtones en contexte urbain. Comme me l'explique Joséphine :

Tu ne peux pas être confortable dans une culture dont tu n'as pas envie. Je dirais que les jeunes d'aujourd'hui, ceux de la nouvelle génération... maintenant, ça fait comme partie de leur culture... aller à l'école. Mais nous, quand on est allé là, ça n'était pas du tout notre truc. [...] On n'avait pas vraiment envie... » (JB, 2016).

Outre le drame de l'arrachement, il faut prendre conscience de la perte encourue par ces enfants pour qui la rupture dans l'apprentissage de leur culture occasionnait une brisure plus grande encore, la perte d'une capacité de s'engager dans une communication profonde avec les leurs.

C'est que tout ce qui est arrivé au pensionnat où j'étais... Bien je ne me suis pas rendu compte qu'en apprenant à lire et à écrire, tu sais...j'avais tout... je n'apprendrais pas, je ne saurais plus et je parlerais moins bien ma langue... Et je ne connaîtrais pas les *Atanukan*, les récits anciens... Mais tu vois, c'est Montréal qui me les a redonnés, par les anthropologues ! (JB, 2016).

Joséphine relève ainsi le lien étroit entre son rapport à Montréal²² et les mémoires de son enfance. Pour elle, la ville, loin d'être un lieu de dépossession culturelle, en a été

²² Le lecteur doit garder en tête que Montréal est une ville où les appartenances et les identités se décuplent et se multiplient dans des contextes politiques plus complexes et plus troubles qu'ailleurs au Canada. Ici, les colonisateurs sont soit anglais, soit français. Il existe des divisions persistantes entre eux, la plus importante étant sans doute que de manière générale ils ne partagent ni la même langue, ni la même foi (Radice, 2000), ce qui est emblématique des relations entre francophones, anglophones et Premières Nations du Québec. On se souviendra d'ailleurs que les deux langues officielles effectives et le décuplement des luttes pour la survivance culturelle que cela occasionne au Québec a fait l'objet d'un essai qu'Albert Memmi a consacré à la situation québécoise dans l'édition de 1972 du *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur. Les Canadiens français sont-ils des colonisés ?* Il y fait état de la position particulière du Québécois qui chevauche ces deux rapports de pouvoir, à la fois colonisateur

un de réappropriation. C'est dans la ville que ses racines, c'est-à-dire sa langue, les savoirs ancestraux, la spiritualité et les récits anciens, ont pu lui être rendus. Mais l'expérience des pensionnats est un sujet sur lequel elle ne souhaite pas s'éterniser. Le thème, un peu trop en vogue depuis les dernières années avec, notamment, la mise en place de la *Commission de vérité et de réconciliation* débutée en 2008, suscite une certaine amertume chez mon interlocutrice : « Moi je n'aime pas ça parler de pensionnat. Et la réconciliation là, avant qu'elle arrive, ça va prendre des années et des années et des générations et des générations. C'est une réconciliation politique. Ça n'est pas un vrai pardon » (JB, 2016).

Cette réconciliation, si elle vient à venir, risque de prendre non seulement du temps, mais également des changements en profondeur des relations entre autochtones et allochtones marquées par une autonomie et une reconnaissance effective des premiers.

3.3.3 L'éducation des enfants dans la communauté

Dans la communauté de Terry, Opitciwan, l'éducation se fait désormais en suivant des programmes qui favorisent l'apprentissage de la langue et des savoirs ancestraux. Les premières années du programme d'éducation primaire ont lieu en Atikamekw. C'est plus tard que le français est introduit partiellement, les cours se donnant tantôt dans une langue et tantôt dans l'autre. Cet aspect, qui n'a pas été directement abordé avec Terry

vis-à-vis des autochtones et colonisé face à la conquête britannique. Pour faire un bref rappel historique, l'évangélisation s'est partagée entre missionnaires anglicans et catholiques marquant du même coup les relations économiques. Ils se sont installés dans les communautés autochtones de la province, en prenant le contrôle de leur l'éducation et de leur foi, si bien que dans le Québec d'aujourd'hui, les Inuit, les Naskapis, les Cris et les Mohawks sont majoritairement anglophones ; les Atikamekw, les Abénaki, les Huron-Wendat, les Malécites et les Innu apprennent le français, soit comme langue seconde soit comme langue maternelle; les Mi'gmaq et Anicinabeg sont divisées entre les communautés apprenant le français et celles apprenant l'anglais (Dorais, 2013).

comme un point marquant de sa vie lors de nos entretiens, est pourtant sous-jacent à des éléments clés qui sont abordés.

Allant dans le même sens que Joséphine, Terry précise qu'il n'y a pas que le milieu de vie qui soit conditionnel à la préservation de sa culture. Il insiste plutôt sur l'importance des enseignements traditionnels qui sont propres à cette dernière (voir aussi Goulet, 2004 ; Goulet et Trigoso, 2005 ; Laugrand et Delâge, 2008).

Si cette personne [d'une première nation vivant en ville] reçoit des enseignements traditionnels propres à sa culture, elle va quand même avoir sa culture et une appartenance à sa nation. Mettons, les contes et légendes, [les enseignements] sur la spiritualité, la connaissance des différents objets spirituels ou traditionnels... » (TRA, 2016).

Or, si Terry a pu recevoir ce qui a été enlevé à Joséphine, c'est précisément parce que son éducation a été assurée au sein de sa communauté et dans un respect de sa culture permettant l'intégration de la transmission de ces enseignements traditionnels, assurés, dans le cas de Terry, par ses grands-parents Awashish.

Les jeunes y reçoivent également des enseignements issus de la culture occidentale des euro-descendants influant sur leur conception des choses. La conception du temps, avec son découpage en douze mois, sept jours, vingt-quatre heures, soixante minutes, est par ailleurs l'exemple que Joséphine donnait plus haut pour distinguer les enseignements reçus des aînés de ce qui était appris à l'école. Terry m'explique que dans les communautés, le maintien de ces deux formes de savoirs passe par la superposition des deux modes d'enseignement que sont l'enseignement scolaire et l'apprentissage par les méthodes orales, dont l'observation et la mise en pratique sont accompagnées de récits.

3.4 L'apprentissage par les récits

Les récits dont il est ici question renvoient aux morceaux de la vie des aînés racontés par eux-mêmes ou par d'autres qui en sont des contemporains. Pour Joséphine, ce sont les récits des aînés rencontrés dans le cadre de ses contrats de recherches réalisés avec le Laboratoire d'Anthropologie de l'Université de Montréal qui lui ont permis de retrouver des éléments manquants de sa culture, de combler le vide de son expérience. Les récits qui sont partagés sont porteurs d'éléments multiples, allant des enseignements nécessaires à la survie en forêt aux enseignements spirituels en passant par les repères de lieux permettant à ceux qui les reçoivent de retrouver leur chemin sur le territoire (voir à titre d'exemple Savard, 1971 et 2004). C'est parce qu'ils contiennent tout cela et plus encore que leur partage permet à ceux et celles qui n'ont pas connu, pour une raison ou pour une autre, la vie sur le territoire ancestral, les pratiques et les relations au monde qu'elle convoque, de combler un vide expérientiel.

J'ai retrouvé ma culture à travers... avec les vieux qui racontaient et ce qu'ils racontaient. Ils racontaient leur nomadisme donc il a fallu que je comprenne ce qu'ils racontaient. Ce n'était pas tout de parler *Innu-Aimun*. De parler Innu. Il fallait connaître toute la géographie, tu sais, l'intérieur des terres. Puis ce n'est pas le même vocabulaire que si je traverse chez le voisin là ! [...] J'étais avec eux-autres quand ils me racontaient. Puis avec tellement de... Avec l'Innu qu'ils parlaient ! Tu ne pouvais pas faire autrement que d'être avec eux dans chaque lieu (JB, 2016).

Comme le dit Joséphine, il y a le fait même de raconter et il y a ce qui est raconté. Chacun des éléments apportés est, pour celle qui sait écouter, un bout de savoir qui en dit long sur les éléments auxquels il faut porter attention et sur leur signification. Le passage suivant illustre bien cela. Joséphine me raconte le changement des saisons et ce qui les caractérise. Ce que nous nommons printemps constitue en effet pour les Innus, et pour les Atikamekw également, deux saisons distinctes dont les marqueurs spécifiques se situent dans des transformations observables dans l'environnement. Ces

saisons ne sont pas concises, pas strictement révolues à des dates dans un calendrier, aux équinoxes et aux solstices. C'est la nature qui, à son rythme, annonce la prochaine étape. Ainsi, Joséphine, en parlant de la glace, me raconte :

C'est bien important les glaces ! [...] Parce qu'il faut attendre pour descendre jusqu'à la côte ! Il faut attendre que la rivière soit prête à t'accueillir pour t'amener là où tu vas ! [...] Sinon ça devient dangereux ! Puis ça reste dangereux ! Parce que les eaux sont encore hautes ! C'est pour ça que, quand ils [les aînés] descendaient à la côte, ils avaient un capitaine en avant qui dirigeait tout. Peux-tu t'imaginer ? Peux-tu t'imaginer voir tous ces... tous ces... tous ces Innus qui s'attendaient dans un lieu de rassemblement quand la rivière était prête puis qui embarquaient dans leurs canots pour la descendre jusqu'à la côte ! Ça devait être magnifique comme tout ! (JB, 2016)

C'est à cela qu'elle fait référence quand elle me dit « Non, je n'ai pas eu l'expérience mais, j'ai quand même un peu d'expérience à travers les récits. Je vis avec eux. Puis je saurais quoi faire si j'allais sur le territoire ! » (JB, 2016).

Ces expériences partagées offrent aussi une perspective sur les modes de vie contemporains qui donnent sens aux gestes du quotidien. Terry me raconte que « [...] c'est rendu, tu sais, les gens des communautés vont quitter la communauté pour aller faire l'épicerie en ville. Bien c'est comme aller à la chasse sur le territoire autrefois puis ramener la bouffe à la famille. C'est un peu ça » (TRA, 2015). Cet exemple exprime la transmission des principes, des valeurs et du sens des responsabilités qui correspondent à des enseignements traditionnels essentiels à la continuité culturelle, tel que mentionné par Terry dans la section précédente. Il y a aussi et peut-être surtout, comment vivre, comment bien vivre. Ce qu'il est juste de faire. À titre d'exemple, il m'explique que « les aînés disent souvent de ne pas refuser ce que les autres nous apprennent. Ce que les autres nous disent » (TRA, 2016). Ces principes et valeurs qu'il évoque à plusieurs reprises, comme la patience, l'ouverture, l'entraide, le partage et l'importance qu'il accorde dans sa vie au retour dans sa communauté pour y apporter des éléments positifs, sont aussi des enseignements dont les récits sont porteurs.

Les contes, les légendes et les mythes ont tous cette même fonction, quoi qu'en abordant des registres différents, de transmettre, d'éduquer et d'expliquer la cohérence du monde. Leur évocation relève souvent d'un aspect ludique qui confère un attachement à ces périodes de narration. Leur évocation suscite des souvenirs heureux. Cette oralité occasionne en effet des moments de rassemblement où les aînés racontent à une foule rassemblée.

C'est Rémi²³ qui m'a raconté des passages, qui me racontait des épisodes de Carcajou ou *Tshakapesh*! J'allais à son bureau puis là je lui disais : « Allez ! Conte-moi encore ! » [...] Puis là ça me revenait ! Quand il racontait, tout ça me revenait hein ! Parce que...tu vois ? Comme au temps du pensionnat...Il y avait toujours un vieux qui racontait des *Atanukan*. Les mythes ! (JB, 2016).

Quand Joséphine évoque ces souvenirs de son enfance où les vieux racontaient les *Atanukan*, c'est l'émerveillement qui apparaît sur son visage. Elle me parle de ses souvenirs, les yeux brillants. La narration de ces mythes, comme celle des contes, des légendes et des récits personnels des orateurs fait naître une atmosphère captivante qui rappelle les veillées autour d'un feu de camp. Ces différents procédés narratifs, ancrés dans le vécu, relatent la création du monde, les déboires de *Tshakapesh*, ce fripon aux aventures farfelues, ou le destin de héros légendaires, sont par ailleurs grandement reconnus pour l'importance du rire et du jeu comme marque distinctive dans les procédés éducatifs de nombres de nations autochtones.

²³ Rémi Savard, dont les ouvrages sont à plusieurs reprises évoqués dans le présent mémoire, est un anthropologue québécois qui a consacré sa carrière à l'étude et la documentation des récits fondateurs des communautés Innu du Québec. Sa voix a par ailleurs été et continue d'être très importante dans les luttes politiques des Premières Nations. Un numéro hommage de *Recherches amérindiennes au Québec* lui a été consacré en 2010 (RAQ, 2010, 40(1-2)).

3.5 Conclusion

On retiendra de ce chapitre que les modèles et les contextes d'éducation spécifiques à Joséphine et à Terry ont une influence définitive sur leur trajectoire de vie et les perceptions qu'ils ont de Montréal. Cette rupture intergénérationnelle dans la transmission transparait en outre dans le rôle que joue la ville dans leurs expériences de résistance et de continuité culturelle. Ces différents points représentent différents angles par lesquels la thématique de l'éducation vient s'immiscer dans les échanges sur la question de l'expérience de la ville et des formes de continuité culturelle en milieu urbain. Elle traverse par ailleurs l'ensemble des thématiques qui suivent, c'est-à-dire la conception du territoire, la relation à la ville et les processus créatifs, qui se recourent toutes entre elles. Enfin, les points de départ créatifs de mes collaborateurs font écho au vécu de leur enfance, pendant laquelle il leur a été possible ou impossible de découvrir ce « qui suis-je? » qui s'éveille alors en chacun de nous.

CHAPITRE IV

CONCEPTION DU TERRITOIRE ET TRAJECTOIRES DE VIE

4.1 Introduction

Le territoire est un élément central aux modes de vie et aux cultures autochtones (Cruikshank, 1998; Fienup-Riordan, 2000; Poirier, 2000; Scott, 2004; Poirier 2004b; Goulet, 2004; Guédon, 2005; Jérôme, 2010; Bousquet, 2016). Il est donc nécessaire de bien cerner ce à quoi mes collaborateurs font allusion quand ils en font mention. Effectivement, au cours de nos entretiens, celui-ci était tantôt urbain, tantôt ancestral, contemporain, de subsistance, etc. Mais si pour eux ces termes supposaient des nuances évidentes, je me gardais bien de prétendre les saisir tout à fait. Elles se sont révélées extraordinaires pour la question qui m'occupe. En effet, elles correspondent peu à l'imaginaire stéréotypé d'une Québécoise « de souche », qui oppose le territoire de chasse, largement associé aux réserves, à tout ce qui ne l'est pas, dont la ville dans son acception la plus large ou la moins dense. Le territoire est pourtant perçu tout autrement par mes collaborateurs malgré les différences dans leurs parcours, dont l'une des marques les plus importantes, celle de l'éducation, a été présentée au chapitre précédent, mais aussi malgré la distance générationnelle qui les sépare. Cette réunion des conceptions du territoire à partir des trajectoires et des origines culturelles distinctes de Joséphine et de Terry permet ainsi de clarifier en quoi l'expérience de la ville peut s'inscrire dans un processus artistique de continuité culturelle.

Le présent chapitre présentera d'abord la conception du territoire telle que me l'ont expliquée mes collaborateurs. Elle permettra de mieux comprendre la perception de

l'espace, en la prenant en considération vis-à-vis de l'histoire, des transformations des modes de vie et des spiritualités qui ont cours dans les cultures autochtones. En second lieu, il s'agira de présenter l'importance de la connaissance du territoire par le recours à deux axes des pratiques de subsistance : la chasse, d'une part, essentielle à mes collaborateurs, et le nomadisme, d'autre part, caractéristique des modes de subsistance basés sur la chasse.

4.2 La conception du territoire

Le territoire ancestral ou traditionnel désigne pour Joséphine et Terry l'ensemble de la superficie géographique où les ancêtres se déplaçaient durant l'année. Il se distingue des lieux de sédentarisation que sont la communauté et la ville, que Joséphine et Terry associent ensemble à des territoires contemporains. Il concerne l'intérieur des terres, que l'on associe à un mode de subsistance basé sur la chasse. La montée dans les terres, c'est une entrée dans la forêt. Le territoire ancestral est associé à la forêt (*notcimik*) (Poirier, 2004b) où se trouvent les territoires de chasse familiaux et auquel Terry réfère par l'expression « aller dans le bois ». Les Atikamekw revendiquent à ce jour un territoire ancestral (*Nitaskinan*) qui va bien au-delà des découpages coloniaux qui ont fait en sorte d'en redéfinir les contours (Houde, 2014)²⁴.

Mais les temps ayant changé, je propose la notion de territoire contemporain pour y référer au présent et le distinguer du territoire ancestral ou traditionnel. Ces découpages peuvent ainsi se superposer puisque le premier réfère à des lieux sur lesquels les modes de vie des euro-descendants dominant. Comme le dit si bien Terry,

²⁴ À ce propos consulter l'ensemble du numéro codirigé par la Société d'histoire Atikamekw, Laurent Jérôme et Sylvie Poirier que la Revue Recherches amérindiennes au Québec a consacré à ces questions (RAQ. (2014). *Les Atikamekw Nehirowisiwok. Territorialités et savoirs*, 44(1)).

« il y a les territoires qui se chevauchent ensemble, le territoire ancestral, le territoire urbain » (TRA, 2016). C'est sans surprise pour quiconque y a déjà mis les pieds que la communauté et la réserve sont comptées parmi ces lieux de chevauchement. En effet, dans les communautés autochtones telles que nous les connaissons au Canada, ce sont les maisons et les écoles, emblèmes de la sédentarisation, les véhicules, les produits de consommation, les échanges de type monétaire, les emplois, le salaire, le chômage qui dictent le rythme et la qualité de la vie. En voulant m'assurer de la délimitation des termes avec Terry, il est apparu que le territoire ancestral est associé à la forêt, « au bois » et aux chalets familiaux alors que la communauté d'Opitciwan est associée et vue comme une autre forme de territoire contemporain associé à des modes de vie contemporains. Il parle aussi en ces termes:

T : Les communautés mais c'est quand même, les autochtones ont quand même été... Parce que le but des réserves, c'était d'isoler les autochtones pour les mettre en quarantaine parce que le Gouvernement pensait qu'ils allaient mourir là. Mais ils ont résisté, ils se sont adaptés à ce changement, ce mode de vie-là. Ils continuent quand même à fréquenter le territoire, à aller dans les chalets des territoires familiaux. (TRA, 2016)

Cette réflexion est d'autant plus riche qu'elle déconstruit l'opposition classique entre ce qui est urbain et ce qui est un territoire traditionnel. Terry m'explique, en effet, que « les villes c'est comme rendu un territoire contemporain » (TRA, 2016). Mais la nuance que Joséphine apporte ici est fondamentale pour comprendre la relation à la ville des deux artistes, l'interprétation des expériences qu'ils y vivent et la manière qu'ils ont de s'y concevoir. J'ai voulu savoir ce qu'elle entendait en parlant de territoire.

J : Le territoire, pour moi, c'est un mode de vie ! C'est un mode de vie... puis c'est une école. C'est comme l'université. C'était ça, pour nous, l'intérieur des terres. [...] Si je comparais le territoire, par exemple, le nomadisme, l'intérieur des terres, puis je compare ça avec une réserve. C'est deux mondes complètement différents ! Ça n'a rien à voir.

Pour elle comme pour Terry, Montréal et la communauté se ressemblent davantage, alors qu'ils sont perçus comme des territoires contemporains qui sont différents du territoire ancestral. Apparaît ici une double proposition dont les aspects sont complémentaires. Ce qui désigne le territoire ancestral, chez Terry, est associé en toute cohérence à un mode de vie, chez Joséphine. Alors que Terry le conçoit comme contemporain, cette dernière acquiesce lorsque je l'évoque, pour que l'on se comprenne, comme « un milieu de vie ». Il y a en outre un niveau relationnel qui les distingue particulièrement. La relation avec Montréal a été pensée en termes d'appartenance a priori, mais il s'avère que la ville est plutôt perçue comme un territoire ancestral converti ou enseveli. L'extrait qui suit précise mon propos :

J : Pas pentoute ! [...] Pour moi, c'est un territoire, Montréal. [...] Ben un territoire où je trouve de la job ! [...] si j'avais été un chasseur nomade, peut-être que j'aurais eu un espace de territoire sur lequel je chasse, où je trouve à manger, où je trouve mes médicaments. Bien Montréal est pareil pour moi ! C'est un endroit où je travaille parce que ça me permet de subvenir à mes besoins.

S : Alors Montréal, c'est un territoire de subsistance ?

J : N'importe quel territoire serait ça. Sauf l'Europe ! (rires)

S : Sauf l'Europe ?

J : Sauf être en dehors du Québec, mettons. Ou du Canada. Je ne peux pas vivre dans un autre pays s'il n'y a pas d'Indiens.

S : Parce que quand tu penses *Innuassi* [la Terre, le monde des Innu]...c'est au-delà du *Nitassinan* [le territoire innu]?

J : Oui ! C'est très au-delà du *Nitassinan*. [...] C'est pour ça que moi je dis que *Nitassinan*, c'est un mot politique ! (JB, 2016)

Il est important de relever les notions de subsistance et d'appartenance qui sont convoquées dans cet extrait. Le sens qui est attribué à la dernière renvoie à la possession. Bien que Joséphine emploie le mot *assi* dans son sens ancestral de «Terre», *Innuassi* est employé en référence à la plus petite superficie des communautés individuelles, dans une perspective de négociations avec le Gouvernement du Canada, alors que *Nitassinan* réfère à l'ensemble du territoire innu²⁵. Pour cette raison, Joséphine refuse l'idée d'appartenance. On ne peut pas posséder le territoire. La notion de subsistance que ceci évoque permet de mieux cerner en quoi la conception du territoire correspond à celle que Joséphine se fait de la ville.

S : Pour toi, Montréal, ce n'est pas *le* territoire [ancestral²⁶] ?

J : Non, ce n'est pas *le* territoire !

S : Mais c'est un morceau important dans ta vie ?

J : C'est très important ! Montréal a été très importante, est très importante dans ma vie parce que... Parce que c'est ici que j'ai trouvé à vivre ! Ben oui qu'elle est très importante pour moi Montréal ! Parce que si j'étais restée sur la réserve, par exemple, sur ma réserve, je suis sûre, j'aurais moins d'enseignements que j'ai aujourd'hui. J'aurais eu beaucoup moins d'enseignements. Parce que tout mon enseignement, c'est parce que j'ai travaillé. C'est les vieux qui me l'ont donné. Parce que j'étais à Montréal et que je travaillais pour les anthropologues... c'est comme ça que ça s'est passé. Sur la réserve, c'était autre chose. (JB, 2016).

Le constat principal de cette mise en commun des perspectives est que les Premières Nations sont beaucoup moins étrangères au mode de vie qui a été précédemment qualifié de contemporain ou d'urbain. La dynamique entre vie en ville, en communauté et sur le territoire n'apparaît pas contradictoire. Elle est envisagée dans

²⁵ Voir petapan.ca/page/innu-assi .

²⁶ Joséphine exprime que, pour elle, Montréal est un territoire, au même titre que l'Amérique est un territoire autochtone. Toutefois, elle ne considère pas ce territoire (Montréal) comme *le* territoire de ses ancêtres.

un continuum, entre la mise en commun et une proximité qui révèle une multiplicité de points d'ancrage offrant autant d'outils pour cerner sa place, son identité et son rôle.

4.3 Connaissance du territoire

Cette perception du territoire ancestral comme mode de vie, en mettant l'accent sur des pratiques, renvoie à une forme de conception relationnelle du monde dans lequel on existe. Plus encore, cette relation au territoire se fonde sur un principe de réciprocité qui transparaît dans les savoirs et les pratiques puisque « la notion de territoire familial implique une notion de responsabilité, et non de propriété » (Jérôme, 2010 : 58). Cette conception implique de rejeter, comme la réaction de Joséphine présentée plus haut l'exprimait, une notion d'appropriation. On ne peut pas et on ne veut pas posséder le territoire. Plus encore, cette relation qui est entretenue avec lui, fondée sur des principes de responsabilité, de gestion et de soin, est susceptible de s'étendre à l'ensemble des territoires. C'est ce que nous révèlent les échanges concentrés sur les pratiques liées à la chasse et plus globalement aux modes de subsistance qui sont dits traditionnels, c'est-à-dire ceux des chasseurs-cueilleurs tels qu'on les a souvent définis dans les champs disciplinaires de la sociologie et de l'anthropologie et comme Joséphine y fait référence lors de nos rencontres.

4.3.1 Pratique de la forêt et de la chasse

Ce territoire ancestral perçu comme mode de vie se manifeste par des pratiques et des savoirs médiatisés au sein de récits porteurs des mondes figurés, au sens où ils sont révélateurs de l'ordonnance et de la cohérence du monde. Joséphine m'a raconté :

Apparemment, ça prenait quand même un vieux quand ils chassaient... quand il y avait des chasses communautaires là ! Ça prenait un vieux pour repérer le caribou chef ! Parce que si tu tires n'importe où, les caribous vont s'en aller dans tous les sens. C'est sur lui qu'il fallait tirer. Parce que quand leur maître tombe, les caribous ils ne bougent pas. Ils restent là parce qu'ils n'ont plus leur guide ! C'est pour ça ! C'est pour ça qu'ils pouvaient faire des chasses communautaires ! Une fois. Puis après il fallait qu'ils choisissent un autre chef... les caribous. Parce qu'ils sont en troupeaux, ça leur prenait une tête ! Comme le vieux en avant qui descendait la rivière ! Tu sais, c'est les animaux qui nous ont beaucoup enseigné ! Oui ! Même chez les animaux il y a toujours un sage (JB, 2016).

Ce récit permet de concevoir une continuité entre les comportements et les modes de socialisation des animaux et celui des humains. (Fienup-Riordan, 1997; Laugrand et Oosten, 2004; Descola, 2005; Guédon, 2005; Viveiros de Castro, 2009) Loin de refléter une vision hiérarchisée des habitants du monde, cette conception invite à prendre exemple sur les animaux et à s'interroger sur les causes et les avantages de leurs comportements (Ingold, 2000). En termes de subsistance et d'équilibre, les animaux ont en effet tout ce dont ils ont besoin pour assurer leur pérennité et, sans l'action de l'humain, semblent savoir le prendre sans perturber le fragile équilibre de leur environnement. Une telle vision des choses ne peut qu'être sous-tendue par un certain rapport d'égalité où les humains puisent une part de leurs connaissances de l'intelligence animale. Ainsi, le renouvellement et la réactualisation de certains savoirs demandent le contact et l'observation induits par la pratique du territoire (Éthier, 2014). Et si ce n'est pas tout le monde qui peut y avoir un accès permanent, certains, qui entretiennent encore une relation importante, s'engagent ensuite dans des

procédés de transmission qui font voyager les savoirs au-delà des frontières territoriales. Pour Terry, « [n]e plus chasser, c'est comme une perte, une partie de ma culture : tradition, savoir-faire [...] [un Atikamekw] s'il ne sait pas chasser, je dirais [qu'il perd]...les différentes cérémonies, spiritualités, connaissances spirituelles... » (TRA, 2016).

Les connaissances du territoire en lien avec la pratique de la chasse se révèlent ainsi être une part importante, pour ne pas dire essentielle, de l'identité de mes répondants. C'est l'importance de l'aspect relationnel qui est implicite du territoire vécu et des conditions de vie qu'il implique qui sont mises de l'avant. De la même manière, une remarque comme celle de Joséphine qui s'exclame, en me racontant sa première excursion dans la Toundra : « Puis j'ai vu le Caribou ! J'ai chassé le Caribou ! Pour une fois dans ma vie ! J'avais l'impression d'être un Indien ! » (JB, 2016) permet de renforcer l'idée que l'apprentissage par l'expérience occupe une grande place dans le sentiment d'appartenance de mes collaborateurs.

L'apprentissage en forêt prodigue des enseignements à l'élève qui apprend à vivre selon certains principes, dont l'écoute et l'observation sont des exemples accessibles. Quand Joséphine me raconte la place du territoire dans son processus créatif, par exemple, l'usage des sens que l'expérience de celui-ci implique est mis à l'avant plan.

Je ne peux pas parler de poudrerie. Il faut que je la voie sur le territoire... d'abord. [...] Pis l'entendre !... quand elle est sur le territoire, tu l'entends, la poudrerie ! [...] En ville, tu ne l'entends pas... trop mêlé à d'autres sons. [...] Mais quand il est libre, c'est sa voix qu'on entend ! [...] Là tu vois, quand il y a la poudrerie là, on dirait, c'est des moments où l'hiver devient vivant ! Comme s'il se levait là. « Je suis là. Regarde-moi ! » [...] C'est l'hiver qui se met debout ! C'est le... c'est le corps de l'hiver ! Il est couché souvent l'hiver mais quand... Mais quand il se soulève ! C'est ça, c'est la poudrerie (JB, 2016).

Ce sont plus que des modèles qui sont transmis par la chasse et plus largement les pratiques de subsistance : ce sont des manières d'être, de vivre et d'entrer en relation

avec toute chose peuplant le monde qui nous entoure et que nous habitons (Ingold, 2000). Ces savoirs, ancrés dans la pratique du territoire, ne quittent pas celui ou celle qui le délaisse, pour une période définie ou indéterminée.

4.3.2 Nomadisme

La pratique du territoire et de la chasse ne se raconte pas sans impliquer un départ, un déplacement. En parlant du mode de vie de ses ancêtres, Terry explique :

T : Une autre qualité conservée aussi est le fait de partir sur le territoire puis de revenir. Je ne sais pas si tu comprends ? [...] C'est ce mode de vie-là qui a été conservé (TRA, 2016).

C'est en effet cet aspect du mode de vie ancestral qui est revendiqué, préservé de génération en génération. Les aînés des communautés de Terry et de Joséphine détiennent aussi un rôle clé dans la transmission de ce mode de vie. Les pratiques qui sont abordées plus haut et la conception du territoire qu'elles impliquent se rapportent à l'héritage d'un mode de vie nomade.

Toutefois, les politiques coloniales de sédentarisation ont largement modifié les pratiques ancestrales et les cultures qui y sont ancrées.

Tu vois quand je vais plus vers la Basse Côte-Nord, les vieux, ceux qui restent du moins, l'été, je les vois toujours assis face à l'horizon. Tout le temps, tout le temps, tout le temps ! T'es là, puis tu les entends ! Tu les entends placoter. Ils se racontent. Ils se racontent encore comme ça se passait quand ils descendaient à la côte. Quand ils arrivaient, c'est ça qu'ils faisaient les vieux ! Ils s'assoiaient face à la mer, puis ils se racontaient. Ils continuent. Ça continue. C'est ça qui reste du nomadisme, je dirais. C'est ça qui reste. Les vieux face à la mer. Soit ils jouent aux dames, aux... et tu les regardes. Souvent ils sont silencieux. Ils font juste regarder l'horizon. Ou des fois, ils se racontent, j'imagine, leur nomadisme, leurs récits de chasse et des récits anciens. C'est

tout ce qui nous reste, je trouve, aujourd'hui, de notre nomadisme. Ce sont ces vieux-là. Mais il y en a de moins en moins. Ils vieillissent ou ils meurent (JB, 2016).

Ce rôle des aînés dans la transmission des modes de vie nomades comme type d'entrée en relation avec le monde, avec le milieu ambiant et la connaissance des espaces, de l'environnement est pris très au sérieux. Et le vieillissement et la disparition des aînés sont des facteurs dramatiques qui sont aggravés par les dépossessions successives engendrées chez les générations happées par la politique des pensionnats. Ainsi, Joséphine m'a raconté, comme vu au chapitre précédent, avoir recouvré sa langue nomade par son travail auprès de ses aînés.

Pour sa part, Terry, qui a en grande partie reçu son éducation de ses grands-parents en les accompagnant sur le territoire de chasse aussi souvent que possible, sent que cette relation cyclique d'allées et de venues sur le territoire est un élément de ses racines qui se préserve aujourd'hui. Partir à l'intérieur des terres pour aller chasser est, selon lui, quelque chose qui se continue et qui permet de conserver un mode de vie ancestral.

Ainsi, il semble que le nomadisme auquel réfère Joséphine et celui que connaît Terry se distinguent dans la distance et la durée. Joséphine reçoit les récits des aînés qui partaient ou qui continuent de partir pour de très longues périodes s'échelonnant de l'automne à la venue de l'été suivant. Les pratiques liées au territoire que connaît Terry sont plus ponctuelles et marquent le mode de vie au quotidien dans sa famille. Le territoire de chasse de sa famille, auquel on réfère généralement par « le chalet », consiste en un campement établi dans un lieu fixe, à une distance relativement courte de la communauté, le plus souvent quelques kilomètres, mais s'éloignant parfois jusqu'à quelques heures. Les trajets y sont principalement effectués en voiture, l'été, et en motoneige, l'hiver. Cela, sans rien retirer de la valeur ou de l'importance à ces pratiques, ne contredit pourtant pas non plus la perspective de Joséphine qui souligne une perte des pratiques ancestrales du nomadisme comme parcours annuel

dans les terres de ses ancêtres. Il ne faut pas perdre de vue les réaménagements des modes de vie, qui transforment des pratiques semi-nomades (Poirier, 2004b) en va et vient entre communauté et campement familial, sous peine de nier les déplacements de population (Jérôme, 2011) et les usurpations territoriales qui marquent l'histoire des Premières Nations. Cette piste devra par ailleurs faire l'objet de recherches approfondies lors de mes recherches doctorales.

4.4 Conclusion

Comme nous venons de le voir, la conception du territoire et de la communauté constitue des fondements culturels sur lesquels s'appuient mes collaborateurs pour penser leur milieu de vie urbain. Une telle conception de Montréal en tant que territoire contemporain permet d'aborder la question de la présence et de l'expérience urbaine autrement que sous l'angle de l'étrangeté, de l'inconnu, de la perte de ses repères et de sa culture, idée qui sera développée davantage au chapitre suivant. Cette perspective semble persister dans l'éducation des allochtones et dans les discours par lesquels les autochtones sont constamment renvoyés à un imaginaire romancé et stéréotypé de la vie en forêt. Ce fantasme de l'authenticité n'a rien pour surprendre au regard de l'éducation des euro-descendants à qui l'histoire des Premiers Peuples est encore enseignée au travers de celle des coureurs des bois et du mythe de fondation des Amériques, de la découverte du Nouveau Monde, tel que nous les connaissons aujourd'hui. Pour reprendre le Père Alexis Joveneau dans le documentaire de Pierre Perrault, *Le goût de la farine* : « Tu ne peux pas enlever les Indiens du système dans lequel tu les as mis, voyons ! Tu leur as donné de la farine et ils y ont pris goût !²⁷ ».

²⁷ Perrault, Pierre. 1977. *Le goût de la farine*. Office National du Film du Canada. Récupéré le 15 septembre 2016 de https://www.onf.ca/film/gout_de_la_farine/.

Ainsi, la réserve, où ont été installés et sédentarisés les autochtones, est loin de correspondre à un milieu de vie d'origine et celui-là, comme le réitère constamment Joséphine dans nos entretiens, c'est dans le mouvement des nomades qu'il existe d'abord. Mais si le territoire n'existe presque plus tel que les ancêtres l'ont connu et si les modes de vie se sont transformés par la force des choses, il est pourtant partout dans des recompositions empreintes de créativité et de résistance. Parce que nombreux sont ceux et celles qui veulent encore pratiquer ces modes de vie ancestraux, comme Terry pour qui le choix, si on le lui donnait, serait assez simple. « Moi, j'aurais plus tendance à vivre sur le territoire » (TRA, 16nov2015). Ce sont ainsi les reconfigurations que la rencontre des colons et des Amérindiens a occasionnée au cours des siècles qui sont porteuses des nouveaux découpages dans la conception territoriale des autochtones aujourd'hui. En elles, on peut voir la résilience marquant la continuité d'un rapport au monde et au territoire ancestral qui, si adapté aux réalités de la vie actuelle, ne s'articule cependant pas en termes de perte et de disparition. Ce n'est d'ailleurs pas dans l'immobilité que les revendications territoriales et culturelles s'articulent. Le droit de changer, de s'adapter à l'histoire, de s'approprier les innovations, d'y prendre part même, est partie intégrante d'un droit à l'auto-détermination dont on ne saura rien honorer que dans la mesure où nous accepterons d'abord de donner préséance aux expériences autochtones dans les définitions des termes et les démarcations des limites qui les concernent.

CHAPITRE V

EXPÉRIENCES VÉCUES, RELATIONS À LA VILLE ET PROCESSUS CRÉATIFS

5.1 Introduction

Le précédent chapitre m'a permis de présenter les fondements culturels sur lesquels s'appuient mes collaborateurs pour penser leur milieu de vie urbain. Révélant sous divers angles certains éléments marquants de leurs mondes figurés, les angles abordés précédemment, ici et au chapitre suivant, sont indissociables. Le lecteur relèvera en effet les recoupements d'un chapitre à un autre. L'éducation ne peut être ainsi abordée sans soulever la question de la langue et de l'oralité qui sont à leur tour indispensables à une réflexion qui touche, d'une part, les récits (vécus), les mythes (qui expliquent la naissance et le sens du monde) et les contes et légendes (qui sont racontés pour transmettre enseignements, valeurs, principes, souvent de format drôle et ludique), et, d'autre part, le territoire. Et encore, s'il n'était question que du territoire, aucune des catégories précédentes n'aurait à être présentée. Plus encore, ni ce dernier ni les pratiques en découlant ne seraient objets de transmission. L'articulation de cet ensemble cohérent et qui relie toutes les sphères de la vie en communauté et sur le territoire, aujourd'hui réorganisé et délimité en parcelles nommées réserves, est une clé afin de documenter la place des visions du monde dans l'expérience montréalaise de mes collaborateurs et pour y dénicher éventuellement des formes de continuité culturelle en contexte urbain. En outre, les relations que ces deux personnes ont avec la ville sont radicalement différentes, comme nous le verrons dans les sections qui suivent, où une présentation de la relation à la ville me permettra de me diriger vers

une présentation des types d'expériences qui sont apparues les plus marquantes dans leurs trajectoires de vie et les plus influentes dans leurs parcours créatifs. En présentant ainsi les foyers de motivations et d'inspiration de leurs créations montréalaises, il me sera possible de présenter la singularité de leurs processus respectifs.

5.2 La relation à la ville

Les perspectives relatives à la conception du territoire et des modes de vie ancestraux se rejoignent tant sur le plan de leur expression que sur le plan de l'importance qui leur est accordée. La ville, on l'a vu au chapitre précédent, s'apparente beaucoup plus, pour Joséphine et Terry, à la communauté qu'on ne pourrait le croire. Ce sont des endroits où l'on essaie de gagner sa vie, quand et comme on le peut. Ce n'est pas là où la subsistance peut être assurée par la chasse, là où l'on peut entrer en contact avec le monde des ancêtres, des humains et des non-humains. Le territoire, c'est ailleurs. La ville, en ce sens, implique une distance et demande de l'adaptation (Jérôme, 2010, 2015; Bousquet, 2016).

Cependant, la manière de percevoir le rôle et la place de la ville ainsi que leurs relations avec elle est, chez Terry et Joséphine, diamétralement opposée. Ceci s'explique, selon moi, en cohérence avec les expériences ci-avant présentées de ces collaborateurs. Alors que Terry, pour qui la ville correspond à une rupture, a connu la communauté toute sa vie, Joséphine qui en a été retirée trop jeune²⁸, trouve dans la ville un point de contact avec son identité, l'opportunité du retour qui a tout fait changer, tout en lui donnant la

²⁸ Bien que cette dernière perspective soulève une foule de questions sur la persistance des impacts liés au génocide culturel perpétré par le gouvernement canadien avec les politiques des pensionnats, notre regard sur cette situation, suivant l'impulsion de Joséphine, s'est plutôt tourné vers l'avant, vers ce qui continue, qui est encore à construire et qui possède encore un futur. Le pensionnat, bien au chaud dans le passé où il est désormais révolu, symbolise un impact dont on a encore du mal à prendre tout à fait la mesure. Cela, comme tout drame humain de cette nature, relève de l'indicible.

distance et le recul nécessaires pour prendre bien conscience de la spécificité de sa culture et de son identité. Les aspects relatifs à la ville constituent des points d'opposition entre Joséphine et Terry.

Terry est engagé dans un parcours où la mémoire est mise de l'avant comme élément de contact avec sa communauté, les siens, son territoire, les pratiques et les savoirs par lesquels il existe à Montréal. Le fait de ne pas vouloir s'éloigner, mais de le devoir afin de jouer le rôle positif qu'il entrevoit au sein de sa communauté, est le principal point conflictuel marquant son rapport à la ville. C'est dire qu'il veut y être rationnellement (son parcours universitaire) mais qu'émotionnellement, il préférerait demeurer dans la communauté, à proximité de sa famille et du territoire. On peut en ce sens qualifier la relation de Terry à Montréal de nécessaire : « Je ne sais pas si je pourrais dire que j'aime Montréal. Je suis là pour les études mais je ne sais pas si je peux dire que j'aime Montréal » (TRA, 2016). N'oublions pas qu'il m'avait aussi très clairement signifié son désir de « foutre le camp » (TRA, 2016) aussitôt ses études terminées. J'en suis même venue à me demander s'il arrivait à se sentir chez lui à Montréal. L'extrait suivant en témoigne encore :

S : Tu te sens Montréalais ?

T : (rires) Non !

S : Mais est-ce que tu dirais que tu te sens chez toi ?

T : Oui ! Malgré que ma famille est éloignée là (TRA, 2015).

Au contraire, Joséphine dit que la ville lui a fait retrouver sa culture et son histoire en lui redonnant le contact avec son identité. La combinaison de la distance et du contact avec ses racines (famille et proches, récits, mythes, langue, territoire) lui a permis de reprendre contact, de retrouver des bouts manquants de son histoire tout en lui donnant le recul suffisant pour lui permettre d'apprécier l'importance de ces éléments dans sa culture, dans son identité et dans son rapport au monde où toutes choses, y compris la

ville, sont contenues. Ce qu'elle est aujourd'hui, c'est par sa vie à Montréal qu'elle l'est devenue. Elle me dit : « Tu vois, Montréal m'a beaucoup donné. Montréal m'a donné beaucoup, beaucoup, beaucoup... m'a façonnée finalement, ce que je suis aujourd'hui » (JB, 2016).

Montréal n'est pas la première expérience urbaine de Joséphine ou de Terry.

La première, débarquée à Montréal le 28 novembre 1968 après un séjour à Ottawa où elle était allée apprendre à devenir une « bonne secrétaire » et à Québec où elle s'est rendu compte que « tout ce que [qu'elle] voyai[t] dans les films était vrai ! » (JB, 2016). C'est la Montréal des « années glin-glin » (JB, 2016), comme elle se plaît à nommer l'aube de la décennie 1970, dans laquelle elle débarque et qui la fait rester. Elle n'était de toute façon pas venue pour repartir. Elle était arrivée, comme Miron, à ce qui commence, soit le « début de sa vie », puisque c'est en ces termes qu'elle parle des années de son travail auprès du Laboratoire d'Anthropologie Amérindienne de l'Université de Montréal.

Terry, pour sa part, est allé faire des études à Chicoutimi et à l'Institut collégial Kiuna – aux abords de Trois-Rivières – avant de choisir un profil d'études universitaires en design graphique à l'Université du Québec à Montréal, qui allait le mener à s'installer dans cette ville. Le cadre de son programme collégial lui a permis de découvrir un peu Montréal et Québec et l'a incité à choisir le programme qui ne se donnait que dans la métropole. Pour lui, c'est la grande diversité des nations autochtones représentées à Montréal, de même que son aspect très artistique qui distinguent sa nouvelle ville des autres dont il a pu faire l'expérience. Montréal c'est, pour Terry, un lieu de résistance culturelle, de constante adaptation. « On s'est comme adapté à un nouveau mode de vie à cause de l'expansion des villes. [...] On s'est comme réapproprié... ça fait qu'il y a beaucoup d'autochtones qui sont en ville maintenant malgré le fait qu'ils y sont comme invisibles » (TRA, 2015).

Joséphine, qui a plutôt choisi de sortir de la réserve, où elle « ne serait pas restée de toute façon » m'explique le rôle que joue la mobilité dans l'éparpillement des autochtones à Montréal, élément qui contribue sans doute à leur dissipation au quotidien dans la masse montréalaise.

J : Les Indiens, ils occupent Montréal au grand complet.

S : Mais on ne sait pas tellement où ils sont par contre.

J : Ouais bien c'est parce que c'est nous autres ! Tu sais, parce qu'on était, on est des nomades. C'est pour ça qu'on n'a pas de ghettos. C'est très évident de nous, tu sais ? Qu'on puisse occuper, qu'on soit un peu partout dans Montréal.

S : L'éparpillement des Indiens à Montréal comme trace de leurs cultures ?

J : Bien comme je te disais là quand je suis arrivée c'était dans l'Ouest parce que c'était des étudiants et on avait cette hum...ben comme cette mentalité-là encore de réserve.

S : Et tu penses que la ville a dissout cette mentalité-là de se tenir ensemble ?

J : Ah ! Un moment donné on n'a pas été confortable à être tout le temps toute la gang ensemble. On avait besoin d'espace ! De circuler ! De... de marcher, de circuler (tape sur la table en disant cela, en rythmant pour accompagner ses paroles). Comme, comme nos...comme nous sommes. Tu sais ! D'aller au-delà, de voir plus ! Autant on circulait sur le territoire du Québec autant on circulait dans le Tout Montréal. C'est JUSTE parce qu'on est fait comme ça ! (JB, 2016).

Ainsi Montréal symbolise la circulation. Que ce soit depuis la réserve ou en ses contours, c'est toujours à une distance qu'elle ramène et qui ressort comme un marqueur clé de la relation que mes répondants y développent. Mais cette distance, si elle peut être source d'ennui et d'inconfort, peut aussi permettre un contact nouveau. Elle permet le recul sur soi et sur son origine, la possibilité d'un retour. En ce sens, Montréal apparaît comme un lieu privilégié où développer des stratégies de continuité culturelle. Elle peut et doit donc être considérée autant, si ce n'est davantage, pour le potentiel de créativité qu'elle contient que pour la menace de perte culturelle qui lui est souvent associée. Marquée par sa diversité culturelle, elle est un espace d'ouverture et

de rencontre, une possibilité de créer des ponts. Qui plus est, Montréal, comme Joséphine et Terry s'accordent pour le dire, n'a jamais cessé d'être un territoire autochtone. Et ce territoire, enseveli sous les tonnes de béton, les gratte-ciels et les grandes artères, n'est pas moins vu comme la continuité de ce qui est aujourd'hui délimité par les créations gouvernementales que sont les réserves autochtones.

C'est dans cette conscience d'être quand même d'où l'un vient que le bien-être nécessaire pour se sentir chez lui peut être ressenti. Elle autorise de continuer à voir, où qu'il se trouve, la terre que foulent ses pieds en cohérence avec la vision du monde qui lui est propre²⁹. Cet aspect de mobilité, couplé à cette conscience d'une persistance du territoire, convoque une créativité où s'expriment les territoires de l'imaginaire de Terry et de Joséphine, curieux et inspirant couplage où les distances sont abolies pour ramener à une seule entité la ville, la communauté et ce territoire où jadis leurs ancêtres pouvaient circuler librement.

5.3 L'expérience de la ville

Mais qu'est-ce que vivre en ville pour Terry et Joséphine ? Leur relation à la ville, si elle est marquée de la perception qu'ils en ont, se fonde surtout sur les expériences qu'ils y vivent. Terry me dit : « C'est quand je dois laisser ma famille qui habite dans la communauté et que je dois déménager en ville là » (TRA, 2016). Les mots qui évoquent le mieux son sentiment vis-à-vis de Montréal sont : « partir », « laisser en

²⁹ Consulter notamment l'article de Marie-Christine Blais paru dans la presse le 19 décembre à l'occasion de la sortie du recueil de poésie de Joséphine Bacon, *Un thé dans la Toundra*. Joséphine y explique « Je suis arrivée à Montréal le 28 novembre 1968, précise-t-elle. J'habite la ville. Mais la toundra, c'est mon domicile. Or, quand je suis «dans» la toundra, je suis aussi «avec» elle. Elle est comme un être humain, pour moi. Un être aimé qui ne déçoit pas, jamais. Alors, dans mes poèmes, je m'adresse à elle comme à une personne... » (Marie-Christine Blais, 19 décembre 2014, *Toundra tu me gâtes*, La presse : <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201412/19/01-4829639-josephine-bacon-toundra-tu-me-gates.php>)

arrière », « ennui », « moment difficile » (TRA, 2016). Et puis, pour lui, cette distance qu'inspire Montréal se ressent aussi dans des relations différentes avec les non-autochtones qui croisent sa route.

S : Tu as l'impression de vivre moins de discrimination à Montréal ?

T : Oui !

S : Est-ce que t'as l'impression de passer plus inaperçu à Montréal ?

T : Montréal, c'est plus au niveau de l'ignorance (TRA, 2015).

Cette ignorance qui contribue à accentuer la perte de repères, peut rendre la transition difficile. « J'arrive ici puis, un moment donné – je ne me souviens plus c'était quand – en tout cas, j'avais commencé à me remettre en question sur mon identité avec être Atikamekw, ce que je fais ici à Montréal... » (TRA, 2015). Une telle expérience de déracinement a heureusement pu être contrée par l'existence de lieux, de projets et d'événements par lesquels il a su trouver des repères. « Le Festival Présence Autochtone et le Projet SEUR de l'Université de Montréal [...] c'est grâce à ça que je me suis créé un cercle d'amis » (TRA, 2016).

Ces initiatives sont des plus importantes dans la création de ce sentiment de bien-être nécessaire à l'expérience de celui pour qui la ville est un lieu de transition. Ceci est d'autant plus important que la métropole, comme le raconte Terry dans l'extrait qui suit, peut susciter un sentiment de crainte, d'inconfort et d'insécurité.

Admettons j'arrive comme ça, en ville. C'est ma première fois à Montréal. À ce moment-là, on va avoir peur. Avec tout ce qu'on voit dans les médias (rires). Avec la criminalité puis... il y a beaucoup de monde. Je pourrais raconter la première fois que j'y suis venu, donner un exemple... Dans le fond, je viens une fin de semaine. J'étais à l'Hôtel Gouverneur à ce moment-là et je venais passer un test d'admission ici à l'UQAM. C'était l'année passée puis un soir quand je suis arrivé je voulais aller me promener un peu. J'étais tout seul. J'ai voulu me promener mais une fois dehors, j'ai comme piqué une crise d'angoisse. Je pense que c'était en plein trafic. J'ai remarqué qu'il y avait trop de monde, puis j'étais stressé puis j'avais peur et je ne savais pas où aller... alors

j'ai suivi la direction des gens. Je suis parti comme ça. Comme si j'étais pris dans un courant. Je n'avais pas le choix d'avancer, parce que tout le monde avançait. Étant donné que la communauté c'est très tranquille, je peux marcher tranquillement. Ici il faut que tu accélères ! (TRA, 2015).

Pour Joséphine, cette forte impression que lui a faite Montréal à son arrivée renvoie à un sentiment plus enthousiaste.

On était naïve dans ces années-là ! Tu sais, on ne partait pas beaucoup des communautés dans ces années-là : 1967-66-67. Tu sais (elle réfléchit) quand tu allais loin c'était à Baie-Comeau ou je ne sais pas ! Des petites villes pas loin. Mais la grande ville heuuuuu non (JB, 2016).

Elle me dit : « J'étais très impressionnée quand je suis arrivée à Montréal ! » et puis « C'est comme ça que toute... que ma vie a commencé, je dirais. Vraiment là, en ville là » (JB, 2016). C'est que pour Joséphine, sa venue à Montréal, délibérée et spontanée, avait quelque chose de l'aventure, d'un geste émancipatoire. Elle repartait confiante vers cette ville qu'elle avait découverte rapidement, le temps d'un été, lors de sa venue pour visiter l'expo 67, abandonnant Ottawa et ce stage dans une profession dont elle ne voulait pas.

Quoique bien différentes, ces expériences de Terry et Joséphine sont marquées d'éléments déterminants qui sont développés dans les points qui suivent, soit l'itinérance, le milieu académique et le milieu artistique. C'est trois sphères de leur réalité montréalaise permettent de mieux saisir les nuances de l'interprétation qu'ils font de leurs expériences, de ce qui les marque le plus. Cela permet de mieux comprendre la place de ces expériences vécues dans leur processus de création et ce que cela révèle de leurs stratégies de continuité culturelle en contexte urbain.

5.3.1 L'itinérance

Joséphine, qui me racontait être naïve quand elle est venue s'installer à Montréal, se souvient, pensif, le nez dans sa tasse de café, avoir dit à cette amie avec qui elle faisait son stage : « On vas-tu à Montréal se trouver une job ? ». Et puis d'enchaîner aussitôt : « C'est pas si simple que ça ! On pensait qu'on allait trouver une job comme ça du jour au lendemain, mais non. Ce n'était pas ça » (JB, 2016).

Ce voyage spontané d'une ville à l'autre allait les faire aboutir dans la rue. Ainsi, contre sa première expérience de nourrice pour une famille du Plateau Mont-Royal le temps d'un été, Joséphine allait passer son premier hiver montréalais errante. Mais loin d'être un souvenir amer, Joséphine en fait le récit avec une certaine nostalgie : « Dans ces années-là, l'itinérance n'était pas si pire que ça. On finissait tout le temps par trouver à manger, à dormir quelque part... Puis c'était les années du café La Paloma³⁰. C'était dans un demi-sous-sol sur la rue Clark. C'était des années cool ! »

C'est dans ce café que Joséphine a fait la rencontre des premiers poètes qui allaient former un cercle d'amis où allaient bientôt s'ajouter plusieurs noms et l'initier à la prose aussi doucement que son périple déambulatoire allait s'achever. « Parce que, tu vois, quand on était itinérante, on s'en allait de plus en plus vers l'Ouest de la ville. Mais c'est là que... que se trouvaient tous les Indiens ! Alors ils nous ont ramassées ! » (JB, 2016).

Cette expérience positive de l'itinérance, dont le souvenir évoque plus pour Joséphine l'entraide dont elle a été témoin que le malheur de la misère, appartient à une autre

³⁰ La Paloma était un espace anticonformiste issu de la bohème montréalaise des années 50. C'était l'un des repères des artistes du Refus Global, entre autres. On allait y échanger des idées entre passionnés d'art et de politique.

époque. Aujourd'hui, Terry me parle du choc qu'il a eu à ses premiers contacts avec l'itinérance des autres.

C'est comme si on fermait les yeux sur les autres. [...] Tout le monde continue. Ils font leurs affaires. Puis, plus tard, quand eux autres me demandaient de l'argent pis que je ne pouvais pas donner, je me sentais mal. Chaque fois que je passais tout droit je me sentais mal. [...] Tu sais, on est nombreux, moi et mes petits frères. Et on a souvent manqué de bouffe chez nous. Puis on recevait de la bouffe de la part de notre tante mettons. De nos grands-parents. Ou... le voisin d'à côté. On s'entraide là » (TRA, 2016).

On constate que si le monde a bien changé et que leur rencontre avec l'itinérance est bien différente, les points de référence de Joséphine et de Terry quant aux valeurs et aux principes qu'elle suscite sont en tous points les mêmes. C'est en effet les valeurs d'entraide et de soutien qui font qu'alors que l'une y a trouvé, en le vivant, des lieux et des rencontres qui allaient changer sa vie, Terry y voit au quotidien l'abandon et le mépris qui déshumanisent celles et ceux qui sont dans la misère.

5.3.2 Le milieu académique

Le milieu académique s'impose comme le ciment de la relation de Joséphine et de Terry à la ville. Ce dernier m'explique que « [...] sans les études, sans le travail, vivre à Montréal, je pense que ça serait autre chose. Je pense que je m'ennuierais. Je pense que je ne serais pas capable de rester ici » (TRA, 2016). Pour lui, comme cela a été mentionné à plusieurs reprises, c'est là où il pourra atteindre ses objectifs, comme un passage obligé. S'il est important de le répéter à nouveau, c'est parce que, pour lui, c'est le commencement et la fin de son parcours urbain qui existe pour son besoin d'étudier. Le monde artistique et tout le reste viennent s'y coller, compléter cette trajectoire en lui donnant sa singularité. C'est celle-là même qui le pousse à créer sa première œuvre montréalaise.



Figure 1 : Le long parcours d'un autochtone, Terry Randy Awashish, 2014

Je lui demande : « Est-ce que l'université a une place importante dans ta création artistique? » Il m'explique, en me parlant de son œuvre : « Oui ! Ça m'a comme permis de dépasser les limites au niveau de ma création. Peut-être que je ne serais jamais allé chercher du bois, comme ici ». On peut en effet apercevoir, dans l'œuvre en question, ci-haut présentée [figures 1], un cadrage de bois qui tend la peinture à la manière d'une peau de bête que l'on s'apprête à tanner. Il poursuit :

À Montréal, je quitte chez nous et mon objectif, c'est les études, alors c'est pour ça que j'ai mis mon sac-à-dos qui donne l'idée de connaissance, avec les mocassins. Puis les mocassins, c'est comme dire mes racines. [Pour les avoir toujours en mémoire] puis c'est pour persévérer. Ici, il y a un loup. Ça, je l'ai fait avec le pochoir puis c'était plus le fait d'évoquer comme un guerrier, un esprit guerrier puis la meute. C'est comme les autochtones qui se rassemblent dans la ville avec les différents organismes qui existent : le festival présence autochtone, le CDCAM, des choses comme ça. Je voulais évoquer l'éloignement de la famille. Puis c'est plus ça, le fait que, quand je pense à ma famille, je vais m'ennuyer de chez nous, d'Opitciwan (TRA, 2015).

L'association entre la présence en ville, la poursuite d'objectifs clairement définis et le besoin de persévérance résultant de la combinaison de la rencontre de ces deux éléments marque cette création de Terry par laquelle il s'exprime sur son parcours.

Joséphine, en revanche, fait la rencontre du milieu académique au hasard de sa vie montréalaise. Celle-ci y sera d'autant plus marquante qu'elle lui apporte une stabilité et des opportunités qui la mènent graduellement dans un nouveau tournant de sa vie, lui prodiguant un bien-être devenu dès lors central de son expérience urbaine. Lors de nos échanges, le processus par lequel elle a intégré l'univers de la recherche, jusqu'à y participer pleinement, ressort perpétuellement. C'est sans cesse à cela qu'on revient puisqu'il est, pour Joséphine, une sorte d'origine. L'extrait suivant le relate bien :

J : Je faisais de la transcription.

S : Avant de commencer à être interprète ?

J : Oui. J'ai fait la transcription des Oiseaux d'été dans toutes les versions... José Mailhot m'avait appris comment écrire en phonétique.

S : Donc à ce moment-là tu te retrouves un peu dans un autre processus d'apprentissage ? Tu es rentrée comme ça tranquillement dans le monde de la recherche, puis, en apprenant, tu as commencé à collaborer de plus en plus sur les projets de recherche ? Jusqu'à aller sur le terrain ?

J : C'est comme ça que tout a commencé de toute façon. (JB, 2016)

Ainsi, leur vie en ville est marquée par la centralité de leur relation au monde universitaire et de la recherche. Mais alors que, pour Terry, cela signifie une perte de contact avec les racines qui convoquent un besoin de mémoire, de réaffirmation de son appartenance culturelle, c'est, dans la vie de Joséphine, une occasion de retour à ses racines et de réappropriation identitaire. Elle me dit :

C'est Rémi qui m'a raconté des passages, qui me racontait des épisodes de Carcajou ou Tshakapesh! J'allais à son bureau puis là je lui disais : « Allez ! Conte-moi encore ! » [...] Puis là ça me revenait ! Quand il racontait, tout ça me revenait hein ! [...] (JB, 2016).

Comme nous le verrons dans la section à venir, ces tracés sont au cœur de leurs processus créatifs respectifs.

5.3.3 Le milieu artistique

L'intérêt pour le contact avec le milieu académique tire en outre son intérêt de sa proximité pour Terry et Joséphine avec celui du milieu artistique montréalais. Terry et Joséphine y sont tous les deux, quoi qu'à des stades différents de leur parcours, fermement ancrés.

Dans le cas de Terry, cette appartenance recoupe celle de son milieu académique où il étudie les arts. Une grande partie des œuvres réunies pour la présente recherche ont par ailleurs été créées depuis cette formation. C'est aussi une grande part de son expérience positive de la ville qui s'y retrouve. « C'est comme un lieu de rencontre culturel. Une ville de culture... les événements qui se passent ici. C'est très artistique » (TRA, 2016). Qui plus est, la ville offre l'opportunité d'un réseautage favorisant la professionnalisation des talents artistiques. Terry, qui a par exemple exposé ses œuvres dans le cadre du Projet SEUR de l'Université de Montréal (2014) et avec le Cercle des Premières Nations de l'UQAM (2014, 2015) et dans le cadre des soirées culturelles du Colloque annuel du Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones (CIERA) qui se sont tenus à Montréal en 2015, en fait mention quand nous discutons de l'importance de Montréal dans son parcours artistique et les relations qu'il s'y fait :

Je commence à être connu aussi à Montréal. [...] Au niveau de la photographie, il y a du monde qui m'appelle pour des séances photo, de la photographie d'événements ou... je pense que ça, je ne l'aurais pas connu [dans ma communauté] puis ça aide aussi au niveau de mon domaine professionnel (TRA, 2016).

Joséphine, quant à elle, fait son entrée dans la sphère artistique avant même d'intégrer le monde de la recherche : par son itinérance et ses errances nocturnes. Elle fait, depuis les cafés fréquentés par les artistes dissidents d'une société en pleine ébullition sortant à peine de la Grande noirceur, des rencontres qui la mèneront à se lier d'amitié avec, entre autres, le poète et photographe Michel Depatie. Avec lui, elle fait la rencontre d'autres grands poètes tels Chamberland, Acquelin et Pourbaix. Ce sont eux qui, les premiers, lui font prendre conscience de son amour de la prose et lui inspirent des vers qui lui viendront par la suite des récits qu'elle retrouve auprès des aînés. Mais cela n'aurait pas suffi, selon elle, à devenir cette artiste reconnue. « Je suis poète à cause d'un rêve de quelqu'un » (JB, 2016), me dit-elle en me racontant le rêve qu'a fait Laure Morali et duquel découle le collectif Aimititeu ! Parlons-Nous ! publié en 2008 chez Mémoire d'encrier. Elle avait besoin, pour trouver sa voie, d'un retour au Nord : aux anciens, à leur langue, leur parole, leur territoire. C'est seulement là, en reprenant sa culture, qu'elle a véritablement eu besoin de prendre la parole à sa manière. « J'ai toujours plus su écrire que parler de toute façon ! » (JB, 2016)

Cette prise de parole est centrale dans les parcours de Terry et de Joséphine. C'est l'art comme forme d'expression et de communication qui est primé. Il est une courroie, une voie de transmission et d'affirmation d'une appartenance. En outre, les trois axes ci-haut développés, l'itinérance, le milieu académique et le milieu artistique, sont primordiaux afin de comprendre et de dégager l'émanation d'un processus créatif issu du sens qui est fait des expériences vécues au sein de la ville Montréal. En effet, elles contiennent la somme des expériences urbaines auxquelles mes collaborateurs ont fait référence lors de nos entretiens. Sans contenir la totalité réelle de ces dernières, elles sont les piliers vers lesquels un retour constant s'est effectué.

5.4 L'incorporation de l'expérience au processus créatif

Ces trois axes qui, tel que nous venons de le voir, se recoupent constamment, permettent de dégager certaines catégories expérientielles qui se retrouvent dans les trajectoires inverses et marquées des écarts générationnels de Joséphine et de Terry. Les aspects de contact, de mémoire, de distance et de retour sont au cœur des créations des deux artistes, fortement ancrées dans les stratégies identitaires qui leur correspondent. Comme nous le verrons dans les sections qui suivent, l'incorporation de ces expériences à leurs créations dans le processus qui va de l'interprétation des premières, c'est-à-dire du sens qui en est dégagé puis approprié, vers la mise en forme d'une œuvre qui en est évocatrice, se fait par des chemins opposés. Alors que Joséphine retrouve sa culture et son identité par un retour à ses racines depuis sa vie en ville, Terry s'en éloigne en venant s'y installer. Par conséquent, Joséphine prend conscience de son identité dans l'altérité qui marque son quotidien et nous offre une œuvre empreinte des marques de sa réappropriation culturelle. Terry s'engage plutôt dans une démarche créative implantée dans la réaffirmation constante d'une appartenance culturelle intacte et continue.

5.4.1 Ville et réappropriation identitaire : l'univers créatif de Joséphine

« Tout ça pour te dire que finalement, la poésie, c'est un accident ! » (JB, 2016) C'est à cela que nos échanges avec Joséphine sur son parcours créatif finissaient toujours pas aboutir, d'une manière ou d'une autre, peu importe le chemin emprunté pour s'y attarder. Cet accident, elle peine encore à le faire sien, ce qu'elle nie à grands coups de « J'ai jamais dit que j'étais poète ! » (JB, 2016). En effet, de son titre d'artiste, elle ne dit pas grand-chose et lorsqu'elle en parle, ça n'est jamais pour revendiquer ce qu'elle

ne considère pas vraiment posséder. « Ma poésie est venue de ce langage. Elle est venue... du territoire ! Et de leur langage [aux aînés]... et du nomadisme... » (JB, 2016).

De toutes ces choses, nulle ne concernait Montréal. En effet, cette ville qui est le quotidien de Joséphine, qui a vu naître ses enfants et l'a vu vieillir n'apparaît que très peu dans sa poésie et est rarement l'élément que tentent de cerner ses vers. Joséphine précise :

Non. Je pense que Montréal va m'inspirer sais-tu quand ? Quand je vais être loin de Montréal. [...] Parce que je vais le revivre dans mes souvenirs. Dans ma mémoire... Je pense que c'est ma mémoire qui est poète et pas moi (JB, 2016).

La place de la mémoire, telle qu'abordée dans le cadre théorique, est effectivement très importante dans son intégration des éléments dont découle chacun de ses poèmes. La distance et le recul sont des éléments clés de la réflexion et de l'inspiration de Joséphine. Plus encore, cette distance, elle le répète à plusieurs reprises, lui fut nécessaire pour prendre conscience de son identité, pour retrouver, nous l'avons vu, les racines dont elle a été dépouillée dès l'enfance. Elle me dit, dès notre premier entretien, prenant la mesure de son propos et martelant la table avec rythme en appuyant bien sur chacun de ses mots :

Mais c'est à Montréal que j'ai repris mon identité. Tu vois à Pessamit³¹ je serais restée avec des Indiens. Mais jamais je n'aurais pu... je n'aurais pu être ce que je suis si j'étais restée à Pessamit. Ce que je suis aujourd'hui, peut-être que je ne l'aurais pas réalisé à Pessamit. Tu vois, tout ce qui m'est arrivé en ville là, avec les anthropologues, les cinéastes et tout ça, c'est que au... tout ce qui est arrivé au pensionnat où j'étais... bien je ne me suis pas rendue compte qu'en apprenant à lire et à écrire tu sais... j'avais tout... je n'apprendrais pas, je ne saurais plus et je parlerais moins bien ma langue. Et je ne connaîtrais pas les Atanakan, les récits anciens... Mais tu vois, c'est Montréal qui me les a redonné, par les anthropologues (JB, 2016) !

³¹ Pessamit, mot Innu rendu Betsiamites par l'oreille francophone, est une communauté située aux abords du Golf du Saint-Laurent, à deux heures au Nord de Tadoussac, tout près de Baie-Comeau.

Et cette idée, loin d'être une envolée spontanée, elle y est revenue à plusieurs reprises depuis dans nos discussions. Si bien qu'à notre entretien suivant, elle y revient, s'appuyant cette fois sur un exemple qui me permettra, à moi, de bien prendre la mesure de ce qu'elle est en train de me confier :

Tu vois, ce que je pense moi... si j'étais restée dans la réserve... admettons, j'aurais travaillé un job quelconque, enseignante ! Ou j'aurais été secrétaire au Conseil de Bande. J'aurais été juste une Innue dans la réserve. Mais c'est parce que j'étais en ville justement en milieu urbain ! Quand j'ai commencé à écouter les vieux ! C'est ça qui a fait que j'ai retrouvé ma langue, ma culture ! Toute ! C'est parce que j'étais à Montréal. Je pense que si j'avais vécu dans la réserve là, dans ma communauté j'aurais été Innushkueu mais ça aurait été tout. Je n'aurais pas pensé à la toundra, je n'aurais pas pensé aux bâtons à message, je n'aurais pas pensé aux montagnes, je n'aurais pas pensé aux Esprits des animaux, je n'aurais pas pensé à l'hiver, aux saisons ! [...] Tu vois ? Mais c'est en ville que j'ai appris qu'il y avait deux printemps ! [...] Tu regardais la neige fondre là...Le printemps s'en vient. Puis un moment donné c'est tout fondu. C'est le printemps. Tandis que, tu as ekuan et après ça tu as minishkum qui est le deuxième printemps [...] Tu sais, le printemps est tellement long !...J'ai l'impression qu'on a l'impression que l'hiver est long....Mais le printemps est long ! C'est la saison la plus longue (JB, 2016).

Cette explication à partir de l'exemple de la conception différente des saisons entre celle des occidentaux, euro-descendants, allochtones et la leur, autant les Atikamekw que les Innus, m'a fait prendre conscience de l'importance de l'altérité dans l'interprétation que Joséphine fait de son expérience, pour prendre conscience de sa spécificité, de sa différence. Et plus encore, comme vient l'appuyer l'extrait suivant, la constante traduction entre mon origine et la sienne, univers dans lequel Joséphine a trempé la presque totalité de sa vie, lui amène une inspiration qui lui vient du vide de son expérience, de ce qu'elle vit par l'entremise des récits, qu'elle se réapproprie par la mémoire, sans le connaître dans son corps.

J : Si j'avais été dans le territoire je n'aurais pas eu besoin de l'écrire. Parce que j'aurais vécu quotidiennement avec elle [la terre].

S : Les choses que tu écris sont des choses dont tu n'as pas fait l'expérience en fait ?

J : Voilà ! Non, je n'ai pas eu l'expérience mais, j'ai quand même un peu d'expérience à travers les récits.

S : Tu imagines l'imaginaire des autres en fait ?

J : Oui. Je vis avec eux.

S : Tu fais les gestes que les anciens ont faits, par le récit des anciens ?

J : Oui ! Puis je saurais quoi faire si j'allais sur le territoire (JB, 2016) !

En ce sens, on peut déceler à travers le parcours de Joséphine que l'objectivation de la culture qui a cours sur le plan des politiques coloniales dans les revendications autochtones, se réalise aussi par les expériences personnelles. La création de Joséphine en est en effet une qui s'apparente à un geste de rapatriement du territoire à soi. Il ne s'agit pas tellement ici de déceler l'intention qui accompagne cette créativité mais bien d'en saisir son origine, depuis l'intimité de cette vie d'où elle prend forme, ce qui la motive. Cette créativité a pour effet d'intégrer et réaffirmer son ancrage culturel sur le plan de ses expériences individuelles. Ceci en fait un foyer riche pour documenter la continuité culturelle autochtone à Montréal.

Aussi cette trajectoire par laquelle Joséphine absorbe l'expérience des siens dans sa poésie questionne cette apparente assomption de la ville comme lieu de dépossession et de perte de sa culture. Ce discours, sans être professé sur toutes les tribunes et mis en mots à outrance, n'est pas moins perceptible dans les absences, que nombres d'acteurs tentent de combler³² : absences de structures, de programmes d'aide et de

³² On pensera notamment au Pow-Wow de l'Université McGill, à la semaine *Mitig* organisée à l'Université de Montréal et aux quatre associations étudiantes autochtones des universités de Montréal qui tentent, au mieux de leurs ressources, d'apporter un soutien adapté aux étudiant.e.s autochtones, aux divers centres pour femmes et d'amitié autochtones, aux refuges, qui interviennent dans les problèmes de violence, de logement et d'itinérance en tentant de combler les besoins primaires de celles et ceux qui s'y rendent, au *Native Centre* qui organisent, entre autres, diverses activités de transmission dont les séances d'artisanat et les cours de langues autochtones, au Jardin des Premières de Nations qui, arrimé à l'espace pour la Vie de Montréal, offre un lieu de pratique spirituelle et de ressourcement, à l'organisme Terres en vue et à son Festival Présences autochtones qui depuis plus de 25 ans contribuent à mettre à

soutien, de lieux où vivre et mettre en pratique sa spécificité culturelle et spirituelle. Ainsi, ce discours semble être le constat d'un phénomène irrémédiable pour lequel il n'est donc pas besoin d'investir dans une quelconque recherche de solutions. À cela, comme à un relent d'évolutionnisme qui tarde à disparaître, Joséphine s'exclame : « Ah ben non ! Pas nécessairement ! Moi je ne suis pas sûre que ça fait perdre sa culture. Moi je suis, tu vois... Parce que moi je suis la preuve ! C'est parce que j'ai vécu en ville que j'ai retrouvé ma culture ! » (JB, 2016). Elle poursuit :

J : Montréal c'est mon lieu de résidence.

S : Ça fait partie d'un tout dans ton identité puis comment tu vis le fait d'être indienne ?

J : Oui.

S : Penses-tu que tu aurais pu te sentir indienne de la même manière sans Montréal ?

J : (silence) Je ne me serais jamais posé la question parce que j'aurais été sur une réserve (silence)... Tu comprends ? Tandis que là, en étant éloignée de ma Nation... Tu deviens beaucoup plus conscient de ton identité. Quand tu es chez toi... pourquoi je me poserais cette question-là ? Je suis chez moi...

S : Le fait d'avoir été aussi consciente de ton identité parce que tu n'étais pas chez toi, c'est correct ?

J : C'est correct pour moi ! J'ai vraiment eu besoin de ça pour être consciente de mon identité (JB, 2016).

Il apparaît, au sein du retour réflexif de Joséphine sur son parcours, que Montréal ait été du côté des solutions à son problème de dépossession culturelle, et n'y ait aucunement contribué. En cela, il semble important de réaffirmer que les principes de vie qui fondent la manière d'être et qui sont fondés eux-mêmes dans le territoire

l'avant plan de la scène montréalaise les artistes et créateurs autochtones d'ici et d'ailleurs, au Projet Destination qui revendique une plus grande visibilité des autochtones en ville qui se traduit par la fondation d'une maison des arts et des cultures autochtones de Montréal, etc.

ancestral ne quittent pas celles et ceux qui les ont reçus. Plus encore, la ville n'est pas l'opposé du territoire ni ce sur quoi se basent les stratégies coloniales qui œuvrent simultanément sur plusieurs niveaux de dépossession. La question, comme cela a été abordé plus tôt, est davantage celle des modes de vie que celle des lieux de subsistance. La ville servait comme stratégie de colonisation afin de vider les réserves plutôt qu'à générer une forme d'oubli chez ses habitants autochtones. Elle participait ainsi des stratégies coloniales qui refusent d'honorer des traités sur un territoire qui n'est pas habité et qui souhaite assimiler les autochtones dans leurs modes de vie et leurs visions du monde jusqu'à ce que les pratiques de leurs ancêtres perdent leur signification. Son usage était en ce sens d'un double intérêt économique. D'une part, la migration vers la ville permettrait de vider les territoires et d'en retirer ainsi les droits particuliers aux peuples qui les déserteraient mais encore permettrait-elle l'intégration d'un mode de vie axé sur un consumérisme auquel on peut rapidement s'accoutumer.

Mais la résistance des Premières Nations, des Inuit et des Métis, comme le montre le parcours de Joséphine, ne connaît pas d'enclaves. La ville peut se voir réappropriée et intégrée dans les stratégies de celles et ceux qui résistent à ce système d'oppression et le refusent en se réinventant. Pour celui qui a grandi dans les maisons des Blancs, le fait de prendre acte des nouvelles technologies, des nouveaux éléments de confort, de se les approprier ne veut pas dire perdre ou rejeter sa culture. C'est aussi en ce sens, que le parcours créatif de Terry, que nous verrons ci-après, chemine. Il nous faut plutôt porter notre attention sur les impacts et les conséquences des politiques coloniales afin de bien intégrer la place et le rôle que tiennent les villes dans les vies des autochtones à ce jour et ainsi, tenter de documenter les marques d'une continuité culturelle dans un espace considéré généralement comme multiculturel et où les autochtones sont perçus comme un groupe parmi d'autres.

5.4.2 Ville et appartenance culturelle : l'itinéraire urbain de Terry

Les propos de Terry sur l'une des idées centrales de ses créations évoquent aussi les mêmes conceptions que Joséphine. « Au niveau de la résistance à la ville... on n'a pas perdu notre culture malgré le fait qu'on est en ville. On a la force de résister... C'est un peu ça l'idée » (TRA, 2015). Qui plus est, cette relation de nécessité qu'entretient Terry avec Montréal marque la distance comme point de départ à des actes de mémoire médiatisés par son processus créatif, qui implique désormais la ville et sa propre personne. « [...] Montréal, ça a comme transformé ma façon de créer une œuvre. Avant, c'était tout le temps un paysage avec une photo... les arbres. C'était juste ça avant quand je faisais du dessin, de la peinture ou de la pastel. C'est rendu que j'intègre la ville » (TRA, 2015). Il précise : « [...] je suis rendu aussi en ville maintenant mais j'ai commencé à être dans la culture comme on me l'a transmise, puis les traditions...Malgré que je suis en ville, j'ai toujours les connaissances. Je ne les perds pas » (TRA, 2016). L'incorporation de son expérience vécue de Montréal se solde en une incorporation des éléments et des matériaux de la ville qu'il combine à des éléments du territoire dans une volonté de ramener à lui les savoirs, les pratiques et les éléments du territoire (voir la figure 1). Il ajoute :

Mais, dans le fond, le fait d'amener le bois dans la ville c'était comme les Premières Nations qui vivent en ville, qui s'installent ici, que ce soit pour le travail ou les études. Ils ont toujours leurs propres racines en eux, leurs cultures, leurs traditions, ce qu'ils ont appris de chez eux (TRA, 2015).

Le parcours d'un autochtone vers une ville (figure 1) et Tradition et contemporain : dansons pour la résistance (voir la figure 2 ci-dessous) sont deux titres très évocateurs qui expriment l'importance de réitérer l'appartenance culturelle et le lien que Terry fait entre celle-ci et l'importance de la résistance en contexte urbain. Il n'est pas étonnant de retrouver dans le discours de Terry sur ses œuvres, une place aussi grande accordée à l'imaginaire de la résistance.



Figure 2 : Tradition et contemporain, Terry Randy Awashish, 2015

De plus, l'incorporation de ces nouveaux éléments qui symbolisent le retour ou le fait de ramener à soi est perceptible, entre autres, dans l'abolition de la distance qui est figurée dans la toile ci-haut présentée. Montréal et le territoire y sont séparés par un cours d'eau qu'on suppose être le Fleuve Saint-Laurent.

Ainsi, les sujets de sa figuration changent avec son arrivée à Montréal. « On dirait que c'est un passage vers le monde urbain » (TRA, 2015). En effet, Terry, qui me raconte avoir commencé à dessiner dans le chalet de ses grands-parents les paysages qu'il rencontrait dans la forêt (notcimik), intègre de plus en plus des éléments de la ville, autant du côté des matériaux que des images. Il se représente également lui-même dans

ses créations qui se révèlent aussitôt beaucoup plus intimes et il incorpore des éléments du territoire, des pratiques ancestrales liées à la chasse, les mélangeant dans des représentations révélatrices de sa trajectoire et du sens qu'il donne à sa présence à Montréal.

Par ailleurs, si ces éléments du territoire amenés pour ses créations en ville (comme les morceaux de bois devenus le cadre imitant l'apprêt des peaux d'originaux) sont employés afin de souligner la persistance de son ancrage culturel, qui ne le quitte pas en milieu urbain, Terry insiste que cela ne le concerne pas uniquement. Effectivement, on aura remarqué la récurrence de ce propos au cours des extraits d'entretien précédemment présentés.

5.5 Conclusion

Comme nous l'avons vu dans ce présent chapitre, Terry et Joséphine se rejoignent. Leurs trajectoires et leurs expériences sont inverses en raison des contextes de leurs époques respectives, bien qu'elles sont toutes deux marquées par une relation entre la distance, le contact, la mémoire et le retour qui fondent l'objet de leurs créations dans un premier temps puis, comme nous le verrons dans le chapitre suivant, leurs objectifs. En outre, la ville et l'intégration des outils dits « modernes » et de confort, les produits de consommation, imposés avec la sédentarisation, ne sauraient désormais être interprétés comme autant de preuves de la perte d'une authenticité reléguée à l'histoire et au mythe rousseauiste du Bon Sauvage. L'éducation forcée et l'élimination des modes de vie nomades sont des dépossession magistrales dont les répercussions perdurent.

Il nous faut aujourd'hui reconnaître jusqu'en milieu urbain, la résistance et la résilience de ces peuples, de ces individus et nous refuser de voir les signes quelconques d'une

disparition là où les autochtones et leurs cultures sont forts d'une vitalité renouvelée. Ces symptômes, considérés comme preuve par qui peut bien y trouver son compte, sont tributaires d'un système dont la prospérité dépend de ces pratiques génocidaires qui sont le fondement même de sa naissance et dont, de gouvernement en gouvernement, on cherche encore à se dissocier et à nier ensemble la responsabilité, les impacts passés, actuels et futurs. L'inspiration de Joséphine, résultant d'un itinéraire dont le point de départ est Montréal, témoigne bien de ce besoin de complexifier notre conception de la ville afin de parvenir à comprendre comment celle-ci est vécue dans les mondes figurés des Premières Nations. C'est seulement à cette condition que nous pouvons documenter des formes de réinvention de soi et de continuité désenclavées de la matérialité des réserves en cohérence avec les conceptions des espaces géographiques et ce qui les différencie. Il serait notamment pertinent de mesurer à quel point les lieux sont vidés de leur territorialité ou de leur potentiel territorial, c'est-à-dire avec quelle force les euro-dépendants en ont effacé les traces des histoires qui les précèdent.

Si cela est pertinent ici, c'est justement parce que le témoignage de Joséphine nous invite à voir une unité dans l'espace, dont les découpages sont avant tout les répercussions de la colonisation et invitent à des formes diversifiées de résistance. La ville est, en ce sens, héritage d'un mode de vie sédentarisé; elle renferme des opportunités dont la privation pour celui qui souhaite en bénéficier ne préservera en rien et n'améliorera en rien la destinée de sa société. De plus, à moins de se contenter du cas d'une seule personne pour les projeter à tout un peuple, ce qu'on appellera autrement du racisme, rien ne porte à croire que la volonté ou le besoin de vivre en ville s'applique à l'ensemble de ces personnes. Les revendications actuelles des Premières Nations se rapportent justement à cette idée.

CHAPITRE VI

ANALYSE GÉNÉRALE : TRAJECTOIRES DE VIE, VOLONTÉ CRÉATRICE ET CONTINUITÉ CULTURELLE

6.1 Introduction

L'analyse qui suit est fondée sur une application du modèle théorique de l'anthropologie de l'art, tel que développé par Alfred Gell (1998) et qu'il a baptisé la théorie du réseau de l'art (*art nexus theory*). Les artistes y sont considérés comme des agents et les artefacts, comme des index. Cela permet un mouvement de recul par rapport à ce qui est considéré comme artistique en Occident, tant sur le plan du créateur que de l'œuvre produite, car cette catégorisation correspond à des critères d'esthétique fondés selon les perspectives d'intellectuels et d'experts des choses de l'Art au nom d'un « régime d'identification spécifique de l'art » (Rancière, 2004 :17). Les abordant à l'extérieur de leur catégorisation esthétique, Gell nous offre une perspective des plus inclusives pour penser les processus créatifs, ainsi que l'intégration et le sens des objets en respect des sociétés qui les produisent. Sa perspective, qui permet de considérer la trajectoire artistique dans son ensemble en insistant sur la dynamique entre l'intentionnalité et l'agentivité, permet également de mettre en relation cette volonté créatrice avec les expériences vécues qui en sont la source. Il y a, selon Gell, une « homologie fondamentale qui lie les techniques des procédés créatifs des artistes avec les procédés techniques qui sont générateurs des relations sociales et qui impliquent la production des produits de consommation et la production d'humains par la reproduction, l'éducation et la socialisation » (Gell, 1999 : 178). Dans cette perspective, l'art peut être envisagé comme un moteur de reproduction du social plutôt que comme un projet d'esthétisation. Ceci est des plus

intéressants pour aborder l'art comme moteur de la transmission. En effet, on peut considérer l'art au début et à la fin de l'échange, comme support à l'éducation ou comme espace de pratique et d'intégration des savoirs. L'artiste et son œuvre deviennent alors les deux pièces d'un système de savoir et de transmission fondé en outre sur des techniques qui sont destinées d'une part à la formation de l'acteur et d'une autre part, à la reproduction des techniques et des savoirs implicites à la création artistique donnée à voir au public.

Gell prend pour point de départ qu'il existe deux niveaux d'acteur (*agent*) (1998 : 23). Le premier, humain, est le possesseur de la capacité et de la volonté d'agir (*agency*), tandis que le second, l'artefact, est le médiateur de l'intentionnalité. C'est par celui-ci que l'artiste exprime et transmet son intention vers le récepteur (*patient*), celui qui reçoit l'œuvre comme matériau à interpréter. Ce dernier aspect de la théorie est toutefois laissé de côté pour la présente analyse. En effet, il n'est pas pertinent d'interroger la réception sociale (institutionnelle) ou individuelle (appréciation subjective) des créations qui sont ici, rappelons-le, des supports à l'échange, des matériaux méthodologiques. C'est en effet ce que l'approche de Gell donne à penser au niveau de l'agentivité génératrice des œuvres qui m'intéresse ici. Mais si cette étude ne s'intéresse pas aux artefacts en particulier et encore moins à leur réception par le public, il est très intéressant de constater le lien entre l'expérience et l'action; où le début du second, le procédé créatif, trouve son point de départ dans l'inspiration découlant précisément du premier. On trouve aisément dans cette théorie la complétude qui restitue l'œuvre dans la réflexion en lui attribuant le rôle d'un agent tiers – parce qu'elle est porteuse de l'intentionnalité initiatrice dont il est le résultat. L'œuvre sert de support à l'agentivité. Comme nous l'avons vu, elle est relationnelle et contextuelle et, en cela, stimulée par le vécu. Elle œuvre à titre de témoin, non pas de l'agentivité de l'artiste en lui-même, mais de ce qui, derrière, lui a donné naissance. L'agentivité de Gell, ainsi située, permet une perspective phénoménologique sur le processus de création où l'intention créatrice issue de

l'expérience est enculturée, pour reprendre le terme de Margaret Mead (1935). Ainsi, l'œuvre est manifeste et s'inscrit dans un monde figuré donné, non pas immuable, mais stable au point fixé au moment de sa création. L'analyse ici présentée abonde en ce sens. En s'attardant plus longuement sur la processus créatif de l'agent selon la théorie de l'anthropologie de l'art de Gell, il est possible de dégager que l'expérience (le vécu) est médiatisée par le monde figuré (l'interprétation de ce vécu dans une ontologie) où advient l'intentionnalité (volonté créatrice), d'où découle une œuvre (action de l'agent et apparition de l'index) exprimant le vécu tel que conçu au sein d'un monde figuré (témoin) et par laquelle l'artiste transmet certains éléments de sa vision du monde en cohérence avec un moment et un contexte précis (continuité). Ainsi, cette primauté de l'intentionnalité dans l'acte créatif, en plus de réaffirmer la place des ontologies dans la création artistique, révèle la possibilité d'observer en presque simultanéité des transformations et des continuités qui s'opèrent au gré des expériences vécues.

En se basant sur une approche intergénérationnelle, l'analyse comparée des résultats relève des similitudes (la conception du territoire, chapitre 5) dans deux parcours que l'on pourrait qualifier d'inverses au regard de l'éducation reçue et de la relation à Montréal (chapitres 4 et 6). Ces champs ne sont pas exclusifs aux éléments de l'expérience vécue en lien avec la ville, mais englobent les différentes sources dont dépendent les perspectives sur la ville et avec elles, le sens qui sera tiré de ces expériences. C'est en cela que Montréal est considérée comme un terrain multi-situé et insaisissable. En ce sens, l'expérience au cœur de la recherche trouve son importance dans ce qu'elle n'impose pas de définition préconçue de la ville ou du territoire. Cela autorise à laisser émerger, depuis les échanges avec les participants, des considérations qui permettent de circonscrire ces éléments au-delà des réseaux d'entités mutuellement exclusives auxquelles la recherche les confine encore.

Les trois chapitres précédents présentent les trois domaines des expériences vécues dont découle ce que je reconnais ici comme une volonté créatrice. L'éducation reçue, la conception du territoire ancestral et les relations que Joséphine et Terry entretiennent avec la ville, correspondent à trois sources distinctes de motivations. Comme la partie qui suit le relate via les trajectoires de vie de mes collaborateurs, la distance avec la communauté, la famille, le territoire et la langue stimule la mise en place de stratégies alternatives de contact avec cet ensemble constitutif des racines de mes collaborateurs. C'est ce que j'appelle la volonté créatrice. Ainsi, conséquemment aux trois sphères de motivations, trois stratégies, qui seront développées dans le présent chapitre, sont convoquées dans les procédés créatifs de Joséphine et de Terry. Elles visent l'atteinte d'un objectif central qui est de ramener à soi le territoire et son mode de vie. En ce sens, les trois motivations deviennent manifestes dans le contexte de la vie en ville. Ce déploiement du processus créatif se passe aussi en trois moments qui sont : l'intention, la création et le partage. Ils seront développés par la suite afin de situer d'abord le phénomène de continuité culturelle, qui est sous-tendu par ce processus de création qui lie le vécu à l'œuvre.

6.2 L'expérience vécue, source d'une volonté créatrice

Le récit des parcours des deux artistes permet de porter un regard analytique sur les implications de la divergence des contextes politiques, sociaux et des opportunités qui se sont présentées à eux au cours de leur vie. Issus de contextes socio-culturels, géo-politiques et historiques distincts, le cadre principal de l'analyse comparative se déploie sur une base intergénérationnelle. Cette mise en commun des expériences vise à dégager ce qui est semblable entre Joséphine et Terry et le sens qu'ils ressortent de leurs trajectoires de vie. Celles-ci, si distinctes qu'elles peuvent sembler en rupture l'une avec l'autre, se rejoignent cependant tout à fait à l'échelle des

interprétations de leurs expériences intimes, de la compréhension du monde dans lequel ils vivent et surtout, des frontières, physiques et mentales qui le découpent.

Les passages suivants relatent tour à tour les trajectoires de Joséphine et de Terry telles que rencontrées au cours des chapitres quatre à six. J'identifie ces trajectoires comme des sources de motivations, ce que je désignerais à présent par la volonté créatrice. Celle-ci, expliquée plus bas, adjoint la naissance d'une intentionnalité, précédée de motifs, au déploiement d'actions qui en font la performance et la matérialisent. Les itinéraires des deux artistes me permettent d'exposer les grandes lignes de leur trajectoire de vie mutuelle, dont certains moments ont fait l'objet des chapitres précédents, en mettant l'accent sur leur venue à Montréal. La volonté créatrice sera en effet plus aisément explicitée en l'ancrant à la spécificité des parcours de mes collaborateurs. Ceci me permettra d'enchaîner avec la présentation des stratégies créatives au point suivant.

6.2.1 Joséphine : Une aveuglante proximité

Joséphine Bacon, documentariste et poétesse bien connue au Québec, réside à Montréal depuis près de 50 ans. Originaire de Pessamit, sur la Basse-Côte-Nord, elle a passé quatorze années de sa vie à l'école résidentielle de Masteuiatsh – Pointe-Bleue, dans la région du Lac-Saint-Jean³³. Cette période correspond à une perte des savoirs et des pratiques de sa communauté, ainsi qu'à une expérience restreinte de sa culture et à une perte de contact avec le territoire. Au sortir du pensionnat, elle entreprend des études en secrétariat à Québec, où elle demeure un moment avant de partir pour réaliser un stage à Ottawa, qu'elle abandonnera afin de « se trouver de la job à Montréal » avec une de ses amies en novembre 1968. Mais ayant séjourné en

³³ Le passage au pensionnat de Joséphine fait l'objet d'une discussion au chapitre quatre.

ville durant l'été de l'expo '67, elle n'y est déjà plus étrangère. Seulement, cette fois-ci, le travail qu'elle cherche ne se présente pas et sa venue la précipite dans un hiver d'itinérance. C'est son premier hiver montréalais. Pourtant, cette situation ne durera pas. Les rencontres avec « les autres indiens de la ville » la mèneront à être hébergée chez des amis et, en 1972, à rejoindre le Laboratoire d'Anthropologie Amérindienne de l'Université de Montréal, où elle a fait la rencontre des chercheurs Josée Mailhot, Sylvie Vincent et Rémi Savard. Cette histoire, maintes fois rapportée et racontée, est le début de ce qui la mènera, bien des années plus tard, à cette poésie qui est sienne, inspirée des récits des aînés, que la recherche avec « les trois anthropologues », comme elle les appelle, a mis sur son chemin.

La femme qui se raconte lors de nos entretiens connaît bien la recherche. Elle a fait ses débuts avec des contrats de traduction et de transcription auprès de Sylvie Vincent qui lui redonnent le contact perdu avec les *Atanukan*. Ces mythes dont les aînés font la narration constituent la principale source d'inspiration de sa poésie aujourd'hui. Joséphine, comme elle le dit si bien, nous raconte le territoire, la forêt, la toundra et le nomadisme avec ses poèmes. Elle écrit les récits reçus, ce qui lui a été raconté sans qu'elle ne puisse le vivre. Par ailleurs, elle insiste sur le point suivant : c'est par le biais de la recherche et de son aboutissement comme jeune adulte à Montréal qu'elle a recouvré sa culture. Pour elle, c'est la ville qui lui a rendu les morceaux de ses racines qui lui manquaient.

Mais la poésie est arrivée dans sa vie par un autre chemin: celui de l'itinérance et de la rencontre de Michel Depatie, entre autres, avec qui elle se lie d'amitié. Puis, la poésie lui est aussi venue avec le ton « frondeur », plein de l'audace d'une parole proférée dans les vapeurs d'une soirée festive. « M'a t'en écrire un poème moi ! ». Elle a commencé par faire naître « un poème sur les Maîtres des animaux, [le] premier poème [qu'elle ait] écrit ». C'est tout ce qu'il lui a fallu dire pour que les vers se laissent ensuite et graduellement adopter par elle.

L'histoire est longue qui réunit ensemble le monde de la recherche, les récits des aînés et la prose de Joséphine. Cette histoire, de plus en plus souvent racontée de manière parcellaire dans les médias, prend place dans un paysage urbain. Montréal représente, pour elle, « le début de sa vie ». C'est dans cet univers asphalté et bétonné que Joséphine me raconte avoir « retrouvé sa culture »³⁴. Sa création se concentre autour de ce qui lui a été donné et du manque, du vide à combler, dans son expérience « d'indienne ».

Au moment de préciser ce qui pour elle distingue sa ville d'adoption de la communauté dont elle est originaire, Joséphine me dit voir Montréal et Pessamit comme des milieux de vie, de subsistance, et prend bien soin de les distinguer tous deux de ce territoire que racontent les aînés et qui s'apparente davantage à l'intérieur des terres et à la Toundra. La forêt et le nomadisme sont, pour elle, des éléments qui ne doivent pas être confondus avec l'intégration du mode de vie « des Blancs ». En outre, la communauté, cette partie sédentarisée de la réserve, est autre chose que le territoire. Elle est l'une des marques de la colonisation et des transformations qu'ont connues les modes de vie des Autochtones. Elle considère qu'il y a le mode de vie, c'est-à-dire le territoire et les pratiques qu'on y apprend et dont dépend la survie, et qu'il y a le milieu de vie, cet espace marqué d'un rapport usuel aux choses et qui fonctionne selon le mode de vie hérité et imposé des colonisateurs.

6.2.2 Terry : Une nécessaire trajectoire urbaine

Venu à Montréal pour étudier le design graphique, Terry Randy Awashish s'est

³⁴ Puisque son parcours est inhabituel, ce type particulier d'expérience permet d'étendre nos considérations dans l'étude des enjeux de transformations culturelles issues du colonialisme d'établissement (*settler colonialism*).

installé dans la ville il y a tout juste deux ans. Atikamekw, dans la jeune vingtaine, et originaire de la communauté d'Opitciwan en Haute-Mauricie, le parcours urbain de Terry est marqué d'abord et avant tout par sa volonté d'obtenir un diplôme d'études universitaires dans son programme, qu'il réalise présentement à l'Université du Québec à Montréal.

Artiste émergent sur la scène montréalaise, la perspective qu'il a sur son parcours créatif est marquée par deux thématiques qui sont persistantes dans les œuvres qu'il élabore en ville. D'une part, celles-ci évoquent une réalité partagée par tous les autochtones qui, vivant en ville comme lui, se posent la question de la résistance. Mais ses œuvres renvoient également à un aspect beaucoup plus intime de son processus créatif qui s'ancre dans des réflexions sur son appartenance culturelle et dans la mémoire des savoirs et des pratiques de ses ancêtres, dont il est à la fois le récipiendaire et le passeur.

Terry a été éduqué dans sa communauté et dans sa langue maternelle, l'Atikamekw, et a reçu, en plus de son cursus québécois, l'éducation au territoire et à la survie en forêt que lui ont transmise ses grands-parents. C'est dans la forêt de ses ancêtres et sur le territoire de chasse des siens, à l'intérieur des terres, qu'il a développé un sentiment d'appartenance à sa culture qui s'exprime dans son art, tant par les thématiques évoquées dans ses œuvres que par les matériaux mobilisés pour leur réalisation.

Le besoin de ce jeune homme de quitter sa communauté pour aller s'éduquer est par ailleurs indissociable d'une volonté qu'il a d'y revenir et de s'y impliquer, ce qui est tout à fait cohérent avec sa démarche artistique. Terry crée pour se rappeler. L'art est pour lui un moyen de ramener à lui les pratiques ancestrales auxquelles il s'identifie. Son choix de matériaux, autant que ce que ses œuvres représentent, sont autant de moyens de reproduire les gestes et les relations au territoire de ses ancêtres.

Le territoire ancestral qu'évoque Terry, c'est la forêt, le milieu de vie de la chasse, de la trappe et de la pêche, l'univers « où son grand-père lui a appris à survivre ». Il le nomme « territoire ancestral » et l'oppose au territoire contemporain, c'est-à-dire à tous ces endroits où l'on vit selon des pratiques dites modernes, dans un système économique et consumériste auquel la ville comme la communauté n'échappent pas. La réserve n'est ni l'une ni l'autre de ces catégories, mais est marquée par des découpages physiques et symboliques. Le *Nitaskinan*, le territoire ancestral, comme nous le savons désormais, ne correspond pas aux installations et aux délimitations coloniales dont découlent les trois communautés Atikamekw que sont Manawan, Wemotaci et Opitciwan.

6.2.3 La volonté créatrice

La théorie du Nexus de Gell (1998) implique que l'œuvre d'un artiste sera le produit et le porteur de l'intentionnalité dont elle origine. Cette intentionnalité est elle-même le résultat de la production du sens tiré du vécu, tel que le suggère Turner (1986) et qui est rendu possible par le processus de mémoire (Severi, 2007) qui est marqué par la personne qui infère, c'est-à-dire par sa singularité ainsi que par sa manière de s'engager dans le monde et de s'y percevoir (Ingold, 2000). C'est dire que l'intentionnalité et la volonté créatrice qui en découlent sont toutes les deux marquées par les mondes figurés des artistes et que les œuvres de ces derniers en sont des expressions. Le travail que convoque la volonté créatrice suscite en cela une réflexion qui engage des processus de continuité culturelle par le simple fait de sa manifestation, d'où l'intérêt de collaborer avec Joséphine et Terry pour documenter l'état de cette continuité culturelle à Montréal et de rendre un tracé de leurs trajectoires de vie pour l'analyse.

La volonté créatrice n'est pas l'équivalent de la créativité entendue comme potentiel d'innovation et d'originalité. Elle prend plutôt comme point de départ ce dont me parle Joséphine. Cet art, qu'on n'a jamais « eu l'intention » de produire, créé « n'importe quand » et parfois « n'importe où ». C'est ce même art qui, bientôt, né d'un élan spontané qui se manifeste en pleine vie, devient, par l'« accident [du] rêve » d'une autre, un projet de création soutenu et qui, tranquillement, se révèle porteur d'une cause et d'un but. En cela, la volonté créatrice précède à la créativité puisqu'elle est concernée par le stimulus qui la génère. Il n'est par ailleurs pas question dans ce mémoire de donner place à une quelconque évaluation de la capacité artistique des participants ni de référer à une quantité mesurable d'originalité. Celle-ci constitue en effet un critère socialement employé dans une perspective managériale pour juger de la valeur d'un projet, comme ce serait le cas dans les systèmes d'attribution de bourses et de subventions, par exemple. Ceci serait d'autant plus inopportun que la volonté dont il est question ici ne demande pas l'exercice rationnel d'une prise de conscience pour se rendre manifeste, de toute façon, par l'action même de celle qui donnera naissance à son œuvre. Gell insiste à de multiples reprises sur ce point : l'œuvre initiale précède nécessairement l'attribution du titre d'artiste à son créateur.

Or, c'est précisément la motivation, considérée comme source de volonté, qui est la base génératrice de l'agentivité d'une personne. C'est de ce transfert d'intentionnalité en acte de création que naît le processus créatif. Ma perspective est en cela tributaire de la phénoménologie où il est question d'expliquer ce que Jean-François Lyotard nomme le « flux des vécus » (1992 : 95) où l'intentionnalité est considérée comme « l'essence de la conscience » (1992 : 6). En cela, il apparaît que le pas ne soit pas grand entre l'expérience vécue et la manifestation de cette conscience par le flot de l'intention.

C'est en outre par une triple association du vécu que se révèle la persistance des mondes figurés, cette continuité culturelle que je me suis donné de contribuer à documenter. Cette association en une boucle qui se déploie en trois temps. Le vécu, en tant qu'expérience, fait d'une part jaillir les motifs de l'intentionnalité. Depuis l'intention, le vécu est ensuite associé à la manifestation de la conscience. Et, c'est finalement en tant qu'œuvre qu'il est transmis alors que le geste de création artistique rend manifeste l'intention.

Mon angle d'analyse relève en cela du courant de l'herméneutique tel que Ricoeur en fait l'ébauche dans ses *Essais d'herméneutique* (1969). Ces trajectoires, aussi bien que les catégories qui se sont révélées significatives pour la présente recherche, portent la marque des mondes figurés par lesquels ces derniers sont conçus et interprétés. Cette production de sens à partir du vécu contemporain témoigne immanquablement des ontologies (Poirier, 2000; Descola, 2006), du moment qu'on accepte que la représentation, culturellement ancrée, émerge d'un « je » (Favret-Saada, 1977 : 55). Il n'est en effet plus lieu de savoir si l'individualisation des cosmologies doit être acceptée comme fait. C'est ce que le concept de monde figurés, tel que formulé par Holland *et al.* (1998) implique, en tant qu'il est adjoint au concept d'agentivité (*agency*), c'est-à-dire la capacité d'un être d'agir sur son monde (Holland *et al.* 1998 ; Clammer *et al.*, 2004). La question qui demeure est plutôt de voir en quoi il est possible de documenter une telle continuité sans sombrer dans l'ambivalence et l'essentialisation propre à la confection des stéréotypes (Bhabha, 1994).

Dans cette visée, la théorie de Gell nous offre des outils. L'agentivité étant enculturée (*enculturated*), les objets d'art sont des instruments sociaux, que Gell nomme intermédiaires (1998 :23). Cette enculturation, sujette aux reformulations constantes de l'histoire, est relationnelle et dépend d'un contexte particulier. C'est dire que les œuvres, fruits des intentionnalités dont les mondes figurés sont les principales sources

de significations, sont des témoins immédiats de ces versions contemporaines des ontologies.

La triple association de l'expérience, de la volonté créatrice et de la production artistique permet de repérer dans le travail des artistes autochtones de Montréal cette liaison entre leurs modes de vie et leurs milieux de vie urbains. Ces liens participent des actualisations et des reconfigurations des cosmologies autochtones en ville qui font l'objet de l'article de Laurent Jérôme (2015).

6.3 Des procédés créatifs porteurs d'une intentionnalité

L'intentionnalité, telle que nous venons de la voir, découle d'expériences. Les processus interprétatifs, qui permettent l'intégration de ces expériences dans la signification que l'individu *fait de* et *donne à* son vécu, sont médiatisés par l'ontologie propre à sa culture. L'œuvre qui en est le résultat, mise en scène, en quelque sorte, par la création artistique, reflète inévitablement ce monde figuré qu'elle porte, dans la mesure où elle constitue, selon la théorie de Gell, ce par quoi l'agentivité de l'artiste est rendue effective (Gell, 1998 : 20).

Les trois procédés créatifs présentés ci-après ont en commun de supporter les créateurs dans leur démarche de ramener à eux leur territoire respectif. Ce territoire ancestral se transpose dans le territoire de l'oralité (Jérôme et Veilleux, 2014). Depuis un espace connu, expérimenté et imagé, le territoire ancestral est ainsi transmis par le partage auquel aboutit le procédé créatif. C'est cette volonté qui se subdivise en ces stratégies créatives que sont l'acte de mémoire, les techniques de mises en pratiques des savoirs de la chasse et la transmission qui participe au processus de continuité, que nous verrons plus loin.

6.3.1 L'art comme lieu de mémoire

L'acte de mémoire est fondateur du processus par lequel des éléments du récit sont intégrés et rendus manifestes dans les œuvres dont il est ici question. Effectivement, la mémoire est manifeste dans l'inspiration première de l'œuvre et dans l'acte de se souvenir. Cette manifestation d'éléments emmagasinés dans l'esprit fait indéniablement partie de l'émergence des idées sans être toutefois, en elle-même, ce qui permet d'apporter un éclairage aux processus de continuité des mondes figurés en contexte urbain. La mémoire qui est ici posée comme outil stratégique est devenue un acte volontaire dans le développement du processus créatif. Elle agit comme ce qu'Ann Fienup-Riordan nomme des métaphores de changement (1997, 2000). Julie Cruikshank abonde dans le même sens et suggère de considérer que le sens du récit, plutôt que de lui être inhérent, se crée au gré des situations quotidiennes au sein desquelles il est raconté (1998 : XV).

Ainsi les créations artistiques racontent une histoire et une origine personnelle tout en permettant à celui qui reçoit ce récit d'en laisser émerger le sens qui correspond à son vécu. Elles s'adressent en cela à ceux qui étaient là avant, autant qu'à ceux qui vont venir. Elles offrent une mémoire vive à ceux qui ont connu le récit que l'œuvre évoque et offrent une expérience par l'imaginaire à ceux qui n'en ont pas eu l'occasion. Cette stratégie, sans doute la plus intime des trois, parle directement d'une histoire dont nous sommes les contemporains.

Joséphine, qui a retrouvé sa culture par le contact avec les aînés, crée aujourd'hui autant pour eux que pour les générations à venir. Elle reste en dialogue avec eux par son art et, pour cela, elle préserve ce qu'elle appelle leurs « mots de territoire ». « Quand j'écris en Innu-Aimun là, c'est pour eux autres que je le fais. Pour tous ces

vieux qui restent, qui ne savent pas lire... Ils ne savent pas lire le français, mais ils savent l'Innu ! » (JB, 2016). C'est une manière d'entretenir le dialogue et les liens qui unissent les générations. C'est aussi une manière de préserver un territoire ancestral qui existe dans le nomadisme et les toponymes inventés pour s'y retrouver (tels qu'évoqués au chapitre 3). Sa poésie, entre autres choses, est une tentative de conserver ce nomadisme. C'est par lui et par le territoire qu'elle s'est imaginé avec les récits des aînés que Joséphine a rencontré sa poésie. « Je pense que c'est ma mémoire qui est poète et pas moi ».

Cette stratégie de mémoire se révèle très proche des préoccupations et des objectifs personnels de Terry. Pour lui, l'éloignement de sa communauté, le manque de contact avec le territoire et sa famille sont autant d'éléments d'ennuis qui le poussent à créer. « J'essaie de raconter quelque chose que je [souhaite garder en mémoire], que mes grands-parents m'ont appris » (TRA, 2015). Cette perspective chez Terry s'alimente de savoirs en lien avec la spiritualité, la relation aux animaux et au territoire, ainsi que le respect dont il faut faire preuve à leur égard.

L'œuvre en trois temps (figure 3, ci-dessous) exprime bien ce processus de la mémoire. En effet, les mocassins symbolisent, pour Terry, la relation à la forêt. En faire le dessin est pour lui une manière de retourner sur le territoire, de « se sentir mieux et de s'ennuyer moins », de permettre à son récepteur d'y retourner aussi et peut-être, d'y amener un peu celle qui n'y a jamais mis le pied.



Figure 3 : *Mocassins Tryptique*, Terry Randy Awashish 2015

6.3.2 L'art comme mise en pratique des savoirs

Cette forme de mémoire intime, fermement ancrée dans les savoirs ancestraux, s'articule bien chez Terry à sa volonté de reprendre des matériaux dans ses œuvres et de les employer de manière à reproduire des gestes du territoire durant sa période de création. « Il y a un outil qu'on utilise : le collet. J'ai utilisé le fil de fer... pour le lièvre ou... Sans avoir à utiliser le fusil ou le tir à la roche... comment on va tuer la perdrix. C'est mon grand-père qui me l'a appris de même. C'est un exemple de la chasse je dirais » (TRA, 2016).



Figure 4 : *Où l'on danse*, Prise de vue macroscopique. Terry Randy Awashish 2015

Cette œuvre évoque beaucoup plus, par ce qui y est représenté, que l'Univers de la chasse. On peut en effet y observer un danseur en pleine performance, faisant face à la ville, qu'on reconnaît à ses gratte-ciels et à ce qui semble être un nuage de brouillard. Cette toile combine en cela les deux stratégies de la mémoire et des pratiques spirituelles et de subsistance. Elle témoigne de leur persistance dans l'histoire intime du passage de la forêt à la ville.



Figure 5 : *Où l'on danse*, Vue d'ensemble. Terry Randy Awashish 2015

Ce procédé, qui a pour objectif de ramener à soi le territoire par la réassignation des savoirs ancestraux à des techniques artistiques, est aussi présent dans de nombreuses œuvres réalisées par Terry. Cette préoccupation, centrale chez lui, lui inspire des combinaisons de mises en forme, de textures et des choix de matériaux des plus

intéressantes. La toile présentée ci-après (Figure 1) et vue précédemment au chapitre 5 en est un autre exemple.



Figure 1 : *Le long parcours d'un autochtone*, Terry Randy Awashish 2014

À propos de cette œuvre, Terry explique que c'est « (...) le tannage de peaux, qu'on m'a montré aussi dans le bois avec mes grands-parents, que je voulais amener en même temps avec l'espèce de cadrage avec du bois ». La toile remplace ainsi la peau de l'original. Une peau de ville, en quelque sorte. Et cette fois encore, le récit de l'expérience intime rencontre la mise en pratique des savoirs qui le ramène aux siens et invite le récepteur à faire un pas de plus dans son monde.

Cette stratégie, entre la part d'intimité et la part de résistance induite dans la réassignation d'une pratique culturelle, est intégrante d'un savoir collectif qui dépasse la personne du créateur. Elle est affirmation identitaire et témoin de l'adaptation en œuvre qui renvoie ce paysage urbain à son appartenance culturelle Atikamekw. La démarche artistique de Terry, qui souhaite mettre en pratique un ensemble de connaissances précis, rejoint en cela aussi celle de Joséphine. Cet aspect, à la frontière de l'intime et du collectif, se retrouve chez Joséphine en ce qui concerne la stratégie de mémoire. Elle mobilise les savoirs ancestraux de l'oralité, retrouvés au

gré de ses contrats de recherche. Sa poésie entière, mais aussi ses réalisations documentaires et cinématographiques, sont des formes d'oralité³⁵ qui s'adaptent aux deux réalités qu'elle partage au quotidien. En effet, « la tradition orale détient le potentiel de traduire des significations culturelles distinctives à des audiences diversifiées » (Cruikshank, 1998 : IX). Joséphine, bilingue jusqu'au bout de son langage et de son imaginaire, offre aussi, par ses lectures publiques, des paroles qu'elle met à l'écrit et une vision qu'elle offre par son cinéma. Cet « appel des mots », « découvert au fil des années », abonde en enseignements dont elle a vraiment pu réaliser l'importance pour son identité en vivant à Montréal. Cette situation urbaine marque les moyens, contemporains, que Joséphine et Terry emploient pour partager les enseignements reçus.

Tu sais, je ne sais pas combien de temps je vais vivre en ville. C'est plus le fait de ne pas oublier d'où l'on vient. D'où je viens : du territoire d'Opiteciwan. Puis j'ai été élevé dans le bois. J'ai vécu avec mes grands-parents dans le bois. C'est quelque chose que je ne dois pas oublier, ce que j'ai appris là-bas. Puis ce que j'ai appris mettons au chalet avec mes Grands-Parents, puisque c'est quelque chose que je ne peux pas pratiquer ici. Je dois conserver la pratique » (TRA, 2015).

En la conservant par leur création artistique offerte en partage au public, ce procédé créatif en génère un troisième qui lui ressemble, celui de la transmission.

6.3.3 L'art comme espace de transmission

Cette stratégie créative, bien que présente dans les deux précédentes, implique une intentionnalité marquée d'un sens de l'engagement et des responsabilités qui ressort

³⁵ À titre d'exemple, on pourra visionner son documentaire *Tshishe Mishtikuashisht - Le petit grand européen : Johan Beetz*. Office National du Film. Récupéré le 20 octobre 2016 de https://www.onf.ca/film/tshishe_mishtikuashisht/

chez mes deux collaborateurs. Pour Joséphine, l'importance de laisser une trace se révèle tant au niveau de la technique que du contenu présenté sous forme de récits.

Je devais être poète sans le savoir... ou je suis devenue poète. Mais c'est grâce aussi à tout ce que les vieux m'ont conté. C'est ça qui a amené finalement *Bâton à Messages*. C'est les vieux que j'ai écoutés. *Bâton à message* (songeuse)... Bah tu sais, c'est un Bâton à message de toute façon ! Tu sais je l'ai fait aussi beaucoup pour les... ceux qui viendront plus tard là... Comme laisser sa trace (JB, 2016).

Joséphine s'est fait transmettre le territoire, qu'elle transmet à son tour par sa poésie. Cette mise à l'écrit constitue une préservation et une transmission très proche de ce monde de la recherche universitaire d'où elle a tant appris et à laquelle elle a tant contribué et continue de le faire. Terry exprime ce même besoin. « Je veux dire un message, je veux transmettre un message. Je dirais même plus, j'ai tendance à vouloir partager les idées, les émotions » (TRA, 2016). On constatera par ailleurs la place privilégiée de l'art comme forme de production culturelle pour innover dans les outils de transmission qui, comme la culture qui est en constante transformation, s'adapte aux réalités contemporaines de sa fonction. En effet, « la production culturelle permet de soutenir ou de nourrir la reconstruction identitaire et la fierté identitaire » (DestiNATIONS, 2016 : 42).

Par ailleurs, cette stratégie de reprise de contact avec le territoire constitue un procédé qui engage le collectif. Cet aspect de la transmission et le sentiment de bien-être (Gagné, 2013) et de confort (Radice, 2000) que cela confère aux trajectoires urbaines de Terry et de Joséphine ressort comme le point central de l'agentivité dont ils font preuve. Ramener le territoire à soi est ici possible par la condition même du partage et de l'effort de l'explication. Cette perspective plus communautaire de la création renforce la position de la transmission comme marque d'une volonté créatrice profondément ancrée dans la persistance de leurs cultures.

6.4 Continuité culturelle

La continuité des cultures autochtones à Montréal s'inscrit dans ce processus créatif de transformation issu des expériences, où la négociation ontologique se joue autant sur le plan individuel que collectif. En outre, Schwimmer (2004) affirme que les luttes autochtones pour l'auto-détermination ont pour enjeu principal la reconnaissance de la légitimité politique d'une multitude d'ontologies, reconnaissance qui garantirait aux visions du monde autochtones le même statut que celui de la majorité occidentalocentrée. Selon lui toujours cette lutte se fonde sur deux conditions *sine qua non*. Premièrement, les institutions détentrices du pouvoir doivent permettre l'expression autonome de visions du monde distinctes. Deuxièmement, les peuples requérants doivent être en mesure de faire valoir leurs conceptions du monde, en la présentant de telle sorte qu'elle soit recevable et reconnue par les deux camps. Ainsi Schwimmer propose-t-il de considérer comme enjeu principal celui de la divergence fondamentale des modes d'entendement du monde, ce qu'il nomme « the burden of ontological negotiation ». Si l'enjeu de la première condition mérite qu'on s'y attarde avec le plus grand intérêt, ma recherche soutient que le travail des artistes autochtones, par leur processus à la fois personnel et collectif de redéfinition, d'affirmation et d'actualisations culturelles et identitaires, offre une lunette qui permet de voir les cultures autochtones actuelles à même le contexte montréalais.

Les trois stratégies de création se déploient dans ces processus de création sur deux niveaux de continuité culturelle. D'abord motivée par une relation intime du vécu, l'inspiration se transforme peu à peu en un besoin de partage sur le plan collectif. Ces stratégies sont autant de motivations qui, ensemble, forment la volonté créatrice qui pousse l'artiste à la création mais aussi et peut-être surtout, au partage de son œuvre. En effet, l'œuvre doit prendre place dans la sphère sociale pour s'extraire de la

relation intime à l'artiste qui l'a fait naître et ce n'est que parce que celui-ci s'engage dans ce partage qu'on peut prendre la mesure de la continuité culturelle qui se dégage de sa volonté créatrice par laquelle est performée son agentivité.

Ces parcours touchent « [comme] je l'ai souvent répété, la résistance » (TRA, 2015), parce que « la continuité est toujours l'effet d'un saut par-dessus des discontinuités » (Latour, 2012 : 269). En cela, Bruno Latour voit juste et c'est précisément pour cette raison que les parcours sont considérés en termes de processus plutôt que comme des aboutissements qui se mesureraient d'une œuvre à l'autre comme autant de projets indépendants les uns des autres. La stratégie continue d'usurpation à l'endroit des autochtones et de leur territoire interdit à mon sens de parler d'un moment postcolonial. C'est dire que les continuités d'aujourd'hui affrontent les discontinuités d'aujourd'hui. En ce sens, bien que le passé importe pour penser les relations présentes entre les peuples autochtones et les États coloniaux ainsi que l'absence d'une place négociée chez nous des ontologies autochtones leur permettant un impact dans le fonctionnement de notre société, ce sont les discontinuités présentes qu'il importe d'amener au jour. C'est à cette condition seulement qu'il sera, selon moi, possible de voir émerger un réel sens des responsabilités dans la société non-autochtone. La réparation, idée qui renvoie à une dette, ne suffit pas à établir de réelles relations de réciprocité. Cette tâche, à laquelle nombre de chercheurs s'attardent, anthropologues et autres, permet d'engager les allochtones dans une démarche d'ouverture à l'autre qui dépasse la tolérance et qui invite à prendre le pouls, aujourd'hui, des réalités et des luttes autochtones et de les voir au présent. C'est aussi à cela que l'art autochtone participe et peut-être plus assurément alors parce qu'il connecte les humains par le sensible plutôt que sur la base de joutes politiques où les partis sont d'emblée identifiés comme des opposants. L'art permet de faire émerger du commun et de créer des ponts, pour reprendre les objectifs du mouvement *Idle No More*.

Les stratégies vues ci-haut, autant de formes de continuité culturelle, s'articulent à trois moments de l'expérience. Le premier, celui de l'inspiration, réfère aux réalités sociales vécues au sein de la ville et des communautés d'origine et des politiques coloniales qui affectent les expériences de mes collaborateurs positivement ou négativement. C'est ce vécu qui inspire, lorsque ramené en contexte montréalais, et qui fait naître une intention créative. Ce moment s'attache à la mise en place d'un projet et incite des choix au niveau de la mise en forme des œuvres. Elles sont alors créées, destinées à un public. L'intention de les partager se transforme alors en partage concret. Deux niveaux d'agentivité s'observent simultanément. Dans un premier temps, l'aspect performatif de la création artistique projette la sphère de l'intime vers l'extériorité du support de l'artefact. En cela, elle est une part de l'expérience telle que considérée par Turner (1987). Elle consiste en un moment sacré du don qui place l'œuvre dans une posture relationnelle proche de celle du *donné à voir* dont parlent Houseman et Severi (1994).

Dans un deuxième temps, cette visibilité de l'œuvre rendue publique offre une ouverture sur les modes d'existence (Latour, 2012) qui sont inclus dans les dynamiques de perpétuel repositionnement d'un monde en constante transformation. Les idées, devenues des intentions, puis des créations, sont la matérialisation de l'action des artistes sur leur monde et une traduction du sens qu'ils font de leur monde, offerte à l'interprétation de tous ceux qui voudront la recevoir. Cette matérialisation des idées constituent une matérialisation de la figuration des mondes, témoin de continuité.

De plus, les trois procédés créatifs présentés ci-haut, bien que distingués par souci de cohérence et pour le bien de l'analyse, ne se distinguent pas nécessairement dans la création. Ce sont plutôt des intentions auxquelles les artistes vouent une grande importance et auxquelles leur créativité demeure très sensible. Cette démarche, qui convoquera les divers procédés de différentes manières chez Terry et Joséphine en

raison de leur type d'art respectif, se distingue chez eux en cohérence avec les particularités de leurs trajectoires de vie.

La démarche de création de Terry en est une de continuité qui s'ancre dans un souci de mettre en œuvre ses expériences. La poésie de Joséphine pourrait être qualifiée de compensatoire. Ses œuvres, qui relatent des non-expériences, agissent comme une réappropriation de sa culture et de son identité au moment même où elle s'engage dans leur partage. Sa démarche en est également une de continuité mais qui s'axe plutôt vers une transmission *a posteriori* de quelque chose dont elle a initialement été dépossédée. Alors que le premier est dans une démarche de préservation de son identité Atikamekw, elle est dans une démarche de complétion et de retour à ses racines. Les deux sont pourtant motivés par la tâche d'assurer une continuité de leur culture.

Cette continuité passe par la préservation de leurs racines. « Les racines c'est notre langue, notre culture, les racines c'est sur le territoire ancestral » (TRA, 2015). L'intérieur des terres, lieu de chasse et de mobilité, voyage à travers leur art, est ramené là où on ne peut aller. Cette continuité, présente au-delà des réseaux de migration qui relient la ville et la communauté, existe dans la persistance des ontologies de ces deux artistes et dans leur manière d'entrer en relation avec le monde. Montréal et son mode de vie urbain est beaucoup plus proche des réalités des communautés en ce qu'elle symbolise la transformation du mode de vie « adapté à celui des Blancs ». Leur art, qui s'incarne en ce que Terry appelle « la résistance dans l'adaptation », est fenêtre ouverte pour que ceux de ma culture puissent voir cette continuité à l'œuvre. Il traduit et témoigne d'un phénomène aussi vieux que les Premiers Contacts. Plus encore, il détient le potentiel de rendre observables ces transformations des mondes figurés et de peut-être un jour identifier les lieux précis de rupture entre les valeurs et les principes qui dictent les agir des communautés des Premières Nations, d'une part, et des Euro-descendants, d'autre part.

6.5 Conclusion

Les artistes agissent comme des médiateurs en offrant des créations qui tantôt dépassent les frontières du langage et qui tantôt s'emploient à traduire des idées en les rendant intelligibles dans le passage de l'échange interculturel. Cela donne du sens à quelque chose qui se laisse recevoir au-delà des barrières culturelles et qui, comme ma perspective méthodologique en faisait le pari, offre un support privilégié pour l'échange, la rencontre et une mesure consciente de la distance qui sépare nos visions du monde respectives.

La présente analyse a dégagé les liens entre les réalités vécues et les expériences intimes et les manières d'exprimer les manières d'entrer en relation avec Montréal. Mes deux collaborateurs sont dans une démarche de ramener à eux le territoire ancestral. Leurs raisons de le faire et le lien que cela a avec la ville diffèrent en raison des réalités propres à leurs trajectoires personnelles qui se déploient, en outre, dans des contextes politiques et sociaux différents.

L'ennui et le manque, qui marquent les expériences urbaines de Terry, lui font rechercher une proximité qui est de l'ordre de la résistance et de la préservation de son identité Atikamekw, de ses connaissances et de sa relation au territoire et à sa communauté. La ville est alors vue comme un obstacle nécessitant l'adaptation et la persévérance. L'art est en cela un outil d'expression de soi, de mémoire et de résilience. Joséphine considère, pour sa part, avoir retrouvé son identité grâce à son parcours urbain. Son art en est un qui fait voyager et qui transmet les enseignements qui, au-delà de l'expérience vécue, lui ont donné une expérience imaginée du territoire raconté, décrit et expliqué lors de ses rencontres avec les chercheurs et les aînés. Elle tient son parcours urbain en haute estime, puisque c'est dans sa différence

que Joséphine a découvert sa particularité. « Dans ma communauté, j'aurais été *Inushkueu* parmi d'autres mais c'est à Montréal que j'ai vraiment pris conscience de mon identité et c'est par la ville que je l'ai retrouvée ».

Ces expériences distinctes de la ville transparaissent dans leur art. Terry représente beaucoup la ville dans les œuvres qu'il produit à Montréal, mais c'est toujours le territoire et son identité atikamekw qui sont les véritables objets de ses œuvres. L'aspect urbain marque sa situation et la particularité de sa résistance et, en cela, Montréal devient pour lui une étape dans sa vie avant le retour au territoire. Joséphine n'envisage pas, pour sa part, de quitter cette ville qu'elle habite depuis plusieurs décennies. Son message n'oppose pas la ville au territoire mais préserve la parole qui contient les enseignements qui ont été pour elle comme une naissance. Dans les deux cas, leur perspective est cohérente avec les parcours qu'on a vus et donnent sens à leur actions.

Cette persistance des enseignements de leurs aînés dans leur processus créatif dénote, en outre, deux niveaux de continuité culturelle. Le premier, intergénérationnel, révèle un renouvellement constant de leurs cultures en cohérence avec leurs racines et en intégrant les nouveaux éléments offerts ou imposés à leurs modes de vie. Le second, intime et individuel, révèle leur engagement personnel dans la transformation et l'adaptation de leur vie au quotidien afin de poursuivre leur vie selon leurs principes et leurs valeurs et participer à la continuité intergénérationnelle par la mise au point de leurs propres procédés de transmission.

CONCLUSION

Ce mémoire s'est intéressé aux processus créatifs d'artistes des Premières Nations pour documenter la continuité culturelle à Montréal. En introduction, j'ai situé mon objet au regard de la littérature existante qui porte sur la présence autochtone en milieu urbain. Deux constats en ressortent qui sont, d'une part, le manque de documentation de la présence autochtone à Montréal et la singularité de cette dernière, d'autre part, le besoin de s'intéresser davantage à l'articulation des dimensions expérientielles relatives au vécu des individus des Premières Nations. Il en est ressorti que les réalités de ces derniers sont généralement articulées en termes de réseaux entre ville et communauté. Ceci a pour inconvénient d'occulter les moyens par lesquels les personnes participent aux transformations et aux adaptations de leur culture. De plus, cela évacue la possibilité d'observer des processus de continuité culturelle en émergence par la collaboration avec ces individus.

Cette recherche, d'une part, émerge de la nécessité, pour les autochtones, d'articuler les expériences de la ville à la transformation des modes d'expression qui y sont attachés et, d'autre part, convoque les trajectoires de vie en interrogeant les processus de médiation qui découlent de leur mise en récit. Travailler de près avec mes collaborateurs Joséphine et Terry, par de multiples entretiens ou au fil de conversations quotidiennes à Montréal, a aussi été des plus nécessaires au bon déroulement de cette recherche. Ceci révèle en outre que le processus de recherche est aussi important, sinon plus, que les retombées académiques et scientifiques.

Afin d'identifier les ancrages qui permettent aux autochtones vivant en ville de faire sens de leurs expériences, le concept de mondes figurés est convoqué dans le premier chapitre. Il en ressort que les Premières Nations sont engagées dans des processus de continuité culturelle propres aux réalités montréalaises. Les notions de réception, de négociation ontologique et d'autonomie cosmologique ont permis d'explorer

l'ouverture caractéristique aux mondes figurés, propice à l'intégration de ces réalités en cohérence avec leur univers de sens. Les notions de mémoire et de performance viennent alors appuyer la convergence de cette production du sens issue de l'expérience vécue et des processus de création dans lesquels s'engagent mes collaborateurs. Le concept d'agentivité vient éclairer leur rôle engagé dans cette production et cet aménagement du sens.

Le caractère phénoménologique de ce mémoire n'est pas revendiqué explicitement. Il advient pourtant par le recours à l'expérience vécue qui est au cœur de l'objet et de la méthodologie de recherche. Cependant, il est davantage mis de l'avant au chapitre de l'analyse par le recours à l'anthropologie de l'art en raison des liens entre expérience et création. L'aspect phénoménologique se rattache donc au premier, l'anthropologie de l'expérience, le second étant l'aboutissement d'une herméneutique personnelle qui a cours durant le processus créatif de l'artiste. L'anthropologie de l'expérience est donc ancrée dans une perspective phénoménologique, tandis que l'anthropologie de l'art se rattache à une herméneutique du sujet qui aboutit à un processus créatif. Pour cette raison, la théorie d'Alfred Gell est convoquée, mettant l'accent sur le *nexus*, s'intéressant moins au produit fini qu'au processus de sa création. Cette articulation fait que l'attention est moins portée sur la performance créative que sur ce qui la stimule, moins sur le médium par lequel les créations sont rendues que sur l'intentionnalité. En misant sur le processus, l'art se révèle comme une volonté de continuité et le fait d'être en ville et de la vivre permet à mes collaborateurs de la concevoir autrement et de l'exprimer par leur création.

Les thèmes de l'analyse intergénérationnelle se sont par ailleurs révélés au cours d'entretiens avec Joséphine et Terry, qui portaient sur leurs trajectoires de vie en lien avec leurs créations artistiques. Il en est ressorti que les thèmes principaux et partagés de mes collaborateurs étaient l'éducation, la conception du territoire et la relation à la ville, qui ont fait l'objet des chapitres trois à cinq. L'éducation s'est révélé être un

élément déterminant de la différence entre les relations que Terry et Joséphine entretiennent respectivement avec la ville. En effet, la Montréal apparaît comme une opportunité de réappropriation culturelle pour Joséphine alors qu'elle symbolise plutôt un foyer de résistance pour Terry. Ceci dit, ils se rejoignent dans leur conception du territoire et leur idée de la communauté dans laquelle l'ancestralité ne contredit pas l'urbanité. Ceci invite les chercheurs à reconceptualiser leur approche de la présence autochtone en milieu urbain et, avec elle, à concevoir autrement la ville. Même en contexte intergénérationnel, la volonté créatrice des artistes est stimulée par des expériences similaires. En conséquence, les intentions qui portent la création artistique convergent.

Cette dernière idée, convoquée au chapitre six, transparait dans les objectifs de mémoire et de transmission que les artistes confèrent à leur processus créatif. Elle est comprise en termes de réaffirmation de leur pouvoir d'agir et, avec lui, de leur volonté de s'engager personnellement dans des stratégies de continuité culturelle à même la ville. Les créations artistiques participent de ces stratégies en ce qu'elles sont porteuses de l'intentionnalité des artistes et expriment la cohérence qui existe entre les mondes figurés et les réalités du contexte montréalais. Les œuvres sont en cela engagées dans les processus de mémoire et de transmission et invitent leurs récepteurs dans les mêmes processus de continuité culturelle.

Mon analyse laisse par ailleurs en suspens la question de la réception des œuvres et de leur interprétation au gré des cultures qui les reçoivent. Cette analyse ne s'intéresse pas au sens des créations des artistes, mais aux sources expérientielles dont elles sont issues. Il serait cependant fort intéressant d'aborder le transfert de signification dans la réception interculturelle d'une œuvre, comme c'est le cas quand je pose un regard sur leurs pièces. Entre l'intentionnalité du créateur et de la créatrice et moi-même, il y a en effet un passage entre la culture de l'agent, qui transparait dans l'index qu'est l'œuvre, et ma culture qui me fera recevoir cette œuvre au sein du

cadre subjectif de ma propre enculturation. Cet intérêt pour la réception des œuvres ouvre en outre sur l'impact de leur diffusion, alors qu'elles agissent comme agents du social.

Les créations artistiques sont des preuves de continuité culturelle, l'art étant un matériau où réintégrer la mise en pratique des savoirs qui sont autrement observés dans la communauté et sur le territoire. Une prochaine recherche pourra également être l'occasion d'interroger les aspects relationnels, spirituels et rituels liés à une production artistique qui réintègre les savoirs et la connaissance de la culture héritée des aînés. En effet, la poésie de Joséphine s'inspire des récits des aînés et de leur mode d'évocation. Pour sa part, Terry réassigne des gestes et des matériaux liés aux pratiques de la chasse dans ses créations. Cette démarche vise à entretenir ces savoirs mais aussi l'aspect relationnel de leur rapport au monde, fondé en outre dans un sentiment d'engagement et de responsabilité envers le territoire et, plus largement, la terre. Enfin, cette capacité de mes collaborateurs de s'exprimer et de fonctionner au sein de deux univers culturels, aussi différents que le mien et le leur, devra faire l'objet d'une attention particulière dans la poursuite de ma recherche doctorale.

BIBLIOGRAPHIE

Références

- Andersen, C. et Peters, E. (2013). Conclusion: Indigenizing modernity or modernizing Indigeneity. Dans C. Andersen et E. J. Peters (dir.), *Indigenous in the city : contemporary identities and cultural innovation* (377-387). Vancouver : UBC Press.
- Archibald, J.-A. (2008). *Indigenous storywork : educating the heart, mind, body, and spirit*. Vancouver : University of British Columbia Press.
- Augé, M. (1992). *Non-lieux: introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris : Seuil.
- Augustine, S. J. (2008). Preface : oral history and oral traditions. Dans R. Hulan et R. Eigenbrod (dir.), *Aboriginal oral traditions : theory, practice, ethics* (p. 1-5). Halifax et Winnipeg : Fernwood Publishing.
- Bacon, J. (1997). *Tshishe Mishtikuashisht - Le petit grand européen : Johan Beetz*. Office National du Film. Récupéré le 20 octobre 2016 de https://www.onf.ca/film/tshishe_mishtikuashisht/
- _____ (2009). *Bâtons à message. Tshissinuatshtakana*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- _____ (2013). *Un thé dans la toundra. Nipishapui nete mushuat*. Montréal : Mémoire d'encrier.
- Baker, E. (2005). Loving indianess : Native women's storytelling as survivance. *Atlantis*, 29(2), 111-121.
- Battiste, M. et Barman, J. (1995). *First Nations education in Canada : the circle unfold*. Vancouver : UBC Press.
- Battiste, M. (dir.). (2000). *Reclaiming Indigenous voice and vision*. Vancouver : UBC Press.
- Beaud, S. et Weber, F. (2003). *Guide de l'enquête de terrain : produire et analyser des données ethnographiques*. Paris : La Découverte.

- Berger, P. L. et Luckman, T. (1972) [1966]. *The social construction of reality : a treatise in the sociology of knowledge*. Baltimore : Penguin Books.
- Berlinier, D. (2010). Anthropologie et transmission. *Terrain*, 55. Récupéré le 11 janvier 2017 de <http://terrain.revues.org/14035/>
- Bertaux, D. (2010). *Le récit de vie : l'enquête et ses méthodes*. Paris : Armand Colin.
- Bertrand, K. (2013). Le cinéma des Premières Nations du Québec et de Inuit du Nunavut : réappropriation culturelle et esthétique du sacré. (Thèse de doctorat non-publiée). Université de Montréal.
- Bhabha, H. K. (1994). *The location of culture*. London et New York : Routledge.
- Blais, M.-C. (2014). *Toundra tu me gâtes* La Presse. Récupéré le 19 décembre 2014 de <http://www.lapresse.ca/arts/livres/entrevues/201412/19/01-4829639-josephine-bacon-toundra-tu-me-gates.php>
- Blanc, A.-M. et Boulanger, F. C. (2016). *Lumières sous la ville : quand l'archéologie raconte Montréal*. Montréal : Recherches amérindiennes au Québec.
- Bouchard, G. et Taylor, C. (2008). *Fonder l'avenir: le temps de la conciliation. Rapport*. Québec : Commission de consultation sur les pratiques d'accommodements reliées aux différences culturelles. Récupéré le 6 janvier 2017 de <https://www.mce.gouv.qc.ca/publications/CCPARDC/rapport-final-integral-fr.pdf>
- Bouchard, J. (1992). Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirai qui je suis. *Anthropologie et Sociétés*, 16(3), 147-158.
- Bourdieu, P. (1980). *Le Sens pratique*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bourdieu P. et Passeron, J.-C. (1970). *La reproduction : éléments pour une théorie du système d'enseignement*. Paris: Éditions de Minuit.
- Bousquet, M.-P. (2016). *Les Anicinabek du bois à l'asphalte : le déracinement des algonquins du Québec*. Rouyn-Noranda : Les éditions du Quartz.
- Brittain, C. (2012). Unsettling Australia : the role of contemporary urban Indigenous visual artists in a reimagined Australia. *The international journal of social, political and community agendas in the arts*, 7(3), 39-46.
- Brown, L. et Strega, S. (2005). *Research as resistance : critical, indigenous and anti-oppressive approaches*. Toronto : Canadian Scholar's Press.

- Bryant A. et Charmaz, K. (2007). *The Sage handbook of grounded theory*. London : Sage.
- Chaat Smith, P. (2009). *Everything you think you know about Indians is wrong*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- Clammer, J, Poirier, S. et Schwimmer, E. (dir.) (2004). *Figured worlds : ontological obstacles in intercultural relations*. Toronto : University of Toronto Press.
- Clastres, P. (1974). *La société contre l'État: recherches d'anthropologie politique*. Paris: Éditions de Minuit.
- Comat, I. (2014). *Se construire et s'affirmer par les lieux: Un regard sur les présences autochtones à Montréal*. (Thèse doctorale non publiée). Université Laval.
- Commission de vérité et de réconciliation du Canada. (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : Sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Ottawa : Commission de vérité et de réconciliation du Canada.
- Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et génie du Canada, Instituts de recherche en santé du Canada. (2010). *Énoncé de politique des trois Conseils: Éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa : Secrétariat interagences en éthique de la recherche.
- Cornellier, F. (2013). *Kitakinan: Parce que la ville est aussi autochtone*. Rouyn-Noranda : Les Éditions du Quartz.
- Cruikshank, J. (1998). *The social life of stories : narrative and knowledge in the Yukon Territory*. Vancouver : UBC Press.
- Davis, L. (dir.) (2010). *Alliances, re/envisoning indigenous-non-indigenous relationships*. Toronto : University of Toronto Press.
- DestinNATIONS: Carrefour International des Arts et Cultures des Peuples autochtones. (2016). *C'est vital. Portraits dynamiques de la production culturelle autochtone en milieu urbain au Québec*. Montréal : Possibles Éditions.
- De Certeau, M. (1990). *L'invention du quotidien, T.1 : Arts de faire*. Paris : Gallimard.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- _____ (2006). La fabrique des images. *Anthropologie et sociétés*, 30(3), 167-182.

- Deslauriers, J. P. (1991). *Recherche qualitative : guide pratique*. Montréal : Chenelière/McGraw-Hill.
- Dickason, O. P. (1996). *Canada's First Nations: a history of founding peoples from the earliest times*. Don Mills, ON : Oxford University Press.
- Dilthey, W. (1985). *Selected work, vol. V : poetry and experience*. Princeton, NJ : Princeton University Press.
- Dorais, L.-J. (2011). *Être huron, inuit, francophone, vietnamien... Propos sur la langue et sur l'identité*. Montréal : Liber.
- _____ (2013). Francophones malgré eux ? Les autochtones et la langue française. Récupéré le 8 juillet 2016 de <http://www.francophoniedesameriques.com/universitedete/wp-content/uploads/sites/33/2014/12/Université-dété-2013-Louis-Jacques-Dorais-Les-autochtones-et-la-langue-française.pdf>
- Driskill, Q.-L. (dir.) (2011). *Queer indigenous studies: critical interventions in theory, politics, and literature*. Tucson : University of Arizona Press.
- Dudemaine, A. (2010). L'ethnographie allègre dans les pas du nomade moqueur. *Recherches amérindiennes au Québec*, 40(1-2), 41-42.
- Dufour, E. (2013). Les racines éducationnelles de l'indifférence. *Recherches amérindiennes au Québec*, 43(2-3), 99-104. doi : 10.7202/1026110ar
- _____ (2015). *La sécurité culturelle en tant que moteur de réussite postsecondaire. Enquête auprès d'étudiants autochtones de l'Institution Kiuna et des espaces adaptés au sein des établissements allochtones*. (Mémoire de maîtrise non-publié). Université de Montréal.
- Environics Institute. (2010). L'étude sur les Autochtones vivant en milieu urbain. État principal. Toronto : Environics Institute. Récupéré de <http://www.uaps.ca/wp-content/uploads/2010/03/UAPS-report-FRENCH.pdf>
- Éthier, B. (2014). Nehirowisiw Kiskeritamowina : acquisition, utilisation et transmission de savoir-faire et de savoir-être dans un monde de chasseurs. *Recherches amérindiennes au Québec*, 44(1).
- Favret-Saada, J. (1977). *Les mots, la mort les sorts*. Paris : Gallimard.
- Fienup-Riordan, A. (1997). Metaphors of Conversion, Metaphors of Change. *Arctic Anthropology*, 34(1), 102-116. Récupéré le 15 octobre 2016 de <http://www.jstor.org/stable/40316427>

- Fienup-Riordan, A. (2000). *Hunting tradition in a changing world : Yup'ik lives in Alaska today*. London : Rutgers University Press.
- Fienup-Riordan, A. et Kaplan, L. D. (dir.) (2007). *Words of the real people : Alaska Native literature in translation*. Fairbanks : University of Alaska Press.
- Fougères, D. (2012a). *Histoire de Montréal et de sa région, Tome I : Des origines à 1930*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- _____ (2012b). *Histoire de Montréal et de sa région, Tome II : De 1930 à nos jours*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Gagné, N. (2008). L'université : un site d'affirmation identitaire et de négociation de la coexistence pour les jeunes Maaori de Nouvelle-Zélande. Dans N. Gagné et L. Jérôme (dir.) *Jeunesses autochtones (97-122)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- _____ (2013). *Being Maori in the city: Indigenous everyday life in Auckland*. Toronto : University of Toronto Press.
- Gagné, N. et Jérôme, L. (dir.) (2008). *Jeunesses autochtones*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Garfinkel, H. (1967). *Studies in ethnomethodology*. Englewood Cliff, NJ: Prentice-Hall.
- Gatti, M. (2004). *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH.
- Gell, A. (1998). *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford : Clarendon Press.
- _____ (1999). *The art of anthropology*. London : The Athlone Press.
- Girard, C. (1997). *Culture et dynamique interculturelle: trois femmes et trois hommes témoignent de leur vie*. Récupéré le 24 janvier 2015 de http://classiques.uqac.ca/contemporains/girard_camil/culture_dynamique_interculturelle/culture_dynamique_interculturelle.html
- Giroux, D. (2008). Éléments de pensée politique autochtone contemporaine. *Politique et Sociétés*, 27(1), 29-53.
- Goulet, J.-G. A. (1998). *Ways of knowing : experience, knowledge and power among the Dene Tha*. Lincoln : University of Nebraska Press.

- _____ (2004a). Une question éthique venue de l'autre monde : au-delà du Grand partage entre nous et les autres. *Anthropologie et Société*, 28(1), 109-126.
- _____ (2004b). The Dene The of Chateh: continuities and transformations. Dans R. Bruce Morrison et C. Roderick Wilson (dir.), *Native peoples: the Canadian experience (157-177)*. Don Mills : Oxford University Press.
- Grondin, J. (2006). *Que sais-je? L'herméneutique*. Paris : Presses universitaires de France.
- Guédon, M.-F. (2005). *Le rêve et la forêt : histoires de chamanes nabesna*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Hastrup, K. (1995). *A passage to anthropology : between experience and theory*. New York : Routledge.
- Henzi, S. (2011). *Inventing interventions: strategies of reappropriation in Native American and First Nations literatures*. (Thèse de doctorat non-publiée). Université de Montréal.
- Holland, D., Lachicotte, W. S. Jr., Skinner, D. et Cain, C. (1998). *Identity and agency in cultural worlds*. Cambridge : Harvard University Press.
- Houde, N. (2014). La gouvernance territoriale contemporaine du Nitaskinan : tradition, adaptation et réflexivité. *Recherches amérindiennes au Québec*, 44(1), 23-33.
- Houseman, M. et Severi, C. (1994). *Naven ou le donner à voir: Essai d'interprétation de l'action rituelle*. Paris : Éditions de la maison des sciences de l'homme.
- Howard, H. A. et Proulx, C. (2011). *Aboriginal peoples in Canadian cities : transformations and continuities*. Waterloo : Wilfrid-Laurier University Press.
- Hulan, R. et Eigenbrod, R. (dir.) (2008). *Aboriginal oral traditions : theory, practice, ethics*. Halifax et Winnipeg : Fernwood Publishing.
- Hulan, R. et Eigenbrod, R. (2008). Introduction. A layering of voices: aboriginal oral traditions. Dans R. Hulan et R. Eigenbrod (dir.), *Aboriginal oral traditions : theory, practice, ethics (7-12)*. Halifax et Winnipeg : Fernwood Publishing.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: Essays on livelihood, dwelling and skill*. London et New York : Routledge.

- Jérôme, L. (2008a). L'anthropologie à l'épreuve de la décolonisation de la recherche dans les études autochtones. Un terrain politique en contexte atikamekw. *Anthropologie et sociétés*, 3(32), 179–196.
- _____ (2008b). Faire (re)vivre l'Indien au coeur de l'enfant : rituels de la première fois chez les Atikamekw Nehirowisiwok. *Recherches amérindiennes au Québec*, 2(38), 45–54.
- _____ (2010a). Jeunesse, musique et rituels chez les Atikamekw (Haute-Mauricie, Québec): Ethnographie d'un processus d'affirmation identitaire et culturelle en milieu autochtone. (Thèse doctorale non publiée). Université Laval.
- _____ (2011). KA ATANAKANIT: la « déportation » des Innus de Pakuashipi (Saint-Augustin). *Recherches amérindiennes au Québec*, 41(2-3), 175-184.
- _____ (2014). Présentation : Vue de l'autre, voie de l'objet dans les Musées. *Anthropologie et Société*, 37(3), 9-23.
- _____ (2015). Les cosmologies autochtones et la ville: sens et appropriation des lieux à Montréal. *Anthropologica*, 57(2), 327-339.
- Jérôme, L. et Veilleux, V. (2014). *Witamowikok*, « dire » le territoire atikamekw nehirowisiw aujourd'hui : territoires de l'oralité et nouveaux médias autochtones. *Recherches amérindiennes au Québec*, 44(1), 11-22.
- Kermoal, N. et Lévesque, C. (2010). Repenser le rapport à la ville : pour une histoire autochtone de l'urbanité. *Nouvelles pratiques sociales*, 23(1), 67-82.
- Kilani, M. (1992). *La construction de la mémoire*. Genève: Labor et Fides.
- King, T. (2005). *The truth about stories : A native narrative*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- _____ (2013 [2012]). *The inconvenient indian : a curious account of Native people in North America*. Toronto : Anchor Canada/Penguin Random House Canada.
- Kovach, M. (2012 [2009]). *Indigenous methodologies*. Toronto : University of Toronto Press.
- Laliberté, R. F. (2013). Being Métis : exploring the construction, retention, and maintenance of urban Métis identity. Dans C. Andersen et E. Peters (dir.), *Indigenous in the city : contemporary identities and cultural innovation (110-131)*. Vancouver : UBC Press.

- Lamy Beaupré, J. (2012). *Du stéréotype à la performance : les détournements des représentations conventionnelles des premières nations dans les pratiques performatives*. (Thèse de doctorat non-publiée). Université du Québec à Montréal.
- _____ (2013). Quand la poésie amérindienne réinvente l'image de l'Indien. *Temps zéro*, 7. Récupéré le 26 janvier 2014 de <http://tempszero.contemporain.info/document1096>
- LaRocque, E. (2010). *When the Other is me : Native resistance discourse (1850-1990)*. Winnipeg : University of Manitoba Press.
- Laugrand, F. (1999). Mourir et renaître. La conversion au christianisme des Inuit de l'Arctique de l'Est canadien. *L'Homme*, 39(152), 115-141.
- _____ (2002). *Mourir et renaître. La réception du christianisme par les Inuit de l'Arctique de l'Est canadien (1890-1940)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Laugrand, F. et Delâge, D. (2008). Introduction : traditions et transformations chez les Amérindiens et les Inuits du Canada. *Recherches amérindiennes au Québec*, 38(2-3), 3-12.
- Laugrand, F. et Oosten, J. G. (2004). *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones / Nature of spirits in aboriginal cosmologies*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Latour, B. (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.
- _____ (2012). *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des modernes*. Paris : La Découverte.
- Lefebvre, H. (2000[1974]). *La production de l'espace*. Paris : Éditions Anthropos.
- Lefevre-Radelli, L. et Dufour, E. (2016). Entre revendications nationales et expériences locales: La reconnaissance des Premières Nations dans les Universités de Montréal (Québec). *Cahiers de la recherche sur l'éducation et les savoirs*, 15. Récupéré le 10 janvier 2017 <http://cres.revues.org/2934>
- Lefevre-Radelli, L. et Zamora Jimenez, G. (2014). Pour une reconnaissance de la présence autochtone dans les universités québécoises. *Bulletin de l'Observatoire international sur le racisme et les discriminations*, printemps, 12-15.

- Leroux, S. (2011). Les relations entre autochtones et allochtone en milieu urbain : le point de vue des innu de Sept-îles, Uashat et Maliotenam. (Mémoire de maîtrise non publié). Université du Québec à Montréal.
- Lévesque, C. (2003). La présence des Autochtones dans les villes du Québec : mouvements pluriels et diversifiés. Dans D. Newhouse et E. Peters (dir.). *Des gens d'ici, les autochtones en milieu urbain* (p. 25-37). Ottawa : Projet de recherche sur les politiques.
- Lytotard, J.-F. (1992). *Que sais-je? La phénoménologie*. Paris : Presses universitaires de France.
- Mailhot, J. (2003). Entente de principe d'ordre général entre les Premières Nations de Mamuitun et de Nutashquan et le gouvernement du Québec et le gouvernement du Canada. (Mémoire soumis à la Commission des institutions dans le cadre de la consultation générale à l'égard de la consultation). Récupéré le 10 janvier 2017 de www.eastcree.org/mojunker/pdf/Memoire_Mailhot.pdf
- Mailhot, J. et Vincent, S. (1980). *Le discours Montagnais sur le territoire*. Québec : Conseil Attikamekw-Montagnais.
- McMaster, G. et Baker, J. (2007). *Remix: New Modernities in a Post-Indian World*. Washington, DC : National Museum of the American Indian.
- Mead, M. (1935). *Sex and temperament in three primitive societies*. Dans New York : W. Morrow and Company.
- Moisa, D. (2011). « Être un vrai orthodoxe » : lieux et pratiques religieuses au carrefour des registres d'authenticité. *Diversité urbaine*, 11(2), 45-68.
- _____ (2013). « La religion n'est pas la culture ! »: De la grande authenticité religieuse à l'authenticité spirituelle subjective. Les convertis à l'orthodoxie au Québec. *Théologiques*, 21(2).
- Morali, L. (dir.) (2008). *Aimititau! Parlons-nous!* Montréal : Mémoire d'encrier.
- Musée d'Art Contemporain de Montréal. (2012-2013). Exposition *Beat Nation : art, hip-hop et culture autochtone*. Récupéré le 1 avril 2015 de <http://www.macm.org/expositions/beat-nation-art-hip-hop-et-culture-autochtone>
- Newhouse D. et Peters, E. (dir.) (2003). *Des gens d'ici, les autochtones en milieu urbain*. Ottawa : Projet de recherche sur les politiques.

- Niezen, R. (2013). Truth and indignation. Canada's truth and reconciliation commission on Indian residential schools. Toronto : University of Toronto Press.
- Ouart, P. et The Saskatoon Indian and Métis Friendship Centre. (2013). Laying in the groundwork for co-production : the Saskatoon Indian and Métis Friendship Centre. Dans C. Andersen et E. Peters (dir.), *Indigenous in the city : contemporary identities and cultural innovation (132-150)*. Vancouver : UBC Press.
- Paillé, P. (dir.) (2006). *La méthodologie qualitative : postures de recherche et travail de terrain*. Paris : Armand Colin.
- Patrick, D., Tomiak, J.-A., Brown, L., Languille, H. et Vieru, M. (2011). « Reining the childhood I should have had » : the transformation of Inuit identities, institutions, and community in Ottawa. Dans H. A. Howards et C. Proulx (dir.), *Aboriginal peoples in Canadian cities : transformations and continuities*. Waterloo : Wilfrid Laurier University Press.
- Perrault, P. (1977). *Le goût de la farine*. Office National du Film du Canada. Récupéré le 15 septembre 2016 de https://www.onf.ca/film/gout_de_la_farine/
- Peters, E. et Andersen, C. (dir.). (2013). *Indigenous in the city : contemporary identities and cultural innovation*. Vancouver, UBC Press.
- Peters, E. et Lafond, C. (2013). « I basically mostly stick with my own kind » : First Nations appropriation of urban space in Saskatoon, Saskatchewan. Dans C. Andersen et E. Peters (dir.), *Indigenous in the city : contemporary identities and cultural innovation (88-109)*. Vancouver : UBC Press.
- Poirier, S. (2000). Contemporanéités autochtones, territoires et (post)colonialisme: réflexions sur des exemples canadiens et australiens. *Anthropologie et Société*, 24(1), 137-153.
- Poirier, S. (2004a). La (dé)politisation de la culture? Réflexions sur un concept pluriel. *Anthropologie et Sociétés*, 28(1), 7-21.
- _____ (2004b). The Atikamekw : reflections on their changing world. Dans R. Bruce Morrison et C. Roderick Wilson (dir.), *Native peoples: the Canadian experience (129-149)*. Don Mills : Oxford University Press.
- _____ (2008). Introduction : les dynamiques relationnelles des jeunes autochtones. Dans N. Gagné et L. Jérôme (dir.), *Jeunesses autochtones (p. 21-36)*. Québec : Presses de l'Université Laval.

- Radice, M. (2000). « *Feeling comfortable?* » *Les Anglo-Montréalais et leur ville*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Rancière, J. (2004). *Malaise dans l'esthétique*. Paris : Éditions Galilée.
- Ricoeur, P. (1969). *Le conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*. Paris : Éditions du Seuil.
- Ritskes, E. et Sium, A. (2013). Speaking truth to power : Indigenous storytelling as an act of living resistance. *Decolonization : indigeneity, education and society*, 2(1), 1-10. Récupéré de <http://decolonization.org/index.php/des/article/view/19626>
- Robertson, R. (1995). Glocalization : time-space and homogeneity-heterogeneity. Dans M. Featherstone, S. Lash et R. Robertson (dir.), *Global modernities* (25-44). London : Sage.
- Rodon, T. (2003). *En partenariat avec l'État : les expériences de cogestions des Autochtones du Canada*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Rodon, T. (2008). Les étudiants autochtones à l'Université Laval : enquête sur les besoins et les problématiques. Dans A. Beaulieu et C. Hervé (dir.), *Les Cahiers du CIERA. Défis de l'éducation chez les Premières Nations et les Inuit*, 1(avril), 13-37.
- Rosaldo, R. (1986). Ilongot hunting as story and experience. Dans V. W. Turner et E. M. Bruner, E. M. (dir.), *The anthropology of experience*, (p. 97-138). Urbana: University of Illinois Press.
- Rostkowski, J. (2010). Presentation and interpretation of the art of others : the case of Amerindians. *Museum International*, 62(3), 31-40. doi : 10.1111/j.1468-0033.2010.01735.x
- Roué, M. (2012). Histoire et épistémologie des savoirs locaux et autochtones : de la tradition à la mode. *Revue d'ethnoécologie*, 1. Récupéré le 30 septembre 2007 de doi:10.4000/ethnoecologie.813
- Ryan, A. (1999). *The Trickster shift : humor and irony in contemporary Native Art*. Seattle : UBC Press.
- Sahlins, M. (1999). Two or three things that I know about culture. *Journal of the Royal anthropological Institute*, 5(3), 399-421.
- _____ (1993). Goodbye to Tristes tropiques : ethnography in the context of modern world history. *The Journal of Modern History*, 65(1), 1-25.

- Saint-Amand, I. (2012). *La crise d'Oka lors du Siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations*. (Thèse de doctorat non-publiée). Université du Québec à Montréal.
- Savard, R. (1971). *Carcajou et le sens du monde. Récits montagnais-naskapi*. Montréal : Bibliothèque nationale du Québec
- _____ (1977). *Le rire pré-colombien dans le Québec d'aujourd'hui*. Montréal : L'Hexagone.
- _____ (1985). *La voix des autres*. Montréal : L'Hexagone.
- _____ (2004). *La forêt vive. Récits fondateurs du peuple innu*. Montréal : Les Éditions du Boréal.
- Savard, R. et Proulx, J.-R. (1982). *Canada. Derrière l'épopée, les autochtones*. Montréal : Les Éditions l'Hexagone.
- Schechner, R. (2006). *Performance studies : an introduction*. New York : Routledge.
- Schwimmer, E. (2004). Preface. Dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured worlds : ontological obstacles in intercultural relations (p. IX - XII)*. Toronto : University of Toronto Press.
- Scott, C. (2004). Introduction. *Recherches amérindiennes au Québec*, 34(3).
- Severi, C. (2007). *Le Principe de la chimère : une anthropologie de la mémoire*. Paris : Éditions Rue d'Ulm-musée du Quai Branly.
- Severi, C. et Hanks, W. F. (2015). *Translating Worlds. The epistemological space of translation*. Chicago : Hau Books.
- Sioui Durand, G. (2009-2010). Du teueikan au hip-hop, des harangues à l'art action. *Inter : art actuel*, 104, 31-33.
- Sioui Durand, Y. (1992). *Le porteur des peines du monde*. Montréal : Leméac.
- Statistique Canada (2013). *Le peuples autochtones au Canada : Premières Nations, Métis et Inuits. Enquête nationale auprès des ménages, 2011*. Ottawa : Ministre de l'Industrie.
- Tanner, A. (1983a). Introduction : Canadian Indians and the Politics of Dependency. Dans A. Tanner (dir.). *The politics of Indianness : case studies of Natives*

- etnopolitics in Canada. *Social and Economic Papers*, 12. Saint John's : Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland.
- _____ (1983b). The politics of Indianness : case studies of Natives etnopolitics in Canada. *Social and economic Papers*, 12. Saint John's : Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland.
- _____ (2004). Negotiating ontologies, making worlds. Dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured worlds: ontological obstacles in intercultural relations* (p. 189-222). Toronto : University of Toronto Press.
- Taylor, D. H. (2006). *Me funny*. Madeira Park : Douglas and McIntyre.
- _____ (2008). *Me sexy: an exploration of Native sex and sexuality*. Madeira Park : Douglas and McIntyre.
- _____ (2015). *Me artsy*. Madeira Park : Douglas and McIntyre.
- Terres en vues. [s.d.]. *Trouvailles, retrouvailles, partance : le chemin devant nous*. Récupéré le 2 février 2014 de : <http://www.nativelynx.qc.ca/festival/fr>
- Toren, C. et De Pina-Cabral, J. (2011). *The challenge of epistemology. Anthropological perspectives*. New York : Berghahn Books.
- Tuhiway Smith, L. (1999). *Decolonizing methodologies : research and Indigenous peoples*. London: Sed books.
- Turner, V. W. (1967). *The forest of symbols : aspects of Ndembu ritual*. Ithaca : Cornell University Press.
- _____ (1969). *The ritual process : structure and anti-structure*. Chicago : Aldine publications.
- _____ (1974). *Dramas, fields, and metaphors ; symbolic action in human society*. Ithaca : Cornell University Press.
- _____ (1986). Dewey, Dilthey, and drama : an essay in the anthropology of experience. Dans E. M. Bruner et V. W. Turner (dir.), *The anthropology of experience* (p. 33-44). Urbana : University of Illinois Press.
- _____ (1987). *The anthropology of performance*. New York : PAJ Publications.
- Turner, V. W. et Bruner, E. M. (dir.) (1986). *The anthropology of experience*. Urbana: University of Illinois Press.

- Vaudry, S. (2013). *Être Inuit, jeunes et vivre en ville : le cas Ottavien*. (Mémoire de maîtrise non publié). Université d'Ottawa.
- Viau, R. (2012). Sur les décombres d'Hochelaga, 1535-1650. Dans D. Fougères (dir.), *Histoire de Montréal et de sa région, Tome I : Des origines à 1930 (71-103)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- Vilaça, A. (2005). Chronically unstable bodies: reflections on Amazonian corporalities. *Journal of the Royal Anthropological Institute*, 11, 445-464.
- Vincent, S. (1991). La présence des gens du large dans la version montagnaise de l'histoire. *Anthropologie et Sociétés*, 15(1), 125-143.
- Viveiros de Castro, E. (2009). *Métaphysiques cannibales*. Paris : Presses Universitaires de France.
- Young, D. E. et Goulet, J.-G. A. (1994). *Being changed by cross-cultural encounters : the anthropology of extraordinary experience*. Peterborough : Broadview Press.
- Warn, D.-L. (2007). *A trickster paradigm in First Nations visual art: a contemporary application*. (Mémoire de maîtrise non-publié). University of Lethbridge.
- Warry, W. (2009[2007]). *Ending denial : understanding aboriginal issues*. Toronto : University of Toronto Press.

Ouvrages consultés

- Barth, F. (1987). *Cosmologies in the making : a generative approach to cultural variation in inner New Guinea*. Cambridge : Cambridge University Press.
- Bernal, C. (2012). Performance as an act of survival. *Canadian Theatre Review*, 150(1), 22-25.
- Beyer, P. (2008). Globalization and Glocalization. Dans J. A. Beckford et J. Demerott (dir). *The Sage handbook of the sociology of religion (p. 98-120)*. Los Angeles : Sage.
- Bousquet, M.-P. (2012). De la pensée holistique à l'*Indian Time* : dix stéréotypes à éviter sur les Amérindiens. *Nouvelles pratiques sociales*, 24(2), 204-226.

- Bowie, F. (2006 [2000]). *The anthropology of religion : an introduction*. Malden et Oxford : Blackwell Publishing.
- Commission Royale sur les Peuples autochtones (1996). Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, Vol 1. Looking forward, looking back. Ottawa : Canada Communication Group - Publishing.
- _____ (1996). Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, Vol 2. Restructuring the relationship. Ottawa : Canada Communication Group - Publishing.
- _____ (1996). Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, Vol 3. Gathering strength. Ottawa : Canada Communication Group - Publishing.
- _____ (1996). Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, Vol 4. Perspectives and realities. Ottawa : Canada Communication Group - Publishing.
- _____ (1996). Report of the Royal Commission on Aboriginal Peoples, Vol 5. Renewal : a twenty-year commitment. Ottawa : Canada Communication Group - Publishing.
- Copans, J. (2011). *L'enquête ethnologique de terrain*. Paris : Armand Collin.
- Corntassel, J.(2012). Re-envisioning resurgence : Indigenous pathways to decolonization and sustainable self-determination. *Decolonization : indigeneity, education and society*, 1(1), 86-101. Récupéré le 7 juillet 2014 de <http://decolonization.org/index.php/des/article/view/18627>
- Crépaud, R. (2005). Croire et croyances d'hier à aujourd'hui. *Théologiques*, 13(1), 5-13.
- Descola, P. (1986). *La nature domestique: symbolisme et praxis dans l'écologie des Achuar*. Paris : La Maison des Sciences de l'Homme.
- Dion, S. D. et Salamanca, A. (2014). inVISIBILITY. Indigenous in the city : Indigenous artists, Indigenous youth and the project of survivance. *Decolonization : indigeneity, education & society*, 3(1), 159-188.
- Friedman, J. (1990). Being in the world: globalization and localization. *Theory, culture and society*, 7, 311-328.
- Godelier, M. (1996 [1982]). *La production des Grands Hommes*. Paris : Fayard.

- _____ (2007) *Au fondement des sociétés humaines : ce que nous apprend l'anthropologie*. Paris: Albin Michel.
- Goodwin, M. H. (1982). « Instigating » : storytelling as social process. *American ethnologist*, 9(4), 799-819.
- Hickman, L., Hickman, A. et Alexander, T. M. (1998). *The essential Dewey, Vol. 2: ethics, logic, psychology*. Bloomington et Indianapolis : Indiana University Press.
- Instituts de recherche en santé du Canada. (2010). *Énoncé politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa : Secrétariat interagences en éthique de la recherche.
- Jérôme, L. (2009). Pour quelle participation ? Éthique, protocoles et nouveaux cadres de la recherche avec les Premières nations du Québec. Dans N. Gagné, T. Martin et M. Salaün (dir.). *Autochtonies : Vues de France et de Québec (471-486)*. Québec : Presses de l'Université Laval.
- _____ (2010). Les rires du rituel : humour, jeux et guérison chez les Attikamekw. *Anthropologica*, 52(1), 89-101.
- Kapesh, A. A. (1979). *Qu'as-tu fais de mon pays ?* Ottawa : Les éditions impossibles.
- Laplantine, F. (1995 [1987]). *L'anthropologie*. Paris : Payot.
- Lepage, P. (2005). *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*. Québec : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse.
- Memmi, A. (1972 [1957]). *Portrait du colonisé, portrait du colonisateur*. Montréal : L'Étincelle.
- Niezen, R. (2000). *Spirit wars : Native North American religions in the age of nation building* Berkeley : University of California Press.
- Pouillon, J. (1998). *Le cru et le Su*. Paris : Seuil.
- Rivière, C. (1995). *Introduction à l'anthropologie*. Paris : Hachette
- Sahlins, M. (1985). *Islands of history*. Chigago: University of Chicago Press.
- _____ (2008). *The Western illusion of human nature*. Chicago : Prickly Paradigm Press.

- Simpson, A. (2014). *Mohawk Interruptus : political life accross the borders of settler state*. Durham : Duke University Press.
- Statistique Canada. (2009). Profile de la population autochtone de 2006 pour Montréal. Récupéré le 27 octobre 2014 de <http://www.statcan.gc.ca/pub/89-638-x/2009002/article/11059-fra.pdf>
- Tanner, A. (1979). Bringing home animals : religious ideology and mode of production of the Misstassini Cree hunters. *Social and economic studies*, 23. Saint John's : Institute of Social and Economic Research, Memorial University of Newfoundland.
- Tax, S. (1978). The impact of urbanization on American Indians. *The annals of the American Academy of political and social science*, 436(1), 121-136.
- Tremblay, M.-A. (1997). *De l'éthique sociale et de l'interculturalisme : deux voies incontournables dans l'établissement d'un rapprochement harmonieux entre Autochtones et non-Autochtones*. Récupéré le 9 juillet de http://classiques.uqac.ca/contemporains/tremblay_marc_adelard/Ethique_et_interculturalisme/Ethique_et_interculturalisme2.pdf
- Trudel, F. (2002). De l'ethnohistoire et l'histoire orale à la mémoire sociale chez les Inuit du Nunavut. *Anthropologie et Société*, 26(2-3), 137-159.