

## BOOK REVIEWS

**Innu Nikamu – L’Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus.** Véronique Audet. 2012. Collection Mondes Autochtones. Québec : Presses de l’Université Laval. Pp.292. ISBN 978-2-7637-9617-8.

ONS BARNAT  
Université Laval

L’anthropologue québécoise Véronique Audet nous offre ici le fruit de ses recherches auprès de musiciens innus répartis sur la côte nord du golfe du Saint-Laurent, au Québec. Depuis ses premiers terrains, en 1997, elle y a régulièrement mené des enquêtes qui donneront d’abord naissance à son mémoire de maîtrise (intitulé *Innu Nikamu. Expression musicale populaire, affirmation identitaire et guérison sociale en milieu innu contemporain*) puis à sa thèse de doctorat, soutenue à l’Université de Montréal sous la direction de l’anthropologue Bob W. White. Le présent ouvrage constitue une synthèse de ses principaux travaux universitaires, proposant une plongée au cœur du phénomène musical innu contemporain, encore méconnu et marginalisé au Québec et au Labrador.

En se basant sur un grand nombre de témoignages de musicien innus (essentiellement originaires de Uashat mak Mali-utenam et d’Ekuanitshit), Audet parvient à nous sensibiliser aux conditions de vie actuelles de ces populations, traumatisées par la sédentarisation forcée, la séparation des parents et des enfants (ces derniers étant envoyés dans des pensionnats à la triste réputation),

ainsi que le rejet de leurs « traditions » par les pouvoirs en place. Pour l’auteure, les problèmes « identitaires » et socioéconomiques que vivent encore les autochtones découlent des politiques colonisatrices qui, dès l’arrivée des Européens, ont cherché à assimiler les Autochtones à la culture « dominante », dénigrant systématiquement leurs langues et cultures locales.

C’est donc de façon logique que la problématique centrale de l’ouvrage s’articule autour des questions de l’« identité innue » et de la « guérison sociale », l’objectif principal étant de « contribuer à documenter et à faire connaître des facettes trop souvent méconnues ou mal connues de la vie et de la culture des Innus » (p.4). En se basant sur son « observation-participante » (p.22), Audet vise à comprendre quel serait le *Dasein*<sup>1</sup> des Innus, leur « façon d’être au monde » (p.4) actuelle.

Après une dense introduction—qui permet au lecteur de mieux cerner le contexte social et culturel des Innus—Audet nous propose, dans son premier chapitre, une incursion dans le monde des musiques « traditionnelles » innues. Confessant qu’« il est un peu malaisé de parler de [ces] musiques » (p.43), du fait de l’inexistence en langue vernaculaire d’un équivalent au terme « musique », l’anthropologue se base sur ses observations et celles d’autres chercheurs (essentiellement Diamond, Beaudry et Speck) pour offrir une présentation des éléments caractéristiques de la musique « traditionnelle » innue.

Suite à des considérations organologiques sur le tambour sur cadre

*teueikan* (p.62), elle aborde les significations symboliques de son usage pour les communautés innues. On y apprend aussi les modalités entourant la création musicale « traditionnelle »—l'accès au chant étant réservé à ceux « ayant été appelés lors de trois rêves » (p.66) par le *teueikan*. S'ensuivent des précisions sur la danse et la cérémonie du *makushan*, également associées à l'emploi du *teueikan*. Ce premier chapitre s'achève sur le constat d'un essor des « nouveaux genres de musiques innues » (p.75), influencés par le rock, le folk, le rap et le reggae. Véronique Audet y voit « une continuité culturelle » avec les formes plus « traditionnelles », et ce sont ces « jeunes musiques » (Mallet, 2004) qui seront abordées de front dans le chapitre suivant.

Véritable immersion dans le monde des musiciens « populaires » innus, le deuxième chapitre suit pas à pas l'histoire des rencontres entre des musiques « étrangères » et la musique innue. Cette passionnante progression chronologique nous fait donc voyager des premiers chants chrétiens, rapidement adaptés en langue innue, aux derniers disques d'artistes contemporains (comme le reggaeman Shauit, les chanteurs folk Florent Vollant et Claude McKenzie), en passant par les créations des pionniers de la musique populaire innue (tels que par exemple Émile Grégoire, surnommé l'« Elvis innu »).

Accordant une large part à des extraits d'entrevues avec des musiciens innus, ce chapitre s'achève sur des questions ethnomusicologiques importantes, touchant notamment à l'analyse des liens dynamiques entre le global et le local (p.166-169) qui transparaîtraient à l'écoute des musiques « populaires »

innues contemporaines. Le succès commercial du groupe Kashtin, à la fin des années 1980, offre une riche étude de cas menant vers la compréhension de mouvements politiques, sociaux et culturels qui ont alors animé le Québec.

Après deux chapitres foisonnant de données ethnographiques, l'auteure se tourne vers les problématiques qui vont occuper les deux derniers chapitres de son ouvrage : l'« affirmation identitaire » et la « guérison sociale » à travers la musique. Pour elle, « les musiques populaires contemporaines innues sont constitutives d'un mouvement d'affirmation identitaire » (p.153). Partant de ce postulat, qui peut paraître réducteur de prime abord, Audet nous livre dans son troisième chapitre un bel effort de synthèse des thématiques abordées dans la plupart des chansons innues contemporaines. L'auteure distingue deux grandes phases historiques, avec dans un premier temps des textes reliés à des revendications sociales et politiques (dans la verve du chansonnier Philippe McKenzie), suivis par une vague de compositions reflétant plutôt le quotidien des musiciens innus (à partir des années 1980).

Mais la problématisation des questions liant identité et création musicale n'est que succinctement abordée, les analyses textuelles des chansons du corpus révélant « une dualité dans l'objectivation de l'identité innue », qui serait à la fois « positive et glorieuse », tout en étant liée à « une culture de colonisation, de subordination, de misère, de pauvreté, de victime, de défaitisme ... » (p.161). En rattachant presque toujours ses analyses à ce paradigme identitaire fortement polarisé, Audet semble réduire la créativité innue contemporaine à ce seul

facteur, alors que l'on serait en droit de se demander si les jeunes artistes autochtones n'auraient pas aujourd'hui tendance à transcender ce cliché—comme le montrent par exemple les recherches de Charity Marsh (2009) sur le hip hop au Nunavut, ou encore le nouveau livre de James Clifford (2013) sur les processus de réappropriation culturelle chez des jeunes artistes en Alaska.

Le quatrième et dernier chapitre, intitulé «Voie/voix de guérison sociale» aborde finalement le thème de la «guérison sociale» à travers la pratique musicale innue contemporaine. Pour Audet, qui soutient que «les musiques font du bien», «les expressions musicales populaires innues sont des voix guidant sur la voie de la guérison, du mieux-être» (p.207). Détenant ainsi une fonction cathartique, la pratique de ces musiques aurait la faculté d'agir comme une «soupape qui permet d'évacuer la pression» (p.208). Pour appuyer sa thèse, l'auteure se base sur l'étude (uniquement textuelle) d'une dizaine de chansons qui évoquent aussi bien le drame de la colonisation que l'estime renouvelée de soi, la transcendance d'un mal-être, ou encore les fléaux de l'alcoolisme et du suicide. Le chapitre se termine sans véritable synthèse, avec la retranscription des paroles de deux pièces au ton plus optimiste, qui incitent à «joindre la volonté, la confiance en soi, le pouvoir et l'action» (p.238).

Dans sa conclusion, longue de seulement trois pages et demi, Audet laisse transparaître encore plus ouvertement son attachement à la culture innue et aux expériences qu'elle a vécues depuis son adolescence sur ses terrains. Résolument engagée à travers ses travaux de recher-

che, l'anthropologue avoue qu'«il n'est pas aisé de satisfaire à des exigences scientifiques en même temps que de tenter de participer au monde et au mode d'être au monde des Innus rencontrés» (p.248). Elle va même jusqu'à prôner le détachement du chercheur de son piédestal scientifique, reprenant de manière provocatrice une citation selon laquelle il faudrait «cesser d'ethnomusicologiser» pour plutôt «passer notre temps à chanter et à danser» afin d'atteindre un réel «progrès» scientifique (p.247). Le livre s'achève par un plaidoyer pour une rencontre des cultures, qui comblerait le «fossé [qui] se creuse» (p.248) entre citoyens autochtones et allochtones au Québec—et plus largement dans le reste du Canada.

Pour résumer, *Innu Nikamu—L'Innu chante. Pouvoir des chants, identité et guérison chez les Innus* représente un admirable effort de «réparation» historique, abordant de front des problématiques sociales encore taboues, intrinsèquement liées au passé colonial nord-américain. En côtoyant de près les principaux acteurs du fait musical populaire innu (qui nous font remonter jusqu'à ses sources familiales), l'auteure nous dépeint ainsi une société autochtone encore meurtrie par les traumatismes subis depuis l'arrivée des premiers colons européens.

Cependant, l'évidente proximité de l'anthropologue et de son objet de recherche amène parfois à une confusion entourant les différents tons adoptés, le propos oscillant entre un discours analytique (à savoir étique<sup>2</sup>, qui relève du chercheur) et un discours moins «objectif», qui n'hésite pas à s'appropriier la parole des musiciens interviewés. L'ensemble du livre recèle ainsi quelques

affirmations et jugements de valeurs<sup>3</sup> clairement empruntés au discours émique—ce qui se traduit par une certaine fragilisation de la portée des analyses proposées.

Il est aussi dommage qu'aucune véritable analyse musicologique ne soit présente dans un livre destiné en partie à des ethnomusicologues. On y trouve plutôt des affirmations pour le moins inadéquates sur la musique—comme par exemple quand sont évoqués un « rythme intense de la danse du *makushan* » (p.189), un « rythme très fort » (p.88), ou encore un « tempo alternant des sons forts et doux » (p.98-99). Une autre grande lacune réside dans le manque de renvois au disque compact d'accompagnement—qui est mentionné pour la première fois à la page 24. Il aurait été en effet judicieux de le relier à chaque musique abordée tout au long de la lecture du livre, offrant une illustration sonore en contrepoint des propos écrits. Enfin, on remarque la surabondance de répétitions et de redondances (au sein d'une même phrase surtout), ainsi qu'une confusion manifeste dans l'emploi de certains termes (par exemple « idem » ou « ibid », parfois écrits en italique ou avec une majuscule).

Malgré ces quelques écueils, cet ouvrage passionnera aussi bien les amateurs de musiques autochtones que toute personne intéressée par la situation sociale actuelle de populations qui ont enduré, depuis l'arrivée des premiers colons européens, une série de blessures dont les répercussions se font toujours aujourd'hui largement sentir. Souhaitons que ce livre participe, comme l'espère son auteure, à valoriser et revitaliser « un monde innu, viable, intègre, vif et

confortable », à un moment où l'incompréhension de codes culturels—que Philip Tagg nomme « incompétence codale » (Tagg 1979)—mène encore trop souvent à la déplorable exacerbation de tensions intercommunautaires sur l'ensemble de la planète.. 🍀

## NOTES

1. Il est d'ailleurs surprenant, vu le nombre de fois que l'auteure emploie l'expression « mode d'être au monde », qu'il n'est à aucun moment fait référence aux travaux de Heidegger sur le concept du *Dasein* (« être présent », « être-au-monde »), largement débattu dans son ouvrage *Être et temps* (1927).
2. Frank Alvarez-Pereyre et Simha Arom sont les auteurs d'un article éclairant sur les problématiques liées aux considérations étiques et émiques dans le cadre d'une recherche : « Ethnomusicology and the *emic/etic* issue », paru en 1993 dans *The World of Music*.
3. Comme par exemple les expressions « Voilà qui est si bien exprimé » (p.72), « avec grand talent » (p.172), « leur belle voix » (p.177), « l'une de ses plus belles compositions » (p.185)....

## RÉFÉRENCES

- Alvarez-Pereyre, F., et S. Arom. 1993. « Ethnomusicology and the *emic/etic* issue » *The World of Music* 35 (1): 7-33.
- Clifford, J. 2013. *Returns: Becoming Indigenous in the Twenty First Century*, Cambridge, MA, Harvard University Press.

- Heidegger, M. 1986 (1927). *Être et temps*, Collection Bibliothèque de Philosophie, Paris, Gallimard.
- Mallet, J. 2004. « Ethnomusicologie des “jeunes musiques” » *L'Homme* 171-172 : 477-488.
- Marsh, C. 2009. « Don't Call Me Eskimo: The Politics of Hip Hop Culture in Nunavut », *MUSICultures* 36: 110-129
- Tagg, P. 1979. *Kojak: 50 Seconds of Television Music; toward the analysis of affect in popular music*. Göteborg, Musikvetenskapliga Institutionen.

**Kinesthetic City: Dance and Movement in Chinese Urban Spaces.** SanSan Kwan. 2013. New York: Oxford University Press. 224 pages.

KIM CHOW-MORRIS  
Ryerson University

This evocatively written monograph by SanSan Kwan aims to deconstruct and map the relationships between individual and collective bodies, socio-cultural identity, politics, place and kinesthesia. This is a complex task, and one in which Kwan succeeds admirably. Juxtaposing choreographed dance and quotidian urban movement in five contrasting Chinese socio-political environments, *Kinesthetic City* examines contested constructs of Chinese identity and the ways in which “urban motion reveal(s) the character of a city” (xix). The body of the book consists of three chapters that analyze both urban kinesthesia and politically instigated dance choreographies that reflect pivotal moments in

the co-creation of national and individual identity in Taiwan, Hong Kong and the United States. These central chapters are framed by a meaty 24-page introduction that explores dance, cultural constructions of female beauty and urban kinesthesia in Shanghai, China, and a 14-page epilogue that considers diasporic movement and identity construction in Los Angeles' San Gabriel Valley. Given that the central thrust of Kwan's theoretical argument is meaningfully unraveled in these sections, both could well have been expanded into full chapters. Each of these five units would serve as excellent readings for undergraduate and graduate courses on the multivalent influences of kinesthesia, place, politics and identity, and stand as strong individual case studies of these interwoven relationships.

In the first chapter, “Vibrating with Taipei: Cloud Gate Dance Theatre and National Kinesthesia,” Kwan analyzes a choreography by Hwai-min Lin, the son of the former Minister of Culture. Entitled *Legacy*, it reflects the historical moment in 1978 when the United States dropped its recognition of Taiwan's sovereignty in favour of mainland China, embodying the angst of the Taiwanese at this emotional moment of global disregard. The work was performed 154 times from its premiere until 1999, and has been toured internationally in what Kwan aptly terms acts of “choreodiplomacy” (42). While Kwan presents an intriguing and valuable subjectivist analysis of multiple choreographies by Cloud Gate Dance troupe, the inclusion of ethnographic interviews of additional local audience members would have further enriched her interpretation.