

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC
INSTITUT NATIONAL DE LA RECHERCHE SCIENTIFIQUE
CENTRE – URBANISATION CULTURE SOCIÉTÉ

**POW-WOW ET PERCEPTION AUTOCHTONE DE L'ESPACE.
CRÉATION DE COLLABORATOIRES POUR REPENSER LES
ESPACES D'USAGES PUBLICS URBAINS**

Par

Cassandra CHATONNIER

Maîtrise ès arts, M.A.

Thèse pour obtenir le grade de

Philosophiae doctor, Ph.D.

Doctorat en Études Urbaines

Programme offert conjointement par l'INRS et l'UQAM

Juin 2022

© Cassandra Marie CHATONNIER, 2022

Cette thèse intitulée

**POW-WOW ET PERCEPTION AUTOCHTONE DE L'ESPACE.
CRÉATION DE COLLABORATOIRES POUR REPENSER LES
ESPACES D'USAGES PUBLICS URBAINS**

et présentée par

Cassandre CHATONNIER

a été évaluée par un jury composé de

Mme Marie-Soleil Cloutier, présidente, INRS-UCS

Mme Annick GERMAIN, directrice de thèse, INRS-USC

Mme Carole LÉVESQUE, codirectrice, INRS-UCS

Mme Stéphane GUIMONT MARCEAU, examinatrice interne, INRS-UCS

Mr Dominic HARDY, examinateur externe, UQAM

Mr Juan TORRES, examinateur externe, Université de Montréal

À ma fille Cleo et mon grand-père Alain, naissance et départ

RÉSUMÉ

Aujourd'hui, l'expression des cultures autochtones est en plein essor dans les grandes villes canadiennes, accompagnant une augmentation de la présence autochtone en milieu urbain. Les espaces publics montréalais se voient de plus en plus investis par des performances des membres des Premières Nations, où se déroulent souvent des danses issues du mouvement pan indianiste et des pow-wow, ces grands rassemblements annuels des différentes nations autochtones alliant danses, chants et port de vêtements traditionnels.

Le corps du danseur ou de l'acteur est au centre de la création dans les arts vivants et le théâtre et la danse ont cette qualité unique de rassembler dans un espace commun les acteurs et les spectateurs pour assister à un événement dans un temps donné. Les disciplines du théâtre et de la danse sont ici rassemblées sous le terme plus large et inclusif de performance.

Il a été ici choisi de prioriser la performance parce que, d'une part, je suis scénographe et cette approche fait partie de mon bagage, et que d'autre part, la performance autochtone participe à la création d'espaces partagés. L'espace partagé est ici défini comme étant un espace communautaire qui s'ouvre à ceux qui n'appartiennent pas à la communauté, un espace qui se partage entre différents groupes et individus lors d'un événement. Au centre de ces pratiques de production d'espaces partagés se trouvent la danse et le pow-wow, qu'ils aient lieu dans les communautés territoriales ou dans la ville. L'analyse d'événements performatifs des Premières Nations s'avère donc une voie incontournable afin de mieux comprendre la voie particulière empruntée par les Peuples Autochtones dans la production d'un espace partagé qui est à la fois un lieu physique, un espace de sociabilité et un espace symbolique en matière d'affirmation culturelle. Parallèlement à l'analyse d'événements performatifs (le pow-wow de l'Université McGill, le festival *Présence Autochtone*, la Journée nationale des peuples autochtones, les pow-wow de Kahnawake et Wendake), j'ai cherché à saisir ce que signifie autochtoniser la ville en général et Montréal en particulier grâce à des échanges avec des participants de l'exposition « Autochtoniser Montréal » et de l'organisme DestiNATIONS.

L'un des objectifs de cette thèse était, à travers une approche performative, de produire une méthodologie collaborative ancrée dans l'action. Une approche de la recherche en phase avec les réalités autochtones peut permettre la mise en place d'une méthode de co-crédation des connaissances spatiales ancrée dans la performance. Ainsi, après avoir mieux compris ce que

pouvait être une perception autochtone de l'espace à travers les pow-wow et avoir nourri une réflexion sur l'autochtonisation de la ville avec des acteurs clés, j'ai rassemblé une équipe pour mettre en place des laboratoires collaboratifs, nommés ici « collaboratoires ». Ces « collaboratoires » ont donné lieu à des rencontres avec l'ensemble du groupe et à des explorations sensorielles des espaces publics avec les danseurs(ses). L'ensemble de cette démarche a permis de saisir comment la performance, et plus particulièrement la danse, peut devenir un outil pour repenser l'espace public urbain selon une perception de l'espace qui reflète l'univers autochtone.

Mots-clés : pow-wow ; espace public, sociabilité publique, autochtonisation, danse des Premières Nations, méthodologies autochtones, collaboratoires

ABSTRACT

Today, the expression of indigenous cultures is booming in major Canadian cities, accompanying an increase in the indigenous presence in urban areas. Public spaces in Montreal are increasingly occupied by performances by First Nations members, often featuring dances from the pan-Indianist movement and pow-wows, these large annual gatherings of the various Indigenous Nations combining dances, songs and the wearing of traditional clothing.

The body of the dancer or actor is at the center of creation in the performing arts, and theater and dance have the unique quality of bringing together actors and spectators in a common space to witness an event in a given time. The disciplines of theater and dance are here brought together under the broader and more inclusive term of performance.

I have chosen to prioritize performance because, on the one hand, I am a scenographer and this approach is part of my background, and on the other hand, indigenous performance participates in the creation of shared spaces. Shared space is defined here as a community space that is open to those who do not belong to the community, a space that is shared between different groups and individuals during an event. At the center of these practices of shared space production are the dance and the pow-wow, whether they take place in territorial communities or in the city. The analysis of First Nations performative events is therefore an essential way to better understand the particular path taken by Indigenous Peoples in the production of a shared space that is simultaneously a physical place, a space of sociability and a symbolic space in terms of cultural affirmation. In parallel to the analysis of performative events (the McGill University pow-wow, the First Peoples' Festival, National Indigenous Peoples' Day, the Kahnawake and Wendake pow-wows), I sought to understand what it means to indigenize the city in general and Montreal in particular through exchanges with participants of the exhibition "Indigenizing Montreal" and of the organization DestiNATIONS.

One of the objectives of this thesis was, through a performative approach, to produce a collaborative methodology anchored in action. An approach to research that is in tune with Indigenous realities can allow for the implementation of a method of co-creating spatial knowledge connected to performance. Thus, after gaining a better understanding of what an indigenous perception of space might be through pow-wows and nurturing a reflection on the indigenization of the city with key actors, I assembled a team to set up collaborative laboratories,

referred to here as "collaboratories". These "collaboratories" led to meetings with the whole group and to sensory explorations of public spaces with the dancers. This process allowed us to grasp how performance, and more particularly dance, can become a tool for rethinking urban public space according to a perception of space that reflects the indigenous worldviews.

Keywords: pow-wow ; public space, public sociability, indigenization, First Nations dance, indigenous methodologies, collaboratories

REMERCIEMENTS

Je tiens tout d'abord à remercier Annick Germain, la première à m'avoir ouvert la porte de son bureau. Après un parcours en théâtre et plus particulièrement en scénographie, je suis entrée sans savoir exactement ce qu'étaient les études urbaines. Elle a su accueillir ma curiosité et mettre en lien mes centres d'intérêt et ses connaissances. Sans son soutien, je n'aurais jamais pu intégrer cette formation doctorale. La seconde personne ayant été ouverte à mon parcours atypique a été Carole Lévesque qui, malgré mon peu de connaissances des questions autochtones au début de mon parcours, m'a prise sous son aile. J'ai pu grâce au réseau DIALOG rencontrer nombre de personnes qui sont venues questionner et enrichir ma recherche. C'est grâce à la codirection de ces deux femmes que ce travail a été rendu possible.

Merci ensuite à toutes ces danseuses, ces danseurs, joueurs de tambour, membre des comités d'organisation, spectateurs et spectatrices d'avoir partagé avec autant de générosité leurs savoirs et leur vécu vis-à-vis des pow-wow.

Il n'y a pas de mots pour décrire ma gratitude pour les membres de l'équipe des collaboratoires : Ivanie Aubin-Malo, Stéphane Mapachee, Barbara Diabo, Catherine Dagenais-Savard, Wishe, Johanne Aubin-Malo et Alain Fournier. Merci d'avoir été là avant et après la pandémie, d'être restés malgré la tempête. Merci à David Ricard pour ta sensibilité dans ton travail vidéo et à Pierre Tran d'avoir bien voulu partager tes belles photos de pow-wow avec moi. Je souhaite aussi souligner ici la collaboration d'Ivanie qui s'est immédiatement plongée dans la recherche et qui m'a mise en relation avec certains membres de l'équipe. Aujourd'hui notre partenariat s'est transformé en amitié et nous avons eu la chance de partager d'autres projets.

Merci au FRQSC d'avoir financé cette thèse. Sans cette aide je n'aurais pas pu terminer ce parcours.

Mathilde Perahia, merci de m'avoir donné l'envie de poursuivre mes études et d'avoir été ma partenaire de doctorat pendant ces cinq dernières années, toi à l'Université Concordia et moi à l'INRS. C'était bien de pouvoir partager les idées, les références, les conférences, les rires, mais aussi la fatigue et les moments de découragement. On aura accompli cette étape ensemble, côte à côte, épaule contre épaule, cœur à cœur.

Merci à mes amis ; ma famille du Québec. Je ne les nommerai pas tous, mais heureusement qu'ils sont là pour rendre le quotidien lumineux et festif.

Merci à ma famille, des deux côtés de l'océan Atlantique, qui ont continué à me poser des questions sur ma recherche. Merci à mon père, Marc, d'être venu de France pour s'occuper de mon bébé avec moi lors du pow-wow de Wendake, et à ma mère, Carole, de m'avoir offert sa maison pour pouvoir écrire et penser pendant qu'elle jouait avec sa petite-fille.

Merci à Adrien, mon fils de cœur, pour sa curiosité et son regard original sur les danses des Premières Nations, et à Cleo ma fille, qui m'a accompagnée avec calme et douceur tout au long de mes échanges avec différents participants.

Enfin, merci à Peter Farbridge, mon époux, mon amour, mon ami, pour m'avoir soutenue et écoutée dans toutes les étapes de ce doctorat. Un mariage, des voyages, un bébé, une pandémie : quelle aventure !

TABLE DES MATIÈRES

Liste des tableaux	xvi
Liste des figures	xvi
Introduction	1
Chapitre 1 : revue de littérature	11
1.1 Contexte autochtone montréalais	11
1.1.1 <i>Législation et mouvement des Autochtones vers les villes canadiennes</i>	12
1.1.2 <i>Marginalisation des femmes et présence autochtone urbaine</i>	14
1.2 Déclin et Renaissance des espaces publics	26
1.2.1 <i>Espace public, sphère publique, domaine public : définition des notions</i>	26
1.2.2 <i>Retour historique sur les formes et fonctions de l'espace public</i>	28
1.2.3 <i>L'espace public dans la ville contemporaine</i>	30
1.3 Espaces publics et interactions entre Autochtones et non-autochtones à Montréal	37
1.3.1 <i>Des conflits d'appropriation de l'espace public à Montréal : le cas du Square Cabot</i>	37
1.3.2 <i>Espace public, visibilité, et reconnaissance autochtone dans les espaces publics de Montréal</i>	43
Chapitre 2 : « Autochtoniser » la ville : Le cas de montréal	46
2.1 Des initiatives pour la reconnaissance autochtone en milieu urbain : le projet DestiNATIONS et l'exposition « Autochtoniser Montréal »	46
2.1.1 <i>Le projet DestiNATIONS</i>	46
2.1.2 <i>L'exposition « Autochtoniser Montréal »</i>	53
2.2 Réflexions sur l'autochtonisation de la ville	61
2.2.1 <i>Les éléments à favoriser pour autochtoniser la ville</i>	61
2.3 Autochtoniser Montréal	72
2.3.1 <i>L'exemple de l'Ouest canadien</i>	72

2.3.2 Repenser les symboles urbains existants et faire place aux réalités autochtones.....	74
2.3.3 Les espaces d'usages publics montréalais à autochtoniser selon les personnes interrogées	78
2.3.4 Les retombées de ce type de démarche pour les Autochtones et les non- Autochtones.....	81
2.4 Réflexions critiques.....	84
Chapitre 3 : Partager l'espace à travers l'évènement performatif	88
3.1 Espaces publics ou espaces partagés ?	88
3.1.1 Les espaces d'usage public et les « loose spaces »	88
3.2 Évènements performatifs dans des espaces d'usages publics à Montréal : trois cas	91
3.2.1 Le pow-wow de l'Université McGill.....	92
3.2.2 La Journée nationale des Peuples autochtones	98
3.2.3 Le festival Présence Autochtone.....	103
3.3 Performances autochtones et partage d'espace à Montréal.....	107
Chapitre 4 : À propos des pow-wow	111
4.1 Histoire et origines du pow-wow	111
4.2 Les différents types de pow-wow	114
4.2.1 La géographie des pow-wow.....	114
4.2.2 Les pow-wow du Québec et du sud de l'Ontario.....	115
4.2.3 Les pow-wow traditionnels et de compétition	116
4.3 Les différentes danses présentées aux pow-wow.....	119
4.3.1 Les danses traditionnelles	119
4.3.2 La Grass dance.....	122
4.3.3 La danse Jingle Dress ou danse des clochettes.....	123
4.3.4 Les danses Fancy.....	125
4.3.5 Les danses intertribales	128

4.3.6	<i>La danse du cerceau</i>	129
4.3.7	<i>Le rôle du tambour</i>	131
Chapitre 5 : Les pow-wow de Kahnawake et de Wendake		135
5.1	Histoire du pow-wow de Kahnawake	135
5.1.1	<i>Le premier pow-wow au Québec</i>	135
5.1.2	<i>Spécificités du pow-wow de Kahnawake</i>	136
5.2	Histoire du pow-wow de Wendake	138
5.2.1	<i>Les rassemblements</i>	138
5.2.2	<i>L'ancien pow-wow de Wendake</i>	138
5.2.3	<i>L'avènement du pow-wow dans sa forme actuelle</i>	143
5.2.4	<i>Spécificités du pow-wow de Wendake</i>	146
5.3	Espace et temporalité du pow-wow	149
5.3.1	<i>L'organisation des sites</i>	149
5.3.2	<i>La présence sacrée de la nature</i>	155
5.3.3	<i>L'organisation dans le temps</i>	159
5.3.4	<i>La cartographie des pow-wow sur le continent nord-américain : création d'un lien entre les communautés</i>	166
5.4	Les rapports interpersonnels dans le pow-wow	168
5.4.1	<i>La complémentarité des rôles de chacun et chacune</i>	168
5.4.2	<i>Danser, un acte de résilience</i>	173
5.4.3	<i>L'importance du cercle : un rapport d'égalité traduit spatialement</i>	179
5.4.4	<i>Un évènement pour faire tomber les préjugés des non-autochtones</i>	182
Chapitre 6 : Créer des collaboratoires : interrelation entre cadres conceptuels et méthodologie		187
6.1	Cadres conceptuels ayant guidé le choix des collaboratoires	188
6.1.1	<i>Une approche performative et scénographique</i>	189

6.1.2 Les méthodologies autochtones : éthique et réciprocité.....	191
6.1.3 La phénoménologie de l'espace	192
6.1.4 La soma esthétique	195
6.2 Outils méthodologiques.....	197
6.2.1 Le mouvement et la danse	197
6.2.2 Le dessin.....	202
6.2.3 L'observation filmée	204
6.2.4 L'importance de la parole et des histoires.....	207
Chapitre 7 : Explorer les espaces publics par la danse	210
7.1 Les deux premières rencontres : ouvrir le dialogue	210
7.2 Espaces explorés	214
7.2.1 Une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly (Quartier de Verdun)	214
7.2.2 La Place des Festivals	225
7.2.3 La Place Jacques-Cartier	245
7.3 Dernière rencontre et réflexions critiques	259
Discussion / Conclusion	267
Bibliographie	278
Annexe 1 : Certificat d'Éthique	289
Annexe 2 : Feuillelet d'information distribué lors des pow-wow	291
Annexe 3 : Lettre d'invitation à la recherche pour les membres de l'organisme destinations et du comité de co-design de l'exposition « Autochtoniser montréal »	292
Annexe 4 : Lettre d'information et formulaire de consentement pour les entrevues avec les membres de l'organisme destinations et du comité de co-design de l'exposition « Autochtoniser Montréal »	293
Annexe 5 : Guide d'entretien pour les entrevues avec les membres de l'organisme destinations et du comité de co-design de l'exposition « Autochtoniser montréal »	296
Annexe 6 : Courriel envoyé aux participants des collaboratoires	297

Annexe 7 : Lettre d’information et formulaire de consentement pour les enregistrements vidéo et les entrevues avec L’Équipe participant aux collaboratoires	298
Annexe 8 : Thèmes abordés avec les performeurs lors de la phase expérimentale	301

LISTE DES TABLEAUX

Tableau 1.1 : Chronologie des rassemblements et des pow-wow à Wendake	145
---	-----

LISTE DES FIGURES

Figure 1.1 : Schéma des différentes étapes du projet	4
Figure 1.2 : Nombre de personnes interrogées par évènement pour l'étape 1	6
Figure 1.2 : Nombre de personnes interrogées pour l'étape 2	7
Figure 2.1 : Projet <i>Bâtons de paroles</i>	57
Figure 2.2 : Projet <i>Nations sur le fleuve</i>	59
Figure 2.3 : Ceinture de wampum	60
Figure 2.4 : Dyptique d'Alfred Pellan : « Canada Ouest Canada Est » - 1944	73
Figure 2.5 : Carte des lieux à Autochtoniser à Montréal – Exposition « Autochtoniser Montréal »	78
Figure 3.1 : Site du pow-wow de l'Université McGill – 2019	94
Figure 3.2 : Croquis du site du pow-wow de l'Université McGill – 2018	95
Figure 3.3 : Croquis du site du pow-wow de l'Université McGill – 2019	96
Figure 3.4 : Aire de danse du pow-wow de l'Université McGill – 2019	97
Figure 3.5 : Cortège d'ouverture de la Journée nationale des Peuples Autochtones - 2017	99
Figure 3.6 : Chant de guérison - JNPA - 2017	100
Figure 3.7 : Dépôt de tabac dans le feu – JNPA 2017	101
Figure 3.8 : Dessin en plan du mouvement dansé sur la Place des Festivals – JNPA 2017	102
Figure 3.9 : Cortège vers les pyramides - JNPA 2019	102
Figure 3.10 : Performance dans la pyramide et à l'extérieur – JNPA 2019	103
Figure 4.1 : Danseuses de danse <i>Women's traditional</i>	120
Figure 4.1 : Danseurs de danse <i>Men's traditional</i>	122
Figure 4.2 : Grass dancer	123
Figure 4.3 : Danseuses de la <i>Jingle Dress Dance</i>	125
Figure 4.4 : Danseurs <i>Fancy Shawl</i>	126

Figure 4.5 : La danseuse <i>Fancy Shawl</i> Ivanie Aubin-Malo.....	128
Figure 4.6 : Danse intertribale au pow-wow de Wendake – 2019.....	129
Figure 4.7 : La danseuse de cerceaux Barbara Diabo.....	131
Figure 4.8 : Tambour de pow-wow.....	132
Figure 5.1 : Pow-wow de Wendake de 1967 – concours des « princesses »	142
Figure 5.2 : Pow-wow de Wendake de 1968 – Course de canots	142
Figure 5.3 : Pow-wow de Wendake de 1971 – Concours de portage	143
Figure 5.4 : Dessin de la structure employée pendant la danse de l’aigle.....	146
Figure 5.5 : Membres de la compagnie Sandokwa au pow-wow de Wendake en 2017.....	148
Figure 5.6 : L’espace du pow-wow Lakota.....	150
Figure 5.7 : L’espace du pow-wow Anishinaabe	151
Figure 5.8 : Plan du site avec « Le cercle de danse de la Nation » (le plus grand) et l’amphithéâtre (cercle plus petit)	152
Figure 5.9 : « Cercle de danse de la Nation ».....	152
Figure 5.10 : Mouvement du pow-wow dans l’amphithéâtre	153
Figure 5.11 : Cercle de danse du pow-wow de Kahnawake	154
Figure 5.12 : Formation du théâtre grec entre le -VIII ^{ème} siècle et le -V ^{ème} siècle.....	159
Figure 5.13 : Ordre d’entrée des danseurs et danseuses de pow-wow.....	161
Figure 5.14 : Description graphique des déplacements au pow-wow de Kahnawake – 2018.....	164
Figure 5.15 : Ordre des danses au pow-wow de Kahnawake – 2018.....	165
Figure 6.1 : Lovejoy Fountain Park – Lawrence Halprin - 1966.....	200
Figure 6.2 : Ira Keller Fountain – Lawrence Halprin - 1970.....	200
Figure 6.3 : La matrice des actes et la ligne de scène du personnage dans l’espace du plateau, définis par Abraham Moles	203
Figure 6.4 : La cartographie des actes dans l’espace, par Abraham Moles	204
Figure 6.5 : La cartographie des actes dans l’espace pour les explorations de l’esplanade du Stade Olympique de Montréal et de la station de métro Square Victoria	205
Figure 7.1 : Œuvre de Ginette Kakakos Aubin	218
Figure 7.2 : Méditation les pieds dans l’eau	221
Figure 7.3 : Cartographie des actes de l’exploration dansée de Catherine et Barbara – Verdun.....	222
Figure 7.4 : Cartographie des actes de l’exploration dansée d’Ivanie – Verdun	224
Figure 7.5 : Autoportrait de Shirley Bear - 1997.....	226
Figure 7.6 : Barbara en explorations	235

Figure 7.7 : Catherine et Ivanie en explorations	238
Figure 7.7 : Cartographie des actes de l’exploration dansée de Catherine, Barbara et Ivanie - Place des Festivals.....	240
Figure 7.8 : Cartographie des actes de l’exploration dansée de Barbara - Place Jacques-Cartier	248
Figure 7.9 : Barbara effectuant une danse du cerceau sur la Place Jacques-Cartier Cartier	249
Figure 7.10 : Cartographie des actes de l’exploration dansée de Catherine et Ivanie – Place Jacques-Cartier	250
Figure 7.11 : Danse Fancy Shawl par Catherine sur la Place Jacques-Cartier	251
Figure 7.12 : Cartographie des actes de l’exploration dansée de Catherine et Ivanie – Place Jacques-Cartier	255
Figure 7.13 : Exploration dansée d’Ivanie à la Place Jacques-Cartier.....	257
Figure 7.14 : Trois interprétations graphiques de l’expérience de la Place des Festivals...	258

INTRODUCTION

De plus en plus de personnes autochtones¹ résident en ville ; leur présence s'intensifie à partir des années 1950 (au Canada) et 1980 (au Québec) (Lévesque 2003). On estime aujourd'hui que plus de 60 % des Autochtones au Canada habitent hors réserve et dans des centres urbains (Lévesque et Cloutier 2013, 281; Lévesque, Gagnon, et al. 2019). Ce phénomène se manifeste également à Montréal. Cette présence autochtone est toutefois peu visible dans le paysage urbain montréalais (RCAAQ 2016). Plusieurs études tentent de comprendre pourquoi et comment y remédier.

Plutôt que de partir des pratiques d'exclusion spatiale des Autochtones, avérées ou appréhendées, j'ai choisi le registre des expressions culturelles dans l'espace urbain. Comment les cultures autochtones s'expriment-elles dans l'espace public, et plus précisément quel rapport à l'espace déploient-elles à l'occasion d'évènements ? Il se pourrait en effet qu'une meilleure compréhension de ce rapport puisse permettre de renouveler les façons d'aménager les espaces publics, en plus de redonner aux Autochtones des outils pour y inscrire leur présence et la partager avec d'autres.

Pour cadrer la recherche présentée dans les pages qui suivent, il peut être utile de la situer dans mon itinéraire professionnel. À la fois issue du milieu du design d'intérieur et de la scénographie pour les arts vivants, je me suis toujours intéressée à l'impact de l'espace sur le corps et l'esprit. Suite à ma formation en design d'intérieur en France, mon pays d'origine, je débute ma carrière en tant que scénographe à la suite de mon baccalauréat à l'Université Concordia. Je réalise alors que le processus de création ne me convient pas. Je conçois des espaces avec des metteur.e.s en scène sans connaître les acteurs qui vont l'habiter. La nécessité d'une autre manière de faire, plus collaborative, m'amène vers la recherche-crédation proposée par la maîtrise en théâtre de l'UQAM. Mon mémoire-crédation intitulé « La scénographie, un espace à vivre : l'interrelation entre acteur et espace comme outil de création scénographique » retrace donc l'exploration d'un processus de création scénographique qui s'inspirait du ressenti des

¹ Dans cette thèse j'utiliserai le terme « Autochtones » qui selon la *Loi Constitutionnelle* de 1982 désigne « les Indiens, les Inuits, et les Métis ». Le mot « Indien » n'est plus employé sauf pour « les catégories administratives du gouvernement ». Le mot « Indien » est remplacé par l'expression « Première Nation » (Lévesque, Gagnon, et al. 2019, v)

acteurs vis-à-vis de l'espace, plutôt que de partir uniquement de la dramaturgie du texte ou des intentions du metteur en scène pour concevoir les espaces.

Puisqu'il n'y avait pas les moyens de construire plusieurs décors, nous avons, avec les acteurs et une directrice d'acteurs, fait nos explorations dans des espaces publics urbains ayant des caractéristiques architecturales fortes. Nous y avons découvert un potentiel puissant et nous avons nourri nos conversations d'expériences réelles, vécues. C'est cette étape qui alors éveillé certaines questions en moi et qui me font renouer avec mon intérêt pour l'architecture et la ville : pour qui sont conçus les espaces publics ? Pourquoi le théâtre ou la danse ne sont-ils pas utilisés comme des outils de travail et de dialogue en aménagement ? Qui sont les invisibles dans la ville ? Comment un dialogue entre théâtre et études urbaines peut-il être mis au service de l'équité sociale ? C'est donc en observant la manière insolite et hors du commun dont les acteurs utilisaient l'espace que j'ai réalisé que la performance pourrait être une approche enrichissante pour les designers d'espaces.

Aujourd'hui, l'expression des cultures autochtones est en plein essor dans les grandes villes canadiennes, accompagnant une augmentation de la présence autochtone en milieu urbain. Les espaces publics montréalais se voient de plus en plus investis par des performances des membres des Premières Nations, où se déroulent souvent des danses issues du mouvement pan indianiste et des pow-wow, ces grands rassemblements annuels des différentes nations autochtones alliant danses, chants et port de vêtements traditionnels. Ces « actes expressifs publics » participent à l'épanouissement des individus grâce à la reconnaissance de leur identité (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 15).

Le corps du danseur ou de l'acteur est au centre de la création dans les arts vivants et le théâtre et la danse ont cette qualité unique de rassembler dans un espace commun les acteurs et les spectateurs pour assister à un événement dans un temps donné. L'espace et son potentiel viennent s'ancrer dans le corps du performeur, qui peut alors les communiquer. Les disciplines du théâtre et de la danse sont ici rassemblées sous le terme plus large et inclusif de performance. La performance façonne le temps, transforme les corps et raconte des histoires, tout en témoignant de différentes identités (Schechner 2013).

J'ai donc choisi de prioriser la performance parce que, d'une part, je suis scénographe et cette approche fait partie de mon bagage, et que d'autre part, la performance autochtone participe à la création d'espaces partagés. L'espace partagé est ici défini comme un espace qui se partage

entre différents groupes et individus lors d'un évènement. Au centre de ces pratiques de production d'espaces partagés se trouvent la danse et le pow-wow, qu'ils aient lieu sur le territoire ou dans la ville. L'analyse d'évènements performatifs des Premières Nations s'avère donc une voie incontournable afin de mieux comprendre la voie particulière empruntée par les Peuples Autochtones dans la production d'un espace partagé qui est à la fois un lieu physique, un espace de sociabilité et un espace symbolique en termes d'affirmation culturelle.

Dans cette thèse je m'intéresserai ainsi à deux types d'évènements performatifs, ceux prenant place dans les espaces publics urbains de Montréal et les pow-wow, qui se déroulent dans les communautés autochtones territoriales. En effet, les pow-wow permettent aux personnes autochtones résidant en milieu urbain de retourner dans les communautés territoriales et de renouer avec leur culture. Ces évènements sont aussi « [...] particulièrement importants dans les villes, puisque les citoyens autochtones sont souvent victimes d'isolement et de préjugés de la part du reste de la société » (Leuthold 1998). Lors des pow-wow, « les Autochtones ont l'occasion d'affirmer leurs identités et de présenter leurs variétés culturelles, offrant un symbole de résistance à l'assimilation à la culture dominante » (Leduc 2011, 44-45), tout en engageant une corporéité différente.

Voici les questions de recherche ayant guidé ce travail :

De quelle manière les performances des membres des Premières Nations produisent-elles un espace symbolique et dans quelle mesure cet espace est-il partagé ?

Que nous apprend alors le lien entre corps et espace physique dans les performances des Premières Nations sur leur perception de cet espace partagé ?

La méthodologie employée pour tenter de répondre à ces questions est qualitative et puise quelques éléments de la démarche ethnographique. Plusieurs étapes, toutes réalisées en dialogue avec des membres de la communauté artistique autochtone ainsi qu'avec des personnes autochtones résidant à Montréal, ont permis d'aboutir à cette thèse. Voici les différentes phases de ce projet, complémentaires et qui sont venues se nourrir les unes les autres :

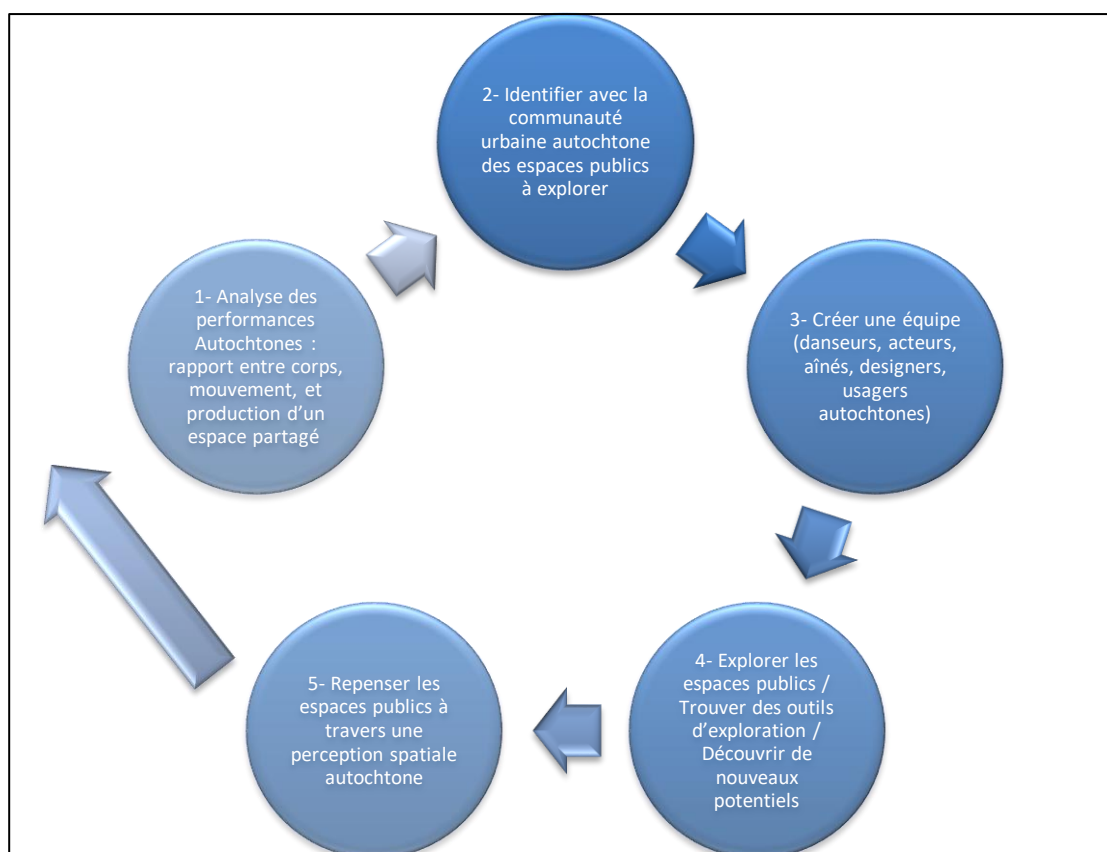


Figure 1.1 : Schéma des différentes étapes du projet

J'ai eu recours à l'observation participante, à la collecte de récits et à la réalisation de dessins lors des observations faites tout au long des cinq étapes qui ont constitué ce projet. J'ai obtenu, pour l'ensemble du processus, un certificat d'éthique délivré par l'INRS (voir annexe 1).

Pour la première étape, je me suis placée en tant qu'observatrice participante lors d'événements performatifs autochtones à Montréal (le festival *Présence Autochtone*, la Journée nationale des peuples autochtones et le pow-wow de l'Université McGill) et sur les pow-wow de Wendake et de Kahnawake. Afin de ne pas perturber le déroulement des événements, j'ai initié des conversations informelles avec des performeurs et des spectateurs. Il ne s'agissait donc pas d'entrevues classiques. Lors de cette observation en milieu naturel, j'informais les gens sur le projet de recherche et en leur donnant des feuillets d'information contenant les thèmes abordés ainsi que mes coordonnées (voir annexe 2). Les participants à ces conversations ont été clairement informés de l'utilisation de leurs récits aux fins de recherche et du fait qu'ils seraient

possiblement identifiables (surtout pour les performeurs et acteurs des organismes), même si les notes consignées ont été anonymisées². Les échanges se sont poursuivis avec les interlocuteurs ayant donné leur consentement oral. Avec les performeurs j'ai abordé les thèmes suivants : leurs motivations pour participer à l'évènement, la chorégraphie (aspects techniques et symboliques), le régalia (vêtement de danse) et l'espace. Avec les spectateurs j'ai pu parler de : leurs motivations pour participer à l'évènement, la fréquence à laquelle ils vont à ce type d'évènement, leur réception de la performance, l'espace (de danse, des commerçants, des spectateurs, etc.). Avec les organisateurs j'ai échangé sur l'organisation de l'évènement, leur rôle et celui de la communauté. Suite à ma seconde visite au pow-wow de Wendake, j'ai été mandatée par l'Office du Tourisme de Québec (OTQ pour produire un rapport qui fournisse des éléments de compréhension sur ce qu'est le pow-wow international de Wendake, dans la perspective de favoriser un développement touristique de l'évènement qui soit conforme à sa nature et respectueux de l'identité et des pratiques de ses organisateurs et des participants. Pour accomplir au mieux ma tâche, l'OTQ m'a permis de rencontrer les organisateurs et des participants (performeurs) du pow-wow de Wendake grâce à des groupes de discussion³. Ces interlocuteurs ont tous signé un formulaire de consentement.

² Les prénoms employés pour les témoignages ne sont pas toujours les vrais prénoms des interlocuteurs, mais ont été remplacés par des prénoms qu'ils ont choisis.

³ Identifiés comme tels dans la thèse.

Évènement	Danseur/artiste/organisateur	Public
Pow-wow Wendake 2018	1- Aigiolet	1- Laetitia et Liliane
	2- Charles Bender	2- Stéphane et Aline
	3- Wishe	
Pow-wow Kahnawake 2018	4- Ivanie	3- Jean-François
Présence Autochtone 2018	5- André Dudemaine	4- Robert et Adèle
	6- Jocelyn	
	7- Sam	
	8- Barbara Diabo	
	9- Véronique	
Pow-wow Wendake 2019	10- Sabrina	5- Johanne
	11- Marcie	6- Myriam
		7- David
		8- Vincent
Pow-wow Kahnawake 2019	12- Leonard Bordeaux	9- Sandra
	13- Owen	10- Charlotte
		11- Betty
Pow-wow McGill 2019	15- Lyne	
Contrat Tourisme Wendake/Québec 2019 Groupe de discussion	16- Konrad Sioui	
	17- Katy Lefebvre	
	18- James Rock	
	20- Danisse Neashit	
	21- Nancy Picard	
	22- Tina Beaulieu	
	23- Steve Gros-Louis	
	24- Sabryna Godbout	
	25- Marcel Godbout	
	26- Marie-Pierre Lainé	
	27- Michel Tremblay (Wishe)	
	28- Denis Bluteau	
	29- Frédérique Gros-Louis	

Figure 1.2 : Nombre de personnes interrogées par évènement pour l'étape 1

Pour la seconde étape, je souhaitais repérer trois espaces publics où les personnes autochtones aimeraient pouvoir se reconnaître. Pour ce faire, j'ai eu des échanges avec les membres du « comité de co-design » ayant mis en place l'exposition « Autochtoniser Montréal » (2017), dont l'objectif était d'« améliorer la représentation des Autochtones dans les espaces publics » à Montréal. J'ai également dialogué avec des membres de l'organisme DestiNATIONS, travaillant sur un projet de lieu culturel autochtone dans le Vieux-Port de Montréal. L'ensemble des interlocuteurs a été contacté par courriel (voir annexe 3). Une lettre expliquant le projet et un formulaire de consentement leur ont été remis lors de l'entrevue (voir annexe 4). Les propos des personnes interrogées ont été anonymisés lorsqu'ils le souhaitaient.

Autochtoniser Montréal
1- Johanne Aubin
2- Myriam Tirnish
3- Alain Fournier
DestiNATIONS
1- Jon Moyal
2- Odile Joannette
3- Anonyme

Figure 1.2 : Nombre de personnes interrogées pour l'étape 2

Pour former l'équipe pour les laboratoires d'exploration ou collaboratoires (étape 3), j'ai eu la chance de rencontrer des gens intéressés à participer au projet lors d'un exercice de pré-terrain effectué à l'été 2017. La méthode boule de neige m'a permis de rencontrer des personnes pour compléter l'équipe, formée de danseurs.euses de pow-wow, d'un joueur de tambour et de designers autochtones et non-autochtones.

Enfin, lors de la quatrième et dernière étape de cette recherche doctorale, nous avons, avec l'équipe, créé et appliqué une méthodologie collaborative ancrée dans l'action. En m'inspirant des méthodologies autochtones, j'ai choisi de travailler en co-crédation avec l'équipe, afin de révéler des connaissances spatiales liées à la performance et plus spécifiquement à la danse. La co-construction ou la co-crédation est la mise en relation de différentes formes de savoirs. J'ai donc mis en place des laboratoires collaboratifs, nommés ici « collaboratoires ». Dans des espaces identifiés lors de l'étape 2 et par les membres de l'équipe, nous avons construit trois expériences

de « collaboratoires ». Un formulaire de consentement a été signé par les participants avant le début de ces explorations (voir annexe 7).

Le contenu des chapitres :

Il convient en premier lieu d'explorer un certain nombre de thématiques relevant certes des études urbaines, mais aussi des études autochtones. Le premier chapitre porte sur la revue de littérature. La première section sera donc consacrée aux écrits sur la présence autochtone dans les villes et plus particulièrement au contexte autochtone montréalais. La seconde reviendra sur les notions d'espace public et de sociabilité publique à travers l'histoire et dans la ville contemporaine. J'y examinerai les contributions des principales études sur les enjeux et les défis relevés par les réaménagements d'espaces publics, les questions de représentation et de reconnaissance qui s'y jouent. Dans la troisième section seront abordées les questions d'interactions entre personnes autochtones et non-autochtones dans les espaces publics en observant les enjeux d'appropriation ainsi que de visibilité des Autochtones.

Le second chapitre offrira une réflexion sur l'autochtonisation de la ville et particulièrement Montréal, nourrie par les échanges avec des participants autochtones et non-autochtones des initiatives « Autochtoniser Montréal » et de l'organisme DestiNATIONS. Ces conversations ont permis de dégager différents éléments à favoriser pour autochtoniser la ville, soit répondre aux besoins des communautés autochtones en milieu urbain, avoir des approches pour penser l'architecture de manière collective et collaborative, souligner le lien essentiel des Autochtones avec la nature et le territoire, et favoriser une approche sensorielle de l'espace.

Dans le troisième chapitre, j'aborderai la notion de partage de l'espace lors de l'évènement performatif. Cette partie est donc dédiée à l'exploration des notions d'espace public et d'espace partagé, mise en lien avec une contextualisation des activités culturelles autochtones liées aux arts vivants à Montréal. Pour ce faire j'ai effectué des études de cas sur trois évènements performatifs essentiels dans la vie autochtone montréalaise ; le pow-wow urbain de l'Université McGill, la Journée nationale des peuples autochtones, et le *Festival Présence Autochtone*, qui possèdent tous des points communs avec les pow-wow des territoires et viennent occuper des espaces publics de la métropole.

Le quatrième chapitre portera un autre volet du travail de terrain, c'est-à-dire une étude approfondie des pow-wow. Une approche phénoménologique ainsi que des échanges avec

différents danseurs, danseuses et participant.e.s m'ont permis de saisir un rapport entre mouvement du corps, perception de l'espace et construction d'un espace partagé lors des pow-wow. Il a été important d'observer les pow-wow dans les communautés autochtones territoriales afin de comprendre la manière dont certains éléments peuvent se manifester en milieu urbain. J'aborderai dans un premier temps l'histoire et les origines des pow-wow, ainsi que les types de danses qui y sont présentés.

Le cinquième chapitre sera plus spécifiquement sur les pow-wow de Wendake et de Kahnawake, qui ont été choisis, car ces communautés territoriales sont situées en périphérie de centres urbains. Wendake se trouve à côté de la ville de Québec, et Kahnawake proche de Montréal. Les non-autochtones et les Autochtones résidant dans ces villes adjacentes peuvent se déplacer pour assister ou participer à ces pow-wow. L'espace communautaire s'ouvre alors à un public extérieur. Je détaillerai les histoires des pow-wow de Kahnawake et Wendake. Je parlerai ensuite de l'espace et de la temporalité du pow-wow, en mettant l'accent sur les différents types d'organisation des sites, sur l'importance de la nature et ses éléments, sur le développement de l'évènement dans le temps et sur la manière dont le pow-wow s'inscrit plus largement dans la notion de territoire. Dans une troisième partie, j'explorerai plus en profondeur la nature des rapports interpersonnels dans le pow-wow, en soulignant la complémentarité des rôles de chacun et je parlerai de la danse en tant qu'acte de résilience. J'y aborderai aussi la façon dont l'évènement fait tomber les préjugés qui existent vis-à-vis des Premières Nations.

Le chapitre six mettra en relation les cadres conceptuels et la méthodologie ayant servi pour la création et le déroulement des collaboratoires. Les cadres théoriques qui m'ont guidée sont issus des méthodologies autochtones, de la phénoménologie de l'espace, et de la soma esthétique. J'ai cherché ici à mettre en relation ces approches que l'on pense habituellement de façon séparée, fragmentée. J'ai donc créé un pont entre ces différentes philosophies qui ont des résonances à la fois dans le monde des études autochtones et celui des études urbaines. Ce dialogue conceptuel passe en partie selon moi par la danse et le geste, d'où la mise en place des collaboratoires. Ainsi, je présenterai également les outils méthodologiques employés qui sont le mouvement et la danse, le dessin, l'observation filmée, et la partage de récits.

Enfin, le chapitre sept présentera de manière chronologique les rencontres et les collaboratoires afin de mettre en évidence les réflexions qui ont émergé de cette expérience collective. Les deux premières rencontres ont permis d'ouvrir le dialogue. Les espaces explorés

sont : une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly à Verdun, la Place des Festivals et la Place Jacques Cartier. La dernière rencontre a fait naître des réflexions critiques, autant au niveau du groupe que d'un point de vue personnel.

Cette thèse se terminera avec une conclusion-discussion dans laquelle je présenterai la manière dont mes questions et ma réflexion ont évolué au fur et à mesure de ce projet, à travers un cheminement à la fois intellectuel et personnel. Je souhaite insister ici sur cette idée de cheminement. Ce travail se présente tel que vécu : comme un parcours, un processus de recherche plutôt que l'exposition plus traditionnelle de résultats. C'est avant tout une démarche, avec ses mouvements, ses entrelacs et ses réflexions, un espace de conversation entre les études de la performance (des arts vivants), des études urbaines et des études autochtones.

CHAPITRE 1 : REVUE DE LITTÉRATURE

Ce premier chapitre est une revue de littérature qui se développe en trois temps. La première partie porte sur la présence autochtone à Montréal, la deuxième sur les notions d'espace public et de sociabilité publique dans la ville et la dernière sur les relations entre personnes autochtones et non-autochtones dans les espaces publics.

1.1 Contexte autochtone montréalais

La population autochtone en milieu urbain est en continuelle croissance et c'est un phénomène que l'on peut observer à Montréal. En effet, lors du dernier recensement on a pu observer que : « La population résidente PN-PI⁴ de la Ville de Montréal en 2016 se chiffre à 6 660 personnes, dont 5 465 membres des Premières Nations. Si on prend en compte les 16 municipalités qui occupent l'Île de Montréal (Division de recensement), on obtient le chiffre de 7 350 (PN-PI), en hausse de 87,3 % depuis 2001 » (Lévesque, Gagnon, et al. 2019, xxi, xxii). La présence d'une population autochtone à Montréal est liée à une série de transformations qui ont marqué la trajectoire des Peuples autochtones au Québec. Historiquement, l'aire du grand Montréal est fréquentée par les populations iroquoiennes (groupe linguistique) et algonquiennes (Comat 2014). Aujourd'hui, plusieurs Nations autochtones du Québec et du Canada fréquentent ou résident à Montréal (Lévesque, Gagnon, et al. 2019), et la métropole est entourée des territoires Mohawks de Kahnawake, Akwesasne et Kanesatake. Kahnawake, qui se trouve sur la rive sud du Saint-Laurent, de l'autre côté du pont Honoré Mercier, et Kanesatake, dans la municipalité d'Oka sur la rive Nord, sont situés aux abords de Montréal (Comat 2014).

Les sections suivantes présenteront certains des mécanismes législatifs qui ont poussé les Autochtones à partir vivre dans les villes, et notamment de quelle manière cette présence en milieu urbain est liée à la marginalisation des femmes autochtones. Le contexte montréalais est mis de l'avant. La métropole a en effet servi de site stratégique pour différentes revendications et organismes autochtones et se trouve être depuis les années 2000 un lieu important pour différentes expressions culturelles autochtones.

⁴ PN-PI : Membres de Premières Nations et du Peuple Inuit

1.1.1 Législation et mouvement des Autochtones vers les villes canadiennes

La présence autochtone dans les villes canadiennes, incluant Montréal, est liée en partie à la mise en place d'un ensemble de lois et stratégies visant à assimiler les Autochtones. Les Peuples autochtones, avec le processus de colonisation, ont été repoussés petit à petit sur des terres de plus en plus réduites : les réserves⁵. La mise en place de ces espaces délimités est un moyen de vider le territoire de ses populations autochtones afin de permettre l'occupation du reste du territoire à travers le processus de colonisation et de la construction de la nation canadienne. La réserve est alors conçue comme un espace pour enseigner un mode de vie « occidental » aux membres des Premières Nations, que ce soit à travers l'agriculture, le christianisme ou l'éducation. Avec une augmentation de la population, peu de ressources et en étant loin des centres urbains, les réserves présentent peu d'opportunités économiques. C'est l'une des raisons qui poussent certains de leurs habitants à déménager vers les villes. Ce phénomène est observable à partir des années 1950. Selon le recensement de Statistique Canada de 1951, peu d'Autochtones migrent vers les villes au début de ce processus (Peters et Starchenko 2005). Cependant, le nombre estimé des organisations non-gouvernementales est bien plus grand et c'est entre 1966 et 1971 que l'on peut observer une augmentation plus franche de la population autochtone dans les grandes villes canadiennes. Face à cette nouvelle situation, les gouvernements et les représentants des Premières Nations mettent en place des mesures jusqu'en 1975. Les non-Autochtones considèrent alors que les Autochtones n'ont pas leur place dans un contexte urbain, et que de déménager dans les villes les coupe de leurs traditions (Peters 2002).

Pourtant, plusieurs groupes conservent un lien très fort avec leur territoire d'origine et les zones rurales : « For many First Nations people living in cities, the reserves and rural areas of their genesis were places that still represented home, places that were important for their sense of cultural identity, and places to which they wished to return to raise their children or to retire » (Peters 2002, 79). On observe également des mouvements de populations entre différentes réserves, mais aussi de la ville à la réserve.

⁵ « En vertu de la *Loi sur les Indiens*, une “réserve indienne” est une terre détenue par la Couronne “pour l’usage et le bénéfice des bandes respectives” selon les traités ou autres accords. Plusieurs Premières nations (bandes indiennes) possèdent plusieurs portions différentes d’une terre comme réserve. Seuls les Indiens inscrits, (c’est-à-dire ceux qui ont le statut juridique) peuvent être propriétaires de leur propre terre sur une réserve, mais cette propriété demeure à la discrétion du gouvernement fédéral et n’implique pas la possession légale complète ». (McCue 2011)

Presque toutes les entrevues tenues à cette période indiquent que les Autochtones quittent principalement la réserve pour trouver du travail, mais aussi des écoles ou des soins médicaux. Les réserves ayant de meilleurs services sociaux ou éducatifs voient d'ailleurs moins de départs. Dans certaines villes les populations autochtones sont réparties dans différentes zones urbaines et un nombre important choisit la banlieue plutôt que le centre-ville (Peters 2002 ; Peters et Starchenko 2005).

Le gouvernement cherche à saisir ce mouvement pancanadien vers les villes : « First Nation urbanization challenged government agencies to define the meaning of First Nations urbanization and the nature of the urban First Nations populations » (Peters 2002, 80). On considère alors que les Autochtones ont des difficultés à s'adapter à leur nouveau contexte urbain, différent de celui de la réserve : « The assumption [...] was that First Nations migrants to the city faced difficulty because they came from reserves characterized by cultures with behaviors, values, skills, and institutions suitable to pre-modern society, but antithetical to life in modern urban settings » (Peters 2002, 81). Cet a priori vient renforcer la fonction coloniale des réserves : des bulles spatiales hors du temps où les cultures traditionnelles peuvent exister. Le mouvement des Autochtones vers les villes est alors considéré comme un désir de s'intégrer au reste de la société canadienne.

C'est dans cette lignée qu'apparaît en 1962 le terme de « Urban Indian » : « Urban First Nation people were represented as possessing different qualities, perspectives, values, and behaviors from their relatives on the reserve. They were viewed as being a transformational ethnic category, in the process of shredding their traditional cultures and identities and becoming Canadian citizens » (Peters 2002, 81). La création de ce concept de « l'Indien urbain » fait en sorte que d'autres instances que celles des réserves prennent en charge les programmes et services pour les Autochtones qui habitent en ville : « While reserve Indians had historically been administered by the Department of Indian Affairs [...], the Citizenship Branch of Canada, an agency customarily in the business of aiding international immigrants, was to take precedence for policy and program development for First Nations people in cities » (Peters 2002, 82). Ces structures administratives sont donc celles de l'immigration et visent à intégrer et à former le nouveau citoyen.

Peters identifie différents programmes et approches mis en place par plusieurs organisations. Le « Indian Affairs Branch Placement Program » employait des officiers de

placement dont le mandat était de choisir des candidats parmi les membres de Premières Nations pour aller vivre en ville. Ils suivaient alors de très près et même parfois de manière intrusive leur intégration permanente au mode de vie urbain (emploi et habitation). Ce programme, qui s'inscrit dans la politique d'assimilation du gouvernement, est abandonné en 1975 lorsque différents groupes autochtones commencent à mettre en place leurs propres programmes.

Les « Citizenship Branch Friendship Centers » ont une approche différente et se basent sur l'expérience des groupes d'immigrants internationaux : « For the Citizenship Branch, the assumed inevitable loss of traditional culture in the urban environment was seen as a disabling experience in the short term, which must be counteracted with strategies to allow migrants to retain or regain aspects of their identity during the period of transition » (Peters 2002, 83). Selon cette perspective, il est donc important de pouvoir conserver sa culture d'origine tout en intégrant progressivement celle du lieu d'accueil.

Plusieurs organismes autochtones cherchent à mettre de l'avant une perception plus nuancée de ce déplacement vers les villes à travers différentes initiatives⁶. L'hypothèse du lien entre mode de vie urbain et rejet des cultures et traditions autochtones est remise en question et du même coup la définition du « Urban Indian ». Il est alors mis en avant que les difficultés rencontrées par les Autochtones en ville ne sont pas uniquement dues à la différence culturelle, mais à bien d'autres facteurs comme le niveau d'éducation, la taille de la famille, ou l'accès à un véhicule. Ces difficultés sont directement reliées à la pauvreté économique des réserves (Peters 2002).

1.1.2 Marginalisation des femmes et présence autochtone urbaine

La législation a particulièrement marginalisé les femmes, phénomène ayant également participé à l'augmentation du nombre d'Autochtones dans les villes.

En 1850, l'« Acte pour mieux protéger les terres et les propriétés de *sauvage* dans le Bas-Canada », stipule qu'un « Indien » est une personne qui appartient à un groupe d'Indiens, ou une personne qui épouse ou est adoptée par les Indiens. En 1851, l'Acte est modifié : les femmes allochtones qui épousent des hommes autochtones sont considérées comme des Indiennes, tandis

⁶ « A 1976 proposal by the Federation of Saskatchewan Indians to conduct a survey in urban areas clearly contradicts the assumption that urbanization reflected a rejection of the reserve community of origin and an attempt by migrants to adopt a new cultural identity » (Peters 2002, 85)

que les femmes autochtones qui s'unissent à des non-autochtones se voient exclues de la définition d'Indien. Le statut d'Indien et les droits de résidence sont désormais associés à la lignée paternelle (Commission royale sur les peuples autochtones - CRPA 1996, volume 4, chapitre 2.3.1). Cet acte ne concerne que les membres des Premières Nations et non les Métis ni les Inuits.

La *Loi sur les Indiens*, mise en place en 1876, renforce les mesures discriminatoires de ces actes juridiques antérieurs : les femmes épousant des Indiens d'une autre bande ou des allochtones non seulement perdent leur statut, mais peuvent être expulsées de la communauté.

À partir de 1951, les « enfants illégitimes » ne sont pas non plus reconnus, car l'ajout de l'article 12 exclut du Registre des Indiens : « 1) les Indiennes ayant épousé des non-Indiens ; 2) les descendants de ces mariages ; 3) les enfants illégitimes d'Indiennes et de non-Indiens ; 4) les personnes dont la mère et la grand-mère paternelle étaient toutes deux non-Indiennes (disposition “mère grand-mère”) » (Clatworthy 2009, 254-255).

Malgré toutes ces lois qui poussent à faire partir ces femmes ayant perdu leur statut, certaines bandes permettent aux familles mixtes de rester sur le territoire de la réserve (Lévesque 2016). Cependant, l'amendement de 1951, qui met en place le Registre des Indiens (répertoire des Indiens inscrits du Canada), donne également l'accès à différents programmes sociaux mis en place par l'État providence. Ce registre a pour objectif « de mieux encadrer l'attribution et le maintien du statut d'Indien [...], d'en contrôler la transmission patrilinéaire et de limiter le versement des prestations » (Lévesque 2016, 5). Les conseils de bande deviennent donc plus rigides vis-à-vis des familles mixtes et les femmes et leurs enfants ayant perdu leur statut vont devoir quitter la réserve pour aller vers les villes, dont Montréal (Lévesque et Cloutier 2013 ; Lévesque 2016).

Toujours en 1951, l'ajout de l'article 87 à la *Loi sur les Indiens* participe également à l'augmentation du nombre de personnes issues des Premières Nations dans la métropole. Cet article « prescrit l'admission des Autochtones aux programmes sociaux provinciaux » (Comat 2014, 38-39). La réserve étant de responsabilité fédérale, les provinces intervenaient peu pour les services à offrir aux Autochtones. Avec l'article 87, les Provinces peuvent désormais s'infiltrer dans les questions amérindiennes, notamment en ce qui a trait à des « services de bien-être à l'enfance » (Comat 2014, 39). Les politiques mises en place vont alors autoriser des travailleurs sociaux à retirer des enfants aux familles autochtones afin de les placer dans des familles non-

autochtones. En étant placés, ces enfants perdent leur statut d'Indien et vivent un déracinement identitaire. Ce phénomène va avoir lieu entre les années 1960 et 1985 et va être nommé le « 60's scoop » (la rafle des années 1960). Cette mise en place d'une nouvelle forme d'assimilation va participer à l'augmentation du nombre d'Autochtones dans les villes : « On estime à plus de 30 000 le nombre d'enfants qui furent adoptés à l'époque par des parents non autochtones au Canada, voire à l'étranger » (Lévesque 2016, 8). On ne connaît pas le nombre exact d'enfants placés selon les villes et cela vaut également pour Montréal.

Après 15 ans de combat, les femmes autochtones voient enfin, en 1985, le vote du projet de loi C-31, qui abolit l'article 12 de la *Loi sur les Indiens*, qui faisait perdre aux femmes autochtones leur statut si elles épousaient un non-autochtone. Cette loi a un impact démographique important puisqu'il fait augmenter le nombre « officiel » d'Autochtones résidant en ville : « [...] des dizaines de milliers de personnes ont pu recouvrer leur statut perdu ou jamais reconnu » (Lévesque 2016, 8). Le projet de loi C-3 qui passe le 15 décembre 2010 permet également à la personne dont la mère avait perdu le *statut d'Indien* en épousant un non-Indien et « qui est née après que sa mère a perdu le statut d'Indienne et avant le 17 avril 1985, sauf si les parents de cette personne se sont mariés avant cette date » (Masmoudi 2009). En 2017, d'autres échelons générationnels sont encore gagnés avec la loi S3 : les enfants dont la grand-mère avait perdu le *statut d'Indien* avant le 17 avril 1985 peuvent obtenir leur statut d'Indien (Canada 2017). Ces nouvelles lois, comme la loi C-31, participent à l'augmentation du nombre de personnes autochtones en milieu urbain au Canada.

Certains éléments législatifs expliquent donc en partie le mouvement des Autochtones vers les métropoles. Aujourd'hui, leur nombre dans les villes canadiennes poursuit sa croissance :

Selon Statistique Canada, c'est la population des Premières Nations à l'échelle des villes qui a connu la plus forte augmentation entre 2001 et 2016. Ses effectifs ont crû de 32 540 individus, soit un taux de croissance de 172,6 % (un taux de croissance annuelle moyen de 6,9 %). Le groupe des Inuit a augmenté de 1 385 membres, pour une hausse de 202,2 % (un taux de croissance annuelle moyen de 7,7 %). (Lévesque, Gagnon, et al. 2019, xvii)

Les Autochtones sont attirés par les villes, car elles présentent un plus grand choix pour la poursuite des études postsecondaires et professionnelles (K. Wilson et Peters 2005). Ils quittent aussi les réserves à cause de conditions socioéconomiques très difficiles, du manque crucial de

logement, et des problèmes de violence (Comat 2014 ; Lévesque 2016 ; Environics 2010). Le milieu urbain représente alors parfois une coupure vis-à-vis des points de repères identitaires et culturels qui existaient dans la communauté, et les personnes autochtones se retrouvent confrontées au racisme et à la discrimination. La « rupture » est à la fois « affective, économique et culturelle » (RCAAQ 2008, 9).

1.1.3 Montréal, un site stratégique pour la revendication : différents acteurs

La ville devient un lieu de visibilité pour les revendications territoriales, un espace d'échange et de mise en réseau. Montréal est au cœur de cette nouvelle dynamique. C'est donc à partir des années 1970, à travers les différents mouvements de revendication, que cette présence institutionnelle autochtone se dessine et qu'un lien plus fort se construit entre la ville et la communauté (Lévesque 2003 ; Comat 2014).

Les revendications des femmes autochtones :

À partir de 1965, Mary Two-Axe Early, Mohawk originaire de Kahnawake, s'indigne contre les mesures discriminatoires de la *Loi sur les Indiens*, et prend la tête du mouvement pour l'égalité des droits des femmes des Premières Nations (Dagenais et Piché 1994). En 1968, elle participe à la création et dirige l'association Droits Égaux pour Femmes Indiennes. Cette association est la première étape d'un processus qui mènera à la création de l'association Femmes Autochtones du Québec (FAQ) en 1974 (*Historique des étapes de création, de lutte politique, juridique et sociale de Femmes Autochtones du Québec (FAQ)* s.d.). C'est l'une des premières présences autochtones institutionnelles à Montréal, puisque les bureaux de l'association sont situés dans la métropole.

La convention de la Baie-James et du Nord québécois :

Au Québec, cet élan de revendications que l'on voit apparaître dans les années 1970 a pris la forme du premier traité moderne canadien : la Convention de la Baie-James et du Nord

québécois⁷. C'est à Montréal que les négociations se déroulent : « À partir de là, la ville devient à de multiples reprises un lieu de rassemblement pour ces leaders politiques, de telle sorte que Montréal est désignée comme lieu privilégié de mobilisation politique en dépit du fait que Québec est la capitale de la Province » (Comat 2014, 51). Les leaders Cris choisissent la métropole, car elle est plus facile d'accès grâce aux réseaux aériens. Montréal rassemble également les cabinets d'avocats et les groupes de recherche de l'Université McGill pouvant prouver leur présence ancestrale sur le territoire.

Ces négociations mèneront à une entente entre « les structures politiques crie et inuit, les gouvernements du Québec et du Canada, Hydro-Québec, la Société d'énergie de la Baie-James et la société de développement de la Baie-James », qui se conclura par la signature de la Convention de la Baie-James et du Nord québécois (Comat 2014, 50).

La crise d'Oka :

La crise d'Oka⁸ en 1990 va agir comme un révélateur de la promiscuité des territoires Mohawks de Kanasetake et de Kahnawake avec la métropole. La municipalité d'Oka, alors sous la direction du maire Jean Ouellette, accorde des permis de construire à des promoteurs pour des projets situés sur des terres revendiquées par les Mohawks de Kanesatake. Les protestations, au début pacifiques, sont médiatisées lorsqu'une partie des opposants aux projets s'arment et installent des barrages sur deux routes, dont le pont Mercier. L'armée canadienne interviendra, sans régler le problème (Comat 2014). La crise d'Oka est donc l'évènement « [...] révélateur des tensions liées à la coprésence des intérêts autochtones et non autochtones en milieu urbain » (Comat 2014, 71). Face aux lacunes des connaissances concernant les questions autochtones urbaines, le Canada met alors en place la Commission royale sur les peuples autochtones, dont le rapport sera publié en 1996 (Comat 2014). Il existe d'ailleurs très peu d'informations sur la

⁷ Face à la volonté de la compagnie d'État Hydro-Québec d'exploiter les rivières situées au nord du Québec, l'Association des Indiens du Québec remet en question l'absence de consultation des populations autochtones habitant dans la région. Les projets sont pourtant mis en place en 1972, ce qui poussera des leaders Cris à porter plainte et faire comparaître la compagnie québécoise devant la justice. À l'issue de cette bataille, le Québec a l'obligation de consulter et de coopérer avec les populations autochtones touchées par ces grands projets (Comat 2014).

⁸ Cet évènement débute dans la communauté de Kanesatake qui fait partie de la municipalité d'Oka, mais n'est pas reconnue comme une réserve indienne selon la *Loi sur les Indiens*. Cependant « elle jouit de la même reconnaissance que n'importe quel établissement réservé aux Amérindiens » (Comat 2014, 69).

présence des Autochtones en milieu urbain, jusqu'au rapport de cette Commission royale sur les peuples autochtones.

Le Centre d'amitié autochtone de Montréal :

Après la Deuxième Guerre mondiale et suite à la refonte de la *Loi sur les Indiens* de 1951, davantage de familles autochtones se retrouvent dans les villes canadiennes à la recherche d'emploi et de logement. Naît rapidement le besoin de se retrouver entre Autochtones et d'échanger afin de rompre la solitude. De fil en aiguille, des associations naissent de ces rencontres informelles. Ce sont ces regroupements qui seront à l'origine des premiers Centres d'amitié autochtones dont le mandat est de :

travailler à l'amélioration des conditions d'existence de leurs membres caractérisées principalement par la pauvreté et la marginalisation sociale, s'entraider dans cette nouvelle réalité et se donner collectivement les moyens de faire connaître les cultures autochtones dans les villes en question (Lévesque, Cloutier, et al. 2019, 5).

Evelyn J Peters explique que la création des Centres d'amitié autochtone est aussi liée à la « Citizenship branch », qui, comme mentionné dans la section 1.1.1, offrait des services aux immigrants étrangers pour soutenir leur intégration canadienne (Peters 2002). Pour les Autochtones, ces Centres d'amitié citoyens ou « Citizenship Branch Friendship Centers » offrent alors une vision moins antinomique entre les deux milieux de la communauté territoriale et de la ville :

For the Citizenship Branch, then, the boundaries differentiating reserve and city were not absolute, and urban and reserve lifeways were not completely exclusive. Some aspects of First Nations cultures (still associated with past times and distant reserve places) could be accommodated and even prove beneficial in city life. (Peters 2002, 84)

Le rôle de ces centres est alors perçu comme important, mais reste lié aux institutions de la société canadienne dominante. Des représentants des Premières Nations insistent donc sur la nécessité de l'implication de la communauté autochtone dans la vie urbaine et demandent le contrôle des Centres d'amitié et de leurs programmes : « They noted that mainstream service

organizations did not have the skills or knowledge to provide appropriate assistance; that First Nations migrant preferred to receive assistance from aboriginal Friendship Center personnel; and that because of their lack of knowledge First Nations cultures and circumstances, social service organizations often referred clients back to Friendship Centers » (Peters 2002, 86). Il n'existe alors aucun programme gouvernemental spécifique pour soutenir l'initiative des Centres d'amitié, c'est pourquoi le gouvernement vient puiser quelques fonds dans le programme des Citizenship Branch Friendship Centers.

Alors que l'on compte déjà plusieurs dizaines de centres d'amitié au Canada, l'association nationale des centres d'amitié autochtones sera créée dans le milieu des années 1970 afin de :

(...) représenter les intérêts de la population autochtone urbaine auprès des gouvernements, d'avoir accès au financement public pour mettre de l'avant des programmes d'aide, de soutien et de soins, et de coordonner les initiatives mises en place un peu partout à travers le pays. (Lévesque, Cloutier, et al. 2019, 6)

C'est en 1974 que naît le premier Centre d'amitié autochtone de Montréal, afin de répondre aux besoins des Autochtones qui résident dans cette métropole :

Le Centre d'amitié autochtone de Montréal (CAAM) a ouvert ses portes il y a plus de 40 ans. En 1974, un groupe d'étudiants autochtones avaient identifié le manque de ressources et de repères sociaux pour les Premiers Peuples en ville. Ils ont donc voulu combler les besoins manquants en créant un point de services, de réseautage et de soutien qui étaient jusqu'alors peu développés ou presque inexistants dans la métropole québécoise. (Lévesque et al. 2018, 57)

Le Centre d'amitié autochtone de Montréal cherche à améliorer la vie quotidienne des personnes autochtones de Montréal. Depuis les années 2010, cet organisme communautaire s'est transformé en centre de jour pour les personnes autochtones en situation d'itinérance tout en offrant différents ateliers et services :

Parmi les services offerts aux hommes, aux femmes et aux familles autochtones, mentionnons le centre de jour, la patrouille de rue Ka'washse et des activités culturelles hebdomadaires. Le centre de jour est ouvert du lundi au vendredi. Pendant la journée, ses

usagers/usagères (dont 50 % sont Inuit) ont accès à des services de première nécessité comme des repas chauds, des vêtements, un service de buanderie, des douches. Parmi les services plus spécialisés, on retrouve : un service de référence, des ateliers juridiques, des cliniques et des ateliers dentaires, une clinique médicale, un accès à des soins traditionnels et à des aînés, du soutien à l'emploi et de l'assistance pour trouver un logement permanent en ville. (Lévesque et al. 2018, 60)

Le Centre d'amitié autochtone de Montréal est donc plus tourné vers les nécessités des populations itinérantes. Afin de répondre aux besoins des familles et des jeunes autochtones, l'organisme Montréal Autochtone/Native Montreal (dénomination actuelle) voit le jour en 2014 et se donne « la mission de contribuer à la santé holistique, à la force culturelle et au succès des familles, des individus et de notre communauté autochtone vivant dans la grande région de Montréal ». En 2015 ils rejoignent le Rassemblement des Centres d'Amitié du Québec (RCAAQ). Ils offrent des programmes de bien-être familial et de bien-être jeunesse ainsi que des ateliers de langue, d'artisanat, ainsi que des sorties sur le territoire pour connecter avec leur culture et leurs traditions (*Native Montreal - Montreal Autochtone - À propos de nous* s.d.).

Avoir un ancrage spatial dans la ville permettra de se doter de repères identitaires, et de favoriser une plus grande sécurisation culturelle⁹. Carole Lévesque écrit:

Conçue au départ comme un outil de justice sociale, la sécurisation culturelle a l'avantage de combiner dans sa définition même l'expérience individuelle et l'expérience collective puisqu'elle tient compte des liens de filiation et d'appartenance de la personne avec ses héritages et sa culture. (Lévesque 2015, 16)

Pour l'instant, ce sont les Centres d'amitié autochtones qui répondent à ces besoins, proposant des lieux de rapprochement, faisant la promotion des cultures autochtones, tout en offrant une gamme de services directs à la population autochtone en matière de santé, d'éducation, d'employabilité ou de logement en phase avec les valeurs et principes de vie autochtone.

⁹ Approche née en Nouvelle-Zélande dans les années 1990. Les soins de santé offerts aux Maoris (Autochtones de Nouvelle-Zélande) ont été repensés par Irihapeti Ramsden, infirmière maorie, afin de correspondre aux valeurs culturelles et au bien-être des Maoris (Koptie 2009).

Depuis plusieurs années, de nombreux organismes autochtones voient donc le jour et témoignent d'une affirmation positive de l'identité autochtone en milieu urbain (Lévesque et Cloutier 2013). Ce mouvement vers les villes a généré des liens entre les communautés territoriales et la ville : « Des ponts se construisent de plus en plus fréquemment entre ces deux milieux de vie longtemps perçus et étudiés comme opposés, voire incompatibles » (Lévesque 2003, 25). On observe aujourd'hui la présence d'une première, deuxième et voire d'une troisième génération d'Autochtones nés en ville. La vie en réserve et celle en métropole ne sont donc plus antinomiques, elles sont complémentaires, et les allers-retours entre les deux sont nombreux sur l'échelle d'une vie. C'est un phénomène d'hypermobilité « [...] la mobilité n'est plus associée à une défaite, mais bien à un avantage personnel et professionnel » (Lévesque 2003, 28).

La partie suivante présentera différents organismes, lieux et événements qui font rayonner la culture autochtone à Montréal depuis les années 2000.

1.1.4 Les années 2000 ou le début de l'âge d'or des expressions culturelles autochtones à Montréal : le festival *Présence Autochtone* et le *Jardin des Premières Nations*

Le festival *Présence Autochtone* a été créé en 1990 par l'organisme *Terres en vue*. Il se déroulait à l'origine sur la place Émilie Gamelin et se concentrait sur des présentations cinématographiques (Audet, Lumsden et Parent 2017). André Dudemaine, l'un des trois créateurs du festival, insiste sur l'importance à l'époque de créer un événement qui permette la rencontre entre Autochtones et non-Autochtones :

À Montréal, on se disait qu'il fallait un espace attitré, un événement qui pourrait grandir pour que les artistes des Premières Nations trouvent leur espace dans cette métropole culturelle qui est aussi la leur, et d'autre part, pour que les Québécois et les Québécoises puissent avoir un contact, une occasion de dialoguer avec les Autochtones et de découvrir leurs réalités (St-Amand 2017).

Cependant dans le contexte de la crise d'Oka qui se déroulait aussi en 1990, les débuts du festival ont été difficiles, confie André Dudemaine : les donateurs étaient réticents à offrir les moyens nécessaires au démarrage d'un événement autochtone (St-Amand 2017). D'année en année, le festival a pris de l'envergure et occupe annuellement depuis 2010 la Place des Arts, en y

présentant des concerts et des performances. *Présence autochtone*, en rassemblant autour d'évènements, comme des spectacles ou des concerts, métamorphose la Place des Arts et permet à la communauté Autochtone de Montréal de s'approprier cet espace.

J'ai eu la chance d'échanger sur l'emplacement de *Présence Autochtone* sur la Place des Festivals avec André Dudemaine, l'un des créateurs du festival. Il m'a expliqué qu'au début tout se déroulait à l'intérieur, mais que, par rapport aux traditions autochtones, il était « important d'être à l'extérieur et d'avoir un espace public pour l'artisanat ». Pierre Bourque, ancien maire de Montréal, était très sensible à la cause du festival, et en 1996, l'organisme obtient l'accès au petit parc situé en face du clocher de l'UQAM. À cette époque, l'organisation du festival doit prouver qu'ils sont capables de respecter les règlements :

Il fallait établir une crédibilité auprès des autorités de gérance. On était un nouveau joueur et ils nous regardaient avec un œil méfiant ; il fallait démontrer qu'on pouvait vraiment tout respecter à la lettre, respect des horaires, pas d'entrave à la circulation, pas de feu, etc. (André Dudemaine, août 2018)

En 1998 le festival investit la place Émilie Gamelin : « au début c'était juste sur la partie plane, puis peu à peu nous avons pris plus d'espace avec des tipis dans tout le parc et des kiosques d'artisanat » (AD, août 2018). Dans les années 2000, le parc commence à être occupé par « des punks, les itinérants, les gens avec des problèmes de dépendance... » (AD, août 2018). L'image publique du parc commence alors à se détériorer, ce qui a pour conséquence d'éloigner le public :

Les gens faisaient le tour de la place au lieu de la traverser. Ça nous prenait de la sécurité musclée pour rassurer le public. On a dû mettre des barrières. Les Autochtones aimaient le festival, mais le reste du public se demandait s'il était le bienvenu ; une barrière, ça stoppe les gens. (AD, août 2018)

Le festival décide donc de déménager et André Dudemaine insiste sur le fait qu'il doit rester dans le centre-ville, pour toucher le plus de monde possible. Il évoque alors la Place des Festivals : « J'ai dit : on est en train d'aménager la Place des Festivals pour les grands évènements. Notre festival, en allant là, deviendra un grand évènement ».

En août 2009, il est décidé par la Ville que les *Francofolies* se dérouleront aux mêmes dates que *Présence Autochtone* et allaient occuper la Place des Festivals. Richard Desjardins, célèbre auteur et interprète québécois alors représentant du festival, prend sa défense ouvertement lors d'un concert à l'Olympia à Paris, où il « a dit qu'il fallait songer à boycotter les Francofolies de Montréal, qui menaçaient le festival autochtone qu'il soutenait. Il y avait toute la presse québécoise dans la salle : ça a fait du bruit » (AD, août 2018). Il est alors décidé que le festival *Présence Autochtone* sera sur la Place des Festivals, mais à d'autres dates. La scénographie du site, proposée par Michel Marsollais, collaborateur du festival pour les scénographies des concerts, participe à l'acceptation de la part de la Ville

Son imagerie découlait de l'imaginaire créé lors des éditions précédentes du festival. Par exemple, les têtes de caribou qui servent d'ancrage au grand tipi, c'est inspiré d'une année où on avait demandé à des artistes autochtones de concevoir un jeu d'échecs : le caribou était le cavalier. Quand on a rencontré le directeur du Partenariat du Quartier des spectacles, il a dit, très gentiment et en y mettant les formes « je doute que Présence autochtone soit une proposition pertinente pour la Place des Festivals. On veut quelque chose de novateur, cet endroit n'a pas la vocation du folklore ». Là on a montré le triptyque dessiné par Michel, et les yeux se sont allumés. Et là je savais qu'on avait gagné. (AD, août 2018)

Ce festival, qui existe donc depuis la fin des années 1990, est encore bien vibrant aujourd'hui. Je reviendrai dans le second chapitre sur cet événement qui a fait partie de mon travail de terrain.

Le jardin des Premières-Nations (JDPN) est aussi un lieu central quant à la reconnaissance de la présence des Peuples Autochtones à Montréal. Le JDPN est l'un des premiers lieux visités par les Autochtones des communautés territoriales qui viennent à Montréal.

Le site a été inauguré le 3 août 2001 se situe au sein du Jardin botanique et fait partie de l'*Espace pour la vie*, qui regroupe également l'insectarium, le Biodôme, et le Planétarium de Montréal. C'est un lieu de rassemblement important en ville : « Le JDPN s'est progressivement imposé comme un lieu de rencontre, de sensibilisation et de réconciliation » (Jérôme 2015, 332).

La conception du site s'est fait de manière collaborative grâce à la création de deux comités : « un comité autochtone rassemblant des membres des 11 nations et un comité aussi

scientifique rassemblant ethnologues, muséologues, anthropologues et Autochtones » (Jérôme 2015, 332). Pour nourrir leur démarche d'aménagement du site, les membres de ces comités sont allés visiter les territoires des 11 Nations et sont allés parler à des aînés. Le jardin est composé de différentes aires végétales, d'espaces de rassemblement et d'un pavillon d'interprétation dans lequel est présentée une vidéo sur la vie contemporaine des Autochtones (Jérôme 2015).

Le JDPN répond aux besoins de la communauté autochtone qui réside ou visite Montréal. Par exemple, Charles Coocoo, guide spirituel atikamekw a demandé la création d'une « zone de recueillement », et une tente à sudation¹⁰ a été créée en 2006 afin d'éviter aux Autochtones d'avoir à sortir de la ville pour en trouver. La tente est un lieu de guérison : « le Centre d'amitié autochtone de Montréal et le refuge pour femmes autochtones de Montréal y organisent des loges à sudation » (Jérôme 2015, 332).

Le JDPN est aussi un lieu de rencontre entre Autochtones et non-Autochtones. Des informations sur les espèces végétales et les différentes pratiques traditionnelles et culturelles autochtones sont présentées sur des panneaux d'interprétation. De nombreuses activités ont également lieu sur le site : des visites guidées avec des intervenants autochtones, des récits de contes autochtones, des spectacles, etc. (Jérôme 2015).

Aujourd'hui, Le Jardin des Premières Nations est un carrefour autochtone essentiel ; on y organise des lancements de livres, des films, on y présente de l'art éphémère ou des démonstrations de danse. C'est un espace de ressourcement pour les Autochtones de la métropole et un lieu de partage avec les non-autochtones.

Dans la foulée de l'information présentée ci-haut, il s'avère que les Autochtones sont donc de plus en plus présents dans la sphère publique et dans les espaces publics de Montréal. Mais qu'est-ce que ces termes signifient exactement ? Nous reviendrons dans la partie suivante, sur différentes définitions de sphère publique, domaine public et espace public, ainsi que sur les fonctions et formes de l'espace public dans le passé et aujourd'hui.

¹⁰ « La “suerie” est un très ancien rituel des Premières Nations qui a lieu dans une tente ou une hutte à sudation faite de bois souple formant une coupole. (...). Les rituels pratiqués dans la tente ont des fonctions spirituelles et thérapeutiques ». (*Rituels de la tente à sudation* s.d.)

1.2 Déclin et Renaissance des espaces publics

1.2.1 Espace public, sphère publique, domaine public : définition des notions

L'espace public, considéré comme un point central du « vivre-ensemble », peut être considéré de différentes manières : il est à la fois un espace symbolique, un espace de sociabilité et un lieu physique.

Il peut donc être une « place publique » ou « un espace abstrait comme l'espace civique et politique » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 157). Si l'on s'en tient aux écrits de Jürgen Habermas, l'espace public est, dans sa dimension symbolique, un espace démocratique. Souvent d'ailleurs l'espace public, dans sa dimension physique, est directement associé à l'idée d'espace de délibération, de débat ou de dialogue. Pourtant cette association directe entre espace public et espace de débat est issue d'une traduction française imprécise des propos de Habermas, qui ne parlait pas nécessairement « d'espace public », mais plutôt de « sphère publique » (Vernet 2016, 31). La sphère publique est alors idéalisée comme un espace de communication. La communication y est rationnelle et impersonnelle ; les intérêts de chacun sont discutés et débattus plutôt que défendus afin d'atteindre un consensus (Watson 2013). Selon cette perspective, la valorisation des espaces publics est devenue centrale pour des municipalités contemporaines fragmentées cherchant à reconstruire ou à maintenir le lien social (Germain, Liégeois et Hoernig 2008 ; Madanipour 1999). Cette dimension politique permet aussi de comprendre l'espace public comme un lieu de droit à la parole et de droit à la contestation face aux choix des autorités publiques. Ce genre de manifestation est, lorsqu'elle devient violente (bris d'objets ou affrontements de personnes), largement médiatisée de manière souvent dramatique (Fijalkow 2007).

L'espace public au sens de territoire physique est aussi le lieu de la sociabilité publique, ou sociabilité entre inconnus. Lyn Lofland parle ainsi d'un « public realm », domaine ou territoire public, qui n'existe qu'en milieu urbain. Ce territoire public ne se détermine pas physiquement, mais socialement : c'est la qualité des relations sociales qui définit l'aspect public ou privé d'un espace urbain. Ce domaine public (« public realm ») est perméable, et peut être pénétré par le territoire privé (« private realm »), composé du cercle social proche (la famille), et le territoire communautaire (« parochial realm »), composé du cercle élargi (les amis, les voisins, la communauté) (Lofland 1998). Ces domaines peuvent être séparés par des frontières physiques,

mais les gens les transportent aussi avec eux. L'espace public devient donc difficile à déterminer de façon précise. Beaucoup d'espaces que l'on considère publics sont en fait communautaires (Tonnelat 2016). Le « public realm » répond à cinq principes d'interaction entre étrangers : la mobilité coopérative, l'inattention civile, l'aide restreinte, l'indifférence aux différences, et le rôle du public (« audience role prominence ») (Lofland 1998, 28). Ici Lofland s'appuie sur les propos de Goffman pour qui cet espace de sociabilité publique est un espace de mise en scène de soi. En effet, Goffman considère l'individu comme un acteur et prend la célèbre expression « *le monde est un théâtre* » comme une métaphore qui sert de point de départ de son analyse des rapports sociaux. Il utilise donc un vocabulaire dramaturgique pour développer des concepts se rapportant aux interactions quotidiennes. Il parle de « performance » : l'individu joue un rôle auquel il finit par croire, dans l'objectif d'être crédible aux yeux des autres (Goffman 1959, 8). Sennett, qui comme Goffman fait partie de cette école de pensée qu'il nomme la « performative school », définit le « public realm » comme un lieu où des individus venus de différents horizons peuvent se côtoyer. Ce contact avec l'autre doit faciliter l'apprentissage à travers la rencontre (Sennett 2016). Lofland considère également que les espaces publics permettent « la création de personnes cosmopolites, c'est-à-dire tolérantes et ouvertes à la fréquentation des autres » (Tonnelat 2016, 72). De la même manière, Isaac Joseph envisage l'espace public comme un lieu permettant d'être en contact avec les « perceptions de l'autre » (Fijalkow 2007). Selon Sennett, l'urbanisme actuel, marqué par le néolibéralisme, ne favorise pas la relation entre les différents groupes sociaux habitant la ville (Fijalkow 2007 ; Sennett 2016) comme on le verra plus loin.

Enfin, l'espace public est un lieu physique, aménagé, que ce soit la place, le square, la rue ou le parc. Il est possible de considérer que certains aménagements puissent avoir un impact sur des « comportements socioculturels ou politiques » qui favoriseraient le lien social (Germain, Liégeois et Hoernig 2008).

Il est donc possible de distinguer les **espaces publics** (lieux physiques accessibles à tous, à l'opposé des espaces privés), la **sphère publique** qui désigne « [...] l'aire des réalités politiques et civiques de la vie collective » et enfin le **domaine public**, « domaine de l'État ou jadis ce qui appartenait au peuple » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 160-161). Pour comprendre l'articulation de ces trois notions, il est important de revenir sur l'histoire des usages et des formes des espaces publics.

1.2.2 Retour historique sur les formes et fonctions de l'espace public

Dans les villes de l'antiquité, l'espace public le plus célèbre est peut-être l'agora grecque. C'était, la plupart du temps, un lieu qui servait de place du marché. Mais cette place était aussi conçue comme un lieu d'assemblées, de cérémonies et de spectacles (activités collectives) (Madanipour 1999 ; Joseph 2007). L'agora était donc un lieu qui rassemblait à la fois des activités économiques, politiques, et culturelles. Originellement, l'agora est un espace ouvert situé à proximité du centre de la ville. Plusieurs bâtiments l'entourent (Madanipour 1999). Hannah Arendt dans *The Human Condition* (1958), soutient que le concept d'un domaine public idéalisé provient de cette image véhiculée de l'agora grecque à Athènes où les gens, après une dure journée de travail, venaient discuter, libérés de leur condition économique. Le domaine public s'inscrit donc dans un espace loin de la vie de famille, où tout le monde pouvait voir et entendre des opinions variées sur différents sujets (Watson 2013). Cependant, même si l'agora est le nœud de la vie sociale de l'époque, il est important de rappeler que de nombreuses activités collectives excluent alors les femmes, les esclaves et les étrangers (Madanipour 1999). On associe d'ailleurs souvent l'agora grecque ou romaine, symbole du débat démocratique, à l'espace public. Pourtant, l'agora était avant tout une assemblée de citoyens qui existait sans l'espace physique qu'on lui associe généralement (Germain, Liégeois et Hoernig 2008).

L'ancienne intégration de plusieurs activités dans un seul et même espace se perd au Moyen-Âge. Par exemple, les villes italiennes ont deux ou trois squares principaux avec des activités spécifiques associées à chacun. Il y a le lieu de la cathédrale et le lieu du marché. Malgré cette spécialisation des espaces, le lieu public reste l'endroit de la vie publique. Les places sont aménagées avec des fontaines, monuments, statues, et sont utilisées pour des célébrations publiques, des processions, des échanges de biens, etc. (Madanipour 1999). On peut donc dire que « les espaces publics évoqués jusqu'ici sont donc d'abord des lieux caractérisés par des usages collectifs » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 162). Ce n'est que bien plus tard, avec l'importance donnée à l'État, que l'espace public va être associé au **domaine public**.

Avec l'industrialisation, la ville subit une fragmentation des espaces « selon les usages (travail, logement, etc.) et « les catégories sociales (quartiers ouvriers, bourgeois) » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 162). Les espaces publics, qu'ils soient des squares du côté anglo-saxon, des parcs, ou des places, conservent une multiplicité d'usages. Ils sont aménagés selon les

principes hygiénistes de l'époque, tout en cherchant à faire se côtoyer différentes catégories sociales. C'est aussi à cette période que les concepts de public et privé, autrefois beaucoup plus poreux, se définissent de manière plus tranchée (Germain, Liégeois et Hoernig 2008). Camilo Sitte, auteur de cette époque, se plaint, dans son ouvrage *L'art de bâtir les villes* (1889), de la manière de concevoir alors les places publiques et les squares : des espaces vides délimités par quatre rues. Après avoir étudié un grand nombre de vieilles villes européennes, il énonce des principes selon lesquels un lieu public doit être conçu. Pour lui, le lieu public doit être plus fermé ; tous les points de vue de l'usager dans l'espace public doivent être « fermés » par une enceinte, rencontrer un obstacle. D'où la nécessité d'une relation forte entre l'espace public et les bâtiments qui l'entourent. Le centre de l'espace doit être laissé vide (Madanipour 1999).

Avec l'avènement de la modernité, les espaces publics ne sont plus perçus comme centraux pour la sociabilité ; ils sont « aménagés au service de la circulation ou réduits à de simples espaces ouverts et vides entre les espaces bâtis qui, eux, concentrent la vie publique » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 8). Ils correspondent au modèle de la ville moderne fondé sur la mobilité et l'efficacité en termes de temps. Le fonctionnalisme des modernistes donne la priorité aux automobiles et à leurs rapides déplacements dans l'espace urbain, ce qui affaiblit la connexion entre les espaces ouverts et les bâtiments qui les entourent. Michel de Certeau parle de « villes-concepts » pensées par les urbanistes et architectes comme des espaces à voir plutôt qu'à vivre (Certeau 1990). Malgré la Charte d'Athènes¹¹ qui insiste sur l'importance du public dans la ville, les modernistes portent peu d'attention aux espaces publics historiques des villes. À la place sont créés de grandes quantités d'espaces ouverts, principalement pour des questions hygiéniques et esthétiques. Les espaces publics semblent donc détachés du reste de la ville et du public lui-même : « What resulted was vast expanses of space which could have little or no connection with the other spaces of the city and could be left underused, only to be watched from the top of highrise buildings or from car windows » (Madanipour 1999, 882). Ces nouveaux espaces publics imaginés par le mouvement moderne sont sous-utilisés, au contraire des rues très fréquentées. Le lieu public, conçu essentiellement pour une circulation efficace, manque notamment d'espaces où s'asseoir (Whyte 1980). Ainsi, la sphère publique (espace de délibération) et la sociabilité dans les espaces publics, ont été dissociées de l'espace public dans sa dimension physico-spatiale. Ces

¹¹ En 1933, à la suite du 4^e Congrès international d'architecture moderne, un groupe d'architecte rédige la Charte d'Athènes, qui énonce des principes simples à inclure dans l'architecture. Les cinq thèmes abordés sont l'habitation, les loisirs, le patrimoine historique et le travail. En 1942 Le Corbusier retravaille le document et le publie.

transformations de la ville moderne ont engendré une fragmentation sociospatiale, déstabilisant les interactions sociales et créant parfois de la peur ou de l'anxiété (Madanipour 1999, 885). Comme le démontre William H-Whyte, les New-Yorkais cherchent le contact dans des espaces publics plus peuplés. Dans les années 1980-1990, les États-Unis développent donc les espaces publics, et c'est à ce moment-là qu'on associe au concept d'espace public des « qualités pro-démocratiques » (Tonnelat 2016, 70). L'espace public est alors considéré comme le lieu pour remédier à ce problème de fragmentation, car il favorise cette idée du « togetherness » (Madanipour 1999).

Avec la postmodernité et l'arrivée du néolibéralisme, les urbanistes se réconcilient avec une vision plus classique de l'espace public, tout en lui attribuant, sous l'influence des écrits de Habermas et Sennett ou Arendt, une dimension démocratique (Germain, Liégeois et Hoernig 2008 ; Madanipour 1999). Lorsque l'espace public devient alors espace de délibération, il participe à « l'élaboration de la notion de bien commun » (Metzger 2004, 39). Ainsi, une conception de l'espace public associée à celle de sphère publique et de délibération, attribuée à « l'espace aménagé des caractéristiques qui serviraient une vision bien précise de ce que la vie publique de la cité devrait être » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 164).

Il est intéressant de se demander quel est l'*idéal type* de bien commun incarné dans les espaces publics aujourd'hui, car une définition du bien commun disparaît quand une partie de la population n'a pas accès à ces espaces publics (Metzger 2004). Or, on aimerait aujourd'hui, à travers les espaces publics, voir apparaître certains traits de la ville idéale : « inclusive, inoffensive, sanitaire, confortable, neutre, non-conflictuelle et démocratique » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 10). Et l'une des premières avenues pour faire cohabiter la diversité semble être de créer un espace public neutre, de le rendre lisse de toutes marques culturelles, de le pasteuriser en quelque sorte (Germain, Liégeois et Hoernig 2008). Nous verrons, comment, dans la ville contemporaine, l'espace public est marqué par une propension à l'homogénéisation et de quelles manières certaines initiatives viennent ces dernières années s'opposer à cette tendance.

1.2.3 L'espace public dans la ville contemporaine

L'espace public s'inscrit aujourd'hui dans un contexte de villes néolibérales. Avec le déclin de l'entrepreneuriat des grandes industries fordistes dans les années 1970 aux États-Unis, les pays

occidentaux sont passés d'une approche gestionnaire (le système keynésien présent jusqu'aux années 1960) à une approche entrepreneuriale (néolibérale) dans les années 1970-1980 (Harvey 1989). C'est dans ce contexte que les doctrines néolibérales se sont propagées (Brenner et Theodore 2002). L'investissement économique et les « partenariats public-privé » (ppp) vont être à la base de ce nouvel entrepreneurialisme (Harvey 1989, 104), dont l'objectif est « la construction spéculative de sites » et non pas l'amélioration de certaines régions confrontées à des problèmes (Harvey 1989, 107). Harvey décrit l'entrepreneurialisme urbain qui en combinant plusieurs éléments génère un développement urbain inégal. La concurrence des villes au niveau international participe à cette inégalité ainsi que la compétitivité des zones urbaines au niveau de la « division spatiale de la consommation » (Harvey 1989, 109). Ces démarches sont nourries par la consommation de masse : les villes cherchent à attirer une population ayant du capital par le biais de « la gentrification, l'innovation culturelle, et l'amélioration physique de l'environnement » (Harvey 1989, 109). Ces transformations urbaines ont également pour objectif d'attirer les entreprises et leurs capitaux : les villes cherchent à être les plus attractives. C'est ce que Harvey nomme « la concurrence urbaine » (Harvey 1989, 99). Harvey décrit donc un développement urbain intense et inégal basé sur l'image et non sur une fonction réelle, avec notamment la création de lieux de spectacles dont la fonction est de revitaliser certains quartiers, mais en créant un « vivre-ensemble » artificiel (Harvey 1989, 120). Au-delà des inégalités spatiales, la concurrence urbaine née du néolibéralisme a aussi généré une uniformisation des villes qui, en cherchant toutes à attirer du capital, finissent par se ressembler (Harvey 1989 ; Liégeois 2010). Ces villes postmodernes deviennent alors, comme le modèle de l'École de Los Angeles le démontre, polycentriques et fragmentées : « Conventional city form, Chicago-style, is sacrificed in favor of a non-contiguous collage of parcelized, consumption-oriented landscapes [...] » (Dear et Flusty 2002, 80).

Selon Richard Florida, c'est la classe créative qu'il faut attirer pour stimuler l'économie urbaine. Cette classe sociale permet de stimuler « le capital créatif ». Le capital créatif représente la possibilité de croissance économique en fonction de la présence de la classe créative. En effet, contrairement à certaines théories, les gens ne s'installent pas là où il y a des emplois, mais là où la vie quotidienne est stimulante, inclusive et diverse. La classe créative est souvent composée d'un nombre important de personnes diplômées et rassemble une multitude de différents emplois, allant de l'acteur au cadre en passant par le professeur d'université (Florida 2005). Pour Florida

cette catégorie de la population s'éloigne des centres d'emplois et ces travailleurs sont les « vainqueurs économiques » de notre temps. Des compagnies naissent facilement dans les lieux où ces créatifs se trouvent, et ils démarrent eux-mêmes de nouvelles industries. L'auteur affirme que cette classe créative s'installe là où se trouvent les 3 T du développement économique : « Technology, Talent, and Tolerance » (Florida 2005, 37). Le « Talent » concerne les personnes ayant un baccalauréat ou un diplôme plus élevé. Ces « talents » sont marqués par la « tolérance » et sont donc attirés par des lieux ayant un taux élevé de diversité, notamment au niveau de la culture gaie et bohème. Évidemment, ces théories ont été reprises par les villes comme une sorte de recette pouvant stimuler leur économie et c'est en partie en cherchant à attirer cette population que la ville s'est développée de manière inégale.

C'est dans ce contexte de concurrence urbaine, avec cette idée de ville non conflictuelle et inoffensive, que les espaces publics tendent à être conçus de manière homogène.

Sharon Zukin parle d'un phénomène en particulier ; « la pacification par le cappuccino » (Zukin 1996), qui en plus de générer une homogénéisation spatiale des espaces publics, favorise économiquement une certaine partie de la population. Certains voient dans ce phénomène d'exclusion « la mort des espaces publics » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 9), mais il s'agirait plutôt de l'affaiblissement de la sphère publique : ce sont les intérêts privés qui dominent par rapport à la sociabilité publique. Les espaces publics se retrouvent sous l'emprise des « nouvelles politiques de sécurité urbaine », et sont victimes d'une « sur-programmation des places publiques par des événements culturels lucratifs » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 9). L'accès devient limité à une certaine partie de la population, avec des entrées sur le site ou des activités proposées (jeux pour les enfants, restauration, etc.) parfois payantes. L'aménagement des espaces publics est alors marqué, depuis les années 1990, par cette ludification de la ville décrite par le modèle de l'École de Los Angeles, phénomène que certains chercheurs nomment la disneylandisation en référence au parc à thème créé par Walt Disney (Liégeois 2010). L'espace public est donc conçu comme un lieu de consommation en suivant certains principes ayant émergé de la théorie de la ville créative de Florida : « Ces stratégies font de l'espace public un produit à vendre et à consommer et témoignent d'une forte tendance à l'homogénéisation dans les images et valeurs attribuées à l'espace » (Liégeois 2010, 98-99).

Zukin décrit cette évolution précise des espaces publics au travers de l'exemple de différents parcs à New York (Central Park et Bryant Park) (Low 2010 ; Zukin 1996). Dans les

années 1970, beaucoup de patients résidant en hôpitaux psychiatriques ne sont plus pris en charge par les institutions et commencent à devenir itinérants. Ces gens « différents » se retrouvent dans les parcs, aux côtés des trafiquants de drogue. Les parcs de New York vont alors se débarrasser de cette population « dérangeante » en appliquant des mesures d'aménagement recommandées par William H-Whyte (cité dans la partie 1.2.2) dans les années 1980 (Zukin 1996). Selon ces recommandations, les parcs sont réaménagés de manière à laisser un champ de vision plus libre, permettant la surveillance mutuelle, certains espaces où les itinérants se rassemblaient sont détruits et un certain type de restauration alimentaire est proposé : « They established a model of pacification by cappuccino » (Zukin 1996, 28). Les parcs sont dorénavant gérés par des compagnies privées ou des partenariats public-privés et ces compagnies favorisent un certain type de population ; ceux qui possèdent de l'argent. Tout l'aménagement des parcs se fait en fonction de cette catégorie sociale : « The underlying assumption is that of a paying public, a public that values public space as an object of visual consumption » (Zukin 1996, 28). Ainsi les espaces publics proposent désormais des dynamiques d'inclusion et d'exclusion sociales (Zukin 1996, 25).

L'intérêt récent pour la promotion des espaces publics est donc en partie lié à la préoccupation par rapport à la fragmentation de la ville et au désir de recréer du lien social, mais c'est également un moyen de stimuler l'économie locale. Les villes cherchent également à attirer les touristes, c'est pourquoi certains espaces publics se font espaces spectaculaires : « Creation of new public spaces is therefore part of the larger process of creating spectacles in the cities » (Madanipour 1999, 887). Cette « spectacularisation des espaces urbains » liée à la mise en valeur de l'économie du divertissement favorise l'« [...] homogénéisation des espaces publics et leur transformation en espaces de consommation (privée ou publique, sphère dont les frontières deviennent floues), c'est-à-dire sur un spectacle défini comme produit et reflet du contexte global néolibéral » (Bélanger 2005, 14). La croissance des musées, des « lieux culturels » et le réaménagement de l'environnement bâti : tout cela participe à un meilleur contrôle social des espaces publics. Les espaces publics reflètent alors l'imposition d'une culture homogène marquée par le capitalisme. La tolérance sociale est vendue au profit d'un système néolibéral.

Ce phénomène est observable à Montréal. Comme d'autres métropoles nord-américaines, Montréal est, dans les années 1980-1990, une ville post-industrielle. La municipalité va mettre l'accent sur l'économie du spectacle et du divertissement pour compenser les pertes des bénéfices

industriels, attirer des capitaux et entrer dans le processus de compétition urbaine. Certains des nouveaux lieux de spectacles, comme les gros complexes, n'ont pas de racines. Ils sont généralement accompagnés d'espaces récréatifs et de consommations. D'autres lieux s'inspirent de l'imaginaire local. Par exemple, le Festival de jazz, le Festival Juste pour rire viennent s'installer au sud du Faubourg Saint-Laurent, en mémoire des divertissements qui avaient lieu dans ce quartier entre les années 1920 et 1930 (période où Montréal est reconnue comme une ville de plaisirs, accueillant beaucoup d'artistes, de spectacles, des bars et des clubs parfois illégaux). L'histoire de la ville est alors présentée de manière plus lisse : « L'imaginaire vernaculaire n'est pas nié ni aboli, mais retraduit dans un langage nouveau, considéré comme plus acceptable, plus respectable, plus présentable » (Bélanger 2005, 24). Sous des allures de tolérance et de cohésion sociale, ces nouveaux espaces proposent un imaginaire hégémonique de la ville :

En d'autres termes, alors que ces nouveaux espaces se présentent comme des environnements sécuritaires et invitants, le prix à payer est une certaine répression ou une homogénéité des diversités sociales, économiques et culturelles. (Bélanger 2005, 25)

Dans les années 1960-1970, en opposition à cette néolibéralisation de la ville qui participe à l'homogénéisation de ses espaces publics, certaines pratiques citoyennes de réappropriation des espaces publics se forment. Kurt Iveson s'intéresse à l'impact de ces pratiques alternatives naissant, qu'il nomme « Do It Yourself » (DIY) sur les droits des citoyens (Iveson 2013, 941). Ces actions singulières émergent entre les failles de l'urbanisme formel et ont pour commun dénominateur de proposer des modes de vie différents, de réinventer le quotidien. Elles explorent et révèlent un potentiel en mettant en lumière d'autres villes à l'intérieur de la ville (Iveson 2013).

Iveson met en parallèle les pratiques DIY et le droit à la ville. Ces pratiques informelles tiennent à la fois de l'appropriation et de la subjectivisation politique : les participants s'opposent aux autorités qui prennent les décisions urbaines. Iveson démontre que ces pratiques DIY participent au droit à la ville en mettant la fonction d'habiter à la base de l'autorité de la ville, et en pouvant générer des politiques urbaines différentes. Lefebvre, en affirmant que le droit d'utiliser ou de transformer la ville doit appartenir à l'ensemble de ses usagers, mettait de l'avant une forme d'autorité accessible à tous les habitants de la ville. De façon similaire, les pratiques

du DIY affirment les mêmes droits pour tous les résidents : « [...] one way in which the practices of DIY urbanists might begin to construct a democratic politics of the city is through the declaration of the right to (appropriate) the city based on nothing more than their shared inhabitation of the city » (Iveson 2013, 946).

L'urbanisme tactique, apparu dans les années 2010, est issu de ces pratiques du « Do-it-Yourself » (DIY) urbanism (Mould 2014). L'urbanisme tactique, expression française pour traduire le « tactical urbanism », rassemble des initiatives citoyennes pour l'aménagement d'espaces publics. Ces démarches sont souvent inspirées par l'art et génèrent des installations éphémères :

En ce sens il [l'urbanisme tactique] participe à la reconnaissance du pluralisme des acteurs et au développement des démarches participatives dans l'aménagement. Du point de vue substantiel, il s'inscrit dans une recherche de valeurs alternatives à celle de compétitivité et d'attractivité économiques comme référentiel dominant des politiques urbaines actuelles. Il propose des interventions légères et fréquemment réversibles, éloignées des modes d'intervention lourds des pratiques traditionnelles de l'urbanisme qui favorisent en particulier la construction d'infrastructures au profit des automobiles. (Douay et Prévot 2016, 2)

Cependant, ces initiatives sont rapidement popularisées à travers Internet et les réseaux sociaux et sont progressivement reprises par les institutions municipales qui y voient un moyen de « renforcer l'acceptabilité sociale des politiques publiques tout en reportant une partie des coûts de la mise en œuvre et de l'entretien de ces projets sur les citoyens eux-mêmes » (Douay et Prévot 2016, 2).

Nombre de ces initiatives ont été récupérées par les villes après 2008 afin de continuer à promouvoir des politiques néolibérales (Mould 2014).

Le mouvement de l'urbanisme tactique est attribué à l'urbaniste Mike Lydon, homme à la tête de « Street Plans », une entreprise de planification urbaine basée à New York en 2009. Ce groupe, qui s'intéresse aux initiatives citoyennes visant le réaménagement de l'environnement, a connu un grand succès en très peu de temps. Cependant, même si le mouvement de l'urbanisme tactique portait des valeurs activistes dans les débuts, l'entreprise s'inscrit désormais dans un agenda néolibéral : les maires et les institutions politiques urbaines citent ces démarches pour

promouvoir une ville créative et « cool » (Mould 2014). Aujourd'hui : « [...] TU (pour Tactical Urbanism) is being divorced from its citizenry and activist ethos and fast becoming the latest iteration of « cool », creative urban policy language » (Mould 2014, 530).

La ville s'approprie ces initiatives éphémères pour en faire des installations permanentes, comme en témoigne l'exemple du « Park(ing) days ». À l'origine de cette initiative se trouve le groupe d'artistes et activistes *Rebar* qui, à San Francisco, payaient pour un emplacement de stationnement et y installaient du faux gazon, des plantes et des bancs. Une fois le temps écoulé, les éléments disparaissaient. Depuis, des villes aux États-Unis encouragent ce genre d'activités, et depuis 2005, les maires de certaines villes ont commencé à les incorporer de manière permanente (Mould 2014). On assiste donc à l'apparition d'interventions dans l'espace public qui ont tendance à se ressembler ; nous retombons dans une forme d'homogénéisation.

Une image qui se voulait à contre-courant devient donc la norme, se fait officielle. La ville finit par contrôler ce qui se veut « edgy » (Mould 2014, 537). L'urbanisme tactique est utilisé comme un outil politique qui engendre une fois encore un développement urbain marqué par le néolibéralisme, excluant une partie de la population.

Nombreux sont les exemples à Montréal de ce type d'aménagements, ludiques et temporaires, comme le nouvel aménagement de la rue de Castelnau, « le village au Pied-du-Courant », ou celui estival du Place Émilie-Gamelin. Les deux derniers exemples sont des projets de La Pépinière, organisme à but non lucratif, qui cherche à revitaliser des zones urbaines sous-utilisées. Pour ce faire, *La pépinière* crée des aménagements collectifs éphémères, qui sont investis par des événements ou des initiatives portées par la communauté locale. Le concept est pertinent, mais il tend à reproduire des espaces marqués par l'esthétique bois brut — couleurs franches — guirlandes d'ampoules. Ainsi, même si cet organisme cherche à « insuffler davantage de spontanéité dans l'espace urbain, favoriser son appropriation par la population et faire de la ville une expérience unique apportant la créativité au quotidien » (*La pépinière espaces collectifs* s.d.), où se trouve alors la variété des voix qui habitent la ville ?

Même si la démarche initiale est louable, son expansion et son utilisation par les municipalités elles-mêmes tendent à homogénéiser les usages et la culture et à mettre à l'écart une partie de la population, non-incluse dans le processus : c'est une « cleansing gentrification » (Douay et Prévot 2016, 13). Les espaces marqués par l'urbanisme tactique ont désormais perdu ce sens de l'opposition à une culture dominante de l'urbain (Mould 2014, 533). Alors que reste-t-

il aux usagers de ces initiatives d'appropriation si elles sont intégrées à un système dominant autant au niveau économique que politique ?

Cette dynamique d'inclusion et d'exclusion démontrée par Zukin à New York est aussi présente à Montréal et semble donc se manifester également à travers l'urbanisme tactique.

On va regarder à présent ce qui se passe au niveau des rapports entre publics autochtones et non-autochtones dans les espaces publics montréalais.

1.3 Espaces publics et interactions entre Autochtones et non-autochtones à Montréal

1.3.1 Des conflits d'appropriation de l'espace public à Montréal : le cas du Square Cabot

Les individus ou groupes d'individus ont différents comportements dans l'espace public, ce qui peut parfois donner lieu à des luttes : « Au sentiment des uns d'être envahis, répond chez les autres le sentiment d'exclusion » (Barbichon 1990, 111). Les populations marginalisées sont plus présentes dans le centre-ville de Montréal, notamment dans les lieux publics, comme les parcs, les squares ou la rue. Ce sont des lieux porteurs de sens, qui participent à la « construction identitaire » de ces populations (Morin, Parazelli et Benali 2008, 143). Les quartiers centraux, après la chute des industries fordistes, se sont appauvris et font aujourd'hui l'objet de transformations dans le but d'attirer de nouveaux usagers et habitants. Il y a donc conflits d'appropriation entre les populations marginalisées qui occupaient ces lieux et les nouvelles personnes qui les investissent (Morin, Parazelli et Benali 2008).

Margier, Breitreutz et plus récemment Granier se sont particulièrement intéressés au réaménagement du Square Cabot. En 2008, l'arrondissement Ville-Marie fait paraître un document de planification urbaine nommé *Programme Particulier d'Urbanisme PPU Quartier des Grands Jardins*, incluant la revitalisation du square et la construction de condominiums juste en face. Ce projet de planification est originellement conçu par la *Table de concertation du centre-ville ouest*, un comité d'entrepreneurs locaux, de propriétaires et de résidents (Breitreutz 2014).

Les condominiums ont commencé à être construits en 2012 et la revitalisation du Square Cabot a été initiée en 2014 (Breitreutz 2014). Margier souligne à propos du Square : « [...] il est

important de signaler que la majeure partie de la population marginalisée occupant les espaces publics est autochtone ou inuite » (Margier 2016, 82). La population est donc majoritairement Inuit, même si des membres d'autres Premières Nations se sont approprié le lieu : « They are not all Inuit, but many are, and many others claim a variety of Aboriginal identities: Cree, Métis, Mohawk, Mi'kmaq » (Breitkreutz 2014, 3).

La population inuit vient bénéficier des services qui sont offerts à proximité du Square Cabot : le Children's Hospital ouvert en 1956 (mais aujourd'hui démoli), *Chez Doris*, un refuge et centre de service pour les femmes ouvert en 1977, le *Open Door*, un autre centre de jour qui a commencé à offrir des repas en 1988, et plus récemment le *Module du Nord de Québec* (MNQ), un centre de soin géré par le *Nunavik Regional Board of Health and Social Services* (NRBHSS) (Breitkreutz 2014).

Avant d'être investi par des activités « incitant ces personnes itinérantes à quitter les lieux » (Margier 2014, 61) le square était donc « [...] une centralité symbolique pour les itinérants Inuits [...] » (Margier 2014, 57). Margier rapproche les termes appropriation et propriété (la maison). Il explique que l'espace public peut être considéré comme une prolongation de la demeure pour l'habitant et comme un véritable « chez-soi » pour les itinérants, notamment pour les itinérants autochtones. Cependant les moyens sont inégaux entre les riverains (habitant le Village Shaugnessy) et les personnes itinérantes qui occupent le square Cabot. Les habitants, grâce à l'Association du Village Shaugnessy qu'ils ont mise en place, obtiennent le soutien des autorités locales. Les pouvoirs publics, rangés du côté des résidents, ont augmenté la sécurisation du square, dispersant ainsi la population marginalisée qui l'occupe.

Les activités des occupants marginaux du square, comme la consommation d'alcool ou de drogues, sont perçues par les habitants comme une nuisance, une atteinte à leur « chez-soi ». Le lieu effraie les passants qui en font le tour au lieu de le traverser. L'itinérance donne aussi, selon les riverains, une image négative du quartier qui va à l'encontre de valeurs véhiculées par l'association comme le bon voisinage, la propreté ou la convivialité. Les habitants mettent donc eux-mêmes en place différentes activités comme le nettoyage en groupe, la plantation de fleurs ou l'épluchette de blé d'Inde. La Ville soutient ces initiatives et les encourage en mettant en place une plus grande présence policière, en fermant le square la nuit ou en installant des lumières détectrices de présence. Dans cette lignée, le guide de l'aménagement sécuritaire, publié en 2003, vient aussi teinter le projet de réaménagement du square : « Pour limiter les comportements

incivils et criminels, l'espace doit donc être transformé de manière à limiter les lieux sombres ou dans lesquels la menace d'une agression serait plus forte. S'exprimant sur le réaménagement du square Cabot dans le village Shaughnessy, l'un des architectes municipaux confirme l'intégration de ces préceptes sécuritaires » (Margier 2016, 131). Ces mesures de sécurisation et les activités mises en place pour les riverains participent à une dispersion de la population marginalisée qui se sent alors dépossédée du lieu qu'elle occupait (Breitkreutz 2014 ; Margier 2016). Les relations avec les policiers ou les riverains sont donc marquées par l'incompréhension. Les personnes en situation d'itinérance vivent ces mesures comme un rejet et une stigmatisation et ont alors tendance à angoisser et se replier sur eux-mêmes.

Le square a été rouvert et inauguré le 8 juillet 2015. Qu'en est-il aujourd'hui des relations entre les Autochtones et non-autochtones qui fréquentent le square¹²? J'ai pu assister à l'évènement de fermeture saisonnière du *Café de la maison ronde*, qui occupe désormais l'ancienne vespasienne du square Cabot. Ce café est un projet d'économie sociale en partenariat entre l'organisme *l'Itinéraire* et l'Arrondissement Ville-Marie et offre des emplois à des personnes autochtones à Montréal. Marie Ève Bordeleau, « avocate d'origine crie » et « première commissaire aux Affaires autochtones de la Ville de Montréal » (Dubé 2018), a décrit un projet ayant eu un « réel impact dans la vie des Autochtones à Montréal » (notes de terrain – octobre 2018). Lors de l'évènement, Autochtones et non-Autochtones, itinérants et personnes venues pour l'occasion étaient assis autour des tables, savourant une soupe de topinambour qui leur avait été offerte. Lorsque Margier et Breitkreutz ont fait leur enquête, le projet de réaménagement ne semblait pas tendre vers cette tolérance entre l'ensemble des populations qui fréquentent le parc.

Pourtant Agnès Granier, qui s'est elle aussi intéressée au square Cabot et dont le travail d'observation récent (2017) témoigne également d'une exclusion de la population itinérante du square. Elle identifie cinq catégories d'acteurs. La première est composée des « personnes marginalisées, itinérants, autochtones itinérants » (Granier 2019, 96), qui forment une famille soudée malgré des origines parfois différentes. La seconde est la police. L'une des divisions de la police qui couvre le site est formée d'agents « sociocommunautaires », et « ne sont pas considérés comme une menace, mais au contraire comme des médiateurs », contrairement à la brigade des espaces publics dont les « [...] interventions sont souvent décrites comme musclées, injustes,

¹² Le travail de terrain d'Antonin Margier semble avoir été effectué entre 2008 et 2010 et sa thèse, dont l'ouvrage est tiré, a été publiée en 2014.

voire illégales et leur présence comme menaçante » (Granier 2019, 98). La troisième catégorie d'acteurs est formée d'animateurs qui sont là pour chapeauter les activités mises en place par la Ville (majoritairement des sports). Viennent ensuite les travailleurs de rue qui, en collaboration implicite avec la police, interviennent auprès de la population vulnérable du parc (Catégorie 1). Enfin, la dernière catégorie est celle des usagers du square, aux identités multiples et variées. Elle identifie, à travers les occupations de ces différents acteurs, plusieurs manières de s'approprier l'espace. Il y a les activités « spontanées », qui sont celles généralement pratiquées dans la majorité des espaces publics, comme manger, lire, prendre son café, etc. En parallèle, on trouve les appropriations « hors-normes » de la population marginalisée, qui se déroulent normalement plus dans l'intimité, chez soi, comme dormir, uriner, s'habiller et se déshabiller. Car ce square est, comme déjà mentionné par Margier, un lieu où il est possible pour les personnes marginalisées de former une communauté : « c'est aussi le lieu de formation d'une solidarité parmi les membres d'un groupe cohésif, ainsi que le lieu des retrouvailles de famille » (Granier 2019, 115).

Ensuite il y a les événements « programmés », comme les concerts ou les projections de films. Leur objectif est « [...] de favoriser la cohabitation au square Cabot, notamment entre les personnes marginalisées et les personnes non-marginalisées, à la fois via l'amélioration de la sécurité réelle et perçue, mais aussi pour une amélioration de celles-ci » (Granier 2019, 104). Granier identifie la programmation d'activités comme une manière de faire cohabiter les différentes populations, plutôt que d'en exclure une partie. C'est principalement le cas pour « les vendredis autochtones », qui proposent des activités en lien avec les différentes cultures autochtones. La chercheuse observe que les activités font venir une population plus diverse. Cette mixité rend l'espace plus sécuritaire, car tous s'observent les uns les autres. Par exemple, les itinérants qui fréquentent le square décident de moins consommer d'alcool afin de pouvoir participer aux activités. L'inclusion de la population marginalisée, comme les personnes autochtones en situation d'itinérance, passe également par leur intégration dans l'organisation des activités. Cependant, le contact entre les différentes populations semble se faire uniquement lors des vendredis autochtones. Le reste du temps, la population marginalisée n'a pas ou peu l'air intéressée par les activités proposées, sans pour autant quitter le lieu lorsqu'elles s'y déroulaient.

Le projet photovoice, qui prenait place les vendredis de 2017, nous permet de saisir la perception du Square Cabot du point de vue des personnes autochtones ou itinérantes de manière

plus sensible et poétique. Ce projet a été mis en place grâce à une collaboration entre le Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone à Montréal, le Laboratoire d'ethnographie de l'Université Concordia, le Laboratoire Participative Cultures de l'Université McGill, ainsi qu'avec des étudiants et des personnes autochtones. L'équipe de recherche proposait « d'aborder les récits de Montréal comme lieu autochtone grâce à une approche visuelle participative, afin de réaffirmer la présence et l'histoire autochtone dans la ville » (Gagné, Dufour et Toso 2019, 57). Pour ce faire, l'équipe proposait aux occupants du square d'utiliser des appareils photo pour mettre en images leurs histoires, idées ou encore expériences vis-à-vis du lieu : « For instance, the stories and images were driven by the various people dropping in to tell their story: they would hold the camera, take the picture they wanted, print it, and write down what they wanted to express with the picture » (Gagné, Dufour et Toso 2019, 63). Le projet a été présenté le 18 août 2017 au Square Cabot sous la forme d'une exposition de 15 bannières de tissu sur lesquelles étaient combinés photos et textes. Différents thèmes ressortaient de ces compositions. Elles témoignaient tout d'abord de la manière dont le square est un lieu de rassemblement, à la fois communautaire, amical, ou encore pour des revendications politiques et confirment la tenue d'activités de la vie quotidienne :

There is a sense of strong bonds between the regulars, as well as a sense of domesticity in everyday practices, such as sharing meals, sleeping, and talking to friends and family, which take place in the square and in neighbouring space. (Gagné, Dufour et Toso 2019, 66)

Le projet photovoice met aussi en évidence un sentiment de nostalgie partagé par plusieurs usagers vis-à-vis du site d'avant, plus vert, avec du gazon où les gens pique-niquaient. La composition intitulée « shed a little sunshine in our lives » reflète le changement d'un espace avec une présence de la nature plus marquée à un espace artificiel, avec une plus grande présence d'éclairages électriques. Les bannières nommées « Empty table with chairs » et « good intentions don't always have the most positive impacts » montrent aussi que, malgré les bonnes intentions de la Ville pour inclure les populations autochtones, le café de la maison ronde ou les autres aménagements ne sont pas toujours populaires auprès des usagers du square (Gagné, Dufour et Toso 2019, 67). Par contre, les activités faisant partie de la programmation estivale et ayant lieu les vendredis semblent avoir marqué les esprits de manière positive puisqu'elles sont représentées

dans trois des compositions. On y retrouve la danse de cerceaux, la sculpture de pierre à savon par les inuits, ou encore les cours de langue Kanien'ké:ha (Gagné, Dufour et Toso 2019, 68).

Le projet photovoice met également en évidence les tensions qui existent entre population autochtone et non-autochtone, et plus particulièrement l'agressivité de la police dans ses interventions notamment avec la bannière « Experiences of Disruptions in the square: White supremacy and the SPVM » :

As mentioned before, policing and police intervention were part of a reality that marked our experience in the square, as it had marked and continues to mark the experience of so many others. Police surveillance and negative interactions, specifically with Indigenous users, are a recurring issue that is still to be resolved, despite efforts by Indigenous organizations. (Gagné, Dufour et Toso 2019)

Cela rejoint les propos de Granier pour qui la dispersion ne passe donc pas tant par la tenue d'évènements ou d'activités, mais par la « [...] criminalisation de l'itinérance imposée par certains policiers, aux comportements parfois injustes, inhumains, voire illégaux » (Granier 2019, 155).

Le terme de domestication, employé par Zukin, évoque souvent des inquiétudes par rapport à l'espace public, qui sont celles de la privatisation et de la commercialisation. Plutôt que de comprendre la domestication comme une opposition à la vie publique, Regan Koch et Alan Latham utilisent le concept pour penser plus attentivement aux qualités qui permettent aux espaces de (re)devenir collectivement habités. Ils considèrent la domestication comme une manière de transformer la ville en « chez-soi ». L'idée que l'espace public, une fois apprivoisé, fasse perdre son âme à la ville, est séduisante au niveau narratif critique, mais tend à généraliser une dynamique alors que l'espace urbain est défini par une négociation collective et de multiples revendications spatiales. L'appropriation d'un espace nouveau peut prendre du temps. La mise en place de différentes relations entre des gens et d'autres éléments (d'autres gens, objets ou idées) est au début étrange et difficile à vivre pour les usagers. Mais ces relations évoluent avec le temps pour devenir familières, ordinaires et utiles. La domestication ne vient donc pas obligatoirement contraindre la vie publique, mais est au contraire nécessaire dans la manière dont les gens viennent habiter l'espace urbain et s'y sentir « chez-eux » (Koch et Latham 2013).

Le projet du Square Cabot témoigne des possibles conflits d'appropriation de l'espace public urbain. La population autochtone est encore bien présente dans la vie du lieu, notamment par la tenue d'évènements autour des cultures autochtones, mais aussi par la présence du café de la maison ronde. Cependant, cette visibilité ne transparait pas dans l'aménagement du lieu lui-même. Au contraire, Granier dénonce le nouvel aménagement qui a fait du square un espace pouvant être facilement surveillé et « [...] réduisant la possibilité de se l'approprier comme un chez-soi » (Granier 2019, 155).

1.3.2 Espace public, visibilité, et reconnaissance autochtone dans les espaces publics de Montréal

L'invisibilité de la présence autochtone de Montréal au niveau spatial pose un problème de reconnaissance sociale. En effet, « Les questions de visibilité spatiale engagent donc sur les enjeux de visibilité sociale, ce qui montre bien que l'espace public et la sphère publique constituent des réalités de nature différente, certes, mais en résonance l'une avec l'autre » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 15). Ces auteures font ici référence au sociologue allemand Axel Honneth qui explore la notion de reconnaissance. L'invisibilité sociale est une non-reconnaissance de la « contribution sociale d'un individu » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008). Une réflexion sur la visibilité spatiale est donc nécessaire ; elle participe à la reconnaissance des habitants en tant qu'acteurs de la ville.

Cette reconnaissance pour « l'autre » avait commencé avec le courant postmoderne en planification urbaine qui fait apparaître, à partir des années 1980, des quartiers dits « ethniques ». Ces projets redonnent vie à des quartiers laissés pour compte après le déclin des industries fordistes, tout en participant à la nouvelle logique néolibérale, car les « dividendes de la diversité » se voient parfois « [...] accaparés par les touristes et les “gentrificateurs” au lieu de profiter aux communautés ethniques qui les ont initiés » (Germain 2015, 259).

Depuis le milieu des années 1990, Montréal va peu à peu cesser de se servir de la diversité comme image de marque et arrêter de créer des espaces publics consacrés à la reconnaissance de la participation de certaines minorités ethniques à la ville (exemple : le parc de Portugal dans les années 1970) (Germain 2015). On cherche plutôt à ôter toute trace culturelle différente des espaces publics, comme en témoigne l'exemple de déplacement des festivals qui avaient lieu dans les différents quartiers multiethniques au parc Jean-Drapeau (Germain, Liégeois et Hoernig

2008). Pour éviter les conflits entre les différentes communautés culturelles, on a choisi d'utiliser la neutralité comme moyen d'inclusion pour les espaces publics (Germain, Liégeois et Hoernig 2008). Mais de quelle neutralité parle-t-on ? Car la neutralité n'existe pas : « L'idée de neutralité d'un espace public comme la rue ne doit pas être vue comme l'expression d'une abstention en matière de marquage symbolique, [...], mais bien au contraire comme une affirmation stratégique dans un rapport de force visant à bâillonner l'adversaire » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 18). On cherche à fondre les différences dans une culture unique, majoritaire : « on assiste à un glissement de politiques locales multiculturelles vers des orientations plus assimilationnistes, Montréal ne fait sans doute pas exception à la règle » (Germain, Liégeois et Hoernig 2008, 20).

Ce contenu est propre à la situation des personnes immigrantes, mais il permet de réfléchir aux questions de la représentation des personnes marginalisées dans les espaces publics de Montréal.

Aujourd'hui, la présence autochtone se reflète plus amplement dans la métropole. Nous pouvons voir certains éléments culturels autochtones placés dans l'espace urbain, comme le pin blanc sur les nouveaux drapeaux flottant dans la ville, ou le totem¹³ à côté du Musée des Beaux-Arts de Montréal. L'ancien maire Denis Coderre a déclaré « nous sommes en territoire Mohawk » (Normandin 2017), et les armoiries de la Ville ont été modifiées pour laisser apparaître, le 13 septembre 2017 (10e anniversaire de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des peuples autochtones), un pin blanc au centre. Ce pin blanc, « arbre indigène au Canada » rappelle cette « présence autochtone ancestrale » : « Les autochtones étaient absents et Montréal a voulu remédier à cette omission en redessinant le drapeau et les armoiries de la Ville » (Corriveau 2017). Plus récemment, la rue Amherst est devenue la rue Atateken. Jeffery Amherst était un général britannique ayant offert des couvertures contenant le virus de la variole à des Autochtones. Le nouveau nom de la rue a été choisi de manière collaborative grâce à la création d'un comité de toponymie rassemblant des représentants de différentes nations. La définition du mot est la suivante : « Se voulant plus « rassembleur », le mot mohawk « Atateken » (prononcé a-da-dé-gan) signifie « fraternité » ou encore « groupe de personnes ou des nations avec qui l'on partage des valeurs » (Niosi 2019). Enfin, l'administration de Valérie Plante a révélé le 4

¹³ L'œuvre Mât totémique des pensionnats a été réalisée par Charles Joseph, artiste de la nation Kwakiutl (côte ouest). Cette création est un hommage aux enfants autochtones envoyés en pensionnats, et a été réalisée dans le cadre du 375^e anniversaire de Montréal (*Dévoilement d'un spectaculaire totem créé par Charles Joseph de la nation Kwakiutl* 2017).

novembre 2020 la *Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025*, née d'un travail de consultation dirigée par Marie-Ève L. Bordeleau, la commissaire aux relations avec les peuples autochtones de la Ville de Montréal, auprès de plusieurs organismes autochtones. L'un des axes de la Stratégie est d'« améliorer la visibilité de la présence autochtone » :

La Ville de Montréal reconnaît que l'histoire coloniale a fait en sorte de dissoudre l'inscription identitaire autochtone de l'espace public, du paysage social et même de la mémoire historique. À travers ce deuxième axe, la Ville vise à mieux inscrire la présence autochtone dans le paysage urbain et s'engage à consulter les communautés autochtones lors de la mise en œuvre des projets municipaux, incluant des fouilles archéologiques, et leur mise en valeur. (*Montréal dévoile sa Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025* 2020)

Ce document est essentiel, car il démontre une réelle intention de la part de la Ville de Montréal d'inclure les identités autochtones dans la trame urbaine de la métropole. Même les espaces publics sont nommés. Cependant, il semble important qu'un comité de suivi soit mis en place pour s'assurer de l'application des 125 actions énoncées dans cette stratégie. Cette visibilité est nécessaire, mais sa qualité dépend de la manière dont elle s'opère et des objectifs qu'elle sert. Il ne s'agit pas uniquement de visibilité, mais d'inclusion des Autochtones dans la conception d'espace et l'utilisation d'espace. En effet, l'exposition « Autochtoniser Montréal », qui a eu lieu au Square Viger à Montréal en octobre 2017 dans le cadre du *Sommet mondial du Design* mettait en valeur des exemples de co-design dans la création de bâtiments au Canada et dans le reste du monde. Elle témoignait également de ce manque en termes d'architecture ou d'aménagements autochtones à Montréal : « Au-delà du logement, les membres ont exprimé le désir d'avoir un milieu de vie dans lequel ils peuvent se reconnaître, notamment grâce à l'intégration de représentations culturelles dans des parcs, des quartiers, des rues commerçantes, etc. » (description de l'exposition). Ce désir est également perceptible dans le projet de l'organisme DestiNATIONS, qui travaille à la reconnaissance de la présence autochtone à travers la création d'un lieu de 8000 mètres carrés dans le Vieux-Port de Montréal, une « ambassade culturelle d'envergure internationale » (Audet, Lumsden et Parent 2017, 92). Je reviendrai sur ces deux initiatives dans le chapitre suivant.

CHAPITRE 2 : « AUTOCHTONISER » LA VILLE : LE CAS DE MONTRÉAL

Des échanges avec des participants autochtones et non-autochtones des initiatives « Autochtoniser Montréal » et de l'organisme DestiNATIONS ont permis de faire émerger plusieurs réflexions sur l'autochtonisation de la ville en général et de Montréal en particulier. Ce chapitre, nourri de ces conversations, présente donc différents éléments à privilégier pour autochtoniser la métropole.

2.1 Des initiatives pour la reconnaissance autochtone en milieu urbain : le projet DestiNATIONS et l'exposition « Autochtoniser Montréal »

2.1.1 Le projet DestiNATIONS

L'organisme DestiNATIONS est porteur du projet d'une ambassade culturelle autochtone à Montréal qui est encore au stade de la planification ; il comporte un plan d'affaires et une proposition préliminaire de plan d'architecte. Même si ce lieu d'ambassade culturelle n'existe pas encore, l'organisme DestiNATIONS représente un groupe d'intérêts pertinent pour mes travaux puisqu'il propose d'autochtoniser l'espace et la ville. J'ai eu l'occasion, pendant ma collecte de données, de discuter avec trois personnes impliquées dans cette entreprise ; Jon Moyal (mai 2019), directeur général par intérim de DestiNATIONS, et deux membres du CA : Odile Joannette (août 2019), et une personne ayant souhaité conserver l'anonymat (septembre 2019). J'exposerai dans cette partie la genèse de ce projet telle que perçue par les personnes interrogées.

L'idée d'avoir un lieu est présente dans les esprits depuis déjà longtemps. Jon Moyal me dit : « Alors André (*Dudemaine*) te dirait que ça fait 25 ans qu'il est d'une façon ou d'une autre dans la pensée des acteurs principaux du monde culturel autochtone à Montréal [...] ». À l'époque le projet est plus flou :

C'est un projet qui était déjà discuté dans les années 80-90 dans la communauté autochtone montréalaise et qu'on appelait un peu le projet « montgolfière », donc tout le

monde est d'accord il est beau, il vole dans les airs, mais il va atterrir quand ? C'était toujours ça un peu le débat. (A, septembre 2019)

C'est Odile Joannette qui m'explique que le projet de DestiNATIONS a commencé à être formulé de manière plus précise en 2007 à la suite d'une réflexion lancée par le *RÉSEAU pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal* :

On a commencé ça en 2007 à la suite d'un rapport qui avait été déposé par le regroupement des centres d'amitié. Après ça on a mobilisé la communauté autochtone de Montréal pour essayer de réfléchir, puis j'ai beaucoup travaillé finalement à fonder le RÉSEAU pour que sur la même table au comité directeur siègent un représentant du fédéral, du provincial, du municipal, avec un représentant des autorités politiques autochtones et Inuit, puis que les priorités émanent vraiment de la communauté, que ce soit la communauté organisationnelle ou citoyenne¹⁴. (OJ, août 2019)

Le RÉSEAU, « incubateur pour la communauté autochtone de Montréal » (A, septembre 2019), met donc en place un comité de réflexion afin de réaliser une étude de faisabilité pouvant être proposée aux différents paliers du gouvernement :

Le comité Adhoc est un comité qui avait été créé au moment où le RÉSEAU avait défini comme priorité transversale le projet de « lieu ». À l'époque on l'appelait « le lieu. [...] DestiNATIONS ça existait pas encore. Là on est en 2012 peut-être. (A, septembre 2019)

C'est un moment propice, car le gouvernement s'exprime de manière favorable vis-à-vis de ce type d'initiative :

À ce moment-là, c'est Pauline Marois qui était Première Ministre et c'est à *Culture Montréal*, à la Tohu, qu'elle avait annoncé que ça allait être une priorité du point de vue du gouvernement du Québec d'avoir un lieu pour célébrer le dynamisme des identités des cultures autochtones à Montréal. (A, septembre 2019)

¹⁴ Par « organisationnelle ou citoyenne », Odile Joannette indique qu'il était important pour elle que soient inclus dans le processus des représentants du gouvernement fédéral, provincial et municipal ainsi que des citoyens.

Une étude de faisabilité et de programmation d'un lieu culturel et artistique des premiers peuples est donc présentée au comité Adhoc en novembre 2012. Jon Moyal, membre du CA à titre de trésorier à l'époque, m'explique que ce plan d'affaires connaîtra plusieurs moutures et sera présenté « à différents acteurs pour différentes lettres de soutien, à différents partenariats stratégiques aussi » (JM, mai 2019). Le projet se développe donc et la Ville de Montréal, sous le mandat de Valérie Plante, manifeste également son soutien vis-à-vis de cette initiative :

On a commencé à avoir un soutien de la mairesse qui a été la première évocation publique du soutien de la Ville. Même sous l'administration Coderre, on s'est pas rendus jusque-là. C'est un projet de 57 millions de dollars. La Ville s'est prononcée sur son soutien et ça représente seulement 10 % du financement pour la construction. (JM, mai 2019)

Selon Jon Moyal, le palier fédéral a également démontré son appui, mais attend l'accord du palier provincial pour annoncer sa décision. Lorsque tous les paliers auront donné leur aval, l'ambassade devrait normalement voir le jour après une consultation des citoyens du Vieux-Port et ses environs et deux ans de construction. Le projet met donc du temps à se mettre en place, car il rencontre quelques difficultés liées aux changements de gouvernements. Jon Moyal, qui originellement ne devait rester à ce poste que trois mois, explique :

À ce moment-là c'était juste pour un contrat de 3 mois, pour amener à terme un projet qui était bien amené à accoucher, et finalement elle a été élue, mais le Maire n'a pas été réélu, ce qui a créé des délais au municipal, ce qui a ensuite créé des délais au provincial. Ensuite au provincial il y a eu un changement de gouvernement et donc je me retrouve maintenant au vingtième mois de mon contrat de trois mois. On est conscients que DestiNATIONS devrait avoir un directeur autochtone, donc je vois ça toujours comme une solution intérimaire. (JM, mai 2019)

Au-delà de la complexité liée aux différents transferts de pouvoirs politiques, le directeur général pense que le cheminement est ralenti, car c'est un projet autochtone :

Oui, mais disons que c'est un projet autochtone, et que les projets autochtones doivent se prouver 5 à 10 fois plus que les projets allochtones. On a un plan d'affaires qui tient

debout depuis vraiment longtemps, mais à chaque fois qu'il y a un nouveau gouvernement on nous demande de faire vérifier par des tierces parties, et qu'on prouve encore la viabilité. Et même s'il y a la viabilité sur papier, l'instinct des gouvernements c'est de ne pas y croire non plus. C'est la réalité d'un projet autochtone, mais aussi d'un projet qui n'a pas de précédent, ni au Québec ni ailleurs au Canada. (JM, mai 2019)

Pourtant, selon lui, le projet est soutenu par plusieurs leaders autochtones du Québec :

Ce qui est important de savoir c'est que c'est un projet qui a fait l'unanimité à l'Assemblée des Premières Nations, ce qui est du jamais vu. C'est un projet qui a vraiment rassemblé toutes les Nations derrière un même projet et donc c'est ce qui nous aussi aidé au niveau des gouvernements de dire vraiment qu'il n'y a pas de division du côté des chefs. Ça représente vraiment la vision de toutes les Nations. C'est beaucoup de Nations, beaucoup de réalités culturelles. (JM, mai 2019)

Ayant moi-même entendu de quelques personnes qu'elles n'appuyaient pas cette idée d'ambassade, Jon m'explique que certains membres de la communauté autochtone ne se reconnaissaient pas dans la nouvelle vision proposée :

La plupart est derrière. Pour certains ça ne représente plus nécessairement le bébé projet qui existait au début. C'est sûr que ça a pris une envergure importante. Nous, qui sommes derrière le projet depuis longtemps, on y croit à cette ambition. On croit que la communauté le mérite à ce niveau-là. La Ville et le Canada méritent un projet ambitieux plutôt qu'un projet amateur. Mais il y en a certains qui bossent dans ce monde depuis longtemps et qui croient probablement en un projet qui leur ressemble un peu plus. Aujourd'hui on préfère cibler ce que la communauté devrait avoir dans 10 ans ou 20 ans, que ce qu'il faut maintenant. (JM, mai 2019)

En effet, pour que le projet ait une « viabilité commerciale », une dimension touristique a dû être ajoutée. Odile Joannette m'explique que *Tourisme Autochtone Québec* et DestiNATIONS ont donc mis en place un partenariat avec la « création d'une nouvelle entité légale » (OJ, août 2019). Odile Joannette co-préside cette nouvelle infrastructure avec le directeur général de *Tourisme Autochtone du Québec* (OJ, août 2019). Cette union a porté ses fruits :

Ce mariage a pu créer un projet et un plan d'affaires beaucoup plus costauds et qui a intéressé les gouvernements de façon beaucoup plus intéressante, avec un momentum quand même plus important sous l'administration Coderre. (JM, mai 2019)

Cette dimension touristique de l'ambassade est nécessaire pour affirmer la présence autochtone montréalaise selon Jon Moyal :

En fait, *Tourisme Autochtone Québec* pourrait vous dire que sur 200 expériences pourvoyeurs de l'autochtonie, il y en a 2 qui sont à Montréal... Donc on s'imagine la richesse autochtone en dehors de Montréal, mais le paradoxe c'est : les touristes arrivent où ? Ils arrivent à Montréal. Et ils demandent de plus en plus cette expérience. Les Français, les Allemands, les Chinois demandent une offre autochtone, c'est parmi les premières offres qu'ils demandent quand ils arrivent à Montréal, et ils ne savent pas où la trouver donc ils abandonnent, ce qui est dommage. [...]. Et au Québec, la plus grande communauté autochtone est à Montréal, on parle de 40 000 et plus Autochtones en milieu urbain. (JM, mai 2019)

L'ambassade aurait donc un rôle de relais et amènerait les visiteurs à s'intéresser aux différentes communautés en région :

Côté touristique il y aura une expérience immersive qui vise à amener le visiteur à une réalité autochtone en région, dans des communautés autochtones. De façon immersive, donc en utilisant les dernières technologies (comme la réalité virtuelle). Et ça, ça sera vraiment guidé par *Tourisme Autochtone Québec* et ça visera à lancer une plateforme pour envoyer les gens dans ces communautés-là. Parce que pour nous c'est un tremplin important ici, mais ça ne doit pas être l'expérience unique, c'est le début d'une expérience (JM, mai 2019).

Cette expérience qui serait offerte aux visiteurs extérieurs ne doit pas mettre de côté la fonction première du lieu, celle d'offrir un espace de partage et de manifestations culturelles et artistiques autochtones :

[...] de façon intrinsèque c'était un espace d'expression artistique et culturelle. Après il y a eu ce partenariat avec *Tourisme Autochtone Québec*, mais c'est très important que dans

les fondements du projet la dimension artistique et culturelle est une pierre angulaire finalement. La vocation touristique arrive finalement parce que c'est un lieu vibrant de culture et d'expression artistique et c'est ça qui fait finalement que les gens vont s'y rendre. Mais l'idée, c'est pas d'en faire un Disney World des cultures autochtones. Bien au contraire, c'est d'en faire un espace d'expression qui n'est pas un musée. Donc un espace de vie où les communautés peuvent se retrouver, faire de la co-crédation, exprimer leurs identités, leurs cultures, tout ça au pluriel, mais aussi de diffuser. (A, septembre 2019)

Le rôle premier de l'ambassade serait d'accueillir les Autochtones qui résident ou sont de passage à Montréal : « C'est ce défi de concevoir un espace où c'est ouvert au visiteur pour venir découvrir, mais c'est aussi un espace où la communauté autochtone se sent bien, se sent chez eux. C'est comme un chez nous à l'extérieur de chez nous » (OJ, août 2019).

Le choix du lieu a été essentiel par rapport à la représentation des valeurs de la communauté autochtone montréalaise. Certaines composantes ont été discutées lors de la première version du projet, notamment la présence d'éléments naturels :

Pour DestiNATIONS il y a des critères pour certains espaces. Pour nous, c'était important d'avoir une symbolique historique, le lien à l'élément bleu, le lien aux éléments verts. Donc il y avait des critères qui avaient été identifiés quand on avait sondé la communauté sur c'est quoi les priorités. Après on avait une grille d'analyse pour voir où est-ce que ça pourrait être et que ce soit disponible aussi. (A, septembre 2019)

Le choix s'est donc porté vers le Vieux-Port de Montréal, car, comme me l'explique Jon Moyal, cela permettra de rejoindre « un public touristique important » qui cherche « une offre autochtone authentique ». L'ambassade culturelle fait donc partie du plan directeur du Vieux-Port. Les recherches de Stéphane Guimont-Marceau sur le projet l'ont récemment confirmé :

Ce projet s'inscrit dans un processus d'appropriation spatiale et représente une revendication territoriale en bonne et due forme, d'autant plus qu'il pourrait se voir ériger sur un terrain de la Couronne. La Société immobilière canadienne, propriétaire du quai de l'Horloge, semble prête à inclure l'ambassade dans son projet de développement du Vieux-Port. (Guimont Marceau 2020, 257)

Le Vieux-Port est aussi un lieu symbolique fort dans l'histoire des relations entre Autochtones et non-autochtones :

Il y a aussi une réalité historique : le Vieux-Port a servi de lieu de rencontre, et presque certainement aussi de lieu de La Grande Paix, qui représente quand même un des moments marquants des relations autochtones-allochtones à Montréal, d'une Grande Paix qui est quand même sans précédent en Amérique du Nord. (JM, mai 2019)

L'architecture du bâtiment pour l'instant proposée dans le plan d'affaires est composée d'une série d'anneaux en déséquilibre superposés les uns sur les autres. Cette conception avait été proposée par la firme architecturale Lupien Matteau. Ce bâtiment doit signaler visuellement la présence autochtone montréalaise tout en répondant au désir de proximité d'éléments naturels :

Ce que je dirais c'est que pour l'ambassade il y a quand même une volonté de marquer le lieu de la présence de l'autochtonie à Montréal. Pas que ça soit arrogant comme espace, mais quand même que ça s'affirme. [...]. Ça se voit dans le design [...]. C'est une architecture qui représente aussi le cercle, qui est le seul symbole qui se retrouve plus ou moins dans toutes les communautés du Québec, et qui a su rassembler les communautés sous un même symbole. Le cercle c'est vraiment un élément sur lequel on n'aura aucun compromis, aussi l'accès à l'eau, l'eau qui fait vraiment partie de cette culture. (JM, mai 2019)

Certains organismes culturels autochtones sont intéressés à être rassemblés dans cet espace, parmi lesquels Odile Joannette a cité : le festival *Présence Autochtone*, le *Wapikoni mobile*, la compagnie de théâtre *Ondinok* et les *Productions du feu sacré*. L'ambassade de DestiNATIONS deviendra donc un « pont entre les agents culturels de la ville » (OJ, août 2019), un lieu de référence pour des partenariats entre organismes non-autochtones et autochtones :

Là ça permet un incontournable pour que quand on commence à penser à l'idée d'une création autochtone, on va aller voir cette ambassade, les gens et les organismes qui font partie de cette ambassade pour pouvoir co-crée une création qui représente bien mieux la réalité autochtone et qui unit le milieu pour avoir un produit final qui soit un peu plus représentatif que ceux qui ont été présentés jusqu'à présent. (JM, mai 2019)

La gouvernance de cette ambassade culturelle sera inclusive : « Dans la gouvernance du lieu, c'est un lieu qui sera gouverné avec une majorité forte autochtone, mais aura aussi des places désignées pour des non-autochtones, pour aussi envoyer le signal que le contraire est nécessaire » (Jon Moyal, mai 2019). Cependant, ce lieu servira d'exemple en termes d'autodétermination des peuples autochtones :

Le rôle de l'ambassade c'est aussi dans une perspective de la Déclaration des Nations Unies sur les droits des Peuples Autochtones, dans une perspective hautement diplomatique de relations de Nation à Nation, c'est dans cette vision-là que le droit d'autodétermination des peuples autochtones est incarné à travers cet espace-là. Il y a des délégations du Québec dans différentes villes du monde, de la même manière Montréal se soit doté d'un lieu diplomatique, mais incarné à travers les expressions artistiques et culturelles. (A, septembre 2019)

2.1.2 L'exposition « Autochtoniser Montréal »

L'exposition « Autochtoniser Montréal » qui a eu lieu au Palais des Congrès de Montréal en octobre 2017 dans le cadre du Sommet mondial du Design est l'initiative de l'organisme *Montréal Autochtone*¹⁵. J'ai eu le plaisir d'échanger avec Myriam Thirnish (MT), Johanne Aubin (JA) et Alain Fournier (AF), ayant tous trois occupé différentes fonctions dans la création de cette exposition. Myriam travaillait déjà au sein de l'organisme en tant que « transmetteuse d'innu ». Ayant une formation en design d'intérieur, elle a été approchée pour faire la conception de l'exposition. Deux comités ont été formés :

Alors ce qu'on a fait c'est qu'on a décidé de faire un processus de co-crédation, donc inviter des gens à la table de différentes disciplines pour justement avoir leur input. On a eu deux comités de consultation complètement différents. Il y avait un comité qui était vraiment dédié pour le montage de l'exposition en tant que tel. Donc « qu'est-ce qu'on fait ? Comment on monte les structures ? C'est quoi le fil conducteur de tout ça ? » Ça, on

¹⁵ Montréal Autochtone est un organisme à but non lucratif créé en 2014. Leur mission est la suivante : « contribuer à la santé holistique, à la force culturelle et au succès des familles, des individus et de notre communauté autochtone vivant dans la grande région de Montréal » (*Native Montreal - Montreal Autochtone - À propos de nous* s.d.)

a monté ça en comité. Puis on avait un autre comité pour développer des principes d'autochtonisation, dont Johanne faisait partie. (MT, septembre 2019)

Johanne Aubin est designer d'intérieur et fait partie de la nation Malécite. Elle travaille en collaboration avec différentes Premières Nations sur des projets d'aménagement. Elle faisait partie des deux comités : celui qui rassemblait des membres de la communauté autochtone de Montréal et celui des designers autochtones et non-autochtones :

Ils ont formé un comité pour définir les besoins des Autochtones par rapport à quand ils se retrouvent à Montréal, donc dans un grand centre urbain. [...] Donc on avait une première rencontre qui était formée de plusieurs autochtones qui provenaient de plusieurs communautés et on a pensé quels étaient les besoins. Dans un deuxième temps on était réunis dans une deuxième rencontre avec des professionnels. J'y étais en tant qu'Autochtone, mais aussi en tant que designer d'intérieur. Il y avait d'autres professionnels dont des architectes et des designers industriels. C'était de reprendre les besoins identifiés dans la première rencontre entre Autochtones et de les verbaliser avec différents professionnels qui sont sensibilisés dans des projets autochtones. Dans un troisième temps, on avait tous les Autochtones qui avaient participé à la première rencontre, tous ceux de la deuxième rencontre avec les professionnels, et on avait aussi des promoteurs de projets. (JA, janvier 2019)

Alain Fournier, architecte de la firme EVOQ, faisait partie du second comité, qui visait au développement d'idées, de principes, de projets pour autochtoniser Montréal :

On a été contactés par *Montréal Autochtone*. Nous on travaille avec les Premières Nations et les Inuit depuis une quarantaine d'années, donc c'est sur cette base-là qu'on a été contactés pour participer. Avant même de participer directement à l'exposition « Autochtoniser Montréal », c'était pour participer à un comité, une sorte de « tempête de cerveaux », un brainstorming de façon générale. Et par la suite, ils ont lancé l'idée de développer des projets pour autochtoniser Montréal, et à cet effet, tout le groupe qui était là, qui avait un nombre égal d'Autochtones et de non-autochtones, on travaillait tous un

Autochtone avec un non-Autochtone. Moi j'ai travaillé avec Dominique Rankin, on avait quelque chose comme 15 minutes ou 30 minutes au maximum pour pondre une idée. (AF, octobre 2019)

L'exposition présentait donc le travail de ces deux groupes, mais certaines sections étaient consacrées à « l'architecture autochtone à travers le monde » (MT, septembre 2019). Pour ce faire, il a fallu contacter différentes firmes à l'étranger, amenant de belles découvertes :

Puis là on a commencé à communiquer avec des firmes de design et des firmes d'architecture de partout dans le monde. Il a fallu qu'on fasse des recherches sur des Nations... Écoute, je savais même pas qu'il y avait des Autochtones à Taiwan ! C'est des choses qu'il a fallu qu'on découvre, on se prétend pas spécialiste des cultures autochtones. On a eu beaucoup de projets, au total je te dirais qu'on a eu 45 projets de partout, du Québec, du Canada, de partout dans le monde. C'était exceptionnel [...]. (MT, septembre 2019)

L'un des objectifs, né de la découverte de différents projets internationaux, fût de développer des principes de design autochtones :

Comment on est arrivés à vouloir développer des principes ? C'est qu'en faisant des recherches sur ce qui s'était fait dans le monde, justement au point de vue de l'intégration culturelle dans un sens très très large dans le milieu urbain, on est tombés sur ce que les Maoris avaient fait à Auckland et en collaboration avec la ville d'Auckland. (MT, septembre 2019)

Cependant, cela représente certaines difficultés selon Myriam, car, au contraire de Montréal, il y a une seule Nation essentiellement présente à Auckland ; les Maoris. La multiplicité des Nations à Montréal complexifie la création de principes applicables à tous :

Nous il faut jongler avec différentes langues, différentes Nations. Puis on pouvait pas recopier simplement ce qui se faisait dans leurs principes tu sais, c'est impossible. Il faut vraiment s'asseoir avec plein de gens puis faire ça. Mais on a réussi à trouver des liens, comme l'importance de la langue, différentes valeurs... (MT, septembre 2019)

Alain Fournier et Johanne Aubin ont décrit les deux projets imaginés auxquels ils avaient contribué.

Le projet « Bâtons de Parole » :

Alain a développé le projet « bâtons de parole », qu'il avait déjà conceptualisé sous une autre forme quelques années auparavant. Lors du colloque qui s'appelait « Amérindianiser Montréal », il avait déjà suggéré l'idée d'un bâton de parole monumental dans la ville. En effet, selon lui, une manifestation architecturale autochtone doit être visuellement omniprésente dans le paysage urbain : « Une trace urbaine il faut que ça soit fort, que ce soit visible, et selon l'expression en anglais « in your face » (AF, octobre 2019). Le bâton de parole est un objet symbolique important dans plusieurs Premières Nations : « C'était un symbole important, parce qu'un bâton de la parole c'est un symbole de respect parce que c'est une façon de gérer la conversation, la communication dans un groupe » (AF, octobre 2019).

C'est donc lors de la rencontre du comité des architectes et designers qu'Alain et Dominique Rankin vont pousser cette idée et choisir comme site la Place d'Armes avec en son centre la statue de Maisonneuve :

M'est venue l'idée dans le brainstorming : là on pourrait avoir un bâton, dans le fond c'était un bâton de la parole beaucoup plus contemporain, l'idée c'était d'avoir un bâton qui représentait chaque Nation. On avait 11 Nations, 11 bâtons en cercle, qui entouraient de Maisonneuve et qui étaient aussi haut que de Maisonneuve. Parce que l'important c'était d'être d'égal à égal. Parce qu'encore là quand on parle de présence autochtone faut que ce soit une présence très forte. (Alain Fournier, octobre 2019)



Figure 2.1 : Projet *Bâtons de paroles*

Source : EVOQ Architecture

Le projet « Bâtons de paroles » cherche faire connaître l'existence des 11 Nations du Québec, mais aussi à intégrer le reste de la population montréalaise dans le dialogue en ajoutant un douzième bâton pour représenter les nouveaux arrivants sur le continent :

Dans le fond, pour respecter la notion qui est très autochtone, d'être inclusif. Les colonisateurs, « settlers » en anglais, étaient présents dans un cercle, ce cercle de la parole. C'est un peu comme si on corrigeait l'erreur de Maisonneuve qui, quand il est arrivé, aurait dû s'asseoir et discuter avec tous ceux qui étaient autour. (AF, octobre 2019)

L'esquisse de « bâton de paroles » a été bien reçue par les professionnels non-autochtones de la firme confiée Alain avec étonnement :

Ce qui est intéressant c'est que par la suite j'ai présenté le projet à deux ou trois conférences. La toute première devant mes associés. Faut savoir que dans notre entreprise moi je m'occupe de tous les projets avec les Inuit et Premières Nations, mes associés travaillent dans le patrimoine. Ils n'avaient pas vu le projet que je proposais et je m'attendais peut-être à voir des réactions négatives puisque c'est un lieu historique très important, mais non, au contraire ils étaient enchantés et utilisent ce projet-là dans leurs propres conférences comme exemple de ce qu'il y a moyen de faire de manière, disons, délicate et sensible. Parce qu'il y a l'approche « déboulonner les sculptures » qu'on connaît, l'approche « arroser les sculptures de peinture » ou « changer de nom ». (AF, octobre 2019)

Cette approche, celle de faire entrer en dialogue deux histoires, le récit architectural colonial, et la rectification de l'histoire par l'ajout d'éléments autochtones, semble donc rassembleuse.

Le projet « Nations sur le fleuve » :

Johanne Aubin a développé, au sein de son agence *Johanne Aubin design*, le projet « Nations sur le fleuve ». Le choix d'un lieu naturel et significatif pour la communauté était très important pour elle :

Premièrement le fleuve c'est un lieu qui est très significatif pour toutes les Nations du Québec. Il y a eu de très grands rassemblements à proximité du fleuve. Le fleuve, c'est une grande autoroute traditionnellement. C'est les gens de l'arrondissement qui nous ont amenés à ce lieu-là, on l'a pas découvert tous seuls. Donc c'est un lieu très représentatif, qui a une signification très importante pour les Premières Nations. C'est un lieu où il y a eu un grand rassemblement, où il y a eu un vieux poste de traite, il y a la maison Nivard qui est là, c'est un musée. Aussi c'est un endroit où le fleuve redevient tranquille donc historiquement c'est un lieu où ils se posaient. C'est un lieu très riche au niveau des artefacts, ils ont fait des fouilles archéologiques et ça a vraiment été très révélateur. Se retrouver à faire des activités traditionnelles dans un lieu comme ça c'est très significatif, même sans trop y penser, de façon intuitive. (JA, janvier 2019)



Figure 2.3 : Ceinture de wampum

Source : Anonyme – Anonymous, Forêts de l’Est, Autochtone : Iroquois, Mohawk - 1775-1780, 18e siècle. 19 x 153.7 cm. Don de Mr. David Ross McCord- M1904 - © Musée McCord

Elle prévoit également sur le site une scène pour les arts performatifs autochtones :

C’est une scène extérieure pour être capable d’exprimer la danse, en fait ça peut être n’importe quoi, et d’avoir en arrière-plan ce fleuve qui est tellement significatif pour nous. La scène est importante pour ce type de lieu-là, pour avoir les tambours traditionnels, les danses traditionnelles, et pas juste ça, ça peut être contemporain, c’est pas juste pour des Autochtones. (Johanne Aubin, janvier 2019)

L’initiative projetée également de faire entendre les différentes langues autochtones grâce à une plateforme en ligne :

Par exemple, à « Nations sur le fleuve », ce qu’on avait comme souhait c’est d’informer les gens qui viennent que les langues autochtones sont présentes dans la plupart des communautés. [...]. Et avec l’attachement au canot, on voulait rattacher cette information-là à un site web qui permet d’écouter la langue. Si tu ne connais rien des Autochtones, tu arrives là, et bien tu peux l’entendre. (JA, janvier 2019)

Ces deux projets développés lors de l’exposition « Autochtoniser Montréal » ; « Bâtons de parole » et « Nations sur le fleuve » ont donc des vocations similaires : rééquilibrer l’histoire

coloniale présente dans l'architecture existante et faire connaître les Nations Autochtones du Québec.

Il existe donc un désir d'inclure une vision autochtone de l'espace dans des projets d'aménagements urbains à Montréal.

2.2 Réflexions sur l'autochtonisation de la ville

De l'ensemble des échanges ont découlé certains éléments de réflexion sur différentes façons d'envisager l'autochtonisation de la ville en général et de Montréal en particulier.

2.2.1 Les éléments à favoriser pour autochtoniser la ville

2.2.1.1 Répondre aux besoins et aspirations des communautés autochtones en milieu urbain

L'une des premières nécessités apparues lors des échanges avec les membres de l'organisme DestiNATIONS et ceux du comité de l'exposition « Autochtoniser Montréal » est celle de créer un espace sécuritaire pour les personnes autochtones habitant ou de passage en ville. L'environnement de la ville peut être anxiogène comparativement à la vie en territoire :

Dans un premier temps les Autochtones qui se retrouvent à Montréal sont confrontés à une différence au niveau de l'environnement. Montréal c'est un endroit qui est très bruyant par rapport à une communauté, il y a une densité de la population qui est très présente et qui peut être une source de stress pour les Autochtones qui arrivent des communautés. Ils se retrouvent un peu perdus dans toute cette densité. Ils ont besoin de retrouver un peu leurs frères, avec des gens qui ont les mêmes besoins, et de se refaire un réseau autochtone qui peut justement les aider. De se recréer un noyau familial si on veut, un noyau communautaire. (Johanne Aubin, janvier 2019)

La ville représente donc également un « choc culturel », et il devient important, pour les Autochtones en transit d'avoir un lieu d'ancrage qui leur permet de pratiquer leurs activités :

Et aussi que les populations vulnérables autochtones puissent elles-mêmes avoir des espaces sécuritaires où elles peuvent avoir de l'art thérapie ou alors continuer leur production culturelle. [...]. Un espace d'expression, de revitalisation identitaire, de guérison, puis encore une fois de grande mobilité donc d'échanges entre les communautés. (Anonyme, septembre 2019)

Un lieu permettant une connexion avec les cultures autochtones est également nécessaire pour les Autochtones ayant grandi en milieu urbain. Johanne Aubin, qui a grandi à Montréal raconte :

[...] mon grand-père était malécite, mon père aussi. On a grandi justement avec cette carence, de vivre avec d'autres Autochtones parce qu'on est à Montréal. On a vécu cet isolement-là par rapport à d'autres familles autochtones. De travailler dans ce milieu-là, avec toutes les communautés autochtones, pour moi ça m'apporte énormément au point de vue personnel parce que ça me fait partager quelque chose de vrai, qui est en moi, puis qui n'est pas tellement exploré parce que je suis perdue... Enfin pas perdue, mais isolée dans ce milieu urbain. Donc ça ça me permet de connecter, de faire vivre cette culture-là, n'importe quelle culture autochtone, pour moi c'est pas important. (JA, janvier 2019)

Ainsi, selon la designer d'intérieur, « Autochtoniser un lieu c'est transformer ce lieu afin de répondre aux besoins des Autochtones et aussi de montrer une présence autochtone dans ce lieu » (JA, janvier 2019). Pour répondre aux besoins des Autochtones en milieu urbain, Odile Joannette considère que le lieu doit incarner leurs valeurs et favoriser le bien-être :

Donc je trouvais ça intéressant de réfléchir à la construction d'un espace en prenant moins en considération l'aspect fonctionnel et technique, mais davantage les matières et la proximité de choses qui nous représentent et dans lesquelles on se sent bien pour pouvoir atteindre l'objectif qui est derrière ça : un sentiment d'appartenance. Donc qu'on soit bien là comme autochtone, qu'on sente pas qu'on rentre dans un musée qui expose sur notre histoire, mais davantage qu'on rentre dans notre centre culturel, dans notre centre communautaire, ou notre centre où on peut aller squatter, faire nos études, etc. Finalement un espace où on est bien. (Odile Joannette, août 2019)

Un lieu autochtonisé doit également participer à la guérison des blessures liées au génocide subi par les Autochtones en offrant un espace de fierté identitaire. Il permet de pallier l'effacement culturel qui a touché plusieurs générations :

Autochtoniser ça veut dire pour moi que « moi aussi je suis là », que ma Nation elle est là, qu'elle a toujours été là, puis que les autres Nations aussi sont là, qu'elles ont du poids. Autochtoniser c'est aussi une façon de redevenir fiers de qui on est, pendant des générations, puis tu sais, je parle en tant que personne qui est consciente des transmissions négatives intergénérationnelles qu'elle a eues. Pendant longtemps on s'est fait dire « non t'as pas le droit, t'as pas le droit ». [...] « t'as pas le droit d'être fier, t'as pas le droit d'être ci ». C'est un peu une façon de se réapproprier notre fierté. C'est quoi d'être Autochtone en premier lieu ? C'est d'être fier de qui on est. (Myriam Thirnish, septembre 2019)

Générer un sentiment d'appartenance et restaurer une fierté identitaire autochtone passent également par la possibilité de tisser des liens entre différentes communautés et identités autochtones à travers le monde afin de briser l'isolement face aux injustices qui se perpétuent :

À l'échelle internationale, on fait partie d'un groupe international qui est extrêmement pluriel et diversifié, et d'avoir ces conversations-là c'est très très important. Avec toutes les sagas qui nous arrivent, plus que jamais la conversation sur la complexité des identités autochtones, et des formes artistiques qui émergent de ces expériences-là, multiples, sont importantes. Cette fonction de rencontres intra-autochtones, il y a cette fonction-là qui va au-delà d'un espace sécuritaire. (A, septembre 2019)

Dans les besoins exprimés est aussi apparu celui de créer un espace de rencontre et de dialogue entre Autochtones et non-Autochtones, afin de favoriser un apprentissage sur les différentes cultures autochtones, mais également pour pouvoir débattre différentes idées ou sujets de tension :

[...] il y a une fonction de bras tendu des Autochtones en milieu urbain et d'ailleurs pour justement entrer dans une rencontre avec des non-Autochtones, sous des formes d'expressions variées, et aussi selon nos propres termes. De créer un espace où on peut exprimer, débattre, mais aussi un espace ouvert pour que les gens en apprennent

davantage, puissent aussi découvrir la richesse et la diversité des productions culturelles autochtones. (A, septembre 2019)

Briser l'isolement des Autochtones en milieu urbain, favoriser la pratique d'activités culturelles, pouvoir échanger entre Nations autochtones à travers le monde, mais aussi avec les non-Autochtones, tout ceci témoigne d'une manière collective et collaborative de penser l'espace.

2.2.1.2 Penser de manière collaborative

Il semble donc important, dans une perspective d'autochtonisation de la ville, de favoriser un esprit de collectivité, présent dans les cultures autochtones et de mettre de côté une perspective plus individualiste :

Valoriser la circularité, le partage... Surtout Montréal. Montréal a toujours été un lieu de rassemblement. Autochtoniser c'est aussi revenir à ces sources d'espace de rassemblement, d'espace de médiation entre les Nations, d'espace d'échange. [...]. C'est le combat du capitalisme, de l'individualisme, c'est ce combat-là qui est plus grand que la gestion des espaces, qui est un combat pour certaines valeurs. On le voit dans les mouvements environnementaux, on le voit dans plusieurs initiatives. (Odile Joannette, août 2019)

Afin d'y parvenir, il est nécessaire d'inviter l'ensemble des Nations du Québec au processus de création d'un espace autochtone en milieu urbain. Pour Myriam Thirnish, il faut communiquer à la fois avec les Autochtones en milieu urbain et avec ceux en territoire, et soutenir les initiatives déjà existantes :

Pour développer un projet de design autochtone en milieu urbain, ça prend les Nations à la table. [...]. Ça prend aussi non seulement communiquer avec les Autochtones en milieu urbain, mais aussi de communiquer avec les Autochtones qui sont en communauté. Parce que moi je sens beaucoup ce clash-là entre Autochtones en milieu urbain/Autochtones de communautés. Sauf que n'importe quel Autochtone urbain découle d'une certaine

communauté, donc s'il veut parler de sa culture il faut qu'il y ait un lien quelque part qui soit fait. C'est sûr que la collaboration ça c'est primordial. Puis je dirais aussi c'est d'être à l'affût : c'est quoi les projets des communautés autochtones ? D'aider ces personnes-là, de les pousser. C'est quoi les initiatives qui ont débuté, qui pourraient continuer ? (MT, septembre 2019)

Inclure l'ensemble des Nations peut permettre d'éviter de tomber dans une forme de fermeture culturelle. Odile Joannette parle du danger de la ghettoïsation :

Ce qui est difficile c'est que quand tu veux créer un espace propre à chacun tu peux commencer à ghettoïser, à ségréguer finalement. Faire une forme de ségrégation parce que tu veux tellement que tout le monde ait son petit coin. Il faut miser sur la collaboration, donc les espaces collectifs, les espaces ensemble. Je pense que c'est comme ça qu'on va réussir un espace citoyen qui nous représente collectivement, mais il faut apprendre à connaître on est qui comme identité collective. Parce que si on reste chacun dans notre coin on sait pas, on ne se connaît pas, on se découvre pas. (OJ, août 2019)

Alain Fournier parle lui aussi de l'importance de penser de manière collaborative et collective avec les communautés pour concevoir des projets d'architecture qui répondent à leurs besoins et leurs aspirations. Son intérêt pour les Premières Nations est apparu très jeune, lorsqu'il était encore pré-adolescent. C'est plus tard que cette curiosité d'abord personnelle s'est transformée en vocation professionnelle. Il raconte comment sa façon de travailler a commencé à se développer dans les années 1980 « de manière empirique », dans un contexte où les cultures autochtones étaient loin d'être valorisées :

Dans les premiers mandats que j'ai eus, d'abord comme employé, le Gouvernement ou les organismes, c'est comme si les Autochtones n'existaient pas. Donc il n'y a aucune envie, aucun besoin de consulter. [...]. Éventuellement, tranquillement, la notion de consultation a commencé, mais la consultation c'était pour la forme. Je dirais plus que c'était des séances d'information et non de la vraie consultation. Et tranquillement ça s'est transformé, sous l'apport et la pression des Autochtones eux-mêmes. Ce qu'il faut comprendre, le défi, c'est que travailler avec des gens qu'on n'a pas consultés depuis 150 ans, et qui n'ont pas l'habitude d'être consultés, on n'arrive pas à les consulter de manière

appropriée. Ils ne comprennent pas en quoi on les consulte et qu'est-ce qu'on leur demande, ils n'ont pas l'habitude de participer, de partager les discussions qui vont éventuellement mener à de la co-création. Maintenant, avec tout ce qui s'est passé dernièrement, il y a de la part des Autochtones, une volonté d'affirmation et il y a des demandes, des demandes précises. (AF, octobre 2019)

Pour mettre en place une démarche de co-création, les deux créateurs d'espace, Johanne et Alain, ont partagé leur démarche. Pour Alain, il s'agit de « comprendre que leur environnement bâti peut leur ressembler et qu'ils ont le contrôle sur comment leur environnement bâti va être conçu [...]. ». Il explique que souvent il existe une sorte de complexe d'infériorité du client face à l'architecte. Pour enlever cette distance et pouvoir créer de manière collaborative, Alain propose un terrain de conversation autre que celui de l'architecture :

Dans le fond, on les amène pas sur le terrain de l'architecture et de la fonctionnalité, mais on les amène sur le terrain de ce qu'eux connaissent, de leur culture ; de la flore, de la faune, des contes, des légendes, de la culture matérielle, des choses comme ça. Tout à coup, quand on les amène sur ce terrain-là, ils sont intarissables. Ça, ils connaissent ça, et ils connaissent beaucoup mieux que nous. (AF, octobre 2019)

EVOQ, la firme d'architecture co-fondée par Alain, travaille depuis plusieurs années sur la conception d'aérogares au Nunavik. Suite au travail collaboratif effectué à Kuujjuaq, où la communauté Inuit s'était inspirée du kayak, les autres communautés nordiques ont elles aussi voulu avoir une architecture qui les représente :

La prochaine communauté s'est dit « nous on aimerait que vous travailliez avec qu'amodiq, le traineau traditionnel, qui est une invention encore en usage, qui n'a jamais été remplacé dans le monde contemporain ». Après ça ça a été le qilalugaq, le béluga, les pougait, les petits fruits, l'inukshuk, l'homme de l'arctique... Donc ils s'y retrouvaient, c'est quelque chose qui collait à leur réalité, et on a combiné architecture en s'inspirant de. (AF, octobre 2019)

Il y a donc l'importance de favoriser un partage d'histoires et de savoirs de la part du groupe avec lequel on travaille : « C'est avec ça qu'on peut alimenter la conception, qu'on peut

alimenter au début le narratif de l'architecture, ce que l'architecture va raconter, va représenter » (AF, octobre 2019).

De façon similaire, Johanne Aubin travaille en collaboration avec différentes Premières Nations du Québec et s'informe sur leurs spécificités culturelles en entamant un réel dialogue :

Si on fait un projet autochtone innu, quel que soit le projet, on veut qu'il y ait de l'information. Donc on demande aux Innus qui sont spécialisés en culture de nous parler de ce qui est important pour eux pour ce projet-là. Par exemple si c'est une garderie, c'est quoi le message qu'on veut faire passer avec les enfants, quels sont les sentiments d'appartenance qu'on devrait développer pour ces tous petits, quel symbole prendre, quelles couleurs, etc. Après ça nous on travaille avec ça. C'est sûr qu'en étant autochtone on a une vision qui est beaucoup plus collective, qui est connectée avec la leur, donc on est capables de faire ça dans le respect. On devient porteur de leur culture dans le projet pour arriver à quelque chose de vrai, authentique, qui va traverser le temps. Pour être capable de faire un projet autochtone il faut comprendre aussi les enjeux politiques, historiques, culturels, traditionnels, et d'amener quelque chose de positif pour le projet. (JA, janvier 2019)

Pour favoriser une autochtonisation de la ville, il semble donc important de remettre au centre la notion de « collectif » à travers la mise en place d'espaces de partage et de collaboration, grâce à des processus de créations architecturales incluant les communautés :

C'est un système finalement très « communauté », « collectivité ». C'est le contraire de l'individualisme, c'est cette valeur de la collaboration, de l'entraide, de l'échange, qu'il faut ramener dans nos projets, dans nos projets d'espace, dans notre façon de repenser les espaces. (OJ, août 2019)

2.2.1.3 L'importance du lien avec la nature et le territoire

Penser de manière collective nous entraîne au-delà de la dimension humaine ; le collectif englobe également le monde animal et le monde végétal. « Autochtoniser c'est un peu particulier parce

que les valeurs qui émanent des cultures autochtones sont des valeurs de protection de la terre, protection des eaux, protection des éléments, équilibre des humains, équilibre des animaux, on reconnaît la part de chacun » me dit Odile Joannette. Cette importance du lien avec la nature et le territoire est apparue dans l'ensemble des échanges avec des membres des Premières Nations. Par exemple lorsqu'elle parle du projet d'ambassade autochtone de DestiNATIONS, elle aborde un aspect plus général du lien avec le territoire et la diversité des Nations qui y demeurent :

[...] être sur le territoire c'est la meilleure façon de connaître la culture autochtone. C'est en étant sur le territoire et en comprenant ce que le territoire représente : c'est quoi les apprentissages, c'est quoi l'héritage, etc. Puis c'est spécifique à chaque Nation, tout le monde est distinct, tout le monde est différent. Il y a une très très grande diversité. (OJ, août 2019)

À travers l'ensemble de cette diversité des Nations et des territoires, le lien avec les éléments naturels reste primordial. C'est l'une des choses qui était ressortie de la rencontre du comité de réflexion sur le projet d'ambassade :

Donc toutes les réflexions autour de la proximité d'un cours d'eau, de l'accessibilité, des lieux de partage, des espaces ouverts. Pour moi c'est tous des espaces circulaires, favoriser le circulaire au carré. Donc c'est des formes, des matières, des matières comme les matières premières, les matières naturelles parce qu'on se sent mieux. (OJ, août 2019)

À Montréal, le rapport à l'eau, au fleuve le Saint-Laurent, est essentiel. Odile insiste sur le fait qu'il faudrait valoriser le fait que Montréal est une île pour « vraiment répondre à des visions, des visions qui sont celles des Autochtones » (OJ, août 2019). Ainsi, même si le Vieux-Port de Montréal semble un espace très urbain, détaché de la nature, le Quai de l'horloge, lieu qui serait idéalement choisi pour l'ambassade de DestiNATIONS, se trouve proche de l'eau :

On parle d'autochtoniser Montréal, mais il y a un aspect qui est ressorti et qui reste toujours d'actualité, c'est que le lien avec la nature extrêmement important pour les Autochtones. C'est sûr que la place d'Armes tout est en dur, on est entouré d'urbain, mais le quai de l'horloge il donne sur le fleuve, donc il y avait un lien pour eux. C'est surtout

les Kanien'kehá:ka, les Mohawk, les Inuit aussi, qui ont dit à quel point c'était important le lien avec le paysage, avec l'eau. (Alain Fournier, octobre 2019)

Cette relation avec la nature englobe aussi la temporalité, en prenant en compte les différentes qualités des quatre saisons. Par exemple Odile dit :

Il faudrait aussi réfléchir à nos saisons. L'hiver, à part le mélange neige-bouette, on réfléchit pas beaucoup à comment maximiser, rendre ça agréable. Parce que tu sais l'hiver c'est les ciels bleus éclatants, c'est magnifique l'hiver. Si on pouvait avoir accès à davantage de ciel, ça nous donnerait des espaces où on serait bien pendant l'hiver, où on pourrait voir les ciels majestueux d'hiver. Réfléchir à ces espaces-là où on tient compte aussi des climats, et des saisons et ses végétations. Cohabiter avec la nature dans nos espaces, ça nous ramène une paix, un calme, une harmonie. Ça nous rappelle qu'on est un élément parmi d'autres et qu'on n'est pas un élément suprême, qu'on n'est pas en autorité avec nos espaces. Réduire la hiérarchie et ramener les choses dans un principe d'égalité, de respect mutuel, puis de responsabilités mutuelles. (OJ, août 2019)

Inclure ou mettre en valeur la nature et ses éléments permet un équilibre entre l'humain et son environnement. Cela permet aussi la pratique ou le contact avec de nombreuses pratiques culturelles autochtones, souvent reliées aux pratiques exercées sur le territoire :

Il y avait aussi le besoin de se retrouver dans la nature, de l'avoir à proximité de leurs lieux de résidence, écoles, lieux de travail. Donc de pouvoir se retrouver où il y a des activités traditionnelles extérieures, ou intérieures, pour rester connectés à leur culture et leurs traditions. Il y avait aussi se retrouver proche de la nature, proche de l'eau. (Johanne Aubin, janvier 2019)

Cette réflexion de l'informatrice met l'emphasis sur l'importance d'avoir une approche sensorielle lorsque l'on réfléchit à différentes manières d'autochtoniser la ville.

2.2.1.4 Une approche sensorielle

Le contact avec la nature est, comme nous l'avons vu, essentiel. Mais la nature n'est pas considérée uniquement comme un élément à voir ; c'est aussi comme un élément dont on a une expérience sensorielle plus globale. Ainsi, être en contact avec l'espace et son environnement passe par l'action :

Évidemment, garder un souci de protection de nos espaces verts, les mettre en valeur, les rendre accessibles. De rendre accessibles davantage les espaces de marche, de vélo, de canot, de kayak. On est sur une île, on devrait facilement avoir accès à des espaces où on a le goût de se promener en kayak. Ça devrait faire partie des valeurs qu'une île devrait avoir par le fait qu'elle est entourée de cette puissance qu'est l'eau. (Odile Joannette, août 2019)

Cette prise en considération de l'ensemble des sens est omniprésente dans le projet « Nations sur le Fleuve » de Johanne Aubin, mentionné plus haut. En effet, les sols du site¹⁷ étant contaminés, il y est prévu de réimplanter une nouvelle végétation, ce qui permettra de pratiquer des activités de récolte :

Donc c'était une façon de nous permettre de planter des espèces indigènes qui te permettent aussi de faire tes activités traditionnelles. Donc, aller avec différentes espèces au niveau des arbres, au niveau des arbustes, et de recréer quelque chose qui va nous permettre de faire nos activités. (JA, janvier 2019)

Il y a donc ce rapport à la nature, à sa transformation, au toucher, mais aussi l'ouïe et la vue avec la présence de la scène pour accueillir des performances. Tous les sens sont sollicités à travers une variété d'expériences :

C'est ça, c'est vivre les sens. C'est vivre une expérience pour pas juste regarder les Autochtones. C'est vivre une expérience avec eux pour justement entamer le dialogue, entamer le partage, de refaire ton réseau, de connecter avec cette culture. (JA)

L'aménagement d'espace permettant la pratique d'activités favorise également le rassemblement et le dialogue autour d'une action commune :

¹⁷ Le site servait anciennement de dépôt pour la neige.

Et aussi c'est un lieu où il y a beaucoup de communautés non-autochtones qui sont prêtes à aborder un certain dialogue à travers certaines activités. Non pas juste se regarder. De dire : « OK on fait une activité de raquettes », de le faire avec des gens qui s'y connaissent de manière traditionnelle. Donc là il y a un échange au niveau des activités qui permet de faciliter le dialogue et le transfert de connaissances. Je le voyais dans ce sens-là, plutôt que d'écouter un aîné qui parle de la culture, eh bien justement tu la pratiques. Tu es une personne qui arrive d'un autre pays, t'arrives, eh bien tu pratiques l'activité, tu es partie prenante, et là je trouve que c'est un bel échange. Je trouve que c'est une belle façon de découvrir quelles sont les espèces d'arbustes qui sont importantes dans les activités traditionnelles, et pourquoi, tu peux en faire la cueillette, la transformation. (JA, janvier 2019)

Répondre aux besoins de la population autochtone résidente ou de passage en milieu urbain, favoriser une approche collaborative, mettre au cœur de la démarche la nature et ses éléments, prendre en considération la sensorialité du corps humain de manière globale : tout ça réclame de penser l'autochtonisation d'un espace de manière holistique, en favorisant la connexion entre les choses. Myriam Thirnish m'explique cette manière différente d'aborder le design :

Juste par exemple la perception holistique ; le fait de sentir en dedans de toi que tu veux pas travailler en silos, que tout est interconnecté. [...]. Dans nos disciplines par exemple le design est indissociable de l'architecture, l'architecture est indissociable du design, mais tout ça, c'est indissociable de la culture. Quand tu travailles avec les communautés, c'est l'interconnectivité, l'interconnexion des choses, des gens, puis c'est d'avoir toujours cette perspective-là en dedans de toi. Parfois c'est difficile quand tu parles à un allochtone parce que lui il dit « non non non, tout ça c'est très carré, c'est très compartimenté ». C'est ça, c'est une façon très différente de le voir. (MT, septembre 2019)

J'ai rassemblé ici les propos des personnes interrogées sous différents thèmes par rapport à l'autochtonisation de la ville en général. J'exposerai dans la section suivante la suite de cette réflexion dans le cadre particulier de Montréal.

2.3 Autochtoniser Montréal

2.3.1 L'exemple de l'Ouest canadien

Lorsqu'il s'agit de l'autochtonisation de Montréal, le retard de la métropole est souvent évoqué, en comparaison à d'autres métropoles canadiennes. Par exemple, Odile Joannette m'explique que de nombreux Autochtones du Québec choisissent Montréal pour travailler, faire leurs études, fonder une famille, mais qu'il est difficile de s'y sentir accueilli :

Donc c'est essayer de se créer un deuxième chez-nous puis pour moi c'était évident aussi que Montréal, parmi les villes canadiennes, était très très très en retard à l'égard de mettre à l'honneur l'espace autochtone puis l'histoire dans son architecture. Dans l'aéroport par exemple. Si tu fais le tour des aéroports canadiens, tu vois vraiment que des artistes autochtones ont été choisis pour rappeler au visiteur que « vous débarquez sur le territoire autochtone ». (OJ, août 2019)

L'aéroport est un exemple souvent évoqué, et mis en parallèle avec l'aéroport de Vancouver, qui est une référence récurrente. Jon Moyal, directeur de DestiNATIONS dit : « l'identité autochtone est complètement invisible. Tandis que dans l'Ouest canadien, on atterrit à Vancouver, à l'aéroport même, c'est flagrant. Et ici rien, surtout à Montréal, surtout dans la métropole », et Myriam Thirnish « C'est aussi pour dire "Montréal, réveille". Tu sais, tu débarques de l'avion à Vancouver, tu sais où tu es, tu sais que tu es dans territoire reconnu. Première image, tu le sens. C'est tout le temps là partout ! » (MT, septembre 2019)

Alain Fournier explique cet écart entre l'Est et l'Ouest du Canada à travers l'œuvre de l'artiste Alfred Pellán, qui témoigne du parcours géographique de la colonisation :

C'était un diptyque et le diptyque c'était Canada Est-Canada Ouest. Canada Est c'était la représentation qu'on se fait des petites maisons de ferme, et Canada Ouest, grandes forêts, mais surtout la présence autochtone des totems. Donc on voyait qu'il y avait zéro présence à l'Est, et qu'il y avait une présence physique, une présence visible qui était forte (à l'ouest). Et c'est encore le cas, on n'a qu'à aller à l'aéroport de Vancouver, il y a une présence extrêmement forte. Il y a une présence forte, pas seulement à l'aéroport de Vancouver, mais de façon générale. Ce qu'on constate c'est simple : c'est que le rouleau

compresseur de la colonisation, il a commencé par l'Est, et il a été très efficace. Toutes les traces ont disparu, et plus on va vers l'ouest, plus il reste de traces parce que le rouleau il s'est essoufflé. Alors ça, c'est un premier constat, et la réflexion c'est : comment on fait maintenant dans l'Est ? L'Est étant Montréal. Les traces ont disparu donc il faut recréer des traces, il faut volontairement créer des traces. (AF, octobre 2019)



Figure 2.4 : Dyptique d'Alfred Pellan : « Canada Ouest Canada Est » - 1944
Source : (Bordeleau 2015)

Odile Joannette explique qu'il est plus difficile de créer ou recréer ces traces, car il existe également au Québec les revendications identitaires francophones :

C'est beaucoup plus difficile au Québec que dans le reste du Canada parce que le Québec défend son identité propre un peu distincte du Canada. C'est plus difficile pour le Québec de reconnaître d'autres cultures, parce que c'est comme si ça minimisait leur propre débat au lieu de le voir comme potentiellement une alliance. (OJ, août 2019)

En possédant une identité visuelle autochtone forte, Vancouver et son aéroport sont donc une référence pour la majorité des personnes rencontrées. Il y a un équilibre entre les marqueurs visuels autochtones et non-autochtones. Pour trouver cet équilibre à Montréal, il est apparu important, au travers des échanges, de repenser les symboles architecturaux de Montréal, marqués par endroits par l'histoire coloniale.

2.3.2 Repenser les symboles urbains existants et faire place aux réalités autochtones

Les espaces publics de Montréal, espaces physiques accessibles à l'ensemble de la population montréalaise, ne sont pas nécessairement ouverts ou invitants pour la communauté autochtone :

Ce qui est important aussi, selon moi, c'est de faire attention aux sensibilités culturelles. Il y a parfois des espaces où la communauté autochtone n'est pas à l'aise. [...]. C'est ouvert oui, mais avec beaucoup de barrières à franchir, qui donnent l'accès moins facile, ou le confort. Fait que si on n'est pas bien quelque part, où il y a plein de barrières à s'intégrer ou participer... (Odile Joannette, août 2019)

Il existe donc un blocage de la population pour investir ces espaces-là, car ceux-ci ne sont pas adaptés à leurs sensibilités culturelles ou spatiales, mais aussi parce qu'ils sont porteurs de l'histoire coloniale qui n'inclut pas ou peu l'histoire des Premières Nations :

Montréal est vraiment dans les métropoles qui incarnent le mythe de la Terra Nullius avant tous ces pas, mais ça reste très modeste. [...]. Tu te balades dans Montréal c'est très facile d'oublier qu'on est dans un territoire non-cédé et dans un lieu de rencontre

millénaire entre Nations. On n'a pas de marqueurs patrimoniaux forts. (Anonyme, septembre 2019)

Pourtant Montréal porte dans son architecture différentes strates qui témoignent des plusieurs vagues d'immigration, mais les référents visuels autochtones manquent à l'appel :

Montréal est fière et s'enorgueillit de cette diversité culturelle qui est notre dénominateur commun, on est une ville qui est construite comme cosmopolite et fondée sur la diversité des populations. Il y a un quartier italien, un quartier portugais, maintenant un petit Maghreb. On célèbre ça avec des marqueurs identitaires forts, qui sont reconnaissables, et encore aujourd'hui on n'a pas ces espaces-là, encore moins sous la forme d'un quartier, mais définitivement pas dans un lieu névralgique qui est un peu le poumon de la communauté autochtone à Montréal. Et encore une fois une signature architecturale qui est forte et qu'on est capable de reconnaître. (A, septembre 2019)

Comme mentionné plus haut, la présence autochtone est souvent essentialisée dans des formes d'expressions négatives. Par exemple l'itinérance autochtone est citée de manière récurrente. En plus d'être victimes d'exclusion et de racisme, les Autochtones qui vivent ou transitent par Montréal, font face à une violence présente dans la trame urbaine :

Il y a beaucoup de violence dans le fait de ne pas avoir des marqueurs physiques, il y a une violence d'être invisibles ou invisibilisés, surtout quand d'autres ne le sont pas. Mais ça amène aussi plein de mécanismes de résistance, et de voir comment on s'approprie l'espace quand justement il nous est pas donné de bon cœur on va dire. (A, septembre 2019)

Myriam Thirnish utilise comme exemple de cette violence architecturale la statue située au centre de la place d'Armes, le *Monument à Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve*, réalisé par Louis-Philippe Hébert en 1893. Au centre se trouve la statue de de Maisonneuve, le fondateur et le premier gouverneur de Ville-Marie. Autour de lui en contrebas, sont disposées quatre statues de personnes ayant eu un rôle important dans l'histoire de la ville ; Jeanne Mance, Raphael Lambert-Closse, Charles Lemoyne, et un guerrier iroquois (*Louis-Philippe Hébert, Monument à Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve, 1893 s.d.*). Ce guerrier est le seul « anonyme », il

représente les ennemis des colons français. D'ailleurs nous pouvons voir dans les bas-reliefs deux scènes où les Iroquois sont soumis aux Français ; *l'exploit de la place d'Armes* « qui met en scène de Maisonneuve faisant face seul à un chef iroquois et à son armée, enlevant la victoire, en 1644, sur les lieux mêmes de l'actuelle place d'Armes », et *la mort héroïque de Dollard au Long Sault*, qui montre la mort de Dollard lors de l'embuscade iroquoise de la bataille de Long-Sault en 1660 (Louis-Philippe Hébert, *Monument à Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve*, 1893 s.d.). La présence ancestrale autochtone de Montréal est donc loin d'être représentée de manière positive :

Il y avait la statue au Vieux Port [...]. Pourquoi cet emplacement-là, pourquoi cette statue-là ? Ben parce que c'est un héritage vraiment raciste à la base, et l'idée c'était justement de définir qu'est-ce qu'est autochtoniser. Est-ce que autochtoniser c'est juste d'amener ses propres symboles ? Ou c'est de prendre un symbole colonial et de faire écho à ça, de le modifier pour le rendre plus autochtone ? (Myriam Thirnish, septembre 2019)

Il manque donc une partie de l'histoire, celle des premiers occupants de Montréal, effacée au profit de celle des colons. Il serait donc important de recréer un équilibre entre les deux côtés de l'histoire, et rappeler que l'île de Montréal est à l'origine un lieu de rencontre et de partage entre différentes Nations :

Surtout dans un contexte comme Montréal ; c'est une métropole, c'est un lieu historique de rencontre entre les Nations, c'est un lieu diplomatique aussi postcolonial, le lieu de la Grande Paix, etc. S'assurer d'avoir cet espace-là à Montréal, un lieu physique qui a une identité forte et affirmée. (A, septembre 2019)

Bien entendu, les personnes interrogées rappellent qu'il y a eu certains pas faits par la Ville en direction d'une reconnaissance autochtone :

C'est sûr qu'on a commencé à autochtoniser quelques parcs, donner des noms, puis ça c'est important. L'histoire des rues, ça fait longtemps qu'on travaille sur changer ça. C'est des petits pas, je pense qu'il faut continuer à le faire. J'ai visité certaines villes dans le pays où l'ensemble des rues sont toujours écrites dans la langue du territoire. Je pense qu'il y a encore de plus en plus de possibilités pour occuper l'espace physique en rappelant à tout le monde qu'on est sur le territoire autochtone. Les gens connaissent

même pas, si je suis à Saint-Hubert, j'habite sur le territoire de quelle Nation, ou si j'habite à Drummonville. (OJ, août 2019)

Pour favoriser le bien-être des populations autochtones, il apparaît essentiel de les inclure dans les processus de transformation ou de création d'espaces. Cependant, certains symboles utilisés dans l'imaginaire autochtone sont également teintés de l'histoire coloniale, et il semble important de les discuter et de comprendre leurs origines :

Il y a des caractéristiques, des marqueurs identitaires qui ont été beaucoup essentialisés pour c'est quoi les référents visuels autochtones, et même au sein de l'Autochtonie avec un grand A parfois il faut déconstruire certains concepts qui sont des héritages d'une certaine culture cinématographique. On n'est pas obligé de rejeter ça d'un revers de main, on peut aussi se les réapproprier. Donc c'est toute cette négociation-là qui est intéressante. Est-ce qu'on se réapproprie certains termes, certains visuels, qui à la base sont essentialisants, qui à la base nous mettent sous un dénominateur commun. [...]. Mais par exemple on voit beaucoup l'imagerie avec les grandes coiffes à plumes, toute cette culture du western hollywoodien qui a transposé des références symboliques qui viennent de l'ouest des États-Unis, qui ont en plus après été désincarnées de leurs fonctions symboliques. Après pour nous il y a une réappropriation de ce référent-là, parce que ça reste un référent fort. Donc quand on essaie de créer un espace physique, je pense qu'il y a une opportunité d'amener des réflexions, même philosophiques, beaucoup plus larges. On est sur un territoire où il y a une culture de la maison longue, mais on veut aussi un espace qui incarne la multiplicité des identités autochtones. Il y a des marqueurs communs qui sont présents, quels sont-ils ? Comment les gens se les approprient ? Quels sont ceux qui sont hérités de notre expérience coloniale, mais qu'on décide quand même de maintenir et d'expliquer ? (A, septembre 2019)

Remettre en question les symboles urbains représentatifs de l'époque coloniale, rééquilibrer l'histoire en ajoutant le récit autochtone, avoir une réflexion autour des symboles culturels autochtones ; tous ces éléments ont été mentionnés lors des échanges. Certains espaces publics montréalais semblent également prioritaires dans le cadre d'une démarche d'autochtonisation.

2.3.3 Les espaces d'usages publics montréalais à autochtoniser selon les personnes interrogées

Lors de nos échanges, j'ai demandé aux personnes interrogées quels étaient, selon elles, les espaces qui seraient prioritaires en termes d'autochtonisation. Une carte de Montréal avait déjà été réalisée pour l'exposition « Autochtoniser Montréal ». Cependant, en l'absence de rues ou de noms, elle reste bien imprécise et il n'existe pas de liste des lieux potentiels.

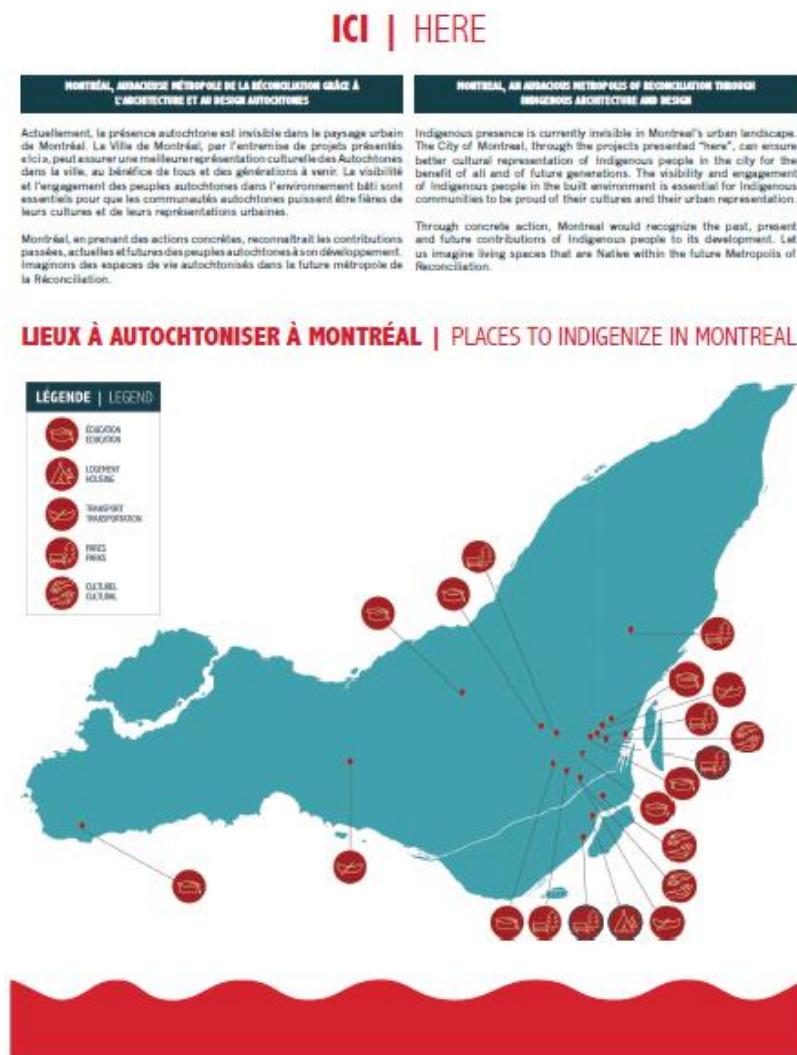


Figure 2.5 : Carte des lieux à Autochtoniser à Montréal – Exposition « Autochtoniser Montréal »

Source : Montréal Autochtone

Une réponse serait de faire en sorte que cette présence autochtone, passée et présente, se retrouve partout dans la trame urbaine montréalaise :

Je pense qu'il faudrait que ce soit transversal dans la ville, que les rues devraient être au moins bilingues si ce n'est multilingue. Je pense que ça devrait être incarné à travers l'ensemble de la ville. (Anonyme, septembre 2019)

Donc c'est pas une place en particulier, mais il faut essayer un peu partout cette présence-là. C'est ça le défi à Montréal et dans l'est du Canada, cette présence-là il faut l'affirmer, et la seule façon de faire c'est d'occuper littéralement différents lieux. [...] Parce qu'actuellement qu'est-ce qu'on a? On a l'observatoire sur la montagne, Kondiaronk, on a la place de la Grande Paix dans le vieux Montréal quelque part, mais une fois encore c'est très discret. (Alain Fournier, octobre 2019)

Mais je pense que l'idée générale c'était d'en mettre un peu partout [...] que ce soit dans des parcs, que ce soient des logements sociaux, que ce soit par rapport à l'éducation. (Myriam Thirnish, septembre 2019)

Ensuite, certains ont insisté sur l'importance de travailler sur des lieux qui sont déjà occupés par la population, car elle s'y sent en confiance :

Il y a des espaces que la communauté investit déjà, qui sont des lieux où de façon spontanée il y a des rassemblements de la communauté autochtone de Montréal dans ces espaces-là. Comme le Square Cabot, comme à Verdun, il y a plusieurs membres de la communauté qui habitent à Verdun. Pour les Inuit il y a l'église anglicane sur Wellington, il y a souvent des feists et des rassemblements. Après il y a le bord du fleuve où par exemple *Native Montreal*, pour la journée des Autochtones, avait organisé quelque chose là. Donc on voit aussi où est-ce que les choses sont organisées et où est-ce que les gens se déplacent pour en prendre part. Ça montre déjà un lien ou un sentiment de confiance par rapport à ces espaces-là. Je pense que c'est des lieux naturels puis qu'il faut continuer à encourager ces espaces-là. (A, septembre 2019)

Jon Moyal évoque également l'importance des quartiers où la communauté autochtone de Montréal réside : « On pense à Verdun, on pense à Dorval, on pense à différents endroits où il y a différentes communautés autochtones en milieu urbain établies, où il y a des micro communautés et micro institutions qui se sont fondées et qui ont vraiment commencé à changer la réalité sur le terrain » (JM, mai 2019).

Les lieux de circulation et les transports ont également été cités à plusieurs reprises. Il y a évidemment l'aéroport, en référence à celui de Vancouver, mais aussi les axes circulatoires, qui peuvent permettre à l'ensemble de la population montréalaise de prendre conscience de la présence autochtone sur l'île :

L'aéroport. C'est un lieu symbolique. Je comprends pas que ce soit pas visible à la minute où tu arrives. Tu comprends tu es sur quel territoire, la multiplicité des Nations qui ont été « stewards of the land » pendant des millénaires, gardiens du territoire pour des générations, pour moi ça c'est vraiment quelque chose qui est important. Je pense aussi dans les transports en commun, ça devrait être présent. Les ponts c'est important aussi, on est sur une île donc l'accès, le pont physique et l'accès au-dessus de l'eau, qui est aussi un espace de circulation [...]. Le métro pour moi c'est important aussi parce que c'est un lieu de circulation, c'est un lieu où les gens se croisent, en fait qui t'amène à croiser des gens que tu croiserais dans les lieux que tu occupes habituellement. Et aussi mine de rien en hiver, il y a aussi une présence autochtone qui est aussi visible dans le métro. Et d'avoir des espaces sécuritaires, qui permettent à ces gens-là de sentir qu'ils sont bienvenus, qu'ils ne sont pas gommés du territoire, le nom des stations c'est important. (A, septembre 2019)

Apporter une présence autochtone dans les axes de circulation, c'est aussi recréer un équilibre entre le vivant et le non-vivant en remettant en question la priorité des voitures :

Et avoir des espaces où l'humain en dehors de sa grosse machine peut circuler : avoir des espaces piétons. Repenser nos ponts. Qu'on pense à faire cohabiter différentes formes de mobilité : que le vélo, la marche, le véhicule aient un meilleur équilibre. Repenser les espaces qui n'ont pas d'autre fonctionnalité que d'héberger les véhicules. Je pense qu'il

faut repenser les stationnements. Repenser les espaces où il n'y a pas de vie humaine, ce n'est que du béton. (Odile Joannette, août 2019)

Les lieux ayant une symbolique forte, autochtone ou coloniale ont aussi été évoqués. Le fleuve Saint-Laurent et le Mont-Royal sont omniprésents dans les différentes conversations et ramènent au centre l'importance de la relation avec la nature. Certains lieux marqués symboliquement par une architecture dite « occidentale » sont aussi nommés, dans cette optique d'établir un dialogue équitable entre histoire québécoise et histoire autochtone :

J'ai pas fait une liste, mais si on prend par exemple le carré Dominion où la statue de McDonald est souvent vandalisée, là il y aurait lieu de faire quelque chose, il y aurait lieu de mettre une présence là. Il y a beaucoup d'espace puis ça vaudrait la peine parce que le dialogue pourrait s'établir entre les deux et il pourrait y avoir... Pour moi si on applique la même logique qu'on avait appliquée à la Place d'Armes en se disant « on est au cœur de la colonisation, puis on veut établir un dialogue, rétablir les faits ». (AF, octobre 2019)

Enfin, le milieu de l'éducation semble aussi important. Il offre des espaces dédiés à la transmission de connaissances, favorisant l'enseignement de l'histoire et de valeurs autochtones. Jon Moyal dit d'ailleurs : « C'est sûr qu'on pense aux universités avant tout parce que c'est des institutions qui ont un rôle autant l'espace public que l'éducation. Il y a différentes réalités dans le monde anglophone et francophone. Il faut l'autochtonisation des lieux publics et des institutions ».

Une variété de types d'espaces et de lieux a donc émergé des conversations. L'autochtonisation d'une ville comme Montréal aura, selon les personnes interrogées, des impacts sur la communauté autochtone de Montréal, mais aussi sur le reste de sa population.

2.3.4 Les retombées de ce type de démarche pour les Autochtones et les non-Autochtones

Entreprendre une démarche d'autochtonisation de la métropole pourrait permettre de questionner certaines manières de faire, en favorisant une écoute et une ouverture de la part des non-Autochtones :

Moi ce que je dirais c'est qu'il faut vraiment donner des voix à ceux qui le comprennent, ceux qui sont dans ce monde depuis longtemps. De regarder souvent des panels, des comités, et de se dire : où est la diversité? Où est l'autochtonie ? Parce que surtout dans le monde francophone à Montréal, c'est quand même assez flagrant comment c'est unilingue, uniculturel. La plupart du temps ce n'est pas méchant, c'est tout simplement de ne pas savoir ce qu'on ne sait pas. Je pense que la première étape c'est une ouverture, c'est de constamment se questionner sur « qui fait partie de la conversation ? Est-ce qu'on a les bonnes personnes autour de la table ? Est-ce qu'on a la bonne diversité de voix qui nous faut pour pouvoir répondre à des questions qui représentent bien, non seulement le Montréal actuel, mais aussi la Montréal qu'on aimerait voir, surtout pour nos enfants ? ». (Jon Moyal, mai 2019)

Inclure la diversité des voix autochtones apparaît donc essentiel et cela passe aussi par un changement de posture de la part des non-autochtones, qui doivent adopter une posture d'écoute :

Autochtoniser un lieu, puis ça je te parle vraiment du point de vue autochtone, ça veut aussi dire que le colonisateur reconnaît humblement, et nous laisse notre place, humblement. C'est ça la difficulté actuellement : entre nous on peut parler, on peut être fiers, mais après ça, quand l'autre veut pas te laisser la place.... Tu sais ça arrive parfois dans les projets de design ; on est amenés à collaborer avec des allochtones, puis ils nous laissent pas la place, ils réalisent pas qu'il y a une sensibilité culturelle, une dimension qui te dépasse, que tu pourras jamais comprendre, tu sais. (Myriam Thirnish, septembre 2019)

Au-delà d'une telle posture, Myriam parle ici d'une remise en question des rapports de pouvoirs face à une discipline qui est celle du design. Alain Fournier lui parle d'un impact positif pour le bien-être des personnes autochtones qui habitent en ville, mais témoigne aussi, en tant qu'architecte, de cette importance de laisser sa place et de participer à la mise en valeur des voix autochtones :

Pour les Autochtones eux-mêmes la première des choses c'est de retrouver sa fierté, son identité, puis ça contribue au bien-être, carrément. Tout ça, c'est de se retrouver dans le fond comme être humain. Pour les non-autochtones c'est de les rappeler à l'histoire, de la présence des Autochtones, et que cette présence-là elle est positive. En autochtonisant, ce

sont des messages positifs qu'on envoie. Dans le fond l'art ou l'architecture, pour moi dans ce cas-ci c'est vraiment relié... [...]. Pour moi l'art c'est un véhicule de communication privilégié, autant pour les Autochtones que les non-autochtones, parce que ça leur permet (*aux Autochtones*) de se réapproprier leur culture. C'est pour ça que pour nous, les architectes, le dialogue avec les artistes est tellement important. C'est eux qui sont sur la ligne de front en quelque sorte pour décider : qu'est-ce qui nous représente aujourd'hui ? C'est sûr que ça fait pas l'unanimité entre les artistes, mais il y a tout ce foisonnement-là. Faut pas tomber dans le piège : c'est pas à nous de décider, dans l'œuvre architecturale, qu'est-ce qui va les représenter. C'est à travers leurs lunettes qu'il faut voir ça. (AF, octobre 2019)

La mise en place de processus pour autochtoniser les milieux urbains favoriserait, en incluant la population autochtone de Montréal, un sentiment de fierté et d'authenticité. En ayant une démarche ouverte et inclusive, cette population, souvent exclue de la conversation, pourrait se reconnaître dans ce type de projet :

Fait qu'il y a des impacts positifs à plein de niveaux, même quand il y a des confrontations, même quand il y a des idées qu'on n'est pas d'accord. Si on trouve le moyen d'aller au-delà de ça, ça devient juste tellement enrichissant, tu sais. Essayer de comprendre l'autre... Je pense beaucoup à la croissance personnelle. Même pour les communautés. Déjà si on fait un projet à Montréal par exemple, qui a été fait en collaboration avec les communautés urbaines et les communautés, t'imagines comment les gens des communautés vont être fiers quand ils vont venir ici. Ils vont se sentir impliqués, attachés à ce projet-là. Ils vont sentir aussi que c'est authentique parce que ça vient aussi d'eux. C'est ça, la fierté. (MT, septembre 2019)

Pour les non-autochtones, ce type de démarche favorise un apprentissage vis-à-vis des réalités autochtones du Québec :

Pour les non-autochtones, il y a tout l'aspect didactique, et il y a l'aspect rencontre des Autochtones. Pour moi ça vient aider à briser des barrières, parce que là on est sur des représentations qui sont positives et qui sont quotidiennes. Moi j'y vois que du bon dans le fond d'avoir cette présence-là. Et d'une certaine façon de recréer les alliances qui

mystérieusement ont disparu après le régime français, après la Nouvelle-France. (AF, octobre 2019)

Au-delà d'un apprentissage, avoir des espaces autochtonisés à Montréal peut, selon Johanne Aubin, encourager un vivre-ensemble ancré dans une rencontre réelle et non dans une perception stéréotypée des réalités autochtones et non-autochtones :

Mettons que tu es un Montréalais, et si tu rencontres pas les communautés autochtones, t'as aucune idée de ce que c'est un Autochtone, t'as aucune idée de la culture, t'as aucune idée de leur histoire, de qui ils sont, de leur nom, de leur langue, de ce qu'ils font, de ce qui est important pour eux. D'un autre côté, pour un Autochtone qui arrive à Montréal, c'est la même chose, ils n'ont pas aucune idée, mais elles sont (les idées) basées sur une situation historique. [...]. Les retombées c'est justement le succès d'un vivre-ensemble, c'est ça autochtoniser les lieux. (JA, janvier 2019)

Myriam Thirnish transmet l'innu à de nombreux allochtones, ce qui traduit une ouverture et un grand intérêt pour les cultures autochtones. Privilégier des lieux de rencontre, qui permettent les échanges, peut, selon elle, faire tomber certains tabous :

J'ai l'impression que ça brise un peu les tabous des deux côtés. [...]. Quand on parle de guérison on fait souvent référence aux Autochtones et leurs problèmes sociaux, mais faut pas oublier que les allochtones ont aussi de la guérison à faire dans ce sens-là. Déjà il y a une sorte de culpabilité généralisée qui fait que les questions autochtones c'est tabou, on veut pas rentrer là-dedans. C'est une espèce de fermeture et il faut guérir ça pour pouvoir en parler, pour pouvoir avancer. (MT, septembre 2019)

L'autochtonisation de la ville n'est donc pas juste un projet autochtone, il est important que les non-autochtones s'impliquent, grâce à une posture d'ouverture, d'écoute et de partage.

2.4 Réflexions critiques

Il a été intéressant d'entendre l'ensemble de ces réflexions sur l'autochtonisation de la ville en général et plus particulièrement de Montréal. J'ai cependant parfois trouvé les propos un peu

généraux. De grands principes ont été mentionnés, comme la nécessité de répondre aux besoins des Autochtones en milieu urbain, conserver un lien avec la nature ou encore affirmer une identité visuelle autochtone. Mais comment tout cela pourrait-il se manifester concrètement ? Comment répondre aux besoins des Autochtones à Montréal, qui sont différents selon les appartenances ? Quel aménagement pour favoriser un lien avec la nature ? Est-ce que cela se traduit par des formes ou des matières spécifiques, et si oui, lesquelles ? Remettre en question les symboles coloniaux de la métropole est important certes, mais quelle identité visuelle autochtone souhaite-t-on faire apparaître ?

Beaucoup de grandes lignes, de grands principes, ont également été énoncés sur l'importance des pratiques collaboratives pour la création d'espaces, mais peu d'exemples concrets ont été donnés au niveau méthodologique. Comment s'y prend-on pour rassembler les Nations ? Quels peuvent-être les modes de partage ? Est-ce que des consultations, ou rencontres, sont les seuls moyens possibles ?

Les répondants du projet de DestiNATIONS ne font pas de distinction entre les touristes et les Montréalais, et la dimension touristique prend beaucoup de place dans le discours. Penser une autochtonisation de la ville comme une offre touristique ne fait-il pas que renforcer le modèle néolibéral capitaliste dans lequel nous évoluons ? Il me semble important de noter qu'une partie de la population autochtone ne se sent pas représentée dans un tel projet puisqu'il cherche plutôt à répondre aux besoins de rentabilité exigée par différents paliers de gouvernements.

Je reviendrai à ce sujet sur Vancouver et son aéroport, qui sont sur toutes les lèvres. Certes, pour avoir travaillé à Vancouver quelques mois, j'ai été moi-même impressionnée par cette présence visuelle autochtone évidente dans la ville. Des œuvres autochtones comme des « welcome figures » (grandes sculptures à forme humaine), témoignent dès l'arrivée à l'aéroport d'une présence des Premières Nations. Cependant, selon Dylan Robinson, chercheur responsable de la Chaire de recherche du Canada en arts autochtones à l'Université Queen's (Kingston, ON) et membre de la communauté Stó:lō¹⁸, ces sculptures semblent être utilisées de manière artificielle par la ville, pour montrer une image lissée de la réconciliation tout en enrichissant l'agenda touristique. Pour Robinson, c'est la ville dans sa forme qui doit être repensée : « But I would argue that we need also to think beyond the sanctioned spaces for Indigenous artistic inclusion and address the very composition of the city itself » (Robinson 2016, 32). Dans une

¹⁸ Première Nation de la région du fleuve Fraser en Colombie-Britannique.

perspective plus large du territoire, les chercheuses en géographie Caroline Desbiens et Irène Hirt écrivent :

Au Canada, si les Premières Nations ont investi l'aménagement, c'est parce que la terre et le territoire sont au cœur de leur survie collective, et qu'elles se retrouvent donc directement dépendantes des structures institutionnelles et étatiques exerçant des compétences en la matière. L'aménagement fait en outre partie des manifestations concrètes permettant de mesurer le degré de reconnaissance politique et d'acceptation sociale de la présence autochtone au sein du pays. (Hirt et Desbiens 2017, 705)

Les auteures rappellent d'ailleurs que « (...) bien avant la colonisation, les Autochtones avaient déjà leurs propres institutions, pratiques et systèmes d'aménagement ou d'urbanisme » même s'il en reste peu de traces pour les peuples nomades ou semi-nomades du Québec (Hirt et Desbiens 2017, 711). Dans un autre article, Caroline Desbiens et Bastien Sepúlveda retracent une partie de l'histoire de Val-d'Or en Abitibi-Témiscamingue et soulignent le fait que l'histoire autochtone du territoire sur laquelle se trouve la ville est quasiment absente. L'ensemble des géosymboles sont principalement reliés à l'histoire minière de Val-d'Or et entretiennent l'idée construite de la terre vierge, prête à recevoir les colons. Aujourd'hui, quelques références à l'histoire de Gabriel Commanda, Anicinabe né à Kitigan Zibi, prospecteur et guide ayant participé au développement minier (Desbiens et Sepúlveda 2019). Cependant, Desbiens et Sepúlveda, même s'ils soulignent le fait que cette inclusion progressive de l'histoire autochtone est positive, se demandent comment être dans un processus moins superficiel. Ils écrivent : « Beyond inclusion, how do we go back to indigenous territorial epistemologies? » (Desbiens et Sepúlveda 2019, 25) et ajoutent plus loin :

What kinds of narratives can account for the contribution of indigenous peoples to the territorial development of Canada while honouring their past, their ontologies, as well as their right to autonomy and self determination? There are as many answers to that question as there are histories of colonial encounters between natives and newcomers, in Canada and elsewhere. (Desbiens et Sepúlveda 2019, 27)

Il reste donc nécessaire de s'interroger sur la manière dont l'intégration d'éléments autochtones dans l'architecture viendrait vraiment engendrer un rapport à l'espace différent et ne chercherait pas uniquement à donner l'image de la réconciliation ou à satisfaire la curiosité des

touristes. À ce sujet, les propos que j'ai trouvés inspirants sont ceux de Johann Aubin. Sa façon de penser l'autochtonisation de l'espace est holistique, plus englobante, et n'est pas uniquement tournée vers une affirmation visuelle dans l'espace. Dans son projet « Nations sur le fleuve », on peut voir qu'elle travaille à la fois dans la symbolique (à travers l'image des canots) et dans une approche sensorielle. Elle évoque les sons de l'eau, le toucher des plantes, les couleurs des régalias. Elle parle aussi d'une façon d'être ensemble, de partager l'espace à travers la tenue d'activités et pas seulement d'une simple présence matérielle. Elle insiste également sur l'importance que cette rencontre s'opère entre personnes autochtones, mais aussi entre Autochtones et non-Autochtones.

Cette vision d'un partage d'espace à travers le faire ensemble vient rejoindre mes intérêts et ma sensibilité. C'est pourquoi dans le chapitre suivant je parlerai plus d'une autre partie de mon travail de terrain, qui s'intéresse au partage de l'espace public lors d'évènements performatifs autochtones.

CHAPITRE 3 : PARTAGER L'ESPACE À TRAVERS L'ÉVÈNEMENT PERFORMATIF

Je parlerai dans ce chapitre des notions d'*espaces d'usage public* et des « loose spaces », qui m'ont aidée à analyser trois événements qui occupent des espaces publics à Montréal : le pow-wow de l'Université McGill, la journée Nationale des Peuples Autochtones et le festival *Présence Autochtone*. Les productions ou pratiques artistiques autochtones sont au cœur du vivre-ensemble à Montréal. Ces créations culturelles aident à la connexion avec des savoirs ou façons de faire perdues, tout en ouvrant à une diversité de systèmes de connaissance (Audet, Lumsden et Parent 2017). Elles favorisent également la rencontre et le rassemblement, qui sont très importants selon les témoignages : « L'accent était constamment mis sur le sentiment de fierté généré par le rassemblement, lequel permet de contrer l'isolement et souligne la diversité et la richesse culturelle au sein de chacune des nations. La philosophie du cercle et les principes de circularité renforcent en outre l'identité personnelle et collective » (Audet, Lumsden et Parent 2017, 97).

3.1 Espaces publics ou espaces partagés ?

3.1.1 Les espaces d'usage public et les « loose spaces »

Lorsqu'il s'agit des espaces publics, on a souvent tendance à opposer spatialement les concepts de privé et de public, qui sont au contraire perméables l'un à l'autre. Jean Remy décline la manière dont est généralement perçu le « privé » en différents critères. Le premier critère est celui du « droit à la non-intervention d'un pouvoir extérieur » (Remy 1973, 12) : les autres n'ont pas le droit de se mêler des décisions prises de manière privée. Les choix se font sans considération de leur impact sur la collectivité. La seconde caractéristique est celle de la « maîtrise interactionnelle par l'individu ou le groupe concerné » : la personne ou le groupe contrôle, selon ses critères, l'accès ou non à d'autres individus. Au contraire « sera dit public ce qui est accessible à tous sans

conditions particulières, à l'exception d'un éventuel paiement ou de la réalisation de conditions préalables identiques pour tous » (Remy 1973, 13).

Aujourd'hui la société est plus ouverte à différents types de comportements qui mêlent public et privé, et où « [...] il est permis de développer des activités de type privé dans des espaces accessibles à tous, car il s'est créé à ce propos une zone de non-attention réciproque » (Remy 1973, 16). Il serait possible de considérer, à l'instar de Guy Barbichon, le concept d'espace public de manière plus large : « [...] l'espace dont un certain usage (ou certains usages) est, pour une collectivité sociale donnée, en principe et ordinairement ouvert à tous, même si tous ne jouissent pas du même ensemble de droits relativement à cette espace » (Barbichon 1990, 108). Il fait ici le parallèle entre le propriétaire de la friche et le promeneur qui peut la traverser. Les personnes qui fréquentent ces espaces et qui y en font différents usages sont définies de façon collective et non individuelle : il appelle donc ces lieux les « espaces d'usage public » (Barbichon 1990, 108). Ces « espaces d'usage public » sont également objets « d'appropriation collective », peu importe la taille de la population qui se l'approprie. Cette appropriation n'est possible que si l'espace ouvert n'est pas revendiqué par une seule catégorie d'individus (Barbichon 1990).

Ce concept « d'espaces d'usage public », plus flexible, peut être rapproché de celui des « loose spaces » développé par Karen A. Franck et Quentin Stevens. En effet, beaucoup d'espaces peuvent être qualifiés de « loose » : espaces publics, espaces abandonnés, espaces ouverts, trottoirs, places, squares, etc. L'important est essentiellement l'accessibilité à différents types de publics. Certains types d'espaces, avec différentes architectures, permettent plus ou moins de liberté. Mais même si des espaces sont plus « loose » que d'autres en termes d'aménagement, c'est l'action des gens qui rend principalement ces espaces « loose », avec ou sans éléments physiques qui supportent ces actions ou sanctions officielles. Être étrangers les uns aux autres permet d'établir cette qualité « loose » parce que nous nous évitons les uns les autres et nous nous acceptons dans nos diversités. Et, selon Franck et Stevens, la diversité des habitants est la plus visible dans les espaces publics. La diversité et la densité de la ville exigent une flexibilité sociale et une acceptation de l'autre que Sennett nomme la tolérance. L'espace public est donc « [...] the breathing space of city life, offering opportunities for exploration and discovery, for the unexpected, the unregulated, the spontaneous and the risky » (Franck et Stevens 2006, 3).

Les « loose spaces » s'opposent aux environnements à thème évoqués dans le premier chapitre, qui sont centrés sur les loisirs et la consommation, sont homogènes et dictent un certain

type d'attitude. Ces derniers sont des lieux où rien d'imprévisible ne peut arriver. Cependant les attitudes à avoir dans les « loose spaces » ne doivent pas être laissées uniquement à des groupes homogènes forts : « Public space in these terms becomes a space where these debates and negotiations can be enacted, allowing for the possibility that different claims will be made at different times by different emergent groups » (Watson 2013, 10).

Il est nécessaire d'ouvrir un espace pour que des groupes aux identités variées puissent proposer une redéfinition de leurs différences qui ne soit pas celle imposée par un système normatif. Il faut cesser de rapprocher la notion de « différence » avec celle « d'étrange », ou « autre ». Et cela implique une autre manière de concevoir les espaces publics : « What this implies in terms of public space, I think, is an openness and porosity, blurring of the boundaries, a permeability where differences can collide and rub up against each other, even when the other is recognised as different » (Watson 2013, 9).

Cette perméabilité entre espace public et espace partagé se ressent lors de la présence d'un évènement. Franck et Stevens parlent d'activités expressives qui peuvent être présentes dans l'espace « loose » : activités politiques, manifestations, rituels religieux, festivals, fêtes, événements sportifs, etc. Le changement de sens qui opère lors de ces activités fait émerger de nouvelles perceptions, attitudes, et actions (Franck et Stevens 2006). Barbichon évoque un phénomène d'appropriation immédiate pendant l'évènement. L'appropriation, au lieu d'être individuelle, est alors collective au moment de l'évènement « exceptionnel provocateur de rassemblement d'action commune » (Barbichon 1990, 110). L'évènement devient créateur de lien social : « L'espace d'usage public, enfin, est susceptible de s'offrir comme *un moyen nouveau de socialisation* et de *stimulation de l'échange* sous de multiples modes, dans la mesure où s'y réalisent des interactions réglées (le marché, le bal, la fête...) et des actions communes (le "meeting", la "manif"), et s'y dépie un spectacle humain » (Barbichon 1990, 118).

Setha M. Low identifie trois types de manifestations dans l'espace public. La première est *la manifeste* : comme les démonstrations publiques, ou lorsque l'appropriation de l'espace est faite par un groupe marginalisé. La seconde est *la latente*, qui peut être une lutte symbolique pour une représentation culturelle et architecturale dans l'environnement bâti, ou une contestation publique d'un design, d'un type de mobilier urbain, ou des commerces qui entourent un espace public par exemple. Enfin, celle qui nous intéresse est la *manifestation rituelle*, plus événementielle, comme les fêtes, les parades, les carnivals, qui inversent temporairement la

structure sociale quotidienne et l'hégémonie imposée par l'espace public et permettent un contrôle temporaire de l'espace (Low 2010). Dans la partie suivante, je ferai un tour d'horizon de la vie culturelle autochtone montréalaise, et verrons comment certains événements font de certains lieux des espaces partagés. Pas toujours publics, ces lieux sont hybrides, voire « loose ».

3.2 Évènements performatifs dans des espaces d'usages publics à Montréal : trois cas

Dans le regard d'une partie de la population montréalaise, la présence autochtone à Montréal ne semble souvent se limiter qu'aux aspects négatifs : « Il est bien triste de constater que, encore aujourd'hui, lorsque l'on questionne le Montréalais novice en matière d'enjeux autochtones sur l'éventuelle présence, dans son quotidien, de personnes d'origine amérindienne, celui-ci s'empressera de mentionner l'existence de ces itinérants qui croisent sa route à la sortie du métro en allant au travail » (Comat et Lévesque 2017, 88). La vie culturelle autochtone de Montréal témoigne pourtant d'une dynamique bien différente.

Déjà, en 2003, Carole Lévesque soulignait l'importance des activités culturelles qui prenaient place en contexte urbain ; aussi essentielles dans cette rencontre entre les différentes Nations autochtones, mais aussi entre les Autochtones et les non-Autochtones : « Des activités de plus en plus nombreuses telles que les expositions, les spectacles musicaux, les pièces de théâtre doivent aussi être prises en compte lorsque l'on s'intéresse aux manifestations culturelles contemporaines au cœur de la cité » (Lévesque 2003, 33). L'urbanité n'est pas à associer avec « l'acculturation ou la dépossession culturelle » (Lévesque 2003, 35) ; au contraire, c'est un lieu qui peut laisser place à de nouveaux modes d'expression.

En 2015 et 2016, l'organisme DestiNATIONS a effectué une recension des productions culturelles autochtones dans plusieurs villes du Québec, dont Montréal (Guimont Marceau et al. 2016). DestiNATIONS, organisme déjà cité pour son projet d'ambassade, « a pour mandat de rechercher, de produire, de diffuser, de soutenir et de commanditer des biens artistiques et culturels multidisciplinaires [...] produits par les Premier Peuples, d'éduquer les publics sur ces cultures traditionnelles et contemporaines ainsi que d'accueillir des rassemblements artistiques, politiques, et culturels » (Audet, Lumsden et Parent 2017, 93). Dans leur rapport, les auteures démontrent que Montréal est différente des autres villes du Québec sur le plan de la production

artistique, car une grande diversité culturelle autochtone en fait un lieu dynamique, qui propose un éventail plus large en termes de création.

Dans les sections suivantes je décrirai plus précisément le pow-wow de l'Université McGill, la journée nationale des Peuples Autochtones, et le festival *Présence Autochtone*, trois événements qui ont fait partie de ma collecte d'informations. Suite à cette description, je présenterai une analyse en lien avec les notions d'espaces d'usages publics et de « loose spaces ».

3.2.1 Le pow-wow de l'Université McGill

Le document produit par DestiNATIONS évoque l'importance des pow-wow à Montréal avec « celui de la First's People's House de l'Université McGill à l'automne et le pow-wow de Montréal au printemps », sans oublier celui très proche de Kanahwake ; *Echoes of a Proud Nation* qui « attire des milliers de visiteurs en provenance de la région métropolitaine, des autres régions du Québec, du Canada, des États-Unis et d'ailleurs » (Audet, Lumsden et Parent 2017, 94-95).

Dans le chapitre « Dancing into Place: The Role of the Powwow within Urban Indigenous Communities » Jay T. Johnson explique qu'avec le mouvement des Autochtones vers les villes, les pow-wow sont devenus de plus en plus présents en milieu urbain. Selon l'auteur, lui-même Autochtone, cet événement, lorsqu'il a lieu dans la ville, permet de créer des lieux autochtones dans un milieu parfois aliénant pour les Premières Nations et donne du sens à des espaces loin de son territoire d'origine. Sa question centrale est la suivante : « As a pan-tribal movement, what role does the powwow play in creating Native places within urban environments and to what extent does it assist urban Natives to maintain their Nateness? » (Johnson 2013, 217). Il insiste sur le fait que le lieu quotidien est transformé par l'évènement :

By demarking the powwow dance area with ceremonies that create « blessed ground », one makes a distinct purpose and place from what might otherwise be a basketball court within a large urban area (Johnson 2013)

Depuis les années 2000 l'Université McGill a à cœur de reconnaître la présence autochtone à la fois passée et actuelle (Jean 2020), sur son campus où 385 étudiants s'identifient

comme étant Autochtones » (Niosi 2017). Afin que les étudiants autochtones se sentent bien sur le campus et pour éviter le sentiment d'isolement mentionné par Johnson, la *First People's house*, l'un des services étudiants de l'Université McGill, propose différentes activités culturelles, dont le pow-wow, qui fait partie de ce programme culturel depuis 19 ans. Ayant de grandes similarités avec les pow-wow des territoires, il est un lieu de partage culturel :

We recognize the importance culture plays in the success of our students. That's why the First Peoples' House offers a variety of weekly programming aimed at the promotion of a healthy connection to our Indigenous roots. We aim to offer a variety of programming that creates a safe and welcome environment for our students to explore and express their identities in a way that only heightens their University experience. (McGill University - First Peoples' House - Cultural Programs s.d.)

Le pow-wow possède une organisation spatiale très précise, la plupart du temps circulaire, mais qui va s'adapter selon le site sur lequel il se trouve. L'aire centrale est réservée à la danse. Le cercle suivant est composé de la famille et des amis des danseurs. Viennent ensuite le reste des spectateurs, et enfin les artisans/commerçants. Cette configuration témoigne d'une circularité plus large, qui englobe un certain mode de vie et une manière d'envisager le monde. J'y reviendrai dans les chapitres qui concernent plus directement les pow-wow.

Ici le pow-wow a donc lieu dans un espace ouvert à tous sur le campus de l'Université McGill. Le site est situé proche du *portail Roddick*, entrée principale sur la rue Sherbrooke. Une fois passé le *portail Roddick*, la tente qui accueille l'évènement se trouve sur le *Terrain Bas de McGill*, grand espace vaquant est gazonné situé sur notre gauche. Le site du pow-wow n'est donc pas visible de la rue principale, et très peu de signalétique indique son emplacement. Cependant, le son des tambours, qui se fait entendre jusqu'à la rue Sherbrooke, attire les curieux vers le pow-wow.



Figure 3.1 : Site du pow-wow de l'Université McGill – 2019

Source : Cassandre Chatonnier

La configuration spatiale du pow-wow de l'Université McGill n'est pas circulaire. En 2018, l'évènement s'est déroulé sous une grande tente rectangulaire, avec, tout autour, des kiosques d'artisanat autochtone (bijoux en perles, T-Shirts, sauge, etc.). En 2019, la tente était beaucoup plus grande et abritait l'ensemble du pow-wow : le cercle de danse, l'espace des tambours et quelques kiosques. Ainsi, même si l'espace d'accueil de l'évènement restait rectangulaire, la circularité du mouvement se faisait quand même plus présente, et l'espace permettait d'accueillir plus de personnes.

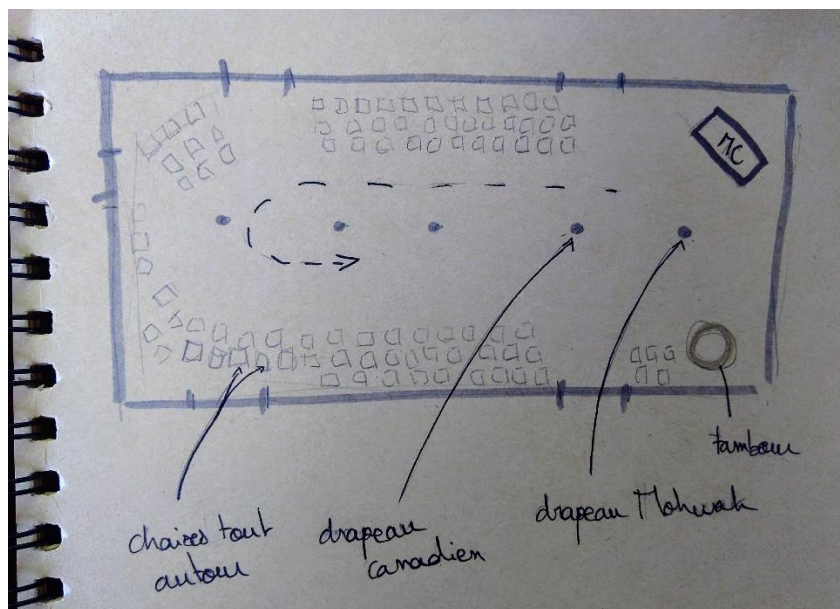
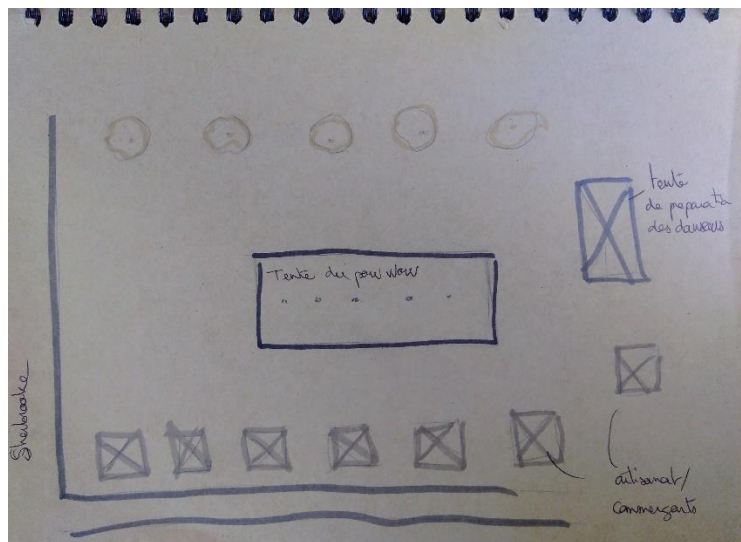


Figure 3.2 : Croquis du site du pow-wow de l'Université McGill – 2018

Source : Cassandre Chatonnier

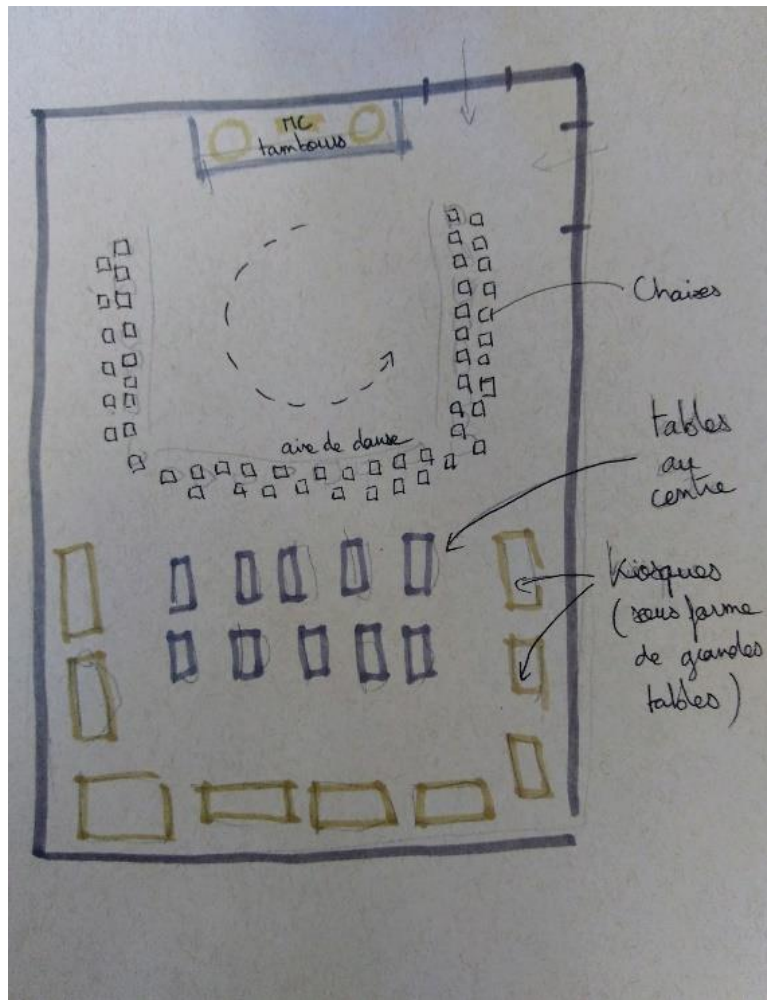


Figure 3.3 : Croquis du site du pow-wow de l'Université McGill – 2019

Source : Cassandre Chatonnier



Figure 3.4 : Aire de danse du pow-wow de l'Université McGill – 2019

Source : Cassandre Chatonnier

La configuration spatiale est donc différente, mais les danses respectent le même ordre (très spécifique) que celui des pow-wow des territoires. Les danses intertribales, où les non-Autochtones peuvent venir danser, permettent de créer un espace partagé entre les danseurs autochtones et les étudiants de l'Université McGill venus y assister. Chaque année les spectateurs sont invités à participer à une danse en cercle. Ainsi, dans une grande ligne humaine les participants investissent l'espace d'une manière différente, remettant en question le rapport traditionnel spectateur/danseur.

Le pow-wow est aussi un lieu de partage spirituel. En 2017, une danse d'honneur fut présentée en hommage aux participants décédés ayant assisté aux premiers pow-wow de l'Université. Les mots du maître de cérémonie raisonnaient particulièrement fort dans ce contexte : « Ils sont là avec nous. Leur esprit danse avec nous. Le petit-fils de l'une d'entre elles danse aujourd'hui. ». L'année suivante, un homme fit un discours pour honorer son cousin qui

s'était donné la mort ainsi que pour les jeunes Autochtones qui mettent fin à leurs jours. Là encore, une danse et un chant d'honneur avaient suivi ce discours. Lors du pow-wow le deuil se danse en public.

L'édition 2018 du pow-wow a également fait place à des initiatives de réconciliation. Après un chant d'ouverture offert par le groupe « Buffalo Hat Singers », un discours a été prononcé pour remercier la *First People's house* « to help the students to feel home ». La création d'un nouveau programme de Bachelor réalisé grâce à un partenariat entre Kahnawake et l'Université McGill a aussi été saluée. Le programme est offert à Kahnawake même :

« It's the first time the intensive 120-credit program will be offered in the community. Graduates will receive a bachelor of education in First Nations and Inuit Education, and will be certified to teach kindergarten and elementary students throughout Quebec » (Deer 2018)

S'en est suivi le dévoilement d'une nouvelle pièce de la monnaie royale. Pour l'occasion, Marc Miller, député de la circonscription Ville-Marie — Le Sud-Ouest — Île des Sœurs à la Chambre des communes du Canada, a fait un discours pour présenter la nouvelle pièce. Elle a été créée par l'artiste Kanien'kehá:ka Garrison Garrow et s'intitule « Danse libre ». Sur le modèle agrandi de la pièce qui nous a été présentée se trouve un fancy dancer. Marc Miller a expliqué que cette œuvre était un geste symbolique, car les Peuples autochtones et leurs danses ont été trop longtemps opprimés par la colonisation.

En 2019, Barbara Diabo a présenté une chorégraphie de son spectacle sur les « iron workers », Mohawks ayant travaillé sur la construction des ponts montréalais, interprétée par de jeunes danseurs autochtones et non-autochtones. L'espace du pow-wow de l'Université McGill permet donc d'en apprendre plus sur l'histoire mohawk, la Première Nation localisée à côté de Montréal.

Ce pow-wow s'inscrit donc en milieu urbain tout en respectant les traditions. Il permet aux étudiants autochtones de se retrouver dans un endroit sécuritaire et accueillant qui respecte leur spiritualité.

3.2.2 La Journée nationale des Peuples autochtones

La Journée nationale des Peuples autochtones se déroule le 21 juin chaque année. Je parlerai ici de deux éditions auxquelles j'ai assisté à Montréal; celle de 2017 et celle de 2019. Je commencerai par une description et terminerai par une courte analyse.

La Journée nationale des Peuples autochtones de 2017

L'évènement s'est déroulé sur la Place des Festivals. Elle s'est ouverte en matinée avec un cortège mené par deux aînés de Kahnawake, Sedalia Kawennotas Fazio et Ray Deer, ainsi que par « Miss Indian World ». La procession est lente, accompagnée par des chants et le son des tambours. De grandes marionnettes font partie de ce défilé.



Figure 3.5 : Cortège d'ouverture de la Journée nationale des Peuples Autochtones - 2017

Source : Cassandre Chatonnier

Tous se dirigent vers la scène temporaire. Le groupe de joueurs de tambour se trouve sur la scène, ainsi qu'André Dudemaine, qui accueille Sedalia. Cette aînée de Kanahwake est là pour prononcer un discours d'ouverture. À la place, elle entonne un chant de guérison.

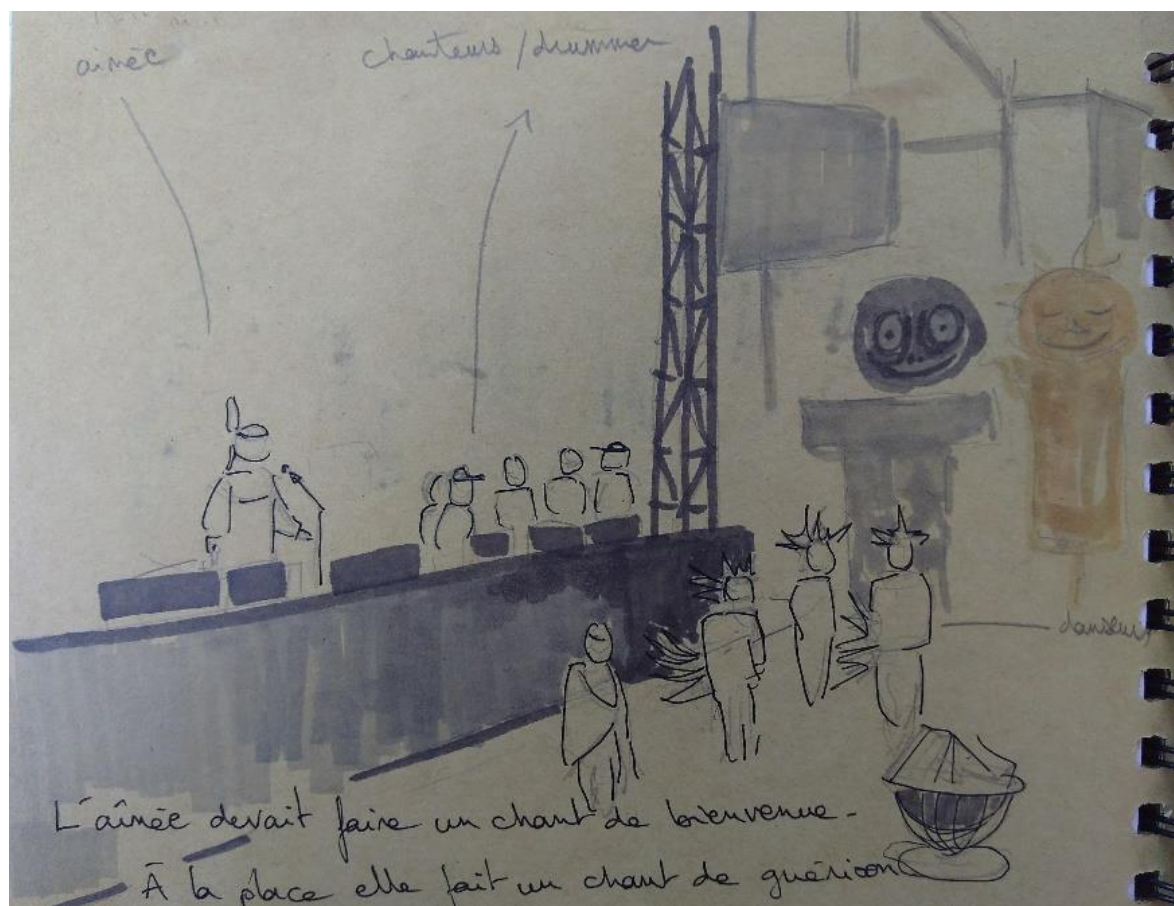


Figure 3.6 : Chant de guérison - JNPA - 2017

Source : Cassandre Chatonnier

Puis s'ensuit une cérémonie du tabac : tout le monde est invité à venir jeter du tabac dans le feu et à faire une prière pour quelqu'un de cher. Une file timide se dessine, je m'y insère pour aller déposer ma poignée de tabac dans les flammes. Sont ensuite présentées des danses de pow-wow ; la danse homme-traditionnel et la danse des clochettes.



Figure 3.7 : Dépôt de tabac dans le feu – JNPA 2017

Source : Cassandre Chatonnier

Enfin, l'assistance est invitée à danser à une danse en cercle, en se tenant les mains.

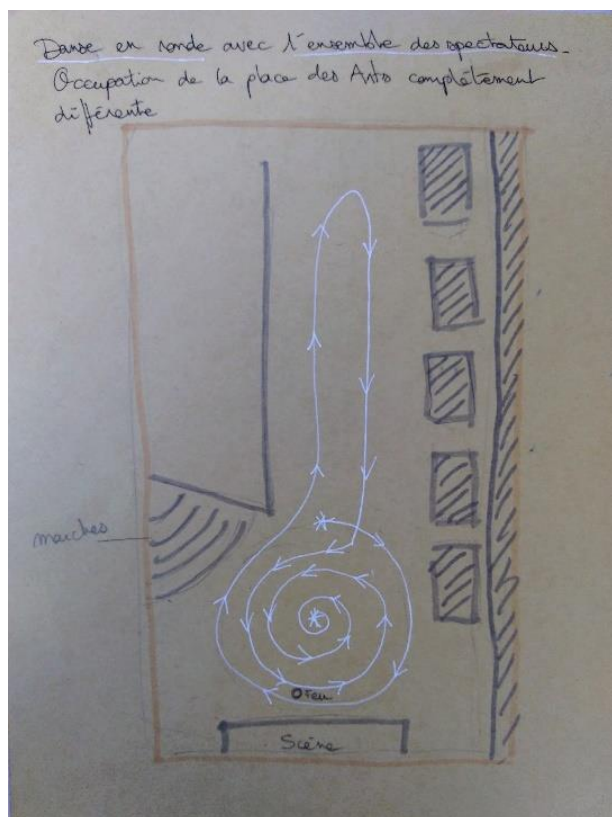


Figure 3.8 : Dessin en plan du mouvement dansé sur la Place des Festivals – JNPA 2017

Source : Cassandre Chatonnier

La Journée nationale des Peuples autochtones de 2019

La journée nationale des Peuples autochtones de 2019 s’est déroulée dans le Vieux-Port de Montréal, sur la Quai de l’horloge. Les gens se sont rassemblés autour du camion du *Wapikoni mobile* et du tambour. L’évènement a été de nouveau ouvert par l’aînée Sedalia puis par un discours d’André Dudemaine, qui nous annonce que nous allons nous diriger vers les pyramides temporaires où le film d’une artiste atikamekw sera diffusé. Il nous explique également que ce site sur lequel nous nous trouvons est celui où l’organisme DestiNATIONS souhaiterait voir se construire l’ambassade culturelle autochtone. La mairesse Valérie Plante et le député Marc Miller sont également présents.

Nous nous dirigeons ensuite tous en cortège vers les pyramides. À côté de moi se trouvent les danseurs pow-wow de la « Deer family dancers » de Kahnawake. Leurs enfants sont présents. Tout le monde marche au son du petit tambour que Sedalia, en tête, tient dans ses mains. Les gens semblent joyeux. Nous entrons dans la pyramide, un lieu de projection obscur. Avant la projection, André Dudemaine invite différentes figures politiques à venir faire un discours.



Figure 3.9 : Cortège vers les pyramides - JNPA 2019

Source : Cassandre Chatonnier

À la suite de la projection du court métrage, nous sortons à l'extérieur, à proximité du site de l'horloge lui-même. Sur l'étendue de gazon il y a une petite scène sur laquelle se trouvent le tambour et les joueurs de tambour. En avant, les danseurs vont faire la démonstration de différentes danses de pow-wow, puis de la *smoke dance*, danse spécifiquement mohawk. Puis vient le moment de la danse en cercle, où tous se donnent la main. L'espace ici, moins vaste que la Place des Festivals et directement sur la terre, semble plus propice à la célébration de cette journée. C'est plus intimiste et le cercle de spectateurs se forme de manière plus intuitive.



Figure 3.10 : Performance dans la pyramide et à l'extérieur – JNPA 2019

Source : Cassandre Chatonnier

3.2.3 Le festival *Présence Autochtone*

J'ai déjà présenté dans les grandes lignes le festival *Présence Autochtone* dans le premier chapitre. J'ai suivi le festival *Présence Autochtone* (édition 2018), afin de comprendre comment le public interagit lors d'événements performatifs autochtones dans des espaces publics. Il est intéressant de noter que c'est l'aménagement de la Place des Festivals, grand espace vacant au milieu du tumulte du centre-ville, qui rend en partie le Festival *Présence Autochtone* attractif :

Depuis qu'on est là, on a changé de statut, et c'est en grande partie dû à la scénographie. Nous n'avons pas tout l'argent voulu pour la programmation donc quand il ne se passe rien, l'atmosphère reste là. Puis nous, on laisse les jets d'eau fonctionner, l'espace est aéré. (André Dudemaine, août 2018)

Deux moments particuliers du festival ont retenu mon attention sous l'angle de l'occupation de l'espace : le spectacle *Ioskeha et Tawiscara : le grand Jeu de la création*, présenté sur la Place des Spectacles, et les démonstrations de danses iroquoises.

Le spectacle *Ioskeha et Tawiscara : le grand Jeu de la création* :

Je décris ce spectacle tel que je le découvre le vendredi 10 août 2018 :

J'arrive juste au bon moment, vers 20 h. Les gens commencent à se placer derrière les barrières qui entourent la scène. Les marionnettes géantes attendent en bas - côté cours, c'est-à-dire à droite lorsqu'on est face à la scène. Les enfants se faufilent entre les jambes des adultes pour s'approcher le plus possible. Les petites mains s'accrochent aux barreaux.

Le début de la représentation est annoncé par les tambours. Un danseur traditionnel vient sur scène jouer de la flûte. Une conteuse, Sedalia, aînée déjà rencontrée au pow-wow de Kahnawake et qui a pris la parole à la journée Nationale des Autochtones en 2017, nous raconte la légende en anglais et en français, elle aussi sur scène.

Sur une musique électro rythmée, la marionnette du « gentil » frère, celui de l'eau, entre sur l'espace laissé libre devant la scène. Cet espace fera office de seconde scène pour marionnettes et danseurs. Les danseurs se trouvent devant la marionnette, ils lui ouvrent la marche. Celui qui mène le cortège est le danseur traditionnel qui jouait de la flûte sur la scène. Il semble être l'incarnation humaine du premier frère. Il est suivi par un groupe de danseurs amateurs qui tiennent dans leurs mains des sources de lumière chaude. Sur la scène l'éclairage est aussi dans les tons chauds, et une vidéo est projetée. Les danseurs posent les lumières au sol de façon à former un grand cercle. Une danse du cerceau, effectuée par une femme, a lieu sur scène en même temps. Des passages contés et dansés s'alternent. Des spectateurs sont invités à venir danser « en couple » avec les danseurs. Ils dansent en cercle autour du cercle de lumière puis retournent dans le public.

Ensuite le deuxième frère arrive, il est aussi précédé de danseurs amateurs menés par un grass dancer. Ce danseur est selon moi la représentation humaine du second frère. Ils tiennent cette fois-ci des lumières plus froides. C'est intéressant, car c'est le frère qui incarne le feu dont il s'agit (illustré sur la poitrine de la marionnette). Les danseurs posent les lampes entre celles qui étaient déjà au sol, ce qui donne une alternance entre source de lumière froide et chaude. Les danseurs amateurs se mettent autour du cercle, tandis que les deux frères, le danseur traditionnel et le grass dancer dansent dans le cercle. Ils ont chacun leur musique associée à leur chorégraphie. Ils cherchent à s'impressionner l'un l'autre et cette danse ressemble plus à une sorte de combat.

Le conte se poursuit et est illustré par des marionnettes plus petites qui viennent pour être manipulées dans le cercle : troisième espace scénique. On y trouve nombre d'évocations d'éléments naturels : des papillons, des fleurs, une rivière, illustrée par du tissu bleu, que les poissons remontent.

La finale est une grande bataille entre les deux marionnettes. Le « méchant » frère meurt et son décès est illustré par du tissu rouge. Le spectacle se termine sur un message de désir de paix et de fraternité, incarné par une danse en cercle avec les membres du public. Quelques-uns sont invités puis d'autres personnes viennent spontanément se joindre au cercle au fur et à mesure (Notes de terrain du vendredi 10 août 2018).

On peut donc observer la présence de danseurs de pow-wow ; un danseur traditionnel, une danseuse du cerceau et un *grass dancer*. Par rapport au contexte urbain, il est intéressant de voir comment la mise en espace du spectacle cherche à briser les limites imposées par la sécurité. Le cercle est encore là recréé, mais s'intègre plus ou moins bien avec l'environnement plutôt carré et linéaire de la Place des Arts. Le dialogue recherché avec le public n'est pas fluide, notamment à cause de la présence de barrières. On sent à la fois une barrière physique et psychologique de la part des spectateurs, qui semblent habitués à respecter des normes comportementales au niveau spatial. Il y a aussi rupture entre l'espace sur scène, avec une grande présence technologique (écrans de projection, musique électro, moving lights), et le sol, occupé par des danses et des marionnettes. C'est le son du tambour qui cherche à faire le lien entre les deux. Ça ne fonctionne pas toujours très bien, car l'espace rectangulaire de la scène s'intègre assez difficilement à cette

dynamique circulaire. Le cercle créé au sol et la scène sont presque trop loin l'un de l'autre. Il en est de même pour le public, chez qui on sent un désir d'être plus proche de l'action.

Démonstration de danses iroquoises¹⁹ :

Ces démonstrations sont également empreintes des éléments du pow-wow, plus particulièrement du pow-wow de Kahanwake, puisque les interprètes sont issus de cette communauté. Lorsque j'arrive sur la place, j'observe que quelques personnes sont assises sur les bancs sur les côtés, les enfants jouent dans la fontaine, peu de gens attendent debout devant la scène. C'est comme si la tenue d'un événement à cette heure particulière n'était pas connue. Le groupe de tambour « Northern Voice » commence à battre le rythme et des gens se rapprochent de la scène où l'ensemble de la représentation va se dérouler.

Le couple s'introduit avec un combat de spatules en bois (Sedalia Kawennotas Fazio et Ray Deer, directeur d'arène du pow-wow de Wendake et de l'Université McGill). Il y a un chant d'honneur, puis il y a des démonstrations de danses iroquoises. Les hommes chantent pour que les femmes dansent. Ils expliquent que les femmes doivent effleurer le sol pour respecter la terre-mère. Le public est assez petit, peut-être une centaine de personnes sont rassemblées autour de la scène. S'ensuit une autre danse. L'homme explique que dans le passé il n'y avait pas d'autre instrument que le tambour et que s'il n'y avait pas de tambour, il fallait trouver dans la forêt « des beaux morceaux de bois pour taper l'un contre l'autre ». L'aîné prend alors deux branches et commence battre le rythme avec et à chanter : les hommes dansent en cercle, puis les femmes.

Ensuite ils présentent la danse des maisons longues/de la fumée (Smoke dance) : autrefois les jeunes danseurs dansaient en cercle autour du feu pour aider la fumée à se disperser dans l'espace, et ainsi tenir la maison chaude et sécher le bois ramené pour le feu. La conteuse explique que cette danse « smoke dance » a été ramenée dans le cercle des pow-wow depuis 10 ans environ. Cette danse était initialement réservée aux hommes, mais certaines femmes ont aussi voulu faire la danse de la fumée, ce qui a été finalement accepté par les aînés.

Le public se fait de plus en plus nombreux, attiré par la foule et le bruit. Les applaudissements sont aussi plus marqués. Le couple de MC (maîtres de cérémonie) fait de l'humour sur qui sont les meilleurs ; les hommes ou les femmes. Ils font alors danser les femmes et les hommes et c'est l'intensité des cris de la foule qui détermine quel groupe est le vainqueur.

¹⁹ Le terme de danses iroquoises est employé par les danseurs de la communauté mohawk de Kahnawake, en référence à la smoke dance. Elles sont pratiquées principalement par les Mohawks au Québec.

Ils demandent ensuite au public de chanter joyeux anniversaire pour Ray Deer, en anglais, puis en langue mohawk ; ils impliquent le public en l'invitant à participer à une danse en cercle devant la scène. Les danseurs chantent pendant la danse. Ils se définissent comme les « Deer family dancers » de Kahnawake et je reconnais en effet tous les danseurs vus là-bas. Les gens restent spontanément en cercle pour laisser les danseurs au centre, puis les danseurs se mettent, pour terminer, en ligne et de dos devant la scène. Le public suit le mouvement et reprend une composition plus frontale, face aux danseurs.

3.3 Performances autochtones et partage d'espace à Montréal

Dans les trois cas exposés le rassemblement autour d'un évènement performatif favorise un partage de l'espace « loose » ou d'usage public sur lequel il se trouve. Ce partage ne s'opère cependant pas de la même manière selon le type d'évènement ou selon le site sur lequel il se trouve.

Le site de l'Université McGill choisi pour le pow-wow n'est pas un espace public à proprement parler, mais fait partie de la zone extérieure du campus. Il s'agit d'un espace d'usage public tel qu'expliqué au début du chapitre 3 : sur sa surface gazonnée les étudiants y mangent, lisent, s'assoient pour prendre l'air et discuter. À première vue ce pow-wow semble reproduire trait pour trait celui des territoires. En faisant sortir le pow-wow des communautés autochtones territoriales, les membres de Premières Nations affirment leur légitimité dans l'espace urbain, mais aussi dans l'espace universitaire. L'évènement devient une source de savoirs, au même titre que les cours donnés dans l'enceinte de l'université. Ce pow-wow est également une manifestation propice à la réconciliation en créant un espace partagé entre les Autochtones et la communauté universitaire, auxquels s'ajoutent les participants extérieurs. Le public non-autochtone est un public généralement averti : il vient pour assister au pow-wow. Il est donc accueilli avec bienveillance et considéré d'emblée comme un allié. Les connaissances acquises lors de l'évènement contribuent à faire tomber certains préjugés à l'extérieur de l'espace du pow-wow en véhiculant une image positive des Premiers Peuples.

Au contraire du campus de l'Université McGill, la Place des Festivals est un espace public. C'est une place très vaste, nue, une sorte de trou dans le tissu urbain. On peut balayer du regard cet espace sans rencontrer d'obstacle visuel : il a été conçue comme un réceptacle pour

spectacles et autres activités publiques, il est fait pour que le public puisse voir ce qui s'y passe peu importe où il se trouve autour de la place. C'est de plus un lieu public très accessible puisqu'il est au centre-ville et qu'une station de métro (Place des Arts) le dessert. Elle se transforme donc le temps de l'évènement, à la fois dans le cas de la Journée Nationale des Peuples autochtones et dans le cas du Festival *Présence Autochtone*. Si nous revenons aux propos de Jean Remy énoncés dans la première section de ce chapitre, j'ai pu observer des comportements publics et privés sur la Place des Festivals ; les gens la traversent, s'y arrêtent prendre le café ou manger, mais vont aussi parfois s'assoupir dans l'herbe, ou s'embrasser, actes qu'on attribue plus généralement à la vie privée. Lors de la Journée nationale des Peuples autochtones deux types de publics se forment. Ceux qui fréquentent normalement la Place et qui tombent par hasard sur l'évènement et ceux qui ont prévu d'y assister. Le dernier public mêle Autochtones et non-Autochtones. Pour les non-Autochtones de passage, qui ont été témoins de l'évènement de manière distante sans réellement y participer, cette manifestation culturelle a pu offrir ce moment de découverte et d'inattendu dont Franck et Stevens parlent. Les concerts ou évènements habituellement proposés offrent un rapport frontal au spectateur, qui se trouve face à une scène. Le quatrième mur²⁰, présent dans les salles avec une configuration à l'italienne²¹, crée une frontière entre les spectateurs et la performance. Dans le cadre de la Journée nationale des Peuples autochtones et de la présentation de danses iroquoises (festival *Présence Autochtone*), le public est invité à danser avec les danseurs autochtones : ce quatrième mur, cette frontière physique entre évènement et public est brisé à travers la participation des spectateurs. Dans le cadre du spectacle *Ioskeha et Tawiscara : le grand Jeu de la création*, l'action est dynamique et circulaire, mais la présence de barrières de sécurité et de gardes coupait la spontanéité du mouvement : le public était tiraillé entre participer ou rester dans une posture d'observateur. À l'inverse, lors de la Journée nationale des Peuples autochtones, la grande ronde où tout le monde se tenait la main proposait une occupation spontanée et complètement différente de la Place des Spectacles, qui de par sa configuration rectangulaire et longue n'invite pas forcément au mouvement circulaire.

²⁰ Au théâtre, le concept de quatrième mur est un mur imaginaire à l'avant-scène au travers duquel le spectateur voit la réalité qui lui est présentée. Les personnages restent dans la réalité de la pièce présentée et sont donc séparés des spectateurs par ce quatrième mur. On dit que le quatrième mur est brisé lorsque les acteurs s'adressent aux spectateurs ou qu'il y a interaction entre ce qui se passe sur la scène et ce qui se passe dans la salle (Pavis 1980 ; Degaine 1992).

²¹ Dans une configuration à l'italienne, le public est installé face à la scène (Degaine 1992).

Setha M. Low souligne que les manifestations rituelles/événementielles remettent en question l'ordre social quotidien de l'espace public en l'inversant (Low 2010). C'était en partie vrai pour la Place des Festivals, car autour de l'évènement de la Journée nationale des Peuples autochtones, des techniciens et techniciennes continuaient à monter des kiosques pour le Festival de Jazz. Cette célébration des Premiers Peuples venait créer un interstice et proposer une échelle différente de l'espace, sans pour autant réussir à nous faire oublier complètement les festivals estivaux à grands déploiements qui s'y déroulent normalement.

Le Quai de l'horloge est un espace public plus informel, contrairement à la Place des Festivals qui a une vocation spécifique, celle d'accueillir des festivals de différentes natures. C'est un espace public avec un repère visuel fort ; la tour de l'horloge, mais qui est plus isolé et plus difficilement accessible. On y vient pour marcher le long de l'eau et pour monter en haut de la tour et ainsi accéder à une vue panoramique du Vieux-Montréal d'un côté et du fleuve Saint-Laurent de l'autre. L'absence de vocation particulière de ce lieu a selon moi permis d'offrir cette dimension plus politique avec l'annonce de décisions prises pour et par la population autochtone de Montréal lors de la Journée nationale des Peuples autochtones. Dans un lieu comme la Place des Festivals ces déclarations auraient peut-être pris des allures de représentation plus que d'adresse directe aux personnes présentes. Le quatrième mur n'existait pas vraiment dans la configuration proposée pour la présentation des danses, car seule une petite scène avait été installée pour l'occasion. Par contre, une dimension hégémonique de la culture restait bien présente dans le choix de présenter le film dans la pyramide. En effet, la pyramide PY1 est un lieu imaginé par Guy Laliberté, créateur du Cirque du Soleil, compagnie présentant des spectacles de cirque grand public.

Les trois évènements décrits, peu importe leur lieu de célébration, proposaient des espaces de danse qui instaurent une dynamique circulaire, et offraient cette appropriation collective de l'espace mentionnée par Barbichon (Barbichon 1990). Ce sont des évènements créateurs de lien social en mêlant population autochtone et non-autochtone autour d'activités communes comme la danse. On retrouve dans les trois cas décrit de nombreux éléments qui nous plongent dans l'univers du pow-wow ; la présence du feu sacré, la parole des aînés, les prières et l'inclusion d'un public non-autochtone à travers la danse en cercle. Je reviendrai dans les deux chapitres suivants sur les pow-wow et plus particulièrement ceux de Wendake et Kahnawake, afin de mieux documenter ces évènements et saisir ce qu'ils traduisent en termes de rapport à l'espace.

CHAPITRE 4 : À PROPOS DES POW-WOW

Les deux chapitres suivants mêlent revue de littérature et collecte de données empiriques. En effet, pour comprendre cet évènement, j'ai assisté à plusieurs pow-wow, particulièrement à Wendake et à Kahnawake. En appliquant l'observation participante à découvert (Arborio et Fournier 2015), et afin de ne pas perturber le déroulement de l'évènement, j'ai initié des échanges informels avec des performeurs et des spectateurs. Les conversations ont donc été essentielles lors de ce travail de collecte.

Linda Tuhiwai Smith dans *Decolonizing Methodologies : Research and Indigenous Peoples* (2012) et Leanne Simpson dans *Dancing on our Turtle's Back* (2011), insistent sur l'importance des histoires et la façon dont elles expriment un rapport aux autres, au temps, et au territoire (Smith 2012, 146; Simpson 2011, 40). Je me suis donc mise à l'écoute des histoires et récits existant autour des performances. À l'aide d'un dépliant qui décrivait sommairement ma recherche, j'abordais certains thèmes avec les personnes sollicitées. Avec les performeurs j'ai échangé sur leurs motivations pour participer à l'évènement, leurs danses (aspects techniques et symboliques), l'espace du pow-wow, et leur régalia (vêtement traditionnel porté pour la danse). Avec les spectateurs je discutais de leurs motivations pour participer à l'évènement, la fréquence à laquelle ils y assistent, leur réception de la performance et de l'espace (de danse, des commerçants, des spectateurs, etc.) (voir annexe 2).

Afin de respecter les récits qui m'ont été confiés, les propos sont volontairement restitués tels qu'ils ont été délivrés. Pendant mes visites à différents pow-wow j'ai eu la chance de rencontrer Pierre Tran, photographe passionné par les arts performatifs autochtones. Ce sont ses photographies qu'il a accepté de partager avec moi et qui viennent illustrer le contenu présenté.

4.1 Histoire et origines du pow-wow

Que savons-nous des pow-wow ? Les pow-wow sont anciennement des rassemblements entre les différents groupes de chasse, les « bandes », au début de la période estivale. Ce rassemblement était marqué par la performance de danses traditionnelles. Les danses traditionnelles, étaient différentes selon chaque nation et faisaient partie « [...] de la vie sociale, religieuse, et rituelle des autochtones » (Leduc 2011, 42). Elles s'inspiraient du mouvement de certains animaux et de la

nature, témoignant ainsi d'un rapport au monde égalitaire (Leduc 2011, 42). Aignolet, aîné du pow-wow de Wendake m'a expliqué que ces rassemblements servaient aussi d'occasion pour se trouver un ou une partenaire ; c'était un « un lien entre Nations pour mêler les sangs, rencontrer les célibataires ». Les clochettes aux pieds des hommes sont là en partie pour attirer les femmes. C'est aussi un évènement familial ; il n'y a pas d'âge pour danser, et les enfants dansent dès qu'ils le désirent. Avant les pow-wow il existait déjà des rassemblements des Nations en paix : « tout était une raison pour danser » (Aignolet, pow-wow de Wendake 2018).

Le terme « pow-wow » est probablement issu de langue algonquienne du nord-est des États-Unis et du Canada, et est un dérivé des mots Narragansett « pau wau » qui peuvent être traduits par « il/elle rêve » (Browner 2002). Les Narragansetts ou Nation souveraine des Nahahiganseck sont un ensemble de Nations algonquiennes qui résident dans le nord-est des États-Unis.

Les danses sont peu à peu prohibées par le processus de colonisation. La Loi sur les Indiens, en 1880, interdit aux Peuples autochtones de participer à certaines cérémonies sous peine de prison. En 1895 les danses reliées au partage de dons sont interdites. Malgré des négociations qui avaient permis la tolérance de « danses adaptées au calendrier non autochtone », les choses empirent : « [...] en 1914, danses et habits traditionnels ne devaient se manifester qu'à l'intérieur des réserves ; en 1925, un amendement interdisait complètement les pow-wow, la danse du soleil et les tentes à sudation » (Matte 2016, 20). Ce n'est qu'en 1951 que le gouvernement légalise les pow-wow et les cérémonies traditionnelles. Le pow-wow contemporain a alors changé :

Alors qu'il s'agissait à l'origine d'une manifestation guerrière ou spirituelle, les pow-wow ont pris une tournure festive et culturelle. Les pow-wow modernes sont généralement « intertribaux », c'est-à-dire que tout le monde peut participer. Ils sont aussi l'occasion d'organiser des concours de danse ou des foires pour l'artisanat traditionnel. Il semblerait que les pow-wow soient devenus l'un des principaux moyens de l'expression de l'identité amérindienne et de la sauvegarde de leurs cultures. (Matte 2016, 20)

Le pow-wow est donc un évènement festif et rassembleur, marqué par une hybridation entre danses traditionnelles et contemporaines dont la « [...] structure formelle et certains de ses rites cérémoniels ravivent des formes culturelles amérindiennes immémoriales » (Sioui Durand 2016, 5). Les danses restent donc imprégnées de l'influence de la nature, tout en exprimant de

« nouvelles réalités sociales à travers le mouvement » (Leduc 2011, 45). Depuis 10 ans les pow-wow sont en plein essor, et beaucoup de nouveaux pow-wow se créent dans les communautés. À la période estivale, des membres de toutes les communautés font « la route des pow-wow » : des familles de danseurs se déplacent de pow-wow en pow-wow, et parcourent ainsi des centaines de kilomètres (Giroux 2015).

Dans son livre *Heartbeat of the People*, Tara Browner propose une première définition assez large : « A pow-wow is an event where American Indians of all nations come together to celebrate their culture through the medium of music and dance » (Browner 2002, 1). Ces événements sont les plus répandus pour la musique et la danse traditionnelle autochtone. Ils rassemblent Autochtones et non-Autochtones, et possèdent une grande dimension communautaire : « For many urban Native families, they provide a community gathering place where friends and relatives come together on week-ends for those rare occasions when other Indians constitute a majority and are able to interact in a culturally safe space » (Browner 2002, 2). Pour Laurent Jérôme, anthropologue et professeur au département de sciences des religions à l'UQAM, le pow-wow est également un espace aux multiples facettes :

[...] the contemporary pow wow is a space of exchange and interaction (family, intergenerational convergence), leisure and physical effort (craftmanship in the preparation of regalia, dances), work and economy (prizes, stands, crafts, food), social relations, and meeting between Indigenous and non-Indigenous people. (Jérôme 2016, 88)

Certains universitaires expriment une opinion négative vis-à-vis de la pratique des pow-wow. C'est le cas de Weibel-Orlando et James Howard qui considèrent les pow-wow comme des événements non authentiques et théâtralisés qui participent à la construction d'une identité autochtone idéalisée et qui effacent les particularités et traditions des différents groupes (Howard 1983 ; Weibel-Orlando 1999). Cependant, d'autres chercheurs s'opposent à cette idée de non-authenticité en affirmant qu'il est nécessaire de cesser de placer une rupture entre « tradition » et culture contemporaine. Penser la tradition en termes de rupture en efface la dimension dynamique et créative, qui s'adapte au temps et à l'espace. Nier cette dynamique renforce l'idée occidentale de « l'Indien authentique », dont les traditions disparaissent, et que la société va complètement occidentaliser (Jérôme 2016, 80). L'un des exemples est d'ailleurs celui de l'Autochtone qui réside en ville, souvent considéré comme moins authentique que celui ou celle qui habite en

réserve (Jérôme 2016). Browner remet également question une certaine vision de l'authenticité rattachée au passé en insistant sur l'évolution constante et la contemporanéité des pow-wow (Browner 2002, 2).

4.2 Les différents types de pow-wow

4.2.1 La géographie des pow-wow

Tara Browner distingue deux types de pow-wow. Il y a ceux du nord (« Northern »), nés dans les régions des grandes plaines et des Grands Lacs, recouvrant aujourd'hui le tiers Nord des États-Unis et le Canada, et ceux du Sud (« Southern »), ayant débuté en Oklahoma et recouvrant plus la partie sud des États-Unis. De manière générale, le pow-wow est une forme hybride, héritée des danses et cérémonies traditionnelles, et des grands spectacles ambulants comme le « Wild West Show » de Buffalo Bill, seul espace « sécuritaire » pour pratiquer la danse (Giroux 2015 ; Browner 2002). Les pow-wow sont nés chez les Nations du sud des plaines et aux États-Unis, nous pouvons donc voir une influence du sud vers le nord. D'ailleurs, « [...] au sein même de la culture du pow-wow de l'est, les plus anciens pow-wows se trouvent à l'extrême sud de l'Ontario et du Québec » (Giroux 2015, 6).

- Une transmission du Sud vers le Nord :

Le pow-wow contemporain puise ses racines dans les cérémonies des peuples guerriers du sud des grandes plaines, notamment les Omahas, les Poncas, et les Shwanees (Giroux 2015). La *grass dance* serait l'une des danses les plus anciennes et serait issue du peuple Omaha. Elle se nommait d'ailleurs *Omaha* ou *O'ho-ma dance* et serait à l'origine des danses et des régalias des hommes (Wissler 1916). Une autre tradition orale suggère qu'un autre type de *grass dance*, avec un pas de danse différent, existait aussi chez les Lakotas²². *Ohama dance* réfère donc plus à un chant et un rythme particulier et *grass dance* un type de danse et de pas spécifique aux Lakotas (Browner 2002). Ce sont les Lakotas des États du Dakota qui auraient transmis les chants et les danses aux Ojibway du sud des Grands Lacs. C'est donc dans les années 1950 que le pow-wow s'implante

²² Les Lakotas sont une Nation du groupe autochtone des Sioux. Les Lakotas sont eux-mêmes composés de sept « sous-Nations ». Ils vivent dans le Dakota du Nord et de Sud et aussi au Canada.

durablement dans la région des Grands Lacs, influencé par les rituels pratiqués chez les Ojibway : « On peut dès lors faire l'hypothèse que c'est historiquement par le biais du powwow ojibway que cette forme de rassemblement originaire du Sud-ouest américain s'est rendue jusque chez les nations du sud de l'Ontario et du Québec dans les années 1980, 1990 et 2000 » (Giroux 2015, 4).

- Une transmission de l'Ouest vers l'Est :

C'est aussi un « retour des traditions » qui se serait fait de l'ouest vers l'est, par le biais de danseurs ou individus partis dans l'ouest pour ramener les traditions. Car « est également partagée une vision de la Renaissance autochtone, selon laquelle les “nouvelles traditions” de l'est seraient en fait d'anciennes traditions retrouvées, dont les Nations plus tardivement affectées par la colonisation auraient conservé la pratique » (Giroux 2015, 5-6). Ainsi, de nombreux danseurs et autochtones vont dans l'ouest pour apprendre ou « réapprendre » des traditions détruites par la colonisation.

4.2.2 Les pow-wow du Québec et du sud de l'Ontario

Giroux distingue trois types de pow-wow dans les pow-wow de l'est : « **le powwow ojibway** (région ontarienne du nord des Grands Lacs), **le powwow haudenosaune** (péninsule de Niagara et vallée du Saint-Laurent), et **le powwow est-algonquien** (Outaouais, Haute Mauricie, Lac-Saint-Jean) » (Giroux 2015, 2).

- Les pow-wow ojibway : partie ontarienne au nord des Grands Lacs

Ils sont les plus vieux des pow-wow de l'est, c'est par le sud des Grands Lacs que le pow-wow a été introduit dans la culture ojibway : « Une légende ojibway garde mémoire de cette transmission de connaissance : les Dakotas (Sioux) après plusieurs années de rivalité guerrière, auraient offert aux Ojibway, en guise d'offrande de paix, le fameux grand tambour, incluant le secret de sa fabrication, les rituels l'entourant et les chants qui l'accompagnent » (Giroux 2015, 8).

- Les pow-wow haudenosaunee : (« péninsule de Niagara [Lac Ontario] et de la Vallée du Saint-Laurent : Six Nations, Akwesasne, Kahnawake, Kanesatake ») : ils viennent d'un échange important avec l'État de New York aux États-Unis (Giroux 2015, 11). On peut d'ailleurs y voir de nombreux danseurs venus des États-Unis. Ces pow-wow sont nés plus tard, dans les années 1990. Le pow-wow de Kahnawake est mis en place à la suite de la crise d'Oka, en 1991. Face à l'opinion négative des non-autochtones, les habitants ont souhaité mettre en valeur la culture autochtone, en rassemblant différentes Nations et non-autochtones. Il est admis que le pow-wow haudenosaune ne fait pas partie des traditions locales, d'où sa dimension plus compétitive. Le prix de la compétition est en argent, ce qui attire beaucoup de danseurs venus de loin. Cependant, la dimension cérémonielle, avec la grande entrée et le respect du protocole, reste omniprésente (Giroux 2015).
- Les pow-wow est-algonquien : ils sont issus de traditions de rassemblements estivaux où la danse et le chant se pratiquaient, et sont aussi influencés par les communautés des Grands Lacs à l'est et les Haudenosaune au sud. Ces pow-wow apparaissent « chez les Algonquins de l'Ontario et du Québec, les Atikamekw de Haute Mauricie, les Innus du Lac-Saint-Jean et les Abénakis » entre 1990 et 2000 (Giroux 2015, 13). Le premier pow-wow de la région est celui de Wemotaci en 1990, et qui a influencé la création des pow-wow dans les alentours. Des rassemblements pendant l'été existaient déjà chez les Innus et les Atikamekw, pendant lesquels il y avait des compétitions sportives, comme la course de canot, qui se déroule encore au sein du pow-wow de Mashteuiatsh (Giroux 2015).

4.2.3 Les pow-wow traditionnels et de compétition

Pour sa part, Laurent Jérôme identifie deux catégories de pow-wow ; le pow-wow traditionnel et le pow-wow de compétition.

- **Le pow-wow traditionnel :**

Le pow-wow traditionnel ne cherche pas à respecter parfaitement toutes les traditions, mais se définit plutôt par une recherche de cohésion sociale et de bien-être, avec l'intervention d'éléments plus spirituels, comme l'offrande de tabac, la purification par la sauge, ou les danses de guérison. C'est un pow-wow plus communautaire, comme le décrit Danisse Neashit

(coordonnatrice presse et responsable du développement des marchés touristiques du pow-wow de Wendake) pour le pow-wow de Wemotaci :

La différence c'est que c'est beaucoup plus communautaire comme pow-wow parce que la vocation est plus spirituelle. Les gens qui sont là à vendre leur chose souvent c'est des gens de la communauté qui sont là pour vendre leur petite banique pendant la fin de semaine et leur pâte de bleuets pour essayer de se faire des sous un peu. Ils n'ont pas de gestion au niveau sécurité et règlement municipal comme on va avoir ici, ils sont dans la forêt, ils n'ont pas de permis à demander. Les choses un peu plus législatives ils n'ont pas à le faire. Ils ont pas de restrictions non plus au niveau des gens qui vont vouloir faire du camping parce que tu sais souvent la mentalité du pow-wow c'est ça, il y a du camping qui se fait sur place. (Danisse Neashit, septembre 2019)

Il n'y a donc que peu ou pas de compétition et certaines familles peuvent demander des danses pour honorer un mort ou aider une personne malade : « Souvent les gens viennent parce qu'ils ont pas la bonne santé, ils cherchent la guérison. C'est sûr que dans un pow-wow de compétition on va moins voir ça, des gens qui viennent et disent « on peut avoir une danse pour quelqu'un qui a le cancer ? » (Wishe, focus groupe 2020).

Certains danseurs refusent d'aller aux pow-wow de compétition à cause de l'aspect pécuniaire ou parce que ceux-ci attirent une population plus touristique. Tina m'explique en effet : « Ce qu'on sait c'est qu'il y a certains danseurs qui ne font pas ceux de compétition parce que ça l'implique de l'argent. De danser dans le but d'avoir un prix. Donc ils ne viennent pas ici parce qu'ils ne font que des pow-wow traditionnels » (Tina Beaulieu, septembre 2019), et Nancy a complété par : « Il y a des danseurs plus traditionalistes qui vont trouver qu'il y a trop de visiteurs, que c'est trop touristique. Ça, ça dépend de la manière dont on voit le pow-wow » (Nancy Picard, septembre 2019).

- **Le pow-wow de compétition :**

Le pow-wow de compétition possède aussi une dimension spirituelle, mais comme son nom l'indique, se définit plus à travers la compétitivité des danseurs qui cherchent à gagner les prix de danse octroyés par le jury (Jérôme 2016).

Wishe, joueur de tambour participant aux pow-wow depuis 1986, a décrit de manière précise les différences qui existent entre les pow-wow traditionnels (qu'il nomme ici « intertribal ») et de compétition :

Les « compétition » on a plus de participants, dans les « intertribal » il y a moins de participants. Les « compétitions » attirent le public, les « intertribal » le public participe. En « compétition » c'est spectaculaire, « intertribal » c'est une ambiance plus amicale. En « compétition » il y a beaucoup d'égo, en « intertribal » c'est plus en lien avec la terre. Dans la « compétition » moins de culture, « intertribal », plus de spiritualité. Quand tu vas en « compétition » tu sais c'est quoi les catégories qui s'en viennent, ça devient redondant et ça pourrait être ennuyant. Dans un pow-wow traditionnel ou intertribal ça pourrait être ennuyant aussi, mais par contre il y a plus d'interactions et de participation. Il y a des avantages et des inconvénients dans les deux. (Wishe, groupe de discussion 2020)

Les pow-wow de Kahnawake et de Wendake sont tous les deux des pow-wow de compétition. Si ce choix a été fait à Wendake, c'est, selon certains organisateurs, parce qu'il est situé proche d'un centre urbain et parce que cela attire plus de danseurs et de touristes. James Rock, ancien organisateur, explique :

Nous c'est vraiment la formule compétition qui fait que les gens viennent peut-être plus de loin. Je ne sais pas... Je pense qu'on est parti d'une petite équipe qui voulait faire quelque chose de différent, de plus gros que ce qui se voyait, puis on a tout simplement continué sur cette vague-là qui est une bonne formule selon nous. (James Rock, septembre 2019)

Et lorsque j'ai demandé si le pow-wow de Wendake pouvait devenir un pow-wow traditionnel, Danisse Neashit a confié :

Moi je ne croirais pas que ça devrait changer parce que les pow-wow spirituels (*elle veut dire par là pow-wow traditionnel*) ils ont une autre vocation complètement, un peu plus communautaire. Ça a sa place à certains endroits, mais nous on est en milieu urbain, on a des visiteurs qui viennent de partout à travers le monde, c'est international. Si ça devenait un pow-wow spirituel, il y a des choses qu'on pourrait pas gérer. On peut pas mélanger la

spiritualité et la compétition. Il y a une dimension spirituelle, mais pas autant que dans un pow-wow traditionnel. On n'aura jamais de tentes de sudation et on vendra jamais ça aux touristes, c'est impossible. Puis dans un pow-wow spirituel, tu vas avoir cet événement-là chaque matin, puis les gens qui vont se rassembler vont y participer. On peut pas gérer une masse de touristes comme celle de Wendake puis avoir un pow-wow spirituel, c'est impossible. (Danisse Neashit, septembre 2019)

4.3 Les différentes danses présentées aux pow-wow

Dans les pow-wow du Nord il y a différents types de danse qui peuvent faire l'objet d'une compétition : les danses Traditionnelles des femmes et des hommes, les danses *Fancy* des femmes et des hommes, la *Grass Dance* (réservée aux hommes) et la *Jingle Dress Dance* (réservée aux femmes). Il existe également d'autres catégories hors compétition qui sont les danses dites « spéciales », et les danses intertribales.

4.3.1 Les danses traditionnelles

Les danses traditionnelles sont directement issues des danses précédant la création des réserves. Elles puisent leurs sources dans des anciennes danses venant de groupes guerriers. Il existe des variations qui dépendent de la communauté d'origine ou des préférences de la danseuse ou du danseur.

Femme Traditionnelle (Women's Traditional) : il y a deux sortes de pas de danse ; soit les femmes avancent lentement, soit elles restent sur place en utilisant essentiellement le plissement des genoux et l'alternance de lever des pieds pour se balancer doucement d'avant en arrière. Les pieds des femmes ne doivent jamais complètement quitter le sol, car elles sont intimement liées avec la Terre-Mère (Browner 2002). Elles portent un châle sur le bras dont les franges en mouvement caressent le sol. Le régalia le plus porté est celui de type « Northern Buckskin dancers », qui comporte un empiècement perlé avec de longues franges, une jupe en peau de vache ou de chevreuil, un plastron fait de longs tubes d'os placés verticalement, des leggings, des mocassins, un éventail de plumes dans la main droite, et un châle posé sur le bras gauche

(Browner 2002). Barbara Diabo, danseuse mohawk qui pratique la danse du cerceau, m'a également expliqué que certains éléments du régalia réfèrent à d'anciennes fonctions :

I know that when I do women traditional dance we carry a purse and we have some things hanging of our belt, and I was told that we are carrying the women tools. So I have a knife on the back of my belt that was used to cut the skin and the meat, I have tobacco, I have flint to start a fire, I have a scraper to scrape the fur. These are the tools we carry with us in that particular dance. (Barbara Diabo, 2019)



Figure 4.1 : Danseuses de danse *Women's traditional*

Source : Pierre Tran

Homme Traditionnel (Men's Traditional) : le pas de danse est plus libre que celui des femmes. Les danseurs traditionnels tapent leurs pieds au sol tout en avançant ou en zigzaguant. Leur tête fait des mouvements évoquant ceux des animaux (notes de terrain). Les hommes se baissent pour

honorer la terre au moment du « honor beat » (Wishe, pow-wow Wendake 2018). Le « duck and dive », mouvement où l'homme se baisse, qui s'inspire de la posture pour éviter les balles des armes à feu des Occidentaux (Aignolet, pow-wow de Wendake 2018). Cette danse serait originellement issue des récits de combat ou de chasse :

Well, for men's traditional you are telling a story. It either has to do with war or a hunt. People from the past, the way we would tell our stories is after a hunt, when we were finished, the men would come back to the community and they would dance. They would tell the story of what they just experienced. (Owen, pow-wow de Kahnawake 2019)

Le rôle masculin associé à la chasse et au combat est donc mis en mouvement à travers la danse :

Quand tu dances « homme traditionnel » tu dances un chasseur, dans cette culture-là c'est ça qui est énoncé, mais aussi l'aspect guerrier. Finalement, c'est le rôle de l'homme qui était d'apporter la nourriture à la communauté. Donc chasseur et guerrier, ça fait partie de l'identité de l'homme et de ses fonctions. C'est ça que tu représentes en dansant. Donc c'est ça dans les poses, dans la façon d'envoyer tes gestes, ils vont être beaucoup dirigés dans ce sens-là. (Avec la main en visière au-dessus des yeux) Si tu es un chasseur d'essayer de voir si tu vois pas au loin ta proie, si t'es un guerrier même chose, d'être à l'affût pour voir si quelqu'un est de ton camp ou l'autre camp. Fait que c'est tout un aspect, entre guillemets, théâtral que tu vis à travers ça et qui est senti. (Marcel, groupe de discussion septembre 2019)

Le régalia est généralement composé d'un pantalon, d'une tunique avec par-dessus un plastron de tubes d'os placés de manière horizontale, un éventail de plumes, une coiffe, et un « bustle » (plumes d'aigle rassemblées autour d'un support circulaire placé en bas du dos) (Browner 2002).



Figure 4.1 : Danseurs de danse *Men's traditional*

Source : Pierre Tran

4.3.2 La Grass dance

C'est une danse populaire aux États-Unis et au Canada. Les danseurs Lakota racontent qu'il y a longtemps les hommes Lakota qui se trouvaient en première ligne pour une bataille ou pour la chasse portaient des rangées d'herbes autour de la tête, des bras, des chevilles, et en dessous des genoux pour pouvoir se recroqueviller et se dissimuler dans l'herbe. Quand la bataille ou la chasse étaient terminées, ils rentraient et étaient les premiers à danser. Ils aplatissaient donc l'herbe avec leurs pieds afin que les autres puissent venir danser. C'est pourquoi le pas de danse consiste à plier l'une des jambes et l'utiliser comme pivot pour trainer le pied de l'autre jambe autour du corps tout en le tapant contre le sol. Les danseurs Grass n'ont pas de « bustle », mais de longues franges attachées à leur tunique qui, en bougeant, évoquent le mouvement des herbes. Ils portent aussi une coiffe et parfois un éventail de plumes dans leur main gauche. Dans leur main

droite, ils peuvent porter différents objets comme un attrapeur de rêves, un miroir, une petite roue de la médecine (Browner 2002).



Figure 4.2 : Grass dancer

Source : Pierre Tran

4.3.3 La danse *Jingle Dress* ou danse des clochettes

L'histoire de la danse Jingle Dress vient de Whitefish Bay, une réserve Ojibwe située au sud-ouest de l'Ontario. Selon le groupe, certains savoirs pouvaient provenir des rêves ou des visions. Contrairement aux autres danses dont les origines sont sujettes à controverse, la Jingle Dress peut être retracée jusqu'à Maggie White, membre de la Première Nation de Whitefish Bay, décédée en 1990. Lorsqu'elle était jeune, elle est tombée malade et ne montrait aucun signe de rétablissement. Son père a alors eu une vision. Dans cette vision, on lui montrait comment fabriquer une robe et des pas de danse. Le père a fabriqué la robe et malgré la maladie, Maggie White a été capable de danser et a miraculeusement guéri. À la suite de ça, elle a enseigné à trois autres jeunes filles la danse et leur a demandé de se faire chacune une robe d'une des couleurs de la roue de la médecine, soit rouge, blanche, jaune, ou bleue, avec quatre rangs de clochettes faites avec des morceaux de boîtes de tabac à priser (en métal). Maggie White et ses amies sont

devenues le cœur de la *Jingle Dress Dance Society*. Une jeune femme qui souhaitait entrer dans ce regroupement devait avoir une bonne morale et être un exemple pour les autres. Dans l'année précédant son initiation, elle ne devait plus manger de baies (petits fruits). Ce jeûne représentait le sacrifice et l'autodiscipline. Chaque jour elle devait également attacher une clochette à sa robe et dire une prière. Dans la danse *Jingle Dress*, un pied doit toujours toucher le sol pour rester en connexion avec la Terre. Dans les années suivant la création de la *Jingle Dress Dance Society*, cette danse s'est diffusée à travers le Canada et les États-Unis, et différents récits d'origine sont nés. Cependant, ils restent tous liés à l'idée de guérison.

L'un des éléments les plus puissants de la danse *Jingle Dress* est l'énergie qui émane du son des clochettes chantant pour les esprits quand la danseuse lève ses pieds au rythme du tambour. Cette danse est une prière pour la guérison. Souvent des spectateurs, musiciens ou autres danseurs vont faire des offrandes de tabac à une danseuse en lui demandant de prier pour un membre de la famille malade pendant qu'elle danse (Browner 2002). C'est donc une grande responsabilité vis-à-vis de la communauté que de choisir cette danse :

Frédérique : C'est une danse de guérison la Jingle. Moi j'ai juste vraiment été attirée par la beauté de la danse. Je trouvais que c'était une danse plus... enfin elles sont toutes vraies, mais moi ça me rejoignait plus. C'était beaucoup de prières. Toutes les jingles qu'on met sur notre robe il y a une prière dedans. Au départ quand une clochette tombait je me sentais pas bien, mais je viens d'apprendre que c'est une prière qui a été exaucée. On se fait demander parfois des danses de guérison dans les pow-wow traditionnels. J'en ai fait une en compétition, mais c'est vraiment plus rare. Il y a des familles qui offrent du tabac à un drum pour une chanson, puis ça se passe toujours sensiblement de la même façon. La personne malade est au centre, nous on est autour. Puis d'habitude les hommes sont en arrière de nous, même les femmes traditionnelles aussi, pour nous supporter. C'est arrivé une fois à Wendake. Tu n'as pas le droit de prendre de photos ou de vidéos.

Sabrina : À la base on dit qu'il est supposé y avoir 365 clochettes pour 365 prières.

Marie-Pierre : Une clochette par jour pendant un an. (groupe de discussion, 2020)



Figure 4.3 : Danseuses de la *Jingle Dress Dance*

Source : Pierre Tran

4.3.4 Les danses *Fancy*

Même si elles partagent le même nom, les danses *Fancy* n'ont pas les mêmes origines pour les hommes que pour les femmes.

Danse *Fancy* des hommes : Le style s'est développé lors des Wild West shows et était destiné à un public occidental ne connaissant pas les codes exprimés par la performance. C'est donc une transformation des danses traditionnelles des groupes guerriers pour les rendre plus spectaculaires et accessibles à un grand public. Elle a commencé à être dansée dans les pow-wow en Oklahoma après la Première Guerre mondiale. Le régalia de la danse *Fancy* homme est composé de deux larges « bustles » faits de plumes colorées et de rubans attachés à chaque plume. L'un est placé au niveau du haut du dos et l'autre au bas du dos. Ils portent aussi deux *Catabwa*, des petits « butsles », au niveau des épaules. Ils possèdent un plastron avec des perles ou des rubans, un

empiècement (sorte de poncho court), des mocassins, et des guêtres. Ils ont dans chaque main un bâton avec une plume attachée au bout qu'ils font tourner lorsqu'ils dansent. Leur coiffe est surmontée de deux plumes d'aigle.

Le pas de danse est libre et est marqué par la rapidité du rythme, et des sauts. Les danseurs portent des couleurs plus vives que les danseurs traditionnels, et les rubans et plumes donnent une impression de mouvement constant. C'est une danse généralement choisie par les plus jeunes, car elle demande beaucoup d'endurance.



Figure 4.4 : Danseurs *Fancy Shawl*

Source : Pierre Tran

Danse *Fancy Shawl* des femmes : Selon la tradition orale évoquée par Browner, il est dit que dans les années 1940, des jeunes femmes se sentaient frustrées que seuls les hommes puissent danser le style *Fancy*. Dans un mouvement de rébellion, elles ont mis le régalia des hommes et ont dansé dans un pow-wow du Dakota du Sud. C'est à partir de cet événement que les femmes ont commencé à développer leur propre style *Fancy*. Le régalia est composé d'une robe, ou d'une jupe et d'une robe, d'un empiècement, de leggings, de mocassins, et d'un châle avec de longues

franges posé sur les épaules. La danse symbolise la jeune fille qui sort de son cocon pour devenir femme, c'est pour cette raison qu'elle est aussi nommée la danse du papillon. Le mouvement du châle s'apparente à celui du mouvement des ailes du papillon (Browner 2002). Sabryna, qui a choisi la danse du châle, confirme :

Sabryna : Le fancy à la base c'est que ça représente un papillon. Souvent on m'a dit aussi que ça représente un peu ta métamorphose de changement de vie, je sais pas comment le dire...

Denis : D'enfant qui devient femme.

Sabryna : Oui c'est ça, l'évolution. Dans le fond cette danse-là, c'est supposé être super coloré, gracieux. Quand ils font le crow hop j'essaie toujours de me mettre dans l'esprit du corbeau ou de la corneille. J'aimais bien le fait que ça bouge beaucoup, puis j'aime ça mettre plusieurs couleurs. Fancy faut que tu le dances avec un châle sinon tu peux danser avec un foulard. Moi je danse avec un châle. Si tu dances sans châle faut que tu dances plus près du sol, mais moi j'aime mieux avoir les petites pattes en l'air. [...] Ah c'est ça, après la guerre les femmes accueillaient les hommes avec le châle. Quand les hommes ils dansaient fancy il y a une femme qui voulait danser cette danse-là aussi puis elle a mis la régalia et s'est fait passer pour un homme. Finalement elle a fini par créer cette danse-là parce que les gens ont dit faut que tu dances ta propre danse. (groupe de discussion, 2020)

Parce que cette danse a été créée dans un autre contexte, les femmes ne sont pas obligées de garder constamment un pied au sol (Browner 2002), ce qui rend le mouvement plus aérien et dynamique.



Figure 4.5 : La danseuse *Fancy Shawl* Ivania Aubin-Malo

Source : Pierre Tran

4.3.5 Les danses intertribales

Les danses intertribales sont celles ouvertes à tous, où les personnes du public peuvent venir se joindre au cercle de danse, même sans porter de vêtements particuliers. C'est un moment où les participants dansent lentement dans le sens des aiguilles d'une montre, peuvent s'arrêter et prendre le temps de discuter. La participation des amis et de la famille est un des éléments importants, et le maître de cérémonie incite les gens à venir rejoindre le cercle de danse. À chaque pow-wow, les *head dancers* (couple de danseurs homme et femme qui sont les danseurs de tête), dansent pendant les intertribales (Browner 2002).



Figure 4.6 : Danse intertribale au pow-wow de Wendake – 2019

Source : Cassandre Chatonnier

4.3.6 La danse du cerceau

Cette danse fait partie des danses dites « spéciales ». C’est une danse souvent présente dans les pow-wow au Québec. Généralement la danse du cerceau est présentée le dimanche après-midi, après les compétitions, mais avant la remise des prix. Originellement c’était une danse religieuse présente dans les « pueblos » (villages autochtones américains du sud-ouest des États-Unis). C’est lors de l’arrivée de touristes dans les pueblos que la danse du cerceau s’est transformée pour devenir plus spectaculaire (Browner 2002). Barbara Diabo raconte :

You know everything is oral tradition so we didn’t write down : this is when it started and it came from here. I think several Nations have a version of it. The one that I do, which is the popular one now came from New Mexico, the Hemes pueblo people. Tony White cloud is the one who took a lot of hoops and created a dance around that. There is also the

story of Pokaris who is a man who lived a long time ago, and he didn't like to hunt or go to war, and his brothers and father did, that's what men did. He just liked to look at nature, and he was shunned, I think his name meant "the shunt one". Then he started to imitate the movement of nature and he added hoops to make the shapes, and people were fascinated when he started doing this. He started travelling from place to place, showing it, people wanting him to stay, but he just kept going. There is also another hoop dance which is a ceremony with just one hoop. It still exists so far as I know because I know people that have seen it, but I haven't seen it. And I am not sure of where it is, somewhere in the States maybe. The dancer passes through the hoop and there is healing, so a lot of dancers believe that there is a healing aspect to this dance as well. [...]. The majority of the times I dance it, there is someone in the audience who cries and comes up saying something opened in them. I really believe that it is just the power of the dance [...]. The challenge is you can be very focused on the shapes of the hoops, or on how to transition from the one to the other in clever and smooth ways. Everyone can learn the shapes, as you saw, but it is the transitions that are hard, and you can't forget that you are connected to the drum. For me it is connected to the earth because of all of that. Not just the feet, but I'm literally making shapes of the earth when I'm doing it. (Barbara Diabo, 2019)

À la base c'est une danse seulement accomplie par les hommes, mais elle est maintenant ouverte aux hommes et aux femmes même si les hommes restent majoritaires. Les cerceaux font approximativement 24 pouces de diamètre et portent les couleurs sacrées des plaines qui sont le rouge, le blanc, le jaune, et le noir. Ces couleurs, unies sur le cerceau représentent les quatre grands groupes de l'humanité : les Autochtones, les Occidentaux, les Asiatiques et les Africains (Browner 2002). Les danseurs utilisent les cerceaux pour représenter différents animaux, insectes, ou scènes de vie traditionnelle.



Figure 4.7 : La danseuse de cerceaux Barbara Diabo

Source : Pierre Tran

Dans la catégorie des danses « spéciales » sont aussi parfois présentées des danses aztèques folkloriques, dansées par des compagnies autochtones d'Amérique Latine (Browner 2002). J'ai pu, pour ma part, observer une danse maya traditionnelle uniquement avant la grande entrée du pow-wow de Kahnawake de 2018.

4.3.7 Le rôle du tambour

Au centre de toutes ces danses se trouve évidemment le rythme du tambour. Wishe, joueur de tambour et « sang-mêlé » (selon ses mots) qui habite à Kanasetake en territoire mohawk, a pris le temps de m'expliquer le rôle essentiel du tambour. Il a commencé la route des pow-wow en 1986 et l'a fait pendant 33 ans, il est aujourd'hui membre de jury pour les tambours dans certains pow-wow du Québec. Il m'explique :

Le tambour c'est pas d'ici, c'est ni même Mohawk, par contre quand on a formé le petit groupe des Red Tail Spirit Singers, l'idée c'était d'amener les jeunes à s'ouvrir sur le monde, de se réinvestir dans la langue et d'en apprendre d'autres, améliorer le français, améliorer l'anglais. Le tambour, ça tient les gens en dehors de la drogue, de l'alcool. Puis si c'est ce qu'il y a de plus important, parce que si vous avez pas le battement de la terre, le battement du drum, il y a rien. Les spectateurs ils aiment bien ce qui est spectaculaire ; c'est la danse. Nous on est en retrait les drummers, mais enlevez les drummers, il n'y a plus de danse. (Wishe, groupe de discussion septembre 2019)



Figure 4.8 : Tambour de pow-wow

Source : Pierre Tran

Il me dit que le tambour est un esprit, un grand-père. Aigiolet, aîné du pow-wow de Wendake m'a également expliqué que tous les ans les drummers font un repas dans les bois pendant lequel ils laissent un peu de nourriture pour le grand-père.

Dans les compétitions, le tambour est mis sur le côté pour ne pas être dans l'espace réservé aux danseurs. Dans les pow-wow traditionnels du Québec et de l'Ontario, le tambour se trouve au centre : « c'est le battement du cœur, les gens dansent autour, entendent, et tout le monde est dans le cercle » me dit Wishe. Je lui demande comment on devient drummer : il me dit que cela vient dans un rêve. « Après le rêve, la personne va voir les aînés pour aider à décrypter le rêve, pour recevoir les enseignements. Puis il est porteur du drum (tambour) ». Le porteur du tambour s'accompagnera d'autres drummers/chanteurs pour pouvoir en jouer. Un aîné fait alors la cérémonie du drum « to bring the spirit inside the drum ». Il m'explique ensuite que les danseurs « doivent être sur le beat ». Dans la danse traditionnelle par exemple, les hommes se baissent pour honorer la terre au moment du « honor beat », qui est assez contemporain me dit-il. Le tambour est donc un être vivant, un aîné qu'il faut respecter :

Exemple nous on laisse jamais les tambours seuls, jamais. Il y a tout le temps quelqu'un avec le tambour. Mais si tu vas dans un pow-wow traditionnel, les tambours restent tous là le soir, ensemble. Puis si tu te rapproches de l'arène, que t'es attentif, tu les entends parler. C'est des moments uniques ça. Vous savez, dans le tambour il y a un esprit. Avant même de chanter dans un pow-wow traditionnel faut voir un aîné. Lui il dit les paroles pour amener le spirit dans le tambour. À partir de ce moment-là tu peux chanter dans les pow-wow. [...] Le tambour c'est un grand-père. Quand le MC il dit « tout le monde debout pour le flag song, trois chansons protocolaires », vous voyez les drummers qui restent assis. Il y en a qui ne savent pas, mais la raison pourquoi on reste assis c'est par respect pour le grand-père, parce que tu regardes pas ton grand-père de haut, tu lui donnes ton bras pour qu'il s'appuie dessus. Si jamais on se lève on passe en arrière du banc pour pas être juste par-dessus lui. Mais les gens doivent se dire dans la foule : « ils nous demandent de se lever, d'enlever leurs casquettes, mais eux-autres, ils se lèvent même pas ». (Wishe, groupe de discussion septembre 2019)

Ce chapitre a permis de décrire certains éléments communs à l'ensemble des pow-wow en Amérique du Nord, comme les styles de danses, et de retracer l'histoire de cet événement. Le chapitre suivant offrira une analyse plus poussée des pow-wow Kahnawake et Wendake.

CHAPITRE 5 : LES POW-WOW DE KAHNAWAKE ET DE WENDAKE

J'ai fait le choix d'étudier plus en profondeur les pow-wow de Wendake et de Kahnawake, car ils sont situés à proximité des villes de Québec et de Montréal. Les habitants de ces municipalités ont donc la possibilité d'y assister facilement. Il y a, le temps de cet évènement, partage de l'espace de la communauté territoriale autochtone avec des personnes non-autochtones et des membres d'autres Premières Nations. Je commencerai ici par raconter l'histoire des pow-wow de Kahnawake et Wendake puis j'aborderai les notions d'espace et de temporalité qui se déploient lors de ces évènements. Je poursuivrai par la description des rôles de chacun et la manière dont ils sont complémentaires. Enfin, je parlerai de la danse comme acte de résilience et du pow-wow comme évènement pour faire tomber les préjugés vis-à-vis des Premières Nations.

5.1 Histoire du pow-wow de Kahnawake

5.1.1 Le premier pow-wow au Québec

Le pow-wow de Kahnawake a été créé à la suite de la crise d'Oka. En 1990, la crise d'Oka va agir comme un révélateur de la proximité de Montréal avec les territoires Mohawks de Kahnawake et Kanesatake. Cet évènement débute dans la communauté de Kanesatake qui fait partie de la municipalité d'Oka, mais n'est pas reconnue comme une réserve indienne selon la *Loi sur les Indiens*. Cependant « elle jouit de la même reconnaissance que n'importe quel établissement réservé aux Amérindiens » (Comat 2014, 69). La municipalité accorde des permis de construire à des promoteurs pour des projets situés sur des terres revendiquées par les Mohawks de Kanesatake. Les protestations, au début pacifiques, sont médiatisées lorsqu'une partie des opposants aux projets s'arment et installent des barrages sur deux routes, dont le pont Mercier. L'armée canadienne interviendra, sans régler le problème (Comat 2014). La crise d'Oka est donc l'évènement « [...] révélateur des tensions liées à la coprésence des intérêts autochtones et non autochtones en milieu urbain » (Comat 2014, 71).

Le pow-wow est créé par la communauté mohawk à la suite de ce conflit, afin de démontrer leur ouverture et leur désir d'inviter des non-autochtones sur leur terre. Betty, une spectatrice de la communauté qui assiste au pow-wow depuis ses débuts m'explique :

I'm born and raised in Kahnawake. I was here during the Oka crisis, this is when we started the pow-wow, to commemorate things that happened. It was in 1991. I come every year. I enjoy the dances, the food, the people of Kahnawake that you don't see often. I feel good here, I feel proud to be a Mohawk. I was a Mohawk teacher in Mohawk immersion. The peace here make me feel good, and also getting together : non-natives, different people... For two days we can be happy all together, make new friends. It gives me peace. I meet a lot of my students. (Betty, pow-wow de Kahnawake 2019)

C'est en mémoire de cet événement marquant que le pow-wow de Kanahwake est célébré le 10 juillet :

À Kanahwake, c'est le 10 juillet. La date est extrêmement importante parce qu'on commémore quoi le 10 juillet ? La crise d'Oka. Là tous les Iroquoiens viennent. Eux-autres, ils sont 100 000, donc mettons qu'il y en a 50 000 qui viennent. Ils viennent célébrer une autre guerre, une autre victoire, une autre bataille. C'est toujours basé sur ce principe-là : la dernière bataille qu'ils ont gagnée puis s'il y en a une autre « we will be together ». (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Ce pow-wow, comme j'ai pu l'observer, attire de nombreux visiteurs, davantage qu'à Wendake :

Ce qui fait une différence c'est plutôt la communauté. On est la seule communauté Huronne-Wendat au Canada tandis qu'à Kahnawake, des Mohawks, il y en a beaucoup. Il y a plusieurs Nations mohawks un peu partout, même aux États-Unis. C'est pas juste une Nation qui en accueille plusieurs autres, c'est aussi une Nation qui accueille des gens de sa propre Nation. (Danisse Neashit, septembre 2019)

5.1.2 Spécificités du pow-wow de Kahnawake

Lors de ma première visite au pow-wow de Kahnawake en 2018, j'observe que la grande entrée se déroule dans l'ordre habituel, sauf que je note la présence de smoke dancers, hommes et

femmes. D'ailleurs le couple de head dancers sont des smoke dancers. Les smoke dancers masculins portent des coiffes de plumes qui semblent piquées sur un bonnet. Le balancement des plumes qui accompagnent ceux de la tête donne une impression de crinière. Les femmes ont des robes qui ressemblent à celle des danseuses traditionnelles, avec en plus un petit sac en bandoulière (pow-wow de Kahnawake 2018). Plus tard, Barbara Diabo m'expliquera que la « Smoke dance is really from here, from Mohawk/Iroquois people. It is fast ». La Smoke dance est donc locale, mais viennent s'ajouter d'autres éléments mohawk tels que certains chants, et aussi le fait que le cercle de danse tourne dans l'autre direction :

Sabryna : Eux-autres, c'est le fun en plus, ils font leurs propres chants. Au travers de ça ils ont mis leur personnalité, ils ont les compétitions de smoke dance

Wishe : Non seulement ça, mais à Kahnawake ou Kanesatake quand ils font la grande entrée ils rentrent avec la terre, tu rentres pas avec le soleil. Par respect pour les invités qui viennent d'autres Nations, ils vont aussi faire une entrée ou une sortie dans l'autre sens. Puis le mot respect je l'ai marqué plusieurs fois. À Kahnawake c'est un pow-wow de compétition, mais les premiers à entrer dans l'arène ce sont les Mohawks. Évidemment, les gens importants en avant, mais les premiers danseurs/danseuses vont être Mohawks, puis c'est un chant Mohawk au water drum. Après ça, ça switch au gros tambour. Ils entrent à Kahnawake avec leur identité. Kahnawake et Kanesatake, c'était les premiers pow-wow comme on les connaît là. C'est venu beaucoup plus tard qu'ils ont rajouté leur identité, ça a pris un apprentissage. (Groupe de discussion septembre 2019)

L'espace des artisans est aussi plus vaste et les kiosques sont plus nombreux. J'apprendrai par la suite qu'ils font aussi la célébrité du pow-wow de Kahnawake :

Vous auriez pu poser la question : qu'est-ce qui fait que vous allez à un pow-wow ? Moi je vais à un pow-wow parce que je capote sur les kiosques. Kahnawake c'est ma place. Et je vais pas là pour les danses. Je vais regarder un peu, mais Kahnawake les kiosques là-bas c'est capoté. (*Approbation du groupe*). Tu as de tout puis c'est pas des billes en plastique rouge avec 20 kiosques de capteurs de rêve. Il y en a qui font des paniers en frêne, des bâtons de crosse, des affaires pour faire de l'artisanat. Donc moi comme membre de Première Nation j'ai besoin de matériel pour fabriquer mon régalia. Des

kiosques d'où les gens sont capables d'expliquer ce qu'ils font et comment c'est relié à leur culture, wow ! (Marcel, groupe de discussion septembre 2019)

5.2 Histoire du pow-wow de Wendake

5.2.1 Les rassemblements

Il existait déjà, avant l'apparition des pow-wow, des rassemblements au sein de la Nation Huronne-Wendat. Le grand chef Konrad Sioui raconte :

Un pow-wow... Le mot a été changé. Le pow-wow a une connotation un petit peu commerciale. Dans notre langue ça s'appelle un agoshin. Agoshin ça ressemble beaucoup au mot innu qui makushan²³. Plus à l'ouest, les pow-wow qu'on a connus de façon plus internationale c'était à l'origine les potlachs. [...]. Agoshin ça veut dire festin. On mange, on danse, on chante, on revoit des personnes, on se fait de nouveaux amis. Cet esprit est encore là, tout est là, tout est intègre. Puis c'est pas juste entre Premières Nations, c'est entre chaque être humain, peu importe sa couleur. Tous les êtres humains sont invités autour du pow-wow, il n'y a pas de nationalité, c'est universel». (Konrad Sioui, septembre 2019)

Le pow-wow c'est originellement le partage des richesses accumulées au cours de l'année :

C'est la redistribution. On prépare pendant l'hiver, ça se prépare un pow-wow. Les vivres, les viandes, tout ce qu'on a de meilleur. Nos artisanes et artisans aussi vont montrer ce qu'ils ont fabriqué de plus beau. C'est ça le pow-wow : on accumule des richesses puis on les redonne, on les redistribue. À la fin du pow-wow on a montré qu'on vivait dans l'abondance. [...]. (Konrad Sioui, septembre 2019)

5.2.2 L'ancien pow-wow de Wendake

²³ Terme innu désignant un festin : « Quand les chasseurs rapportent le caribou, on prépare la viande pour un festin appelé *makusham*. Tous les membres de la communauté dansent, jouent du tambour et chantent autour des aliments préparés pour l'occasion. Les femmes imitent le caribou, tandis que les hommes, les chasseurs, les suivent en une danse circulaire. Aînés et enfants se joignent au *makusham* pour rendre hommage au caribou et à d'autres êtres vivants qui leur fournissent les choses nécessaires à la vie » (*Le pays innu, Nitassinan, et le tambour innu* s.d.)

Nombreuses sont les personnes de la communauté qui ont mentionné le pow-wow sous son ancienne forme. Ce pow-wow de tradition huronne-wendat comportait des moments de danse, mais qui ne faisaient pas l'objet de compétitions. Il y avait plutôt des compétitions sportives. La Loi sur les Indiens et ses interdictions de pratiquer certaines danses ne semble pas avoir été trop appliquée dans la communauté. Steve Gros-Louis affirme en effet : « on a toujours pu continuer à danser. Mes parents dansaient pas, mais j'avais de la famille qui dansait, surtout ma grande sœur qui a 60 ans. Puis mon autre sœur qui a 50 et quelques années dansait aussi dans un groupe de danse » (Steve Gros-Louis). Cependant, ces danses étaient des danses propres à la communauté. Konrad Sioui raconte :

Quand j'étais jeune on n'avait jamais vu ça de notre vie des danses comme ça (*il parle des danses de pow-wow*). On voyait ça dans les films américains. Nous c'était d'autres danses. La danse de l'aigle, comme fait Steve Gros-Louis. On avait des habits de cuir. [...] Ils y avaient des danses qui étaient propres à la Nation Huronne wendat ; la danse du maïs, la danse de l'aigle, la danse du grand chef, la danse du soleil. C'est sûr que Max et sa troupe les ont un peu plus commercialisées, mais il reste que c'est nos danses. (Konrad Sioui, septembre 2019)

Dans le passé les pow-wow de compétition n'existaient pas à Wendake, il s'agissait plutôt de présenter différents talents, autant pour les hommes que pour les femmes :

Avant on dansait pas pour des trophées. La madame elle montrait sa robe qu'elle avait passé l'hiver à faire, elle dansait avec ses filles. Puis les gars, il fallait qu'ils montrent qu'ils étaient forts, parce que dans le bois il faut être fort. Il y avait du portage, des portageurs. Il y avait des courses de canot. Maintenant, il n'y a plus de courses de canots. Pour la compétition de canot, on faisait deux jours de course. (Konrad Sioui, septembre 2019)

Steve Gros-Louis évoque également dans ses souvenirs :

En 86 ils l'ont ramené au terrain de jeux. Mais les danses traditionnelles étaient là, toujours vivantes à ce moment-là. Il y avait même à ce moment-là, un peu comme les duchesses du carnaval, les princesses. Il y avait comme une élection des plus belles filles

avec son cavalier, qui arrivait à cheval, puis c'était comme un concours, il était vêtu traditionnel. Je me souviens de ça puis j'étais très petit. La course de canot était très populaire, la course de portage était très populaire. Il y avait le tir à la corde, le portage avec les sacs de sable sur le dos, le fer à cheval... Il y avait beaucoup plus de sport. C'était beaucoup axé là-dessus. Tire à l'arc... Ça a changé parce que je pense qu'aujourd'hui au niveau des assurances il n'y a personne qui est assuré pour mettre 7-8 poches de sable sur le dos de quelqu'un pour transporter ça ou tirer à l'arc quand il y a du public tout le tour. Les mesures de sécurité, ce serait différent. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

Nancy Picard se souvient elle aussi des événements à l'époque. Elle parle d'une dimension plus communautaire :

Qui organisait le pow-wow ? C'était plusieurs personnes de Wendake. Chacun déterminait autour d'une table « moi je m'occupe du restaurant », « moi je m'occupe du concours », « moi je m'occupe d'aller chercher du financement ». Comme mon père était responsable du restaurant, on a participé à l'organisation et à la réalisation de la restauration. 89, 88, dans ces années-là. Ils étaient bien organisés, ils savaient qui faisait quoi, etc. Mais j'avais peut-être 12 ou 13 ans donc moi c'était surtout avec mon père qui s'occupait du restaurant, on s'occupait d'aller chercher la viande de gibier chez les chasseurs ici à Wendake, on transformait la viande, etc. C'était un petit peu plus rustique. Il y avait d'autres Nations, mais c'était surtout des gens qui se connaissaient... [...]. Il y avait déjà des troupes de danse d'ici plus traditionnelles, non de pow-wow. Il y avait quand même des danseurs de l'extérieur, mais c'était beaucoup moins important qu'aujourd'hui. Le but c'était pas d'être international, le but c'était d'avoir un moment pour nous, d'échanger avec les gens autour. (Nancy Picard, septembre 2019)

Marcel Godbout, tout en évoquant les courses de canot et les concours de portage, parle également d'un événement avant tout construit par et pour la communauté :

Avant le pow-wow c'était beaucoup une fête plus participative où il y avait beaucoup d'implication communautaire de la part des gens, tout le monde était sollicité. Il y avait beaucoup de bénévolat, beaucoup d'artisans, beaucoup de compétition et de concours

pour essayer de se prouver lequel était meilleur dans telle ou telle discipline. Des choses qui avaient rapport avec nos activités coutumières, des courses en canot, des courses de ci, des courses de ça. Aller sur le territoire en canot, la chasse, ça faisait partie de nos activités coutumières. On en a fait des concours. Après ça ça a switché avec le mouvement venu de l'ouest que l'on appelle le pan-amérindianisme, mouvement d'une culture autochtone de l'Ouest se répandant maintenant dans l'Est. C'est maintenant ce type de Pow-wow qui est présenté de nos jours dans l'Est dont à Wendake. C'est pas un jugement que je porte, c'est juste ça qui est arrivé, c'est tout. (Marcel Godbout, groupe de discussion septembre 2019)

Certains habitants de Wendake semblent être nostalgiques du pow-wow dans son ancienne forme, « les plus vieux surtout » affirme Sabryna, et Frédérique ajoute « Moi je demande “tu viens-tu au pow-wow?” et c'est “Ah non j'aimais mieux celui avant, quand il y avait les courses et le portage” » (Groupe de discussion septembre 2019).

Le changement vers un pow-wow plus international semble s'être opéré avec la création de Tourisme Wendake : « Ça a changé avec l'ouverture de l'office de tourisme où eux ils ont eu le mandat de refaire le pow-wow, et d'en faire un événement international » (Danisse Neashit). Le Grand-Chef pense que c'est parce que les attentes des touristes ont changé à la fin des années 2000 :

Il s'est passé un moment où les touristes ont plus voulu trop voir ce genre de choses, mais des choses plus commerciales. Je crois que le pow-wow plus commercial est arrivé en 2008, pendant les fêtes de Champlain. 2008 il y a eu des millions de dollars versés pour les fêtes de Champlain. C'est à ce moment-là qu'on a dû faire venir des danseurs de partout et des gros drums. (Le grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)



Figure 5.1 : Pow-wow de Wendake de 1967 – concours des « princesses »

Source : Archives de Conseil de la Nation Huronne-Wendat



Figure 5.2 : Pow-wow de Wendake de 1968 – Course de canots

Source : Archives de Conseil de la Nation Huronne-Wendat



Figure 5.3 : Pow-wow de Wendake de 1971 – Concours de portage

Source : Archives de Conseil de la Nation Huronne-Wendat

5.2.3 L'avènement du pow-wow dans sa forme actuelle

C'est au milieu des années 80 que les danses venues de l'Ouest sont vues pour la première fois dans la région de Québec selon Steve Gros-Louis :

En 84, quand il y a eu les grands voiliers, on a eu des troupes de danse de l'Ouest qui sont venues avec des symboliques qu'on voit plus dans les pow-wow d'aujourd'hui, comme les clochettes. Mais les compétitions de danse comme on les connaît aujourd'hui je dirais que c'était dans les années 2000. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

C'est au cours des années 2000 que le pow-wow devient un évènement à visée plus touristique : « C'est en 2006 que le pow-wow est devenu "attraction". À mon avis, on a toujours eu les bras ouverts, mais quand est-ce qu'on a commencé à faire la promotion... 2006 c'est là que l'Office de Tourisme de Wendake a été mis sur pied » (Colombe Bourque). James Rock confirme :

Effectivement, en 2007, il était plus sous la forme un peu traditionnelle, mais quand même commerciale parce qu'ils l'avaient changé d'endroit. Ils l'avaient mis dans le vieux Wendake, dans le stationnement de l'ancien bureau de Tourisme Wendake. [...] Par la suite l'Office du Tourisme a repris le mandat pour l'édition 2008. En 2008 on a eu pas mal d'argent avec le 400^e, malgré qu'en 2007 on avait quand même eu des sous parce qu'on était capitale culturelle. Ça avait aidé l'évènement, c'était plus facile au niveau des budgets. On avait une plus grosse équipe [...]. On était déjà connu, mais c'est plus en 2008 qu'il y a eu un boom pour Monsieur et Madame « Tout le monde », parce qu'on était partout, on était dans toutes les publicités, les journaux, etc. [...]. En 2007 c'est la première édition plus commerciale que j'ai connue de par mon travail, mais avant c'était des pow-wow plus traditionnels qu'on faisait sur le terrain de soccer. [...]. Je pense que c'est à partir de 2008 qu'on a décidé de faire les pow-wow de compétition. (James Rock, septembre 2019)

L'évènement prend donc de l'ampleur et va changer plusieurs fois de lieu :

On est parti du terrain de soccer en 2007. En 2007 c'était le boulevard Bastien. 2008 on est retourné sur le terrain de soccer, ça a continué 2009, 2010, 2011. Là le Conseil d'Administration s'est mêlé un peu plus de Tourisme Wendake et des évènements, donc ils ont décidé de retenter de le faire dans le vieux Wendake. Ils ont pris le terrain de l'hôtel, le musée pour commencer les activités et la rue commerçante. Ça, c'était 2012. (James Rock, septembre 2019)

C'est en 2012 que Colombe Bourque devient la directrice générale de Tourisme Wendake, c'est aussi l'année où Steve Gros-Louis préside le pow-wow. Il aura un rôle important quant aux transformations de l'évènement, autant au niveau de sa forme que de son emplacement :

Donc en 2012 je présidais le pow-wow de Wendake. Ça a eu un impact majeur, je dis ça sans prétention aujourd'hui. Moi j'ai repris le pow-wow qui était sur le champ de soccer et je l'ai ramené dans le vieux Wendake, malgré l'opposition de beaucoup de gens. Parce que vous savez, quand on a des fonctionnaires qui sont confortables dans une enceinte où on met 4 clôtures, une porte d'entrée et une porte de sortie et un stationnement ça va bien [...]. C'était qu'on avait des installations incroyables comme l'hôtel-musée et des

boutiques d'art et d'artisanat dont je fais partie avec ma sœur. On a repris avec ma sœur une boutique sur la rue, et on ne bénéficiait nullement de la venue du pow-wow qui était dans le haut. Habituellement quand on fait une fête dans un village c'est pour stimuler l'économie [...]. Par la suite on a eu une consultation et les gens disaient : « il faut ramener ça dans le haut, ça n'a pas de bon sens, c'est trop commercial. » Et finalement j'ai ramené ce comité-là en disant « attendez, on va aller plus loin là-dedans. On va se servir des installations qui sont déjà là et on va regarder ce qu'on peut faire avec ». De là est venue l'idée d'une installation ; le cercle de danse à côté de l'amphithéâtre, qui est merveilleux. Il a été fini en 2014 ou 2015 je crois. [...] je pense qu'aujourd'hui on a quand même le plus beau des deux : on a ramené ça dans le vieux Wendake, dans des installations naturelles et un décor qu'on n'aurait jamais retrouvé dans le champ de soccer. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

Le pow-wow a déménagé dans le nouveau cercle de danse que nous connaissons aujourd'hui. Le pow-wow est donc passé d'une célébration communautaire à un événement plus touristique et international.

Stéphane Picard, responsable des archives et du centre de documentation de la Nation Huronne-Wendat, me précise la chronologie suite à une conversation téléphonique :

Tableau 1.1 : Chronologie des rassemblements et des pow-wow à Wendake

1966	Premier pow-wow de Wendake
1966 à 1983	Pow wow provincial avec des membres de Wendake et autres Premières Nations provenant surtout des Ilnus de Mashteuiatsh et Cris de la Baie-James
1984	Premier pow-wow international avec des membres de Wendake et autres Premières Nations provenant des États-Unis, de l'Ouest canadien, etc.
1985	Premier « Agoshin » (fête culturelle)
1986 à 1989	Différentes fêtes culturelles « Agoshin »
1990 à 2000	Différente variante de pow-wow un peu copié sur le modèle des années 1966-1983

1966-1983	Certaines années il n'y a pas eu de pow-wow, mais des fêtes culturelles en forêt.
2001 à 2003	Changement avec apparition des concours de danse et danse spectacle. Le pow-wow se passe au Centre récréatif Omer Lainé
2004 à aujourd'hui	Les pow-wow de Wendake sont des pow-wow de compétition, similaires aux concours de danse actuels de l'ouest
2000-2012	Le pow-wow se déroule au Centre récréatif Omer Lainé
2013 à aujourd'hui	Le pow-wow se déroule dans le Vieux Wendake »

Source : Cassandra Chatonnier

5.2.4 Spécificités du pow-wow de Wendake

Lors de ma première visite au pow-wow de Wendake, en 2018, j'ai pu observer, le premier jour, un moment qui rassemblait la danse des plumes, la danse de l'aigle et la danse de l'amitié. Des morceaux de bois étaient posés au sol, autour desquels des hommes et des femmes dansaient, puis qu'ils venaient lever pour former une sorte d'architecture autoportante en forme de toit.

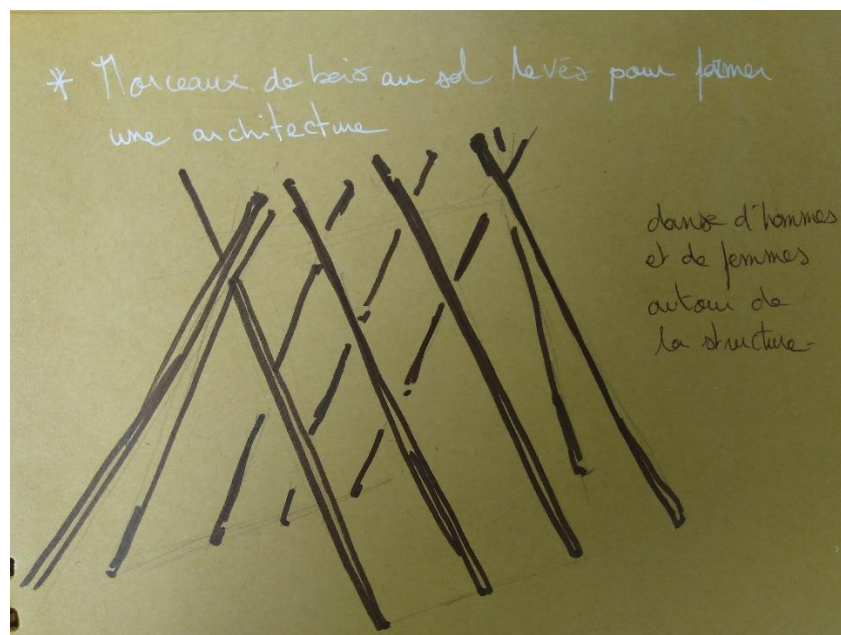


Figure 5.4 : Dessin de la structure employée pendant la danse de l'aigle

Source : Cassandra Chatonnier

Il a été expliqué au micro que la danse des plumes est interprétée lors de la naissance du fils du chef ou pour la venue d'un autre chef alors que la danse de l'aigle est une danse de clans familiaux ; l'aigle est le messenger entre les familles et le créateur. La danse de l'amitié est une invitation aux spectateurs. Nous avons donc pu venir saluer celui qui mène la danse et nous joindre au cercle après que de la sauge eut été brûlée dans le coquillage de purification. Je n'avais pas vu ces danses au pow-wow de Kahnawake, c'est parce qu'elles sont uniques à la Nation Huronne-Wendat. Il y avait aussi un groupe de femmes qui chantaient et jouaient du tambour. James Rock, lors de notre échange m'indique « Diane Picard c'est elle qui fait les femmes au tambour », et explique ces spécificités propres au pow-wow de Wendake :

Après je me suis plus dirigé dans une formule d'ouverture officielle avec un côté plus politique. Parce que dans les autres pow-wow on mélange pas la politique avec le pow-wow. C'est une de nos particularités. Le vendredi on le dédie beaucoup à notre culture en passant par les troupes comme Steve, comme Diane. On a aussi un discours politique. Fait qu'on enclenche notre weekend pour pouvoir le samedi et le dimanche se consacrer seulement à un pow-wow. (James Rock, septembre 2019)

Steve Gros-Louis est le créateur de la troupe de danse Sandokwa. Il me raconte l'importance de faire vivre et de montrer les danses de sa Nation :

Ce qui est aussi important aussi de comprendre dans le pow-wow, et là j'entre plus dans le côté spiritualité, c'est qu'en dirigeant Sandokwa, on a toujours été fier d'amener nos danses culturelles traditionnelles au pow-wow, mais pas dans un concept de pow-wow. À mes yeux il y a trois types de danse, et là je parle des Hurons-Wendat. Il y a les danses traditionnelles qu'on fait dans les maisons longues lors de cérémonies. Nous, Sandokwa, ce qu'on a fait c'est qu'on a pris ces danses-là et on les a amenées à un niveau culturel. C'est pas des danses folkloriques, c'est des danses traditionnelles avec... Je vais vous donner un exemple : une cérémonie de pipe de terre ou de calumet pouvait durer 24 heures dans une maison longue. Nous si on fait une danse de la cérémonie du calumet ça va durer 7 minutes. Donc la dynamique va être différente. La danse va être plus dynamique, plus de mouvements, plus enjouée. C'est le même pas traditionnel, mais on va l'éclater pour que ce soit plus beau à l'œil, pour attirer l'attention du spectateur. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

Il me parle également des symboliques présentes dans ces danses huronnes-wendat :

Si je fais une danse traditionnelle de chez nous, j'ai quelque chose à incanter, j'ai Iouskea à remercier, j'ai tel mouvement avec telle signification. La danse des plumes pour la naissance, on va retrouver un visage plus sympathique, moins sérieux. Nous on danse encore avec nos costumes de peau de cuir, on est pratiquement les seuls. Yusgeha, c'est le créateur. Vous savez, quand on danse, hommes et femmes, les gens vont dire « Ah ils sont pas sur le même niveau, le même pas ». Quand les femmes ont leur fan en l'air, elles sont en train de remercier le créateur, tandis que les hommes remercient la mère-terre. Puis ça balance de l'un à l'autre pour toujours avoir un équilibre entre les deux. L'homme danse toujours plus accroupi, que ce soit dans les danses de pow-wow ou nos danses traditionnelles. Il danse le plus proche de la terre parce que lui il doit rester groundé avec la terre. Tandis que la femme peut danser avec élégance (mouvement vers le haut de Steve) parce que elle, elle est purifiée à chaque lune. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)



Figure 5.5 : Membres de la compagnie Sandokwa au pow-wow de Wendake en 2017

Source : TC Media – Prisca Benoit

Les spectateurs ont eu l'air de beaucoup apprécier ces démonstrations de danses huronnes-wendats lors des différentes éditions du pow-wow auxquelles j'ai assisté. Cependant, les

personnes rencontrées semblent partagées sur l'aspect dit « traditionnel » de ces danses. Par exemple Marcel Godbout affirme :

C'est folklorisé. Il y a des éléments culturels qui sont mélangés. Par exemple Steve peut dire lors de sa présentation du chant et de la danse : « on va vous interpréter la danse du maïs ». Cette danse n'est pas la danse wendat originelle, mais bien une danse créée. Le chant l'accompagnant n'est pas le chant wendat du maïs originel, mais un amalgame de chant divers. Par contre le chant et la danse du maïs existent réellement et sont à la base de notre culture. L'importance et le sens qu'explique Steve face au maïs est à cette chanson et danse est juste. C'est différentes danses, ou un ensemble de différents chants qui sont reliés ensemble. C'est inspiré de. Donc c'est pas traditionnel, c'est folklorique, c'est une création. À cause du panamérindianisme il y a des choses qui se sont passées, je vais essayer d'être diplomate, mais il n'y a pas une lutte, pas un désaccord, mais une divergence de pensée. Il y a un mouvement folklorique, puis il y a un mouvement traditionnel. C'est comme ça dans plusieurs communautés au Québec. (Marcel Godbout, groupe de discussion septembre 2019)

Les pow-wow font partie du courant pan-indianiste et possèdent donc nombreux points communs, que ce soit en termes de configuration spatiale ou de temporalité.

5.3 Espace et temporalité du pow-wow

5.3.1 L'organisation des sites

Le pow-wow possède une organisation spatiale très précise, qui s'adapte néanmoins selon le site sur lequel il s'organise. Il y a deux types d'organisation ; celle du cercle sacré (« the Sacred Hoop »), venant du peuple Lakota, et celle du feu sacré (« the Sacred fire »), issue de la Confédération des Trois Feux Anishinaabe²⁴. Le cercle sacré des Lakota symbolise une force protectrice spirituelle qui entoure tandis que la métaphore du feu sacré représente un point de rassemblement pour les trois feux représentant les trois Nations formant la confédération. Ces

²⁴ Alliance entre les Nations Ojibwé (Chippewa), Outaouais (Odawa) et Potawatomi.

métaphores sont donc présentes dans l'organisation spatiale des pow-wow. La configuration du cercle sacré est représentée dans une série d'anneaux qui incarnent les valeurs Lakota pré-colonisation : le rôle des guerriers était de protéger les plus fragiles, soit les enfants, les femmes, et les aînés. C'est pourquoi le premier cercle, central, est celui des femmes, qui dansent dans le sens des aiguilles d'une montre, et le second celui des hommes, qui dansent dans le sens inverse. Le cercle suivant est celui des tambours, qui symbolisent le cercle protecteur autour de l'ensemble de l'arène de danse. Se trouvent ensuite les spectateurs et les commerçants (Browner 2002).

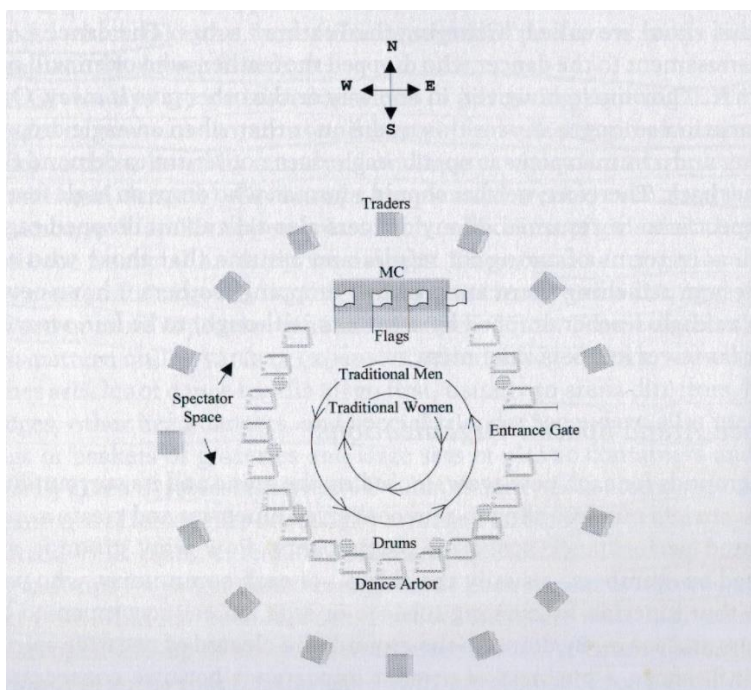


Figure 5.6 : L'espace du pow-wow Lakota

Source : Schéma issu du chapitre « Pow-wows in Space and Time » (Browner 2002, 96)

La configuration du pow-wow Anishinaabe est aussi circulaire, mais les tambours sont au centre ; ils représentent le feu sacré de la confédération anishinaabe. Les hommes et les femmes dansent dans le même sens, celui des aiguilles d'une montre, mais les danseurs les plus dynamiques (souvent les hommes plus jeunes) ont tendance à former un cercle extérieur qui enveloppe les autres danseurs. Le cercle suivant est composé de la famille et des amis des danseurs. Viennent ensuite le reste des spectateurs et enfin les artisans/commerçants.

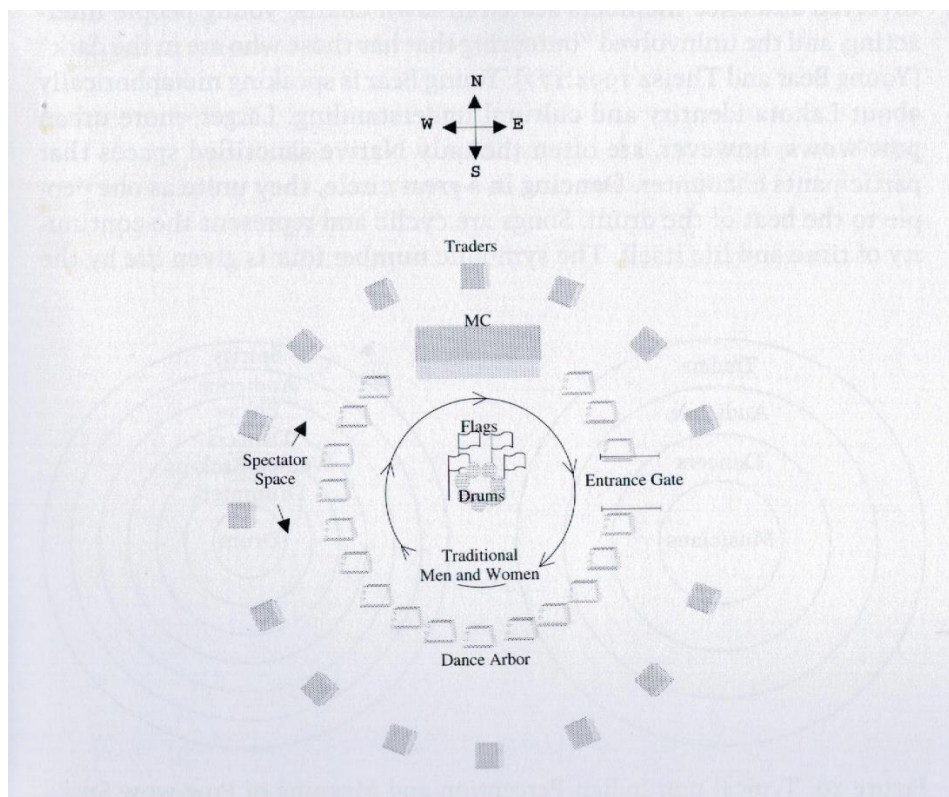


Figure 5.7 : L'espace du pow-wow Anishinaabe

Source : Schéma issu du chapitre « Pow-wows in Space and Time » (Browner 2002, 97)

Les pow-wow de Wendake et Kahnawake sont évidemment tous les deux circulaires, mais sont légèrement différents des configurations présentées par Browner. Lors de ma visite en 2018 à Wendake je note : le site du pow-wow de Wendake est au bord de la rivière. Lorsqu'on arrive, on voit, sur un espace de stationnement, des « food trucks » autochtones et une grande tonnelle barnum avec des tables et des chaises. Le pow-wow, composé du cercle de danse et des artisans, se trouve en contre-bas. Je m'engage dans les escaliers de bois, longs et pentus. Je suis au milieu des tentes/kiosques où se vend de l'artisanat. Ils ne sont pas installés de manière circulaire, mais prennent plutôt la forme d'un chemin qui mène au cercle de danse. Je prends le temps de circuler puis je vais m'installer dans l'hémicycle de pierre. Le site est très beau, entouré de grands arbres. « Le Cercle de danse de la Nation », espace conçu pour accueillir le pow-wow, est une arène entourée des gradins faits en grands blocs de pierre sur environ la moitié du cercle. Ils sont permanents. Viennent s'ajouter sur 1/3 du cercle des gradins en métal et en bois. Enfin, le reste du cercle est bordé de tentes où se trouvent les tambours et le MC (maître de cérémonie).

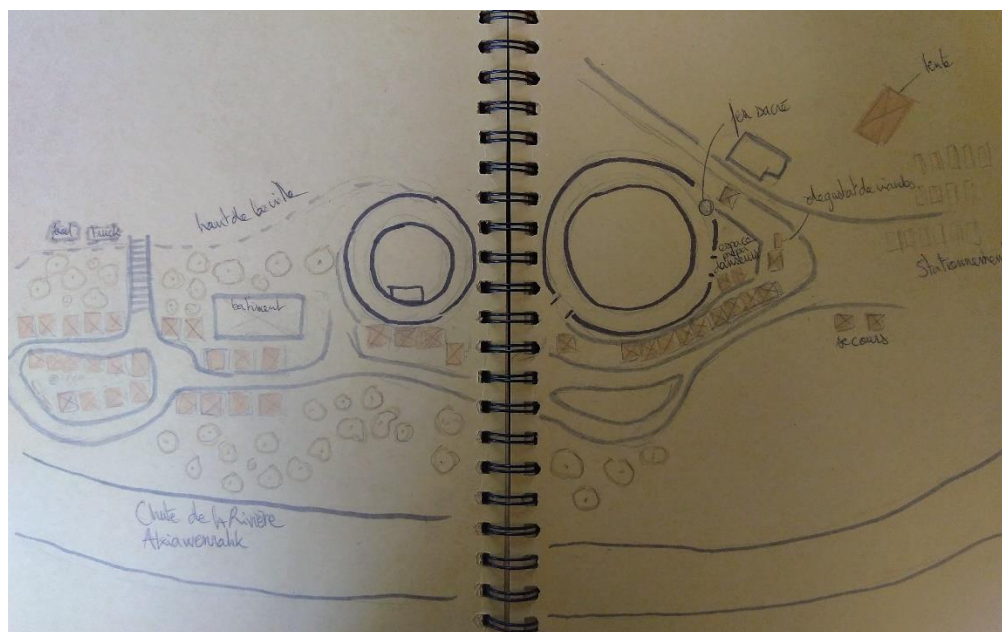


Figure 5.8 : Plan du site avec « Le cercle de danse de la Nation » (le plus grand) et l'amphithéâtre (cercle plus petit)

Source : Cassandre Chatonnier

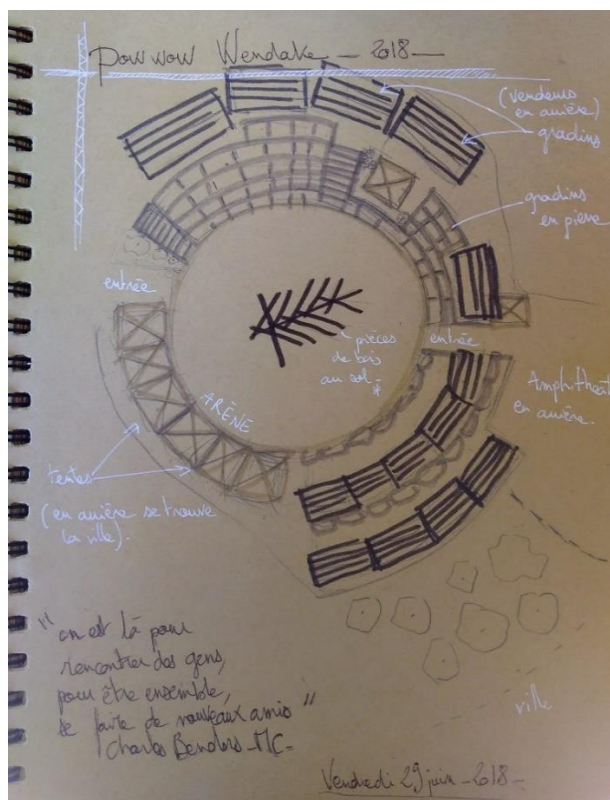


Figure 5.9 : « Cercle de danse de la Nation »

Source : Cassandre Chatonnier

30 juin 2018. jour 2

Pluie - le pav. n'est est d'apl. c'est dans l'atmosphère.

circulaire lui aussi

dimanche, 11c
09h30

SCENE

tambours sur la scène spectateurs

groupes

jeunes danseuses et gens hommes.

les danseuses se regroupent à l'entrée

groupe

vétérans

vétérans + amis

2 push up - échauffement des vix

1ère golo entrée avec vite les vétérans - et les spectateurs de départ

2e golo entrée pour les danseurs.

porteurs de drapeaux vétérans

jeunes danseurs d'après danseurs et leurs spectateurs face à scène

Chap

vétérans

départ

② Chant des drapeaux = ils restent face à la scène

Orde :

homme traditionnel
jeunes danseurs
jeunes danseurs
jeunes traditionnelles
jeunes d'après
jeunes danseurs

⑤ entrée des danseurs -

⑥ plusieurs interchats

Certains danseurs vont saluer les vétérans - danseurs un peu pour eux.

finis initialement des spectateurs.

Je reviens les m. vix de danseurs que l'année passée.

les hommes restent en premier pour s'activer que le territoire est secondaire pour les porteurs d'eau - (armées) R.C.

⑦ la chanson des fautes petits.

⑧ femmes traditionnelles 60 et ⑨ femme seulement

⑩ hommes traditionnels 60 et ⑪ - 0

⑫ ♀ traditionnelles 45 à 59 - 3 participantes - balancement des hanches sur la base gauche circulaire contre la prière - toujours un pied au sol.

⑬ ♀ clochettes 45 à 59 toujours sur la pointe des pieds.

Source : Cassandre Chatonnier

Kahnawake :

Le pow-wow de Kahnawake est situé sur l'île Tekakwita, qui fait partie de la réserve de Kahanawake. Betty, spectatrice mohawk mentionnée plus haut m'explique :

I like the space, it's perfect. The Tekakwita island. Tekakwita is a Mohawk woman who did miracle. The Pope canonized her, 10 years ago I believe. It is cool, it is woody, close to water. As Natives we would always in places close to water. It's what we have? here. (Betty, pow-wow de Kahnawake 2019)

Lorsque j'entre pour la première fois dans l'espace du pow-wow de Kahanawake je note aussi que le premier contact est celui avec les kiosques des commerçants, mais aussi avec les kiosques «culinaires», qui se trouvaient en surplomb à Wendake. Je retrouve, dans l'organisation du site, une configuration presque similaire à celle des cercles qui s'entourent les uns les autres. Les kiosques pour manger et ceux des artisans entourent le cercle formé par les gradins de spectateurs, qui lui-même entoure le cercle de danse. En périphérie de toute cette installation se trouvent les tentes et véhicules récréatifs des familles faisant la route des pow-wow.

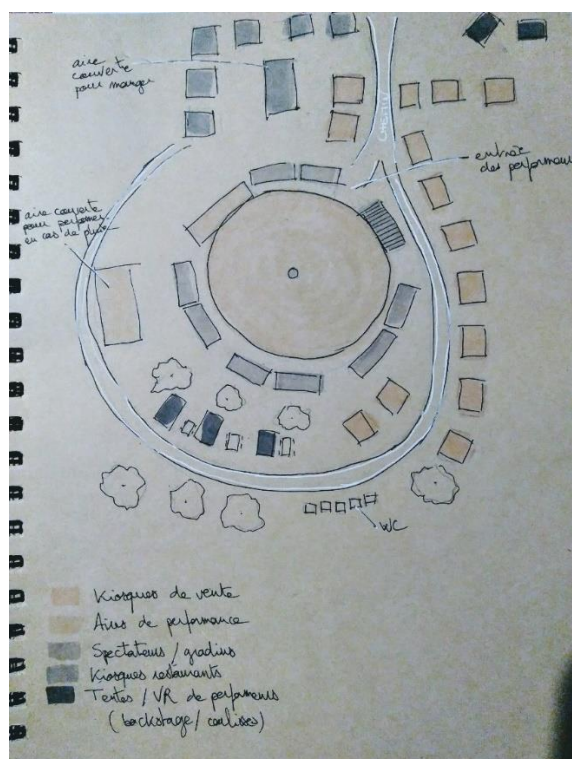


Figure 5.11 : Cercle de danse du pow-wow de Kahnawake

Source : Cassandre Chatonnier

Les tambours sont aussi sous une tente à proximité de celle du MC, mais les haut-parleurs qui retransmettent le chant des tambours sont au centre du cercle, ainsi que des drapeaux, dont le drapeau de la Nation Mohawk. Même si les tambours ne sont pas physiquement au centre, le fait que le son soit émis du centre de cercle, et qu'on y voit les drapeaux, fait penser à la configuration du pow-wow Anishinaabe décrit par Browner.

J'ai pris le temps ici de décrire chaque cercle et si chacun des anneaux semble avoir une fonction bien définie, il existe une grande porosité entre ces espaces. Cela ne se ressent pas seulement en termes de circulation, mais aussi en termes de conversation : tout le monde se rend visite, parle les uns avec les autres, parle des uns aux autres, et le MC, lorsqu'il évoque tel kiosque de nourriture ou d'artisanat, fait sans cesse un lien verbal entre les différents cercles. Comme Ivania, danseuse *fancy shawl* en témoigne :

Il y a trois espaces spécifiques sans être coupés. Tu sens quand tu es à la bouffe, à la danse. C'est en lien à travers le mouvement des gens. L'espace artisanal entraîne une autre circulation. (Ivania, pow-wow de Kahnawake 2018)

5.3.2 La présence sacrée de la nature

Même si nous sommes très proches des villes de Montréal et Québec, les deux sites que je viens de décrire sont des environnements proches de la nature. Le pow-wow de Kahnawake est sur une île boisée où l'eau du fleuve est toute proche alors que le pow-wow de Wendake vient longer la rivière. Lorsque je demande au Grand Chef Konrad Sioui pourquoi le pow-wow se trouve sur ce site-là, il me répond : « Parce que c'est beau. On est dans le canyon, on entend la rivière. Puis le canyon il amène toujours une fraîche » (Le Grand Chef Konrad Sioui). Mais cette relation de proximité avec la nature va plus loin que la qualité de ces sites, elle est présente dans le discours des gens. Lyne, danseuse femme traditionnelle d'une cinquantaine d'années, rencontrée au pow-wow de McGill m'explique :

Je danse depuis 6 ou 7 ans. Je danse pour le créateur, la Terre-Mère, ceux qui sont disparus, ceux qui sont malades. La danse traditionnelle venait plus me chercher dans mes valeurs, puis ça correspond à mon âge. La danse traditionnelle, on est des protectrices de

la Terre-mère avec nos franges et les franges perpétuent les graines de fleurs. C'est la nature qui tourne. On honore aussi les grand-mères et les hommes. Je danse du mois de mai à l'automne, puis on endort les plumes pour l'hiver. Et l'hiver, quand les plumes dorment, on répare ce qui s'est brisé dans le régalia. (Lyne, pow-wow de McGill 2019)

La danse semble donc ancrée dans une connexion avec la terre et son rythme, celui des saisons. Lyne mentionne également les plumes. Les plumes, particulièrement les plumes d'aigle, ont une grande importance pour les danseurs de pow-wow. Je le comprends la première fois en 2018, au pow-wow de Wendake, lorsque, pendant une danse intertribale, une plume d'aigle tombe sur un tambour. Charles, le MC, annonce alors que c'est un moment spécial et que nous ne devons pas prendre de photos (pow-wow Wendake 2018). C'est Aignolet qui va m'expliquer pourquoi l'aigle est si important. Il me dit que lorsqu'un Autochtone revient de guerre on lui donne une plume d'aigle, car c'est l'oiseau qui va le plus près du créateur. Il m'explique d'ailleurs que même si on dit LE créateur, le créateur est une femme. Le feu sacré, dans lequel on peut brûler de la sauge, se trouve près du cercle de danse. J'ai pu y voir des joueurs de tambour venir y purifier leur instrument dans la fumée. Aignolet me dit que lorsque la sauge brûle, sa fumée porte les mots vers le créateur et quand elle arrête de monter, l'aigle prend le relais et amène les mots au créateur. Les tambours et leurs vibrations attirent les aigles. La plume d'aigle est donnée « si on peut les respecter et faire du bien avec ». Sur le *eagle staff* (bâton orné de plumes porté avec les drapeaux), il y a 12 plumes pour les 12 Nations du Québec (la douzième Nation est celle des non-Autochtones) : ça veut dire que toutes les Nations sont les bienvenues (Aignolet, pow-wow de Wendake 2018). L'aigle est aussi un oiseau qui veille sur nous, et s'assure que tout se déroule bien :

Au Manitoba c'est carrément différent d'ici. Par exemple ici on rentre le eagle staff et le soir on le sort, dans certaines familles, le eagle staff il rentre puis il reste là toute la durée du pow-wow. La raison est bien simple : l'aigle est supposé être là pour surveiller. Si tu fais ça pour d'autres aînés ça peut être un sacrilège « non il faut que tu sortes ton eagle staff ! ». L'aigle dans toutes les Nations ou presque, il est là puis il surveille, il surveille le danger. Puis si tu l'enlèves, il peut plus surveiller rien. (Wishe, groupe de discussion septembre 2019)

Les plumes d'aigle sont donc souvent évoquées et il peut être très difficile pour un danseur de perdre une plume d'aigle de son régalia, comme en témoigne Steve Gros-Louis :

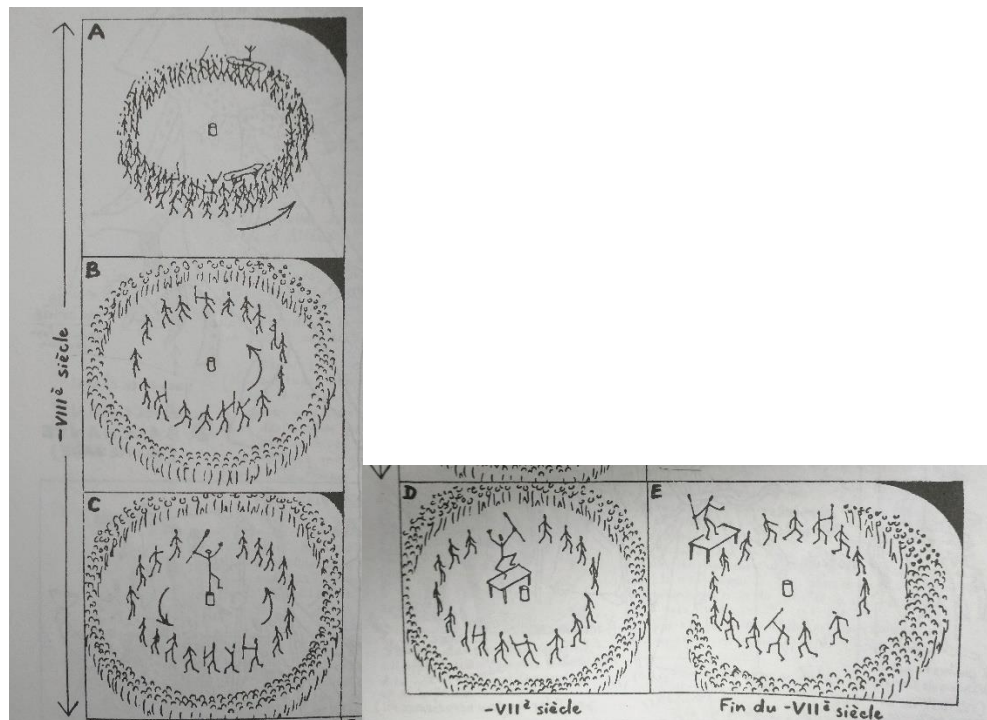
Je me souviens, il y a trois ans j'avais échappé une plume d'aigle en dansant ; c'est mauvais présage et tout s'arrête. Avez-vous déjà vu ça ? Moi ça m'a touché beaucoup. On a emballé la plume, elle est encore emballée d'ailleurs. Je suis jamais revenu le lendemain, je ne me sentais pas prêt. J'ai eu une tristesse incroyable. Demandez-moi pourquoi : je le sais pas. Je me sentais pas capable de retomber sur mes deux pieds, c'est comme ça. Cette plume est encore couverte et je me sens pas prêt à la ressortir, et ça fait trois ans qu'elle est emballée. Ils disent que quand il y a une plume d'aigle qui tombe il y a quelques années des soldats autochtones qui sont tombés en défendant nos droits. Les anciens interprètent ça comme la plume d'aigle est tombée, quelqu'un va tomber. J'ai pas été capable de rebondir le lendemain ; j'ai resserré mon régalia. Ça s'explique pas. Moi ça m'a pris 30 ans mettre des plumes d'aigle sur mon vêtement. J'en ai donné une à mon fils dignement il y a quatre ans. Il la porte maintenant, avec une très grande sagesse. Mon neveu danse depuis tout petit avec une plume sur la tête. Mais moi je me suis senti digne de porter des plumes d'aigle seulement à 30 et quelques années. Mais je suis un traditionnaliste vous comprenez, à l'intérieur de mes danses c'est des choses qui sont très fortes, puis pour d'autres ça va juste être un appareil. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

Tous les éléments naturels qui composent le pow-wow sont donc en relation. Les tambours et leurs vibrations, le feu et sa fumée, les aigles : tous travaillent ensemble pour mener les prières des hommes et des femmes vers le créateur. La danse est en connexion avec la Terre et ses éléments, il n'y a pas de frontières entre l'activité humaine et son environnement. Selon Barbara Diabo, cette perception de l'acte de danser en connexion avec le monde est ancestrale et semble difficile d'accès dans nos modes de vie contemporains :

I always say these dances existed for quite a long time, at least versions of it, for a reason. And I think that there is a connectivity of it with the earth and with nature that people in the modern world lack and miss that somewhere. [...] That's a thing, art doesn't have borders. Arts touches us on an emotional level, on a spiritual level. And this is what I find about First Nation dance. When I used to do ballet, it was so esthetic almost from the

outside, and these dances are from the inside. It is the first time I had a spiritual connection with dance. (Barbara Diabo, 2019)

La configuration circulaire du pow-wow, l'aspect participatif de l'évènement et la connexion avec la nature ne sont pas sans rappeler le théâtre grec antique, son architecture et ses fonctions. Lorsque je fais référence ici aux rituels performatifs et au théâtre grecs, il est important pour moi de souligner que les Grecs de l'Antiquité formaient un peuple autochtone de la Grèce. La considération de la culture grecque antique comme étant le berceau de la culture occidentale est liée à la réinterprétation que certains pays d'Europe, comme la France ou l'Italie en ont faite à la Renaissance, lorsque certains vestiges ou écrits ont été redécouverts. Ainsi les rituels dionysiens du printemps décrits par Aristote étaient aussi liés à l'arrivée de la belle saison et la participation aux rituels permettait la catharsis²⁵ (Holl, Pallasmaa et Gómez 2006). André Degaine décrit assez bien graphiquement comment le mouvement circulaire des danses sont à l'origine de la forme du théâtre grec (Degaine 1992).



²⁵ La catharsis décrit le phénomène de libération des passions des spectateurs grâce à un événement dramatique ou performatif (comme une représentation théâtrale) (Pavis 1980)

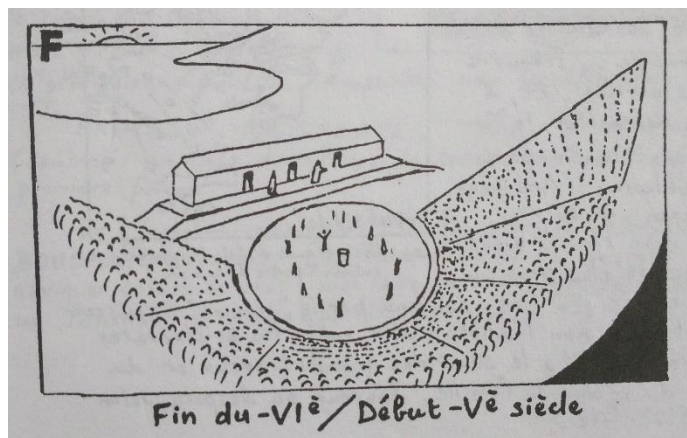


Figure 5.12 : Formation du théâtre grec entre le -VIII^e siècle et le -V^e siècle

Source : André Degaine dans L'Histoire du théâtre dessinée (Degaine 1992, 14-15)

L'édifice du théâtre grec devient donc un cadre pour cet acte transformateur qui prend la forme de la tragédie. Vitruve ²⁶ insistait sur le fait que l'architecture du théâtre devait permettre au corps du spectateur une compréhension complète de la pièce, et le plan devait être construit en accordance avec l'image du ciel : c'est un lieu cosmique. C'est aussi un lieu qui, habité par la tragédie, devient un espace de transition entre le dionysiaque et l'apollinien, un entre deux entre l'ignorance et le savoir, entre la vie et la mort. L'orchestra est à la fois lieu de contemplation et temps pour la participation (Holl, Pallasmaa et Gómez 2006), tout comme l'est l'espace du pow-wow.

5.3.3 L'organisation dans le temps

L'organisation temporelle est également très similaire d'un pow-wow à un autre, avec parfois de légères variations. Il y a d'abord la grande entrée, qui fait défiler tous les participants selon un ordre précis et qui peut avoir deux ordres différents. Avant cette grande entrée, l'espace est purifié par les aînés qui brûlent du tabac ou de la sauge tout en priant et chantant. Il y a ensuite la danse des vétérans et les danses intertribales. Puis vient la présentation des danses en

²⁶ Écrivain romain, qui a fait le lien entre les origines de l'architecture et les origines du langage. La maîtrise du feu a permis le rassemblement social, donc le développement du langage et la possibilité du « faire » : c'est l'avènement de la *poïésis* de l'architecture. L'action architecturale devient donc un acte d'affirmation ancré dans un contexte social, culturel, et linguistique. Vitruve établit que l'architecture est à la fois *faber* (de quoi c'est fait), et *logos* (qu'est ce qui le justifie), et estime que la proportion mathématique est un savoir essentiel pour l'architecte : l'architecture était alors synonyme d'ordre cosmique (Holl, Pallasmaa et Gómez 2006).

commençant par les danses traditionnelles, la *grass dance*, la danse des clochettes et la danse *fancy*. Les participants sont regroupés par âge et les présentations vont du groupe le plus jeune au groupe le plus vieux. Il y a ensuite des danses intertribales, puis une parade de clôture (« Retire Colors »). Après une pause pour le repas, le cycle reprend dans le même ordre sauf que les danses font maintenant l'objet d'une compétition²⁷. La compétition est suivie par un moment « spécial », qui peut être une danse en l'honneur d'une personne qui a accompli quelque chose de remarquable dans la communauté, un don de cadeaux pour certains danseurs choisis, ou une danse en mémoire d'une personne décédée dans la dernière année. L'ensemble des participants connaît l'ordre établi et se tient généralement prêt quand il le faut ou quand le maître de cérémonie le rappelle (Browner 2002). On peut voir cette organisation temporelle dans le schéma ci-dessous :

²⁷ Ceci n'est pas nécessairement le cas pour le Québec où les compétitions commencent parfois directement après la grande entrée

Table 1. Pow-wow Order of Events

1. Grand Entry	
a. Dancers enter in the following orders:	
Variation 1	Variation 2
Flag Bearers/Color Guard	Flag Bearers/Color Guard
Optional: Honored Guests and Elders	Optional: Honored Guests and Elders
Head Dancers	Head Dancers
Pow-wow Princess	Pow-wow Princess
Men Traditional Dancers	Men Traditional Dancers
Women Traditional Dancers	Men Grass Dancers
(1) Buckskin Dancers	Men Fancy Dancers
(2) Cloth Dancers	Boy Traditional Dancers
Men Grass Dancers	Boy Grass Dancers
Women Jingle Dancers	Boy Fancy Dancers
Men Fancy Dancers	Women Traditional Dancers
Women Fancy Dancers	(1) Buckskin Dancers
Boy Traditional Dancers	(2) Cloth Dancers
Girl Traditional Dancers	Women Jingle Dancers
(1) Buckskin Dancers	Women Fancy Dancers
(2) Cloth Dancers	Girl Traditional Dancers
Boy Grass Dancers	(1) Buckskin Dancers
Girl Jingle Dancers	(2) Cloth Dancers
Boy Fancy Dancers	Girl Jingle Dancers
Girl Fancy Dancers	Girl Fancy Dancers
b. Flag Songs	
c. Invocation/Prayer	
d. Posting of Colors	
2. a. Veterans' Dance	
b. Intertribals	
3. Exhibition Dances (by age)	
a. Tiny Tots: Both genders (exhibition doubles as competition)	
b. 7-12: Traditional, Grass, Jingle, Fancy	
c. 13-17: Traditional, Grass, Jingle, Fancy	
d. 18-44: Traditional, Grass, Jingle, Fancy	
e. 44+ ("Golden Age"): Traditional, Grass, Jingle, Fancy	
4. Intertribals	
5. Retire Colors	
Dinner Break	
6. Second Grand Entry (same as 1)	
7. a. Veterans' Dance	
b. Intertribals	
8. Competition Dances (same order as exhibition dances)	
9. Specials	
10. Intertribals	
11. Awards	
12. Retire Colors	

Figure 5.13 : Ordre d'entrée des danseurs et danseuses de pow-wow

Source : Tableau issu du chapitre « Pow-wows in Space and Time » (Browner 2002, 90)

Suivant l'exemple de Browner, je note l'ordre d'apparition des participants. À Wendake, lors de l'édition de 2018, ont été les suivantes :

*1- Apparition de la **première partie de la grande entrée** dans l'ordre : Chefs, porteurs de drapeaux vétérans, head dancers et leurs enfants, vétérans. Les drapeaux sont déposés face à la scène pendant **le chant des drapeaux**.*

2- **Chant des drapeaux.**

3- **Mot de bienvenue d'un aîné de la communauté :** Il remercie la terre mère et le créateur de nous permettre d'être ensemble aujourd'hui. Puis **mot du chef**, Konrad Sioui.

4- Second chant des vétérans : les vétérans et les chefs tournent dans le sens inverse, puis vont s'asseoir côté jardin en bas de la scène.

5- Les danseurs commencent à battre le rythme sur place avec leurs pieds ; la **seconde partie de la grande entrée** s'apprête à commencer. Ils entrent dans un certain ordre : les head dancers, les danseurs traditionnels, les grass dancers, les fancy dancers, les femmes traditionnelles, les jingle dress, et les fancy dancers femmes

6- Plusieurs danses intertribales : certains danseurs vont saluer les vétérans et danser un peu pour eux. Puis les spectateurs sont invités à venir rejoindre la danse.

7- Danses dans cet ordre :

- Chant des tous petits
- Femmes traditionnelles 60 ans et plus
- Hommes traditionnels 60 ans et plus
- Femmes traditionnelles 45 à 59 ans
- Hommes traditionnels de 45 à 59 ans
- Femmes clochettes de 45 à 59 ans
- Fancy châte de 45 à 59 ans
- Hommes traditionnels de 45 à 59 ans
- Homme grass dance
- Filles clochettes 6 à 11 ans
- Garçons traditionnels 6 à 11 ans
- Garçon grass dance 6 à 11 ans
- Viennent ensuite les 18-44 ans femmes puis hommes dans le même ordre de catégorie, et ainsi de suite pour les autres catégories d'âge.
- Danses intertribales
- Danse en cercle (round dance) avec inclusion des spectateurs :
- Démonstrations de hoop dance (il n'y a pas de compétition pour cette danse).

8- Départ et retrait des drapeaux. Tous se rassemblent au centre du cercle et partent. (notes de terrain pow-wow de Wendake 2018).

À Kahnawake, lorsque je vais m'installer dans les gradins, j'observe les grass dancers qui, avant la grande entrée, viennent préparer le terrain, en foulant le sol avec leurs pieds. La grande entrée se déroule ensuite en respectant l'ordre suivant :

1- Apparition de **la première partie de la grande entrée** (groupe 1) dans l'ordre : le porteur du Eagle stuff et les aînés, les porteurs de drapeaux, les head dancers, deux « Miss Indian »

1- Apparition de **la seconde partie de la grande entrée** (groupe 2) dans l'ordre :

- *Les smoke dancers*
- *L'ainée des femmes*
- *Les smoke dancers féminines*
- *Les hommes traditionnels golden age*
- *Les grass dancers masculins*
- *Les fancy dancers*
- *Les grass dancers plus jeunes*
- *Les femmes traditionnelles golden age*
- *Les danseuses clochette golden age*
- *Les danseuses du châte golden age*
- *Les femmes traditionnelles plus jeunes*
- *Les danseuses clochette plus jeunes*
- *Les danseuses du châte plus jeunes*
- *Les danseuses traditionnelles adolescentes*
- *Les danseuses clochettes adolescentes*
- *Les danseuses du châte adolescentes*
- *Les enfants dans le même ordre*
- *Les bébés*

J'observe que certaines étapes se déploient dans le temps et je note :

Ça commence avec le chant des vétérans. Ensuite le Eagle stuff est déposé au centre, avec le drapeau Mohawk, en même temps que l'ainé de la communauté livre un discours. Puis il y a un chant pour les fancy dancers, qui dansent en sautant vers leur gauche. Il y a la présentation des différents guerriers (vétérans appelés les warriors), et des porteurs de drapeau, puis celle des head dancers, un homme et une femme traditionnels. Ce ne sont pas les mêmes qu'hier. Le MC remercie le head older pour sa générosité, et c'est le départ de tous les danseurs. Les membres du groupe 1 font deux tours et lorsqu'ils terminent le deuxième tour, les danseurs du groupe 2, en gardant le même ordre du plus vieux au plus jeune, les suivent en conservant une certaine distance. Le groupe 1 sort du cercle, mais les danseurs restent. On présente ensuite les « Miss Indian » qui sont appelées les princesses. Elles donnent un court discours (pow-wow Kahnawake 2018).

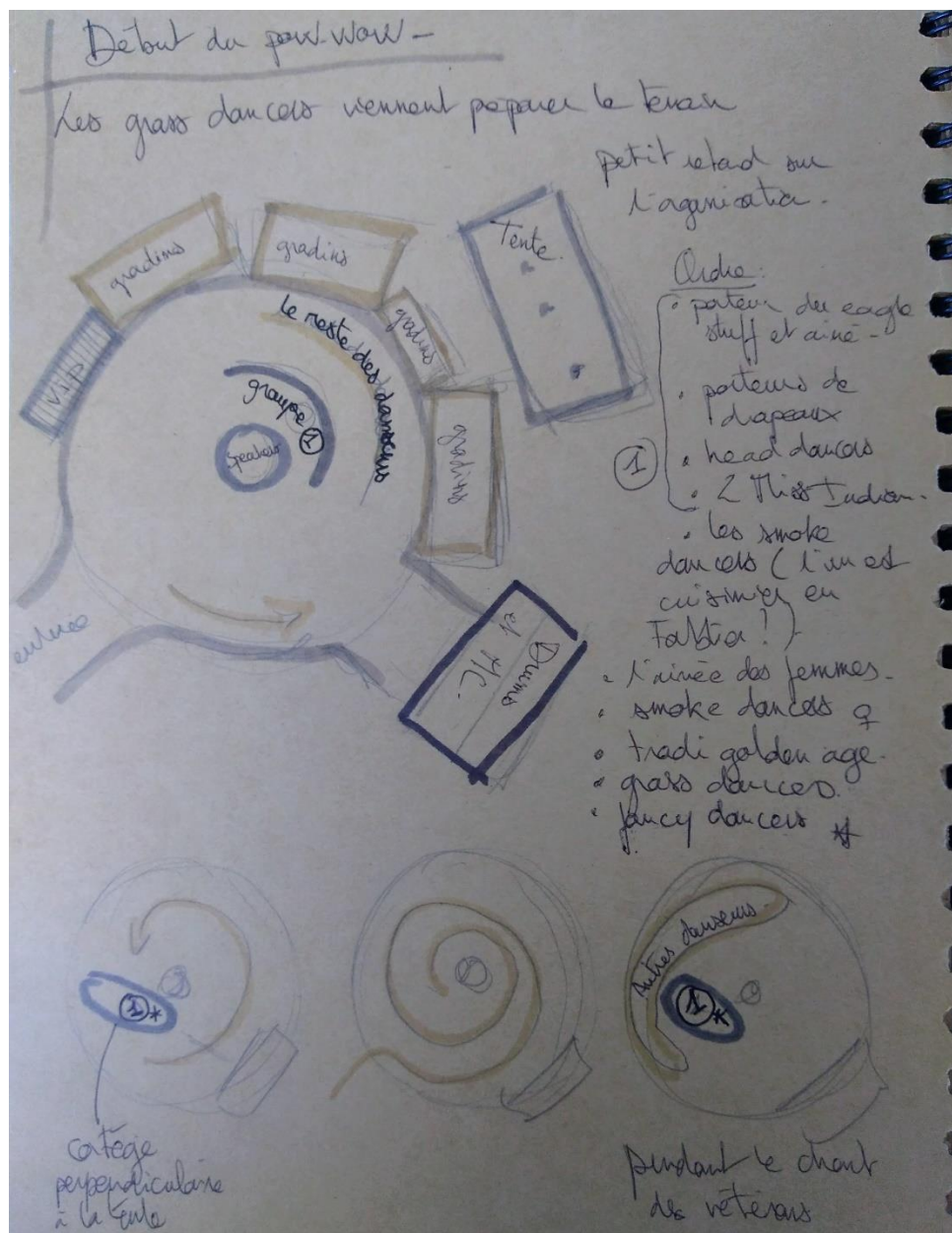


Figure 5.14 : Description graphique des déplacements au pow-wow de Kahnawake – 2018

Source : Cassandre Chatonnier

Tout comme le pow-wow de Wendake, suite à la grande entrée, la compétition débute, dont l'ordre est indiqué dans le livret distribué à l'entrée ainsi que par le MC.

Made in the U.S.A.

COMPETITION PRIZES

CATEGORY	1 ST Place	2 ND Place	3 RD Place
Golden Age Traditional 60+			
Male	\$1000	\$600	\$400
Female	\$1000	\$600	\$400
Elders 45-59 yrs			
Male	\$1000	\$600	\$400
Female	\$1000	\$600	\$400
Seniors 18-44 yrs			
Women's Traditional	\$1000	\$600	\$400
Men's Traditional	\$1000	\$600	\$400
Women's Fancy	\$1000	\$600	\$400
Men's Fancy	\$1000	\$600	\$400
Women's Jingle	\$1000	\$600	\$400
Men's Grass	\$1000	\$600	\$400
Juniors 12-17 yrs			
Women's Traditional	\$400	\$300	\$200
Men's Traditional	\$400	\$300	\$200
Women's Fancy	\$400	\$300	\$200
Men's Fancy	\$400	\$300	\$200
Women's Jingle	\$400	\$300	\$200
Men's Grass	\$400	\$300	\$200
Children 6-11 yrs			
Girl's Traditional	\$200	\$150	\$100
Boy's Traditional	\$200	\$150	\$100
Girl's Fancy	\$200	\$150	\$100
Boy's Fancy	\$200	\$150	\$100
Girl's Jingle	\$200	\$150	\$100
Boy's Grass	\$200	\$150	\$100
Smoke Dance			
35+ Male	\$1000	\$600	\$400
35+ Female	\$1000	\$600	\$400
18-34 yrs Male	\$1000	\$600	\$400
18-34 yrs Female	\$1000	\$600	\$400
12-17 yrs Male	\$400	\$300	\$200
12-17 yrs Female	\$400	\$300	\$200
6-11 yrs Male	\$200	\$150	\$100
6-11 yrs Female	\$200	\$150	\$100

www.kahnawakepowwow.com 9

Figure 5.15 : Ordre des danses au pow-wow de Kahnawake – 2018

Source : Livret distribué lors de l'évènement

Lire les descriptions de Browner auparavant m'a donc aidée à distinguer les différentes étapes, qui restent similaires malgré certaines différences. Cet ordre est connu de l'ensemble des participants. Il n'y a pas de répétitions préalables et chacun prend sa place à la porte de l'Est quand le MC les appelle. C'est une organisation précise, mais fluide, organique. J'ai trouvé également intéressant de prendre le temps de flâner autour du cercle de danse avant la grande

entrée pour voir comment les danseurs se préparaient et j'ai noté la solennité et la douceur de ce moment.

Le moment juste avant la grande entrée, quand tout le monde se rassemble avant d'entrer dans le cercle, est aussi très riche en échanges entre les participants :

Avant la grande entrée, j'observe les danseurs qui se préparent et vont visiter le feu sacré. Les drummers amènent aussi les tambours au feu sacré. Quelques danseuses à clochettes font brûler de la sauge dans un coquillage et s'imprègnent de la fumée avec un éventail de plumes. Il y a beaucoup de rencontres et de conversations qui se déroulent à la porte de l'est. Des hommes se font des accolades. J'observe les derniers ajustements de costumes. Les tambours font leurs « push ups – warm ups », c'est-à-dire deux échauffements de voix, et les danseurs commencent à suivre le rythme sur place (Pow-wow de Wendake 2018-notes de terrain).

Le pow-wow, en dépit d'une structure temporelle qui pourrait paraître figée et rigide, laisse le temps aux rencontres et aux retrouvailles. On peut danser, observer, être spectateur ou participant, prendre une pause, discuter ou prendre un temps pour soi auprès du feu. Cela remet en question une certaine vision conventionnelle des rôles de chacun lors d'un événement performatif : on n'est jamais juste danseur ou juste spectateur. C'est un espace dans lequel les strates de temps et d'espaces sont poreuses, qui permet le lien entre les membres de différentes Nations ainsi qu'entre Autochtones et non-Autochtones.

5.3.4 La cartographie des pow-wow sur le continent nord-américain : création d'un lien entre les communautés

Lors de discussions avec les participants, j'ai pu constater que le pow-wow n'existe pas juste en tant qu'évènement unique ; il existe au sein de la route des pow-wow un lien entre différents groupes. C'est l'occasion de se retrouver entre membres des Premières Nations, sans avoir à se battre pour affirmer son autochtonie. Barbara Diabo me confie :

If I don't go to pow-wows there is something missing. And I don't notice it so much until I go. Then I feel happy, I feel part of the community, which is something that lacks in our

urban settings where you are on your own. I do dance a lot on my own, like when I do workshop in schools or presentations I'm alone often. [...]. So when I go to pow-wow I just love the feeling of seeing old friends, meeting new ones, learning things. I watch the dances. You just feel like it's your space, you don't have to justify. I get invited a lot to conferences and stuff or as a consultant to non Native organisations who want to include First Nations, which is great. But you always feel you have to start it square one in explaining, and you can't be the voice for every native. You can just be your own voice, and trying to answer the questions they may have. But when you are in pow-wow you just have to be. (Barbara Diabo, 2019)

La route des pow-wow permet donc à des gens de se voir annuellement et il n'est pas rare de croiser les mêmes danseurs et drummers qui se succèdent d'un pow-wow à l'autre :

Je te dirais, tu vois ici au Québec, il y en a qui vont dans certains pow-wow de l'Ontario ou du côté du Manitoba, mais ils vont essayer de faire le plus possible des pow-wow du côté du Québec parce que les gens sur le pow-wow trail se connaissent, se reconnaissent. Tu te fais des amis de partout à travers l'Amérique du Nord quand tu fais le pow-wow trail. Les gens sur le pow-wow trail se reconnaissent entre eux. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019)

Parce que les gens se reconnaissent, leurs liens semblent aller au-delà de ceux de l'amitié et nombreux sont ceux qui m'ont parlé de la communauté des pow-wow comme d'une famille. Sabryna Godbout explique :

En plus nous on est une gang qui se déplace ensemble, fait que ça devient un événement familial, puis tu retrouves des gens d'autres Nations, c'est les mêmes qui reviennent. Ça fait juste comme une plus grosse famille ; tu crées d'autres liens avec d'autres gens, les autres s'ouvrent plus. L'aspect familial et social est super important : tu dances avec tes amis. On dort tous dans le même spot. (Sabryna, groupe de discussion septembre 2019)

Ivanie Aubin-Malo, *shawl dancer*, m'a dit lors du pow-wow de Kahnawake de 2018 : « C'est la famille étendue qui t'apprend à danser. La famille, ça peut être la famille de pow-wow. J'ai entendu des gens dire "t'es ma petite sœur". On est tous reliés ». Lyne au pow-wow de McGill en

2019 m'a confié : « J'apprécie la fraternité dans le pow-wow, de se rassembler, de se raconter nos histoires quand on s'est pas vu. On est une famille, des frères et sœurs. On prie tous ensemble pour la communauté. C'est quelque chose de spirituel de très puissant ».

Pour certains, comme Owen, danseur traditionnel de Kanahwake, les pow-wow permettent de réellement revoir la famille :

I'm excited to see friends. Like I said I go to different communities through all Canada so I see a lot of dancers. Some of us come from far away from each other so I'm most excited to see family, friends, my partner is from a reserve 7 hours away so we get to see her family at certain times. And so definitely the whole energy and getting together to have fun. (Owen, pow-wow de Kahnawake 2019)

Le pow-wow est donc un espace de connexions. Marcie, qui vient de Maniwaki, ville limitrophe de la communauté territoriale de Kitigan Zibi qui appartient à la communauté algonquine affirme : « The pow-wow is very welcoming, it is really about connection, to the land, to music, to people » (Marcie, pow-wow de Wendake 2019).

Ce lien créé par la route des pow-wow vient tisser une unité entre les différentes Nations et permet d'affirmer une présence Autochtone au Québec. Qu'il soit du nord, du sud, de l'ouest, de l'est, traditionnel, de compétition, le pow-wow possède donc à la fois « une dimension rituelle et cérémoniale plus ou moins marquée selon les contextes, ainsi qu'une dimension politique », car il participe à l'affirmation de la culture autochtone. « Le territoire de la danse devient le référent d'un discours d'unité politique des Nations participantes » (Giroux 2015, 2). Ce réseau formé par la route des pow-wow brise les frontières imposées par le colonisateur, et le territoire de la danse devient essentiel pour affirmer l'existence d'un « pays indien postcolonial », voire d'un « pays performatif » (Giroux 2015, 3).

5.4 Les rapports interpersonnels dans le pow-wow

5.4.1 La complémentarité des rôles de chacun et chacune

Les espaces et la temporalité du pow-wow sont donc poreux, mais certains rôles sont bien définis dans leurs fonctions et les personnes agissent de manière complémentaire. Je vais parler ici de quelques rôles clés dans le déroulement de l'évènement.

La préparation du pow-wow est fondamentale à son bon déroulement. C'est là que la coordonnatrice ou le coordonnateur entrent en jeu. La coordonnatrice du pow-wow de Wendake, Nancy Picard, m'explique que c'est dès le retour des fêtes de fin d'année que toute l'équipe commence à mettre en place le pow-wow :

À partir de fin-janvier/début février on commence à mettre en branle vraiment sérieusement, à réserver tout ce qu'il nous faut pour la réalisation donc la location des kiosques, la location des toilettes, l'eau, etc. Tout ce qu'il faut réserver donc là on s'en va en soumission. Les foodtrucks aussi. Le cercle de danse c'est très important parce qu'il y a une organisation précise : il y a le directeur d'arène, les co-hosts, les juges donc il faut réserver d'avance aussi. (Nancy Picard, septembre 2019)

James Rock, anciennement coordonnateur du pow-wow de Wendake, décrit également les tâches qui lui incombent :

Donc on choisit la date et à partir de ce moment-là tout s'enchaîne. Il faut sortir les besoins, trouver les fournisseurs qui répondent à ces besoins-là. Faire des demandes de soumissions pour s'assurer d'avoir les meilleurs prix. Prendre les mesures pour installer les choses aux bons endroits. Se faire une tête sur comment on dispose les choses dans l'environnement disponible. (James Rock, septembre 2019)

Étant seul à la tête de multiples postes pendant plusieurs années, James Rock s'occupait aussi du cercle de danse :

Après ça c'est de communiquer avec toutes les personnes qui vont aider à rendre l'évènement possible. Dans ce cas-ci, on parle des directeurs d'arène, des juges de tambour, des juges des danseurs... [...] et des kiosques de vente : tous les commerçants transitaient par moi aussi (James Rock, septembre 2019).

Pendant l'évènement, le Maître de Cérémonie, ou MC, est une personne fondamentale, car il fait le pont entre l'ensemble des participants. Charles Benders occupe ce rôle depuis plusieurs années

et me décrit de manière très précise ses tâches. Il est d'abord celui qui donne des informations au public sur ce qu'ils sont en train de voir, et qui les invite à participer :

Je suis là pour savoir où est-ce qu'on s'enligne et pour passer de l'information dans l'arène. Et aussi pour animer la foule, pour faire en sorte que les gens participent, parce que c'est sûr que c'est important que les gens comprennent qu'un pow-wow c'est pas un spectacle de danse. Ils sont invités à participer. [...]. Donc j'invite les gens à rentrer dans l'arène, à participer aux activités, aux danses, aux jeux qu'on organise. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019).

Charles m'explique aussi qu'il est, avec le directeur d'arène, le gardien du temps et qu'il s'assure du bon déroulement du pow-wow en prévenant tout le monde des prochaines étapes à venir :

Moi je suis le lien entre le directeur d'arène, et le public, et les danseurs aussi, et les tambours. Parce que le directeur d'arène a pas le temps d'aller voir chaque danseur pour leur dire « soyez prêts pour la prochaine danse ». Donc le MC, une partie de ses tâches c'est que le directeur d'arène va lui dire « ok, on va faire deux intertribales et après ça on va rentrer dans les catégories ». Puis moi c'est moi qui garde la rotation des tambours ; je sais quel tambour doit y aller. Si c'est une compétition c'est très important que je sois précis dans les indications parce que les gens ont besoin de l'information pour participer aux compétitions, pour s'assurer qu'ils entrent à temps dans l'arène, qu'il leur manque pas de pièce de régalia. Donc ils dépendent énormément de l'information que le MC leur transfère. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019)

Le MC n'est donc pas très mobile en termes d'espace, car il doit rester à son poste. Ce sont plus les gens qui doivent lui communiquer de l'information qui viennent à lui :

Je te dirais que le pow-wow moi je le vois beaucoup d'un point très fixe, quand j'anime un pow-wow j'ai toute l'arène sous les yeux. Je suis à côté des tambours, je peux m'en approcher un peu, mais je suis très limité dans l'espace. Ça arrive quelques fois, je vais éteindre mon micro pour aller danser avec les gens le temps d'une chanson, mais en général il faut que je reste près du directeur d'arène, près des tambours. Au pow-wow ça

bouge beaucoup, mais moi je suis pas mal un point fixe. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019)

Le directeur d'arène, au contraire, est beaucoup plus mobile. C'est lui qui est l'organisateur de ce qui va se passer dans le cercle de danse, notamment des compétitions, et qui va s'assurer que les danseurs respectent certains codes :

Le directeur d'arène c'est la personne qui détermine comment la journée va s'organiser, comment on va regarder la journée. Il détermine plus précisément quelles vont-êre les catégories, normalement c'est toujours un peu séparé de la même manière. [...].Le directeur d'arène va aussi s'assurer que les gens suivent les protocoles, en fait c'est surtout ça qui est important : que les gens aillent dans le bon sens de l'arène, que les gens fassent leur smudge avant d'entrer par exemple. Il va s'assurer que s'il y a une mésentente entre deux tambours, c'est lui qui va s'arranger pour la régler. C'est lui qui va prendre les demandes comme les chants spéciaux, comme les chants de guérison, les chants d'honneur. C'est à lui qui va être la relation entre les tambours et les danseurs, parce que si un danseur fait une demande spéciale par exemple, comme en faisant un fan sur le tambour ou en faisant un sifflet en sifflant dans son sifflet de l'aigle, ben là à ce moment-là c'est lui qui établit et dit « ok, pour le tambour il faut que t'aïlles le remercier avec de l'argent ou du tabac ». C'est quelqu'un qui est vraiment en charge de préserver le protocole, c'est la première personne qui est en relation avec les organisateurs du pow-wow. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019)

Le directeur d'arène n'est pas nécessairement quelqu'un issu de la communauté hôte, il doit simplement être respecté et être garant d'une certaine discipline :

[...] le directeur d'arène peut venir de n'importe où. Normalement c'est quelqu'un qui va faire partie d'une loge traditionnelle quelconque, c'est quelqu'un qui s'est déjà fait offrir une plume d'aigle, c'est quelqu'un qui fait partie du réseau de pow-wow, c'est quelqu'un qui a de l'autorité. Tu vois, celui qu'on a à Wendake, Ray Deer, c'est un vétéran de l'armée. Il niaise pas, il traite son monde military style : « t'arrives à l'heure, tu fais ce que tu as à faire, puis tu le fais comme du monde. (Charles Benders, pow-wow de Wendake 2019)

Le Grand Chef fait évidemment partie de la communauté hôte et du comité organisateur du pow-wow. Le grand chef Konrad Sioui décrit sa préparation à l'évènement : « Avant on fait de la promotion, on écrit, on parle, on monte le financement. Tout le travail administratif et politique. On rencontre des ministres, on plaide notre cause, puis on réussit à avoir un petit capital pour avoir un pow-wow. Puis après on annonce ça. » (Konrad Sioui). Pendant le pow-wow, le discours du Grand Chef de la grande entrée est attendu et écouté de manière solennelle. Konrad Sioui insiste sur la nécessité de bien accueillir l'ensemble des participants :

Pendant (*le pow-wow*) il faut être présent. On est un pôle d'attraction donc il faut mettre nos plus beaux habits et notre plus beau sourire, être heureux puis dégager du bonheur. Accueillir, être accueillant, puis faire sentir qu'on est une bonne équipe. Après c'est de commencer à préparer le prochain pow-wow puis de faire un post-mortem, parler de ce qui a marché ou pas marché, ce qui pourrait être changé. Puis voir nos alliances parce que tout est une question d'alliances. Si je suis ici à matin c'est pour rencontrer une alliée. Si je sens qu'il n'y a pas d'alliance, je ne suis pas là. On est un peuple d'alliances, on a survécu par les alliances [...]. Le grand chef son rôle c'est de montrer que la Nation est fière, elle est autonome. Je me souviens dans mes discours « nous sommes des Nations fortes, des Nations en santé ». Tout est possible, on est des guerriers, on est unis, on est forts, on est capables. Faut transmettre ce message-là. (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Je n'ai pas eu la chance de converser avec des vétérans/porteurs de drapeaux, mais il est souvent évoqué dans les propos du MC que les vétérans sont honorés pour leur participation à différentes guerres, car ce sont des « guerriers », des protecteurs de leur peuple. Les aînés sont aussi très importants pour la communauté, car ils sont les gardiens du savoir, un savoir qu'ils ont pour mission de partager, comme me le dit Aignolet, aîné de Wendake et Léonard Bordeaux, aîné de Kahnawake : « [...] as an elder, I should be always ready to share our culture, our language, whatever we have. Because, when I die, it's too late, I can't share with anybody » (Léonard Bordeaux, pow-wow de Kahnawake 2019).

Les danseurs et danseuses sont évidemment centraux dans le pow-wow. Cependant leur rôle est plus fluide : ils sont à la fois participants et observateurs, ils dansent, mais ne se considèrent pas comme des danseurs à la manière de professionnels de la danse. Ivanie, qui danse

le *fancy shawl*, est également danseuse contemporaine. Elle m'explique que dans le studio de danse le corps est considéré de manière différente, plus comme un outil, un moyen d'atteindre une technique formelle. Elle me dit : « Ici un danseur c'est quelqu'un qui vit ; tout le monde peut danser. Il n'y a pas de dissociation entre ton corps et ton esprit. On voit ton esprit quand tu dances, les deux font partie l'un de l'autre ». Elle me dit que le mot « chorégraphie » ne fonctionne pas non plus, qu'on parle plus de « la danse, ou le moment de la danse » (Pow-wow de Kahnawake 2018). Sam, danseur traditionnel, me décrit la même sensation de devenir la danse : « I dance and I become dance. I'm carrying medicine with me. I am a deer dancer. I wear a deer head, white cloth, rattles in my hands, and butterflies cocoons around my legs. They represent different dimensions » (Sam, pow-wow de Mc Gill 2018). Léonard Bordeaux, ancien danseur traditionnel, parle de l'acte de danser comme d'une transe :

When you hear the drumming, you are on a high. Not with drugs, no. It's a natural high. Like right now I hear the drumming, and I want to go. Anyway, this is just the way I would describe it. It's nice, it's like you are in your own world, you watch the other dancers, you go around. There is people in the stands, that doesn't bother me. You think that I might be shy but I don't make no eye contact with anybody, I just keep going, and having a good time. (Leonard Bordeaux, pow-wow de Kahnawake 2019)

La danse va donc au-delà de la démonstration d'une performance ou d'habiletés physiques, c'est aussi un moment qui s'apparente, de différentes façons, à un acte de résilience.

5.4.2 Danser, un acte de résilience

Ce « moment de la danse » décrit par Ivanie, n'est pas destiné à un public, ce n'est pas un spectacle. Lorsque je lui demande ce qu'elle pense du rapport au public lors du pow-wow, elle me dit :

Il n'y a pas de rapport au public : on ne fait pas ça pour le public. On est tous un. Le public ce sont ceux qui regardent au moment où ils regardent. C'est comme dans un évènement familial. Comme à Noël : un membre de ta famille peut prendre la parole et tu deviens spectateur. (Ivanie, pow-wow de Kahnawake 2018)

Cette approche peut être surprenante pour un non-autochtone. Colombe Bourque, directrice de Tourisme Wendake (organiseurs du pow-wow de Wendake), qui n'est pas autochtone, me décrit ses premières expériences :

Pour moi ce qui est important c'est les danseurs et les drummeurs, il n'y a rien de plus important. C'est de bien m'en occuper, de bien les accueillir. Mais c'est quoi pour eux d'être bien accueilli? La 2e année on a eu une couverture de presse très importante. J'ai été acheter les journaux, je fais des photocopies. J'ai été coller les articles et les photos dans les tentes des danseurs. Ça, eux autres, ils s'en fichent. Ils ne sont pas là pour ça. (Colombe Bourque, septembre 2019)

Le public n'est donc pas vraiment perçu comme un groupe composé de spectateurs, mais plutôt de participants :

Sabryna : C'est sûr qu'il y a les intertribales, ça incite les gens à venir danser. Ça fait partie du processus de pow-wow que les gens embarquent dans les intertribales. Sinon moi c'est pas une priorité le spectateur, dans le sens: je me dis pas « il y a pas beaucoup de spectateurs aujourd'hui, j'irai pas danser ».

Cassandra : Donc s'il n'y avait personne de l'extérieur ce serait correct ?

Denis : Oui.

Sabryna : Moi je suis là pour danser.

Denis : Tant que les gens sont là dans le respect.

Marcel : Quand je dansais, je dansais pour moi-même avant tout. J'allais au pow-wow parce que pour moi c'était important de danser. Je demandais à mes ancêtres de danser avec moi, c'était important pour moi. Moi les spectateurs, qu'ils soient là ou pas là, ça me dérangeait pas. Mais le fait qu'ils soient là, la foule amène une énergie aux danseurs. (groupe de discussion septembre 2019)

Danser n'est donc pas une pratique destinée au regard extérieur du public, mais c'est une connexion à soi. C'est aussi, pour plusieurs personnes qui ont témoigné, une reconnexion avec son identité autochtone. Barbara Diabo, qui a dansé toute sa vie et a appris différents types de danses, m'a parlé d'une sorte de révélation lors de son premier pow-wow :

When I was born I was living in Kahnawake, but we moved around a bit because my father was an iron worker. My father is Mohawk from Kahnawake and my mother is French and Irish from Montreal. Then my parents split up and my mum remarried and we moved to Nova Scotia when I was 6 years old and I grew up on a farm until 18, and when I was 18 I came to live in Montreal to study and I really started to get more involved again in First Nation communities in the urban setting as well in Kahnawake. Ever since it is the community I feel most at home with. [...]. I remember my first pow-wow was in Montreal. There wasn't really any pow-wow in Nova Scotia. And even Kanahwake didn't have any pow-wow until the Oka crisis. It was not the Iroquois/Kanahwake pow-wow. I was probably about 19 or 20 and I was involved in the Native friendship center a bit, and they had a pow-wow in the city, inside, a gym. So I went, and as soon as the drum started playing they went right through me, and I started to cry. And it felt like this is what has been missing. (Barbara Diabo, 2019)

Pour Lyne, survivante du 60's scoop, le pow-wow a été un véritable révélateur de son identité autochtone. En effet, lorsqu'elle y allait, de nombreux danseurs et danseuses lui demandaient quelle était sa Nation d'origine. Ce sont ces questions récurrentes qui l'ont poussée à faire des recherches sur sa généalogie :

Je suis lieutenant militaire, et je danse avec les vétérans. Quand j'ai pris ma retraite militaire, j'étais perdue, j'avais perdu ma famille. Après j'ai retrouvé la route rouge, mes racines autochtones. J'ai été élevée par des blancs, retirée par le système social, et placée dans différentes familles à partir de l'âge de deux ans. Ça a engendré beaucoup de souffrance. Quand tu fais partie de la route rouge, c'est pas comme juste aller dans le pow-wow pour le fun. C'est plus spirituel, et être connecté à nos traditions. C'est un attachement spécial à la Terre-Mère. En 90, avec la crise d'Oka, j'ai commencé à aller dans les pow-wow juste comme spectatrice. Je disais que j'étais blanche, je savais pas. J'ai demandé à ma sœur, j'ai été voir mon père, et il nous l'avait caché. Mes grands-parents avaient honte. Puis on a fait des recherches généalogiques. Je l'ai su en 91 : du côté de mon père Mic-Mac, puis ma mère Ilnu. J'ai aussi du sang blanc. (Lyne, pow-wow de McGill 2019)

Le pow-wow permet donc d'affirmer son identité autochtone à travers la danse, mais aussi d'apprendre ou réapprendre certaines pratiques traditionnelles comme le perlage ou la couture à travers la confection du régalia. Sabryna a 24 ans, rencontrée la première fois à Wendake, est Huronne-Wendat et danse le fancy shawl :

J'ai commencé à 16 ans. J'y allais au pow-wow quand j'étais jeune. Mon père m'a élevée dans la culture wendat, mais de 12 à 16 ans je me suis cachée parce que je me faisais rire de moi par mes amis. À 16 ans j'ai décidé de recommencer. J'avais un régalia de bas puis j'ai pris de cours de perlage et de poil d'orignal avec les aînés. J'ai appris la danse par moi-même, avec youtube, sur le tas, en faisant connaissance, en allant dans les communautés. Je fais cinq pow-wow de la route des pow-wow. Ici, j'aime être entourée de mes amis, on est comme une famille, on se suit de famille en famille. Tout le monde est positif, content, ça m'a permis de vivre mon identité. (Sabryna, pow-wow de Wendake 2019)

Ainsi, même si le pow-wow n'est pas culturellement propre au Québec, il permet à des danseurs et danseuses d'exprimer leur identité et de se rapprocher de leur culture, car, comme le dit Sabryna : [...] il y a quand même des valeurs universelles qui fait qu'on se retrouve là-dedans » (Sabryna, groupe de discussion septembre 2019).

Le pow-wow est donc un espace où peut s'exprimer la fierté d'être autochtone, un espace sécuritaire où on se sent apprécié et valorisé. Owen me raconte que le pow-wow lui permet d'échapper au quotidien : « I feel beautiful. It's one of the only time where I feel good, I feel great. It's hard to explain but it's feeling free and escaping from all reality. It's just you, the song, and the drum. That's the beauty of it » (Owen, pow-wow de Kahnawake 2019).

Et cette affirmation, ce sentiment d'être beau ou belle, est bien sûr lié à la danse, mais aussi au régalia. J'ai découvert, à travers mes différents échanges avec des danseuses et des danseurs, que le régalia revêtait une grande importance. Il traduit à la fois l'identité de la Nation d'origine, mais aussi l'identité personnelle de celui ou celle qui la porte :

Denis : Mon fils à la base il danse avec moi. À un moment il m'a demandé « papa, pourquoi qu'on danse ? ». J'ai pris du recul et j'ai dit « On n'est pas supérieurs à personne, on n'est pas inférieurs à personne, on est différents. Et d'être fiers de cette

différence-là, il faut la démontrer ». Et c'est lorsqu'on arrive à un pow-wow, c'est là que tu le fais. Ton régalia c'est comme l'intérieur, c'est ton intérieur que tu montres aux gens.

Sabryna : C'est pour ça qu'ils sont tous différents. C'est selon ta personnalité.

Denis : Ce régalia là on le voit, on le dessine, on le fabrique, on le porte.

Sabryna : [...] C'est vraiment représentatif de toi-même. Souvent les gens ils essaient aussi de représenter leur Nation dans leur régalia, c'est ton âme.

Frédérique : Moi je me suis toujours dit : oui ça vient pas de Wendake les pow-wow, mais à force de le pratiquer, ça devient wendat. Mon régalia, il est wendat. Je suis wendat et je pratique, je suis toujours dans les pow-wow. C'est sûr que c'est pas nous qu'ont parti ça, mais ma robe ben elle est wendat, c'est moi qui la porte, c'est moi qui l'ai fabriquée. Des fois j'explique ça aux gens, moi je me représente Wendat en dansant dans les pow-wow.

Sabryna : Oui en essaie toujours d'ajouter des touches, d'intégrer notre identité. (Groupe de discussion septembre 2019)

Pour représenter la culture de sa Nation d'origine, Marcel m'explique que ce sont les motifs et les courbes qui ont beaucoup d'importance :

Moi au niveau du régalia c'est un peu comme on expliquait tantôt. Dans les pow-wow c'est bien de se représenter soi et d'où on vient, d'amener des éléments culturels qui sont liés à ta Nation, soit par différents motifs, différentes courbes. C'est d'ailleurs la façon dont on est capables de se distinguer. [...]. Les courbes c'est des motifs. Puis chaque Première Nation c'est une façon qu'on avait, et qu'on a encore, de pouvoir se différencier. Par exemple pour les , on a des motifs avec beaucoup de courbes, beaucoup de rondeurs. Si dans ma Nation on dit dans le mythe de la création du monde qu'on est nés sur le dos d'une grande tortue, ben pour moi la tortue va avoir une importance donc je vais peut-être la recréer mythologiquement sur mon régalia d'une certaine manière. Les filles peuvent faire des choses qui sont liées aux récoltes, aux trois sœurs, aux petits fruits, à différents éléments de la création qui ont une importance pour nous dans notre culture. (Marcel, groupe de discussion septembre 2019)

Le régalia peut être offert, acheté, ou fabriqué soi-même, et ce sont les couleurs qui vont beaucoup représenter l'identité personnelle du danseur ou de la danseuse, ainsi que ses valeurs. Barbara choisit un régalia différent selon le pow-wow auquel elle se présente :

I like making my own when I can. It means more to me when I make it, when I take the time, because it takes quite a while to do. I have bought some regalia as well from other pow-wow dancers, because I don't have that much time sometimes. There are different styles according to the dance, and kind of according to your Nation. You could put some of your particular Nation in that regalia, you can put part of your personal you. [...] My first regalia I ever made was purple and white, and green. It has turtles on it because my grandmother clan was turtle, and because of turtle island of course. My favorite color is purple but it is also the color of our people. (Barbara Diabo, 2019)

Léonard Bordeaux, quant à lui, a choisi des couleurs qui représentent ses valeurs et ses aspirations :

Well you see the different colors. When you want to become a pow-wow dancer you decide what kind of dance you want to be in, because for men there is men's traditional, fancy dance, there are different styles of dance. And you take a color. For me I decided red, white, and blue, that's my colors. One time somebody asked me "how come you take red, white, and blue? Are you patriotic to the United States flag?" I said no, I'm not patriotic, there are my colors. Red is for us, because they referred to us as being the red people, blue is for the blue sky that you see up above and the white is for peace. Peace is something that we should all strive for, work toward peace because right now in this world there is so much conflict everywhere. (Leonard Bordeaux, pow-wow de Kahnawake 2019)

Les danses et le régalia font donc partie d'une affirmation culturelle. Le pow-wow est aussi un événement qui, pour le Grand Chef Konrad Sioui, permet de se réapproprier l'histoire et de ne plus laisser les autres ternir l'histoire des Premières Nations :

On est tellement riches, on a tellement d'abondance qu'on partage. C'est très différent que ce que la colonisation a voulu exprimer de nous-autres. Notre histoire n'a pas été bien

racontée et le pow-wow c'est aussi une chance qu'on a d'écrire une page, de ne plus voir notre histoire dite, écrite, parlée ou enseignée par quiconque, mais pas nous. Le pow-wow c'est nous-autres, il n'y a pas personne qui peut venir rentrer dans nos affaires puis on contrôle. On entre dans un pow-wow profane et on en sort initiés. Le pow-wow est une petite flamme par rapport à notre culture et nos capacités. (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Le pow-wow c'est aussi, selon le Grand Chef, un espace qui permet de se rappeler que le Canada n'est pas uniquement anglais ou français, mais que c'est un pays qui s'est construit grâce aux échanges avec les Autochtones :

Il y a toujours une « grand entry », c'est pour faire connaître les drapeaux, qu'on a des alliés des autres Premières Nations, des alliés du Gouvernement canadien, du Gouvernement québécois. Il ne faut oublier personne. Les vétérans, ceux qui sont allés à la guerre parce que c'est le Canada, puis le Canada c'est nous-autres, les Hurons qui avons donné ce nom-là à ce pays-là. C'est se souvenir que si on est ici ensemble, c'est qu'on a tous collaboré. Je t'ai vendu des mocassins ? Ben toi tu m'as vendu quelque chose que j'aime beaucoup beaucoup. Tu m'as vendu un chaudron en fer que tu as amené de là-bas. Puis ça a pas de prix pour moi, je te donnerai un canot plein de maïs pour ton chaudron. Donc on s'échangeait des choses, c'est ça qu'on reconnaît. Des haches, des couteaux en fer, des aiguilles en fer, du fil, plein de choses qu'on s'échange. Des perles en vitre avec des trous dedans, transparentes... (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Ce rapport d'échange et d'égalité entre les différents contributeurs est aussi perceptible dans l'importance donnée à l'accueil de l'ensemble des participants, qu'ils soient danseurs et danseuses autochtones ou visiteurs curieux non-autochtones. Accueillir tout le monde fait partie de la pensée du cercle, omniprésente au pow-wow.

5.4.3 L'importance du cercle : un rapport d'égalité traduit spatialement

Le pow-wow est spatialement circulaire, mais pas seulement. Cette circularité est aussi largement présente dans le discours des participants autochtones. Le cercle est une invitation à être dans un

rapport d'égal à égal avec l'ensemble des gens présents au pow-wow. Lors de ma première visite au pow-wow de Wendake, je note dans mon carnet ces mots du Grand Chef : « A pow-wow is an occasion to be one again, to be together in the circle. This building is created to recreate the circle to be together. You are going to find pride and a strong Nation ». Il continue en français : « le pow-wow c'est l'occasion de partager – les danses, la culture, la nourriture, et l'amour de nos enfants » (Pow-wow de Wendake 2018). Il me précisera par la suite que le pow-wow va donc au-delà des danses ; c'est avant tout un moment de partage :

Donc l'esprit d'un pow-wow c'est d'inviter tout le monde autour du cercle, tout le monde qui veut venir fêter et reconnaître l'abondance et la générosité du peuple qui accueille. [...]. Les lois (comme La loi sur les Indiens) nous interdisait la redistribution. On n'avait pas le droit de redistribuer. Alors que nous on vivait dans l'abondance, pas l'opulence, l'abondance. Après avoir donné, à la fin du pow-wow, c'est comme si on renaît de nouveau. On a épuisé tout ce qu'on a à partager. On recommence à zéro, mais on est tellement heureux de recommencer, de tout partager. C'est un bonheur incroyable. Ça fait partie de la pensée du cercle. C'est ça le pow-wow, c'est beaucoup plus que les danses. Fondamentalement c'est la rencontre, les gens. (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

La circularité du pow-wow témoigne d'une circularité plus large, qui englobe un certain mode de vie et une manière d'envisager le monde. Lorsque je rencontre Aignolinet, aîné et porteur de drapeau pour le pow-wow de Wendake, la première chose dont il me parle c'est du cercle de la famille. Il m'explique que l'enfant naît dans un nid, le nid circulaire de la famille avec ses différents points cardinaux. Il me dit : « le cercle est inclusif, où tout le monde est le bienvenu et est égal ». Il ajoute que le cercle a plusieurs entrées, quatre directions, pour les quatre couleurs de peau du monde entier, les quatre éléments dont la mère-terre se sert pour nous nourrir, et pour les quatre âges de la vie. À l'Est se trouve la naissance, c'est le lever du jour (au pow-wow on entre par la porte de l'est), au Sud se trouvent la jeunesse et la chaleur, à l'Ouest se trouvent les parents et la pluie, et au Nord se trouvent les grands-parents et le vent. C'est pourquoi, me dit-il, les grands-parents sont proches des enfants. Cette façon de concevoir le monde n'est pas une religion selon lui, mais « c'est la manière dont on vit ». Les trois sœurs, le maïs, les fèves, et les courges sont aussi disposés en cercle sur un monticule de terre. Au centre se

trouve le maïs, qui a besoin de lumière, autour sont les fèves, et enfin viennent les courges, qui gardent l'humidité et dont les petites épines protègent l'ensemble des plantes des animaux (Pow-wow Wendake 2018).

Le Grand Chef Konrad Sioui me décrit cette pensée circulaire lorsqu'il évoque les agoshins, rassemblements traditionnels hurons-wendats :

Tout est circulaire, il n'y a rien qui n'est pas circulaire. C'est la mère, c'est matri-centriste. Par opposition à la pensée linéaire qui elle est plus individualiste. L'autre (la pensée circulaire) est plus collective. Elle est pas violente cette pensée-là. La pensée linéaire elle est agressive, elle exige la réussite, sans ça t'es rien. C'est pour ça que ça n'a pas marché, de chercher à faire devenir du circulaire du linéaire. [...]. La terre nous appartient pas, on appartient à la terre. (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Le cercle dansé engage aussi un rapport d'égalité. Par exemple les danses en cercle où tous sont invités créent un enveloppement du public sur lui-même. C'est, je note : une possibilité de se regarder danser, face à face, de se croiser, et d'être en contact par les mains. Nous formons une seule et unique grande ligne, unie (notes de terrain, pow-wow de Mc Gill 2017).

La danse circulaire engage également un rapport de protection :

Quand tu dances, c'est des guerriers, mais aussi c'est de la protection. Il y a les femmes plus jeunes, puis les femmes traditionnelles tout autour, puis les hommes traditionnels en arrière. Les cercles c'est pour se protéger les uns-les autres, et les danseurs sont toujours interreliés. Ça, ça se produit dans les danses de guérison. Souvent les femmes quand elles vont danser en background pour qu'il arrive rien, c'est la protection. (Denis, groupe de discussion septembre 2019)

Ce sentiment d'inclusion engendré par une configuration spatiale circulaire ainsi que par une pensée circulaire omniprésente dans le discours des gens permet, selon Wishe, d'atteindre une authenticité des rapports entre les participants :

Tout le monde est inclus dans le cercle. Le pow-wow c'est l'endroit où tout le monde est inclus, on respire la même aire, on boit la même eau. Le seul espace que j'ai besoin c'est celui que j'occupe. Être tout le monde dans l'espace ça fait une bonne vibe, comme les

moines tibétains. Quand les gens sont inclus, ils se rapprochent et laissent tomber les écrans plus rapidement. On fait connaissance facilement, c'est d'être ensemble qu'est important. (Wishe, pow-wow de Wendake 2018)

Et le public, bien souvent, se sent en effet inclus et ressent cette authenticité.

5.4.4 Un évènement pour faire tomber les préjugés des non-autochtones

Les danseurs et les organisateurs du pow-wow ont à de nombreuses reprises insisté sur l'importance de favoriser un sentiment d'inclusion dans l'évènement, car cela fait tomber les préjugés des non-autochtones. Le Grand Chef Konrad Siou dit : « Dans le pow-wow on veut que tout le monde soit partie prenante. Faut qu'ils rentrent dans la fête. Faut que quand ils sortent ils se sentent un peu plus "Indigenous". Parce que les stéréotypes sont encore très forts puis c'est difficile à défaire » (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019).

L'évènement, son rythme, ses danses viennent amener les non-autochtones dans un autre univers auquel ils ne sont pas habitués. Steve Gros-Louis le décrit bien :

Les gens qui sont ouverts d'esprit, ouverts de cœur, ouverts sur les cultures, ils sortent de là puis ils sont bouleversés, parce qu'on est venus les toucher, les faire rêver, les amener ailleurs. On les a amenés à venir danser sur le même sol que nous, à rentrer par la porte de l'est. On est venus les chambouler dans tout ça, les dégêner parce qu'on va quasiment les chercher pour qu'ils viennent danser. Ils passent par plusieurs émotions. Et les gens qui sont ici, qu'ils viennent ou qu'ils viennent pas, ils sont fiers de ça. Donc il y a quand même une appartenance à cette fête-là. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

C'est un évènement qui se comprend dans le corps et qui fait appel à une dimension émotionnelle, mais qui permet également d'en apprendre plus sur les cultures des Premières Nations. Charles Benders, dans son rôle de MC, est la principale personne pour transmettre de l'information au travers de son micro :

Je dirais que c'est une porte d'entrée. Les gens nous demandent souvent : « comment on fait pour entrer en contact avec les Premières Nations ? ». On parle beaucoup de réconciliation en ce moment, on parle beaucoup de comment faire un lien. Le pow-wow

c'est comme une grosse porte d'entrée, parce que c'est vraiment une grande fête de famille. C'est le moment ou jamais d'aller faire un tour, de découvrir certains aspects de la culture. Les chants, les danses, c'est beaucoup des danses qui sont empruntées de l'ouest. Donc c'est une tradition qui vient pas d'ici. Mais, en périphérie du pow-wow, que ce soit chez les artisans, ou dans certaines cérémonies qui sont pratiquées, dans certains évènements parallèles ; tu peux rencontrer la communauté elle-même. C'est pour ça qu'il y a un protocole que je reconnais d'un pow-wow à un autre, il y a un langage commun qui est partagé à travers le continent américain, mais il y a des spécificités. Le pow-wow à Pikogan sera pas le même que le pow-wow à Wendake. Chacun va avoir ses petites particularités qui font en sorte que je me sens connecté avec les gens de la place. Chaque pow-wow est unique malgré le fait que chaque pow-wow est reconnaissable dans beaucoup d'éléments. (Charles Benders pow-wow de Wendake 2019)

Les membres des Premières Nations ont donc le désir que les non-autochtones vivent une expérience pleine de joie, mais également chargée de connaissances :

On s'attend toujours qu'ils soient présents, qu'ils soient heureux, contents de voir ce qu'ils ont à voir. D'apprendre sur la culture, d'apprendre sur la diversité des Nations, que ce soit au niveau des habits ou de l'artisanat. On s'attend qu'ils repartent avec une bonne impression, avec de meilleures connaissances des Premières Nations. Déjà une meilleure connaissance, c'est déjà un gros plus. (James Rock, septembre 2019)

Certains ont fait de la transmission du savoir leur cheval de bataille, comme Steve Gros-Louis, qui partage ses savoirs hurons-wendats à travers les danses de la compagnie Sandokwa :

Je crois que c'est fondamental. J'ai dit au début que moi j'ai décidé d'en faire ma vocation, de crier haut et fort que les Hurons existaient encore. C'est le combat que j'ai mené longtemps avec la maison longue, avec les plus traditionalistes. Des fois ça vexait un peu que ce soient des mouvements et des chants traditionnels de la maison longue, qui sont supposés rester à l'intérieur de la maison longue. Je disais : « comment voulez-vous qu'on s'exprime, qu'on se fasse apprécier et écouter si on n'est pas capables de démontrer la beauté et la richesse de notre culture ? ». Vous savez, l'histoire des Hurons-Wendats est très méconnue, pourtant Cartier a rencontré Donaconna à son arrivée ici, un Stadaconné,

et Champlain a été protégé et ramené sur le dos d'un guerrier huron sur plusieurs kilomètres parce qu'il était laissé pour mort dans une guerre en 1615 à Penetanguishene dans la Baie Georgienne. Kondiaronk était le chef de Grande Paix de Montréal en 1701. Si on n'a pas les gens de l'extérieur qui viennent nous écouter dire ce qu'on a à dire, on va rester isolés. Non, c'est fondamental. (Steve Gros-Louis, septembre 2019)

Et c'est la dimension rassembleuse de l'évènement qui permet l'ouverture du dialogue :

L'important c'est que les gens puissent apprendre et échanger, qu'ils nous voient d'égal à égal. Parce que quand on reste campés dans nos différences, chacun dans son coin, ben tu es ignorant. Si tu ramènes les gens ensemble il y a des discussions qui embarquent, il y a du partage qui embarque. (Denis, danseur traditionnel, groupe de discussion septembre 2019)

Ce dialogue passe à travers différents sujets, notamment le régalia, qui suscite bien des questions de la part du public non-autochtone :

Je pense qu'il y a des danseurs qui sont fiers de présenter leurs danses et leur régalia. Ça créé des liens, je pense que ça, c'est important. En tant que Wendat je trouve ça vraiment bien parce qu'il y en a beaucoup qui nous connaissent pas, puis beaucoup qui nous connaissent mal. Donc ça, ça permet vraiment d'enlever certains tabous et d'éloigner aussi les préjugés. (Nancy Picard, organisatrice du pow-wow de Wendake, septembre 2019)

L'espace du pow-wow permet donc l'échange, les relations interpersonnelles et inter-Nations. Lorsque je demande aux femmes du comité organisateur du pow-wow de Wendake ce qu'elles pensent de la relation entre les spectateurs non-autochtones et les participants autochtones, elles me répondent :

TB : Généralement elle est bonne. Écoute, ils sont généreux de leur temps les danseurs, dans cercle de danse, les gens les accostent, des fois avec gêne, mais ils prennent le temps, ils prennent même des photos avec eux.

NP : Ils font même des blagues.

TB : Oui. Souvent on a un photographe qu'on engage pour prendre des photos de tout le monde et ce qu'il nous a dit la dernière fois c'est : « wow c'est facile de les approcher, de prendre des photos d'eux ». Ils sont toujours prêts à partager une histoire.

NP : Oui ça se passe bien, ils ont des beaux échanges, puis je pense qu'ils sont contents aussi. Il y en a certains qui disaient qu'ils allaient chercher leur énergie au niveau des spectateurs. Ils sont contents de partager ça avec eux parce que veux veux-pas, ça fait tomber des préjugés, faut pas se le cacher. (Conversation avec le comité organisateur, septembre 2019)

Et l'espace du pow-wow permet aussi d'éduquer les spectateurs qui peuvent parfois faire part de moins de respect par ignorance :

Au niveau de l'espace, moi j'aime voir les gens qui interagissent avec nous-autres. Mais parfois il y a un manque de connaissances, ils touchent le régalia alors que ce n'est pas un costume. **C'est pas un spectacle.** Les pow-wow ça rapproche les Autochtones et les allochtones. C'est ça que j'aime, ça éduque. C'est un rassemblement des Nations. (Lyne, pow-wow de McGill 2019)

Pour certains, cet événement pourrait permettre d'aller encore plus loin, en expliquant de manière plus précise les spécificités culturelles de la Nation hôte, ainsi que les origines du pow-wow :

Dans les pow-wow c'est important de démystifier cette chose-là parce que les gens qui viennent. Même les gens de notre propre Nation pensent que ces chants-là, ces danses-là, c'est nos propres chants et danses traditionnelles wendats. Il faut expliquer aux gens. Si on m'explique telle danse je vais être dans l'esprit, je vais être dans le sens qu'il faut que ce soit. Je vais penser à ça mes pas puis toutes mes convictions mes valeurs vont aller dans le sens qu'on me présente, parce que j'ai compris qu'est-ce que je faisais puis je vais embarquer. C'est pas juste le senti, ça vient avec la compréhension que j'en ai. [...] je pense que c'est important d'expliquer ces choses-là, d'éduquer les gens. Ça commence par les gens des Premières Nations. Autant il y a de cultures différentes, autant il y a de langues différentes de Premières Nations. Cette diversité-là il faut la saluer, il faut la mettre de l'avant. Si on parle de sentiment d'appartenance, ben on appartient à une

Nation, on appartient à un peuple, qui nous rallie au peuple général qui est celui des Autochtones. (Marcel, groupe de discussion septembre 2019)

À travers l'évocation du partage de connaissances, l'idée que le pow-wow est un espace propice à la réconciliation apparaît souvent. Sabryna parle du temps où elle était spectatrice et ne dansait pas encore :

Dans cet espace on se sent bien. C'est important l'accueil. Dans les autres communautés, c'est plus grand, les tentes sont proches, on peut jaser. Quand j'étais spectatrice, j'aimais l'effet rassembleur, de voir d'autres réalités différentes dans les autres communautés. C'est un espace qui incite à la réconciliation. (Sabryna, pow-wow de Wendake 2019)

Wishe synthétise l'esprit du pow-wow et de la réconciliation dans ces termes :

Pour moi c'est un événement identitaire où tu célèbres la vie. C'est un lieu de rencontre sacré. Le sacré, c'est de bien faire les choses. Je me suis posé la question : finalement c'est quoi un pow-wow ? D'une part il y a une invitation, c'est de la visite, c'est une rencontre, c'est créer de nouvelles amitiés, une façon de préserver les traditions, de rapprocher les communautés vers leur culture et le monde, s'ouvrir sur les autres. C'est une affirmation identitaire, et par les temps qui courent c'est un moment propice à la réconciliation, puis ça c'est capital. (Wishe, groupe de discussion septembre 2019)

Le public non-autochtone est donc accueilli avec bienveillance et considéré d'emblée, malgré certaines de ses ignorances, comme un allié. Les connaissances acquises lors de l'évènement lui permettront de faire tomber certains préjugés à l'extérieur de l'espace du pow-wow en véhiculant une image positive des Premières Nations. Le Grand Chef me fait part de l'importance du message communiqué dans son discours, qui doit aller dans ce sens :

J'ai besoin de toi. Parce que si t'es, pas là il me manque quelque chose. Faut que tu le croies, que je sois convaincant pour te dire que pour moi tu représentes beaucoup beaucoup beaucoup. Si je réussis à te convaincre de ça, parce que c'est vrai, tu vas être mon alliée et en dehors tu vas bien parler de moi. C'est important que tu parles bien de moi, tu sais. Parce que sinon j'ai manqué ma mission. S'il y a beaucoup de monde qui parle bien de nous, on va réussir plus. (Le Grand Chef Konrad Sioui, septembre 2019)

Le rythme des tambours amène tous ces êtres qui composent le pow-wow à vibrer ensemble. David décrit cette dimension charnelle, irrationnelle :

Pour les danses, j'aime le rapport aux couleurs. Dans la danse, dans le chant, il n'y a plus rien de rationnel, ça lie ensemble. C'est le seul art (la performance) qui permet l'union de plusieurs humains ensemble. Ici c'est un mouvement collectif, on peut regarder et entrer dans le mouvement. En tant que spectateur on se sent inclus. Le jeu des rythmes avec les danseurs ça vient me chercher. (David, Pow-wow de Wendake 2019)

Le pow-wow rassemble dans l'espace de la communauté territoriale qui, le temps de l'évènement, se fait espace partagé. Tout le monde y est le bienvenu, les amis et les familles se retrouvent, on y fait de nouvelles rencontres... On se réunit autour de l'évènement, mais aussi à travers l'évènement. Le son des tambours qui bat au rythme de nos propres corps, la circularité, tous se voir et danser ensemble : tous ces éléments rassemblent et créent un lien entre les Nations, entre les générations, ainsi qu'entre les Premières Nations et leurs territoires. En faisant sortir le pow-wow ou certains de ces éléments de danse de la réserve, les Autochtones affirment également leur légitimité sur l'ensemble du territoire. Dans les deux chapitres suivants, je présenterai la démarche des collaboratoires, nourrie en partie par tous ces éléments sur les pow-wow.

CHAPITRE 6 : CRÉER DES COLLABORATOIRES : INTERRELATION ENTRE CADRES CONCEPTUELS ET MÉTHODOLOGIE

Suite à l'étude des pow-wow, le second objectif de cette thèse était, à travers une approche performative, de produire une méthodologie collaborative ancrée dans l'action. En effet, il me

semblait que la mise en place d'un mode de partage autre que la conversation permettrait d'enrichir la réflexion sur les principes d'autchtonisation évoqués dans le chapitre 2 par les différents répondants. Une approche de la recherche en phase avec les réalités autochtones peut permettre la mise en place d'une méthode de co-crédation des connaissances spatiales ancrée dans la performance. C'est pourquoi lors de ce processus de recherche j'ai développéd une méthodologie collaborative en partenariat avec des membres des Premières Nations. Ainsi, après avoir mieux compris ce que pouvait être une perception autochtone de l'espace à travers les pow-wow et avoir nourri une réflexion sur l'autchtonisation de la ville avec des acteurs clés, j'ai rassembléd une équipe pour mettre en place des laboratoires collaboratifs, nommés ici « collaboratoires ». L'équipe était composée de trois danseuses ; Ivanie Aubin-Malo, Québécoise et Malécite, Barbara Kaneratonni Diabo, Kanien'kehá ka, et de Catherine Dagenais Savard, Québécoise et Wendat, d'un danseur abitibiwinnik, Stéphane Mapachee, d'un joueur de tambour de pow-wow, Michel, d'une designer d'intérieur malécite, Johanne Aubin, et d'un architecte québécois, Alain Fournier, qui travaille depuis de nombreuses années avec les communautés inuit. Toutes ces personnes se sont présentéd de cette façon-là quant à leur identité ont été rencontrées lors des pow-wow ou lors des échanges sur les initiatives autochtones à Montréal et.

Ces « collaboratoires » ont donné lieu à des rencontres avec l'ensemble du groupe et à des explorations sensorielles des espaces publics avec les danseurs(ses). L'ensemble de cette démarche a permis de saisir comment la performance, et plus particulièrement la danse, peut devenir un outil pour repenser certains espaces publics urbains selon une perception de l'espace qui reflète l'univers autochtone. Il s'agissait originellement d'explorer le lieu public afin d'envisager l'espace public urbain autrement, et de proposer une réflexion sur son aménagement.

6.1 Cadres conceptuels ayant guidéd le choix des collaboratoires

Plusieurs approches et cadres conceptuels ont permis la conception de ces collaboratoires. Je chercherai ici à créer des ponts entre différentes approches qui ont des résonnances à la fois dans les études autochtones, les études performatives (des arts vivants) et les études urbaines. Je parlerai donc tout d'abord d'une approche performative et scénographique, issue de mon expérience. J'aborderai ensuite l'importance des méthodologies autochtones qui favorisent une démarche phénoménologique de la recherche. C'est pourquoi je consacrerai une partie de ce

chapitre à la phénoménologie appliquée à l'espace, courant philosophique menant au courant de pensée de la soma esthétique.

6.1.1 Une approche performative et scénographique

Envisager les relations dans l'espace public sous le prisme du théâtre et de la performance est riche d'apprentissages. Cette approche performative semble pouvoir répondre aux questions de recherche énoncées dans l'introduction. Par exemple, l'étude des pow-wow présentée dans les chapitres précédents m'a aidée à comprendre comment cette performance particulière génère un espace symbolique et de quelles manières celui-ci est partagé et perçu. Dans cette même lignée, il semble que pour Richard Schechner, la performance ne se limite pas au milieu des arts vivants (théâtre, danse, cirque, etc.), elle est plutôt rattachée à l'idée d'action :

Performances occur in many different instances and kinds. Performance must be constructed as a « broad spectrum » or « continuum » of human actions ranging from ritual, play, sports, popular entertainments, the performing arts (theatre, dance, music), and everyday life performances to the enactment of social, professional, gender, race, and class roles, and on to healing (from shamanism to surgery), the media, and the internet. (Schechner 2013, 2)

« Performer » peut être alors considéré comme une relation entre « être » et « faire », qui s'exprime sous « la démonstration du faire » que Schechner nomme le « Showing doing » : « Showing doing is performing : pointing to, underlining, and displaying doings » (Schechner 2013, 28). Les « Performance Studies » s'emploient donc à analyser ces « showing doings ». Schechner désigne sept aires où l'étude de la performance et les sciences sociales se rencontrent. Trois de ces aires peuvent correspondre à l'étude des performances autochtones, en milieu urbain ou au sein des communautés territoriales autochtones. La première concerne la performance dans sa dimension quotidienne, incluant les rassemblements de toutes sortes, et la seconde touche à la structure de ces performances, qu'elles soient sportives, théâtrales, ou rituelles. Enfin, la troisième aire pertinente ici, et citée par Schechner, concerne la connexion entre des motifs comportementaux humains et animaux qui met l'accent sur le jeu et l'attitude ritualisée (Schechner 2013), ce qui n'est pas sans rappeler le pow-wow et ses danses.

Leanne Betasamosake Simpson, auteure Michi Saagiig Nishnaabeg, explore dans son ouvrage *Dancing on our Turtle's Back* les philosophies autochtones à travers la langue de sa Nation, les récits de la création du monde, les célébrations et les relations entre différentes générations. Pour l'auteure, raconter une histoire est une performance ; un acte transformatif et dynamique qui peut prendre différentes formes comme une danse, une chanson ou un conte

The relationship between those present becomes dynamic, with the storyteller adjusting their « performance » based on the reactions and presence of the audience. The lines between storytellers and audience become blurred as individuals make non-verbal (and sometimes verbal) contributions to the collective event. The « performance », whether a song, a dance or a spoken word story, becomes then an individual and collective experience, with the goal of lifting the burden of colonialism by visioning new realities. (Simpson 2011, 34)

Elle considère la performance comme un acte de présence : « I use this term in the sense of presence and engagement, rather than a performance that is aimed at entertaining the audience » (Simpson 2011, 44).

Mon approche, en lien avec ces définitions de la performance, est aussi scénographique. Pour le scénographe, l'espace est actif. La scénographie n'est pas un simple décor illustratif d'un lieu, c'est un espace qui participe à l'action, qui lui donne du sens, qui répond au corps de l'acteur (Appia 1921). Aujourd'hui le scénographe ne travaille plus uniquement dans la salle de théâtre, il peut aussi scénographier la ville. L'histoire racontée, l'engagement du corps et l'action sont alors primordiaux dans sa démarche et dans son analyse :

Le regard que le scénographe porte sur l'espace urbain s'organise sur un découpage, c'est-à-dire sur une série de séquences ayant chacune leur ouverture et leur clôture. Mettre en scène l'espace urbain ce n'est donc pas l'apprêter pour un spectacle, faire qu'il en impose, c'est l'organiser sur un récit ou un parcours possible. (Joseph 1992)

Certains sociologues comme Goffman, Sennett ou Lofland se sont servis du théâtre comme modèle pour décrire, identifier, et nommer certains phénomènes performatifs dans l'espace public. Cependant, leur approche apparaît incomplète puisqu'ils omettent cette expérience corporelle, primordiale quand il s'agit des arts vivants.

6.1.2 Les méthodologies autochtones : éthique et réciprocité

L'ensemble de cette thèse a cherché à mettre en application les valeurs fondamentales de respect, d'équité et de réciprocité caractéristiques de la recherche en milieu autochtone (APNQL 2014). Décoloniser la recherche implique la création d'un espace éthique à travers la co-construction d'une méthodologie propre au projet (Asselin et Basile 2018), d'où le choix de laboratoires collaboratifs avec des membres des Premières Nations.

Margaret Kovach a été une référence essentielle pour la mise en place des laboratoires. Dans son ouvrage *Indigenous Methodologies : Characteristics, Conversations, and Contexts*, elle explique qu'il faut commencer par s'éloigner du modèle dominant occidental, qui impose une certaine manière de comprendre le monde et construire un cadre conceptuel de recherche autochtone.

Un cadre conceptuel autochtone lie à la fois théorie et pratique, et doit intégrer des savoirs culturels dans la méthodologie. Kovach donne comme exemple le cadre de travail développé par Jiménez Estrada, chercheuse d'origine Maya, qui se sert de la métaphore de l'arbre de la vie comme cadre conceptuel. Pour sa part, elle utilise le tipi cérémoniel : la structure des poteaux contient des savoirs anciens (Kovach 2010). Tara Browner, comme vu plus haut dans le chapitre 4, utilise deux métaphores autochtones : le cercle sacré (« the Sacred Hoop »), venant du peuple Lakota, et le feu sacré (« the Sacred fire »), issue de la Confédération des Trois Feux Anishinaabe (Browner 2002). Ces métaphores semblent donc être utilisées à la manière de cadres conceptuels.

Habituellement, le cadre conceptuel entoure la recherche sans forcément prendre en compte la collecte de données. Dans une approche autochtone, le cadre conceptuel et la méthodologie sont liés, la méthodologie concernant à la fois les systèmes de savoir et les méthodes : « An Indigenous research framework acts as a nest, encompassing the range of qualities influencing the process and content of the research journey » (Kovach 2010, 42).

Les cadres théoriques autochtones incluent également certains aspects habituellement exclus par les cadres conceptuels dits « occidentaux ». Ici le monde spirituel est pris en compte et les récits (storytelling) sont perçus comme un outil de connaissance :

The starting point within Indigenous Theoretical frameworks then is different than from within western theories : the spiritual world is alive and influencing; colonialism is

constated; and storytelling, or « narrative imagination », is a tool to vision other existences outside the current ones by critiquing and analyzing the current state of affairs, but also by dreaming and visionning other realities. (Simpson 2011, 40)

En lien avec le récit vient l'écoute, primordiale lorsqu'il s'agit de mobiliser les méthodologies autochtones. Le chercheur Cri Shawn Wilson dans son ouvrage *Research is Ceremony, Indigenous Research Methods* explique que l'ontologie autochtone est ancrée dans les relations interpersonnelles : « we could not be without being in relationship with everything that surrounds us and is within us... our reality, our ontology is the relationships » (S. Wilson 2008, 76). Pour pouvoir être en relation aux autres, le ou la chercheur doit se mettre dans une posture d'ouverture. Il parle d'engager un : « deep listening and hearing with more than the ears » qui participe à développer une plus grande conscience et une mise en relation de nos différents niveaux de compréhension : « an awareness and connection between logic of mind and the feeling of the heart » (S. Wilson 2008, 59). L'application des méthodologies autochtones s'ancrent donc dans la construction de relations avec les autres, mais avec des idées, concepts ou encore avec le territoire. Et cela peut prendre des formes multiples qui peuvent évoluer au cours du processus : « Research doesn't have to be formal. It is a ceremony for improving your relationship with an idea » (S. Wilson 2008, 110).

Il est sûr que le choix de certains cadres théoriques témoigne du biais culturel du chercheur. Étant Française, ma culture théâtrale et mes cadres théoriques viennent puiser dans une culture occidentale ce qui pose la question de l'adaptabilité de mes connaissances en milieu autochtone. Kovach, dans le sens inverse, se pose des questions similaires : « How are we customizing our Indigenous frameworks to fit within our tribal paradigms while communicating our process to Western academia? » (Kovach 2010, 43). Elle explique qu'il faut parfois faire des concessions entre les deux approches, occidentale et autochtone. Ma méthodologie s'est appuyée en partie sur la phénoménologie de la perception développée par Merleau-Ponty. En effet, comme le mentionne Kovach, même s'il y manque la dimension politique de la décolonisation, la phénoménologie permet une approche narrative et une qualité interprétative (Kovach 2010).

6.1.3 La phénoménologie de l'espace

Merleau-Ponty, dans sa manière d'envisager le monde, commence par s'opposer à la division entre corps et âme et s'emploie à adopter une méthode plus descriptive qu'analytique (Da Silva-Charrak 2005). Pour le philosophe, la sensation est un processus complexe et flou qui ne fait pas appel à une mécanique universelle, mais qui comporte un sens différent pour chacun (Merleau-Ponty 1989b). Il met donc en avant l'importance de l'espace vécu, et du mouvement qui s'y inscrit, et dégage une « dialectique fond-figure » (Da Silva-Charrak 2005, 31; Merleau-Ponty 1989a) où l'objet réel n'existe qu'en fonction de son contexte. Il remet ainsi en question une définition déterministe du monde marquée par la constance. Merleau-Ponty s'inspire de la psychologie de la forme exprimée dans la Gestalt-théorie, où la vraie apparence de l'objet est dépendante du contexte sensible dans lequel il se trouve. Il y a donc singularité et inconstance de l'objet. Il reprend également de la psychologie l'idée que notre perception est limitée par notre enveloppe charnelle ; chaque corps à sa propre perception. C'est donc mon enveloppe charnelle qui détermine mon « être-au-monde » (Da Silva-Charrak 2005, 41). De ce postulat découlent trois éléments interdépendants : le schéma corporel, la spatialité originaire et la motricité. Le schéma corporel est la posture corporelle dans le contexte sensoriel, constitué de la « spatialité de position », celle de l'objet, et de la « spatialité de situation », celle de l'individu. L'ensemble de ces spatialités constituent la spatialité originaire, qui définit l'espace entre objet et sujet. Le mouvement est l'élément qui permet de prendre conscience de cet espace : c'est la motricité. Ainsi c'est le mouvement qui se fait pont entre l'âme et le corps, car c'est l'intention intellectuelle qui met le corps en mouvement. Le mouvement est donc porteur de sens (Merleau-Ponty 2013), et la motricité est influencée par la configuration de l'espace architectural proposé. L'espace libre, l'escalier, le dédale, n'ont pas la même influence sur la façon dont mon corps va se mouvoir (Cesario 2014).

Merleau-Ponty est nourri par différentes traditions philosophiques quant au rapport entre corps et âme. Il est d'abord lié à Descartes puisque la perception était aussi le fil conducteur de sa quête intellectuelle. Pour Merleau-Ponty comme pour Descartes, nous ressentons l'union du corps et de l'âme sans pouvoir l'expliquer. Cependant, au lieu de nier cette union comme le faisait Descartes, Merleau-Ponty la considère comme une exigence. L'objet extérieur est absorbé par l'intérieur ; il reste extérieur au corps, mais devient une idée. C'est le concept de la « sur-réflexion » qui consiste à ne pas se contenter d'avoir une réflexion dominante par rapport au monde, mais qui au contraire plonge dans celui-ci. L'union du corps et de l'âme amène à un

questionnement de la relation entre passivité et activité : qu'est-ce qui appartient à l'âme, et qu'est-ce qui appartient au corps dans la perception. Influencé par Malebranche, pour qui la passivité corporelle est nécessaire pour la perception, Merleau-Ponty en arrive à une philosophie de l'entre-deux, où « la perception incarne la rencontre d'une immanence et d'une transcendance, d'une intériorité et d'une extériorité » (Da Silva-Charrak 2005, 95). Mais il va plus loin en affirmant qu'une « expérience perceptive est déjà une expérience de pensée » (Da Silva-Charrak 2005, 96), que la pensée est une pensée « ouverte ». La pensée du philosophe exprime aussi l'idée de « spatialité du corps » (Da Silva-Charrak 2005, 101) : le corps est l'espace qui nous permet, par nos sens, l'accès à l'espace extérieur. Enfin, Merleau-Ponty se nourrit de la pensée de Bergson, de qui il reprend l'idée que le vivant n'est pas immuable, mais continuellement en mouvement. Le philosophe explore également la notion de chair, empruntée cette fois-ci à Husserl. La chair, ce n'est ni le corps objet, ni le corps pensé, c'est une sorte d'entre-deux dont la caractéristique est « la réversibilité » (Da Silva-Charrak 2005, 108; Merleau-Ponty 1989a) : qui peut sentir et être senti. Il y a donc réciprocité du corps et du monde, et quand Merleau-Ponty parle du concept de « chair du monde », il explique que, comme le monde, mon corps est perçu (par les autres), et perçoit (les autres) (Merleau-Ponty 2013). Ainsi, affirmer que le monde possède une chair c'est s'interdire de sortir du sensible, c'est garder une approche phénoménologique du monde.

La phénoménologie de Merleau-Ponty permet de mettre en place certains fondements (la dialectique fond-figure contenant ces trois éléments interdépendants : le schéma corporel, la spatialité originaire et la motricité), mais pour vraiment comprendre comment une approche phénoménologique pouvait être appliquée à l'espace, je me suis tournée vers l'architecture. Les architectes Steven Holl, Juhani Pallasmaa et Alberto Pérez Gomez, en créant une architecture par les sens, adoptent en effet une démarche phénoménologique, qui est décrite dans leur ouvrage *Questions of perceptions : Phenomenology of architecture* (2006). Tous trois critiquent l'architecture contemporaine, où l'utilisateur est souvent déconnecté au niveau sensoriel de son milieu urbain. Pérez-Gomez, pour comprendre comment notre distanciation de l'espace s'est créée en architecture, revient alors aux rituels dionysiens du printemps décrits par Aristote, où la participation des spectateurs permettait la catharsis. Plus tard, c'est l'architecture du théâtre grec qui devient un cadre pour cet acte transformateur qui prend la forme de la tragédie. Le lieu

théâtral est donc désormais un espace de transition entre le dionysiaque et l'apollinien, un entre deux entre l'ignorance et le savoir (p. 18).

Un autre point qui nous intéresse dans la phénoménologie appliquée à l'espace est la manière dont les architectes prennent à la fois en compte la perception sensorielle de l'utilisateur, mais aussi comment celui-ci comprend l'espace dans lequel il évolue. En effet, Steven Holl souligne l'importance de l'intention derrière la construction en affirmant : « Empirically we might be satisfied with a structure as a purely physical-spatial entity but, intellectually and spiritually, we need to understand the motivation behind it. » (Holl, 2006, p. 42). Ceci est un élément essentiel pour cette démarche qui cherche à considérer la relation du danseur ou de la danseuse avec l'espace dans son ensemble, et non uniquement d'un point de vue physique. Il me semble important qu'il y ait également un dialogue autour de l'expérience vécue. C'est pourquoi je reviendrai sur l'importance de la parole et des histoires un peu plus bas. Ce processus créatif s'inspire ainsi de celui des architectes phénoménologues qui, pour comprendre la relation entre le phénomène expérientiel et l'intention, dissèquent l'ensemble de l'expérience spatiale afin d'analyser les perceptions partielles, car « [...] architecture is initially understood as a series of partial experiences, rather than a totality. » (Holl, 2006, p. 42).

6.1.4 La soma esthétique

Richard Shusterman s'accorde avec Merleau-Ponty, mais va plus loin en affirmant que notre corps quotidien n'est pas appelé à avoir une perception fine ou consciente, car il est empreint de mauvaises habitudes liées à un mode de vie qui ne favorise pas la conscience corporelle (Shusterman 2010). Dans ce qu'il nomme le soma-esthétique, le corps (le soma), est au centre de notre compréhension, de notre perception du monde. C'est le corps qui permet d'apprécier les « qualités esthétiques d'autres soi et d'autres choses » (Shusterman 2010). Le corps sensible ressent « les objets et les énergies » et les absorbe, les internalise pour en faire des « pensées conceptuelles » (Shusterman 2011). Dans le système soma-esthétique, les cinq sens (la vue, l'ouïe, l'odorat, le toucher, et le goût) sont au service de trois sensorialités qui englobent l'ensemble du corps :

Les sens somesthésiques sont généralement divisés en extéroceptifs (liés à des stimuli extérieurs au corps et ressentis sur la peau), proprioceptifs (venus de l'intérieur du corps

et portant sur l'orientation de parties du corps les uns par rapport aux autres, et sur l'orientation du corps dans l'espace), et viscéraux, ou intéroceptifs (dérivant d'organes internes et généralement associés à la douleur). (Shusterman 2010)

Le corps de l'acteur ou du danseur est plus près de ces perceptions sensorielles puisqu'il est entraîné. Les exercices physiques font partie intégrante de la formation de l'acteur ou du danseur et viennent affiner à la fois ses sens extéroceptifs, proprioceptifs, et viscéraux. Il apprend à être en lien avec l'espace et les autres corps qui l'entourent, à comprendre et à contrôler la coordination de ses membres les uns par rapport aux autres et à être à l'écoute de ses mouvements intérieurs, du lien entre son corps et son émotionnel. Shusterman prend pour exemple le travail de Zeami Motokiyo, maître de théâtre Nô, pour qui « l'acteur doit rester concentré sur sa posture réelle du point de vue des changements de contexte dans la pièce, donc rester attentif non seulement à son propre mouvement, mais aussi à la relation de celui-ci avec la situation théâtrale concrète, qui comprend la façon dont il apparaît au public » (Shusterman 2010, 20). Cette situation concrète inclut l'espace ; le corps de l'acteur doit rester en connexion avec lui. Et dans la culture autochtone, le corps est central dans le rapport au monde. Frédéric Laugrand nous dit : « Hier comme aujourd'hui, c'est par le corps que les Autochtones pensent leur rapport au monde » (Laugrand 2013, 215), le corps « [...] incarne le lieu identitaire par excellence à partir duquel se définissent la personne et une multitude de relations » (Laugrand 2013, 214). C'est pourquoi une approche de recherche ancrée dans la performance et son rapport au corps semble essentielle pour renouer avec une compréhension de l'espace basée sur l'ensemble du corps.

Ma recherche s'inscrit donc dans une approche performative, phénoménologique et somatoesthétique en s'intéressant à la manière dont la performance peut nous informer sur une perception autochtone de l'espace. En repensant les espaces publics à travers cette perception de l'espace, nous pouvons faire émerger d'autres sensations, engageant ainsi un rapport au monde différent. Une expérience sensorielle commune peut créer un lien entre les uns et les autres : « Les hommes tissent ainsi, dans le domaine du sentir, des relations de communautés, fondamentales avec le monde » (Bonnaud 2014, 138).

6.2 Outils méthodologiques

J'ai, pour cette recherche, employé différentes méthodes qui m'ont inspirée et qui me semblaient appropriées pour mon travail relationnel de terrain. J'ai ainsi mêlé explorations dansées, conversations, dessin, observation participante, tout en filmant et en photographiant l'expérience.

6.2.1 Le mouvement et la danse

La danse et le mouvement font partie intégrante de cette recherche qui s'inscrit dans la lignée de plusieurs mouvements de pensées vis-à-vis du rapport entre corps et espace. La collaboration entre Anna et Lawrence Halprin est une grande source d'inspiration pour ma démarche.

Dans les années 1960, un changement s'opère dans le milieu du théâtre et de la danse. Le spectateur passe d'un rôle passif d'observateur à un rôle plus actif : il participe à la performance, qui elle sort de la scène pour se retrouver in situ (dans les rues, les parcs, les lieux industriels abandonnés, etc.). Anna Halprin, danseuse et chorégraphe, et son mari Lawrence Halprin, architecte paysager, suivent cette tendance et vont développer un processus de travail ancré dans le mouvement. Lawrence Halprin débute sa formation en architecture du paysage à « Harvard's Graduate School of Design » sous la direction de Walter Gropius, fondateur de l'école du Bauhaus. Les objectifs pédagogiques de Gropius étaient d'unifier l'ensemble des expressions artistiques pour contribuer au changement social. Lawrence Halprin raconte : « [...] It was like somebody had opened a curtain and there was this great world of fantasy in front of me, with dancers and painters and set designers and music » (Hirsch 2016). Anna Halprin possède déjà une formation en danse, mais suit de près le parcours académique de son mari. Elle assiste à ses séminaires de design, ce qui l'inspire ses premières explorations chorégraphiques en lien avec l'espace. Elle propose même des cours de danse aux étudiants en design et en architecture dans lesquels ils cherchaient à découvrir comment différentes configurations d'espaces pouvaient influencer leurs réponses kinesthésiques. Dans sa démarche, Anna Halprin considère la danse comme une expérience holistique qui met en relation corps, esprit et âme. Cette mise en relation permet selon elle d'aller au-delà de la dimension individuelle de la danse pour aller toucher à ce qu'il y a de commun dans l'humanité :

In my own experience as a dancer, I feel this connexion in the feedback process between movement, feeling and association (imagery). The integration of those three acts takes me to another level, like a symbiotic relationship. Hopefully, it can take you to another level where you would feel the universality of your experience and how that universality connects you to the context of everything around you, whether it is elements of nature, or human compassion, or the sadness or grief you feel not only for yourself but for the larger world. (Serlin 1996, 116)

Afin d'atteindre cette dimension collective, le couple va développer une méthodologie de création qui va influencer Lawrence Halprin dans sa conception d'espaces, notamment d'espaces publics :

Larry absorbed and informed these pursuits; kinesthetic awareness, rather than the visual or scopic, and stimulating the collective through the pre-rational language of « archetypal » forms and expressions drove his design agenda. (Hirsch 2016)

Anna et Lawrence Halprin organisent à partir de 1966 une série d'explorations dans l'environnement (« Experiments in Environments ») où sont conviés musiciens, danseurs, designers, écrivains, artistes visuels et psychologues. Les participants étaient invités à déambuler dans différentes villes avec en main une partition (« score ») qui leur disait où passer et dans quels lieux et heures le groupe devait se retrouver, ainsi que des instructions qui leur indiquait :

Be as aware of your environment as you can... This will include all sounds, smells, textures, tactility, spaces, confining elements, heights, relations of up and down elements. Also your own sense of movement around you, your encounters with people and the environment AND YOUR FEELINGS! (Hirsch 2016)

Ils étaient également invités à faire l'expérience de certains espaces les yeux bandés, à l'aveugle, pour éveiller leurs autres sens. Ils devaient après ça dessiner l'expérience qu'ils avaient vécue (Hirsch 2016).

À la suite de ces expérimentations, le couple met en place un processus créatif qui se déploie en deux volets. Le premier est volet nommé « Taking part » (prendre part) dont l'objectif est de faire émerger un langage commun entre les danseurs et danseuses à partir du corps. Lorsqu'elle dit corps, Anna Halprin en nomme quatre, tous en lien avec les autres : le corps

physique, dans sa matière, composé de muscles et d'os, le corps émotionnel, celui qui ressent, le corps mental, fait d'images, d'associations et de pensées qui naissent du mouvement et le corps spirituel, qui représente notre relation profonde au divin, en fluctuation constante et qui fait partie d'un corps collectif plus large (Serlin 1996). Le second volet de leur démarche est la méthode de création collective des « RSVP cycles ». R pour « Ressources », qui sont les ressources humaines et matérielles pour la création, S pour « Scores », qui sont les partitions qui délimitent le temps, l'espace et les actions à explorer, V pour « Valuation » ou « the value of the action », qui consiste en l'analyse et les retours de l'ensemble du groupe et enfin P pour « Performance » qui est la représentation (Serlin 1996). C'est Lawrence Halprin qui met en mots ce processus dans l'ouvrage publié en 1969 *The RSVP Cycles : Creative Processes in the Human Environment*, car, passionné par le concept de partition (« score »), il est essentiel pour lui de rendre visibles les processus de création. Il spécifie que chacune de ces étapes peut être mise dans un ordre différent et qu'elles peuvent même se chevaucher, que ce n'est pas une approche figée, mais circulaire. Il applique lui-même ce processus à ses projets de design urbain et écrit dans ce livre :

I hope that scores will lead into new ways of designing and planning large-scale environments or regions and large communities whose essential nature is complexity and whose purpose is diversity. (Halprin 2014, 40)

Ainsi, en partant du/des corps, Lawrence Halprin cherche à stimuler l'ensemble des sens grâce aux qualités de l'espace pour libérer le citoyen du carcan sensoriel qui lui est imposé :

By stimulating imagination, direct awareness, and a kind of primal spontaneity and impulse, he hoped to free city dwellers from the restraints ingrained by the conditioning of a regimented culture. (Hirsch 2016)

On peut voir certains des espaces publics créés par Lawrence Halprin & Associates à Fort Worth (Texas), Everett (Washington), Charlottesville (Virginie) et au centre-ville de Cleveland (Hirsch 2016).

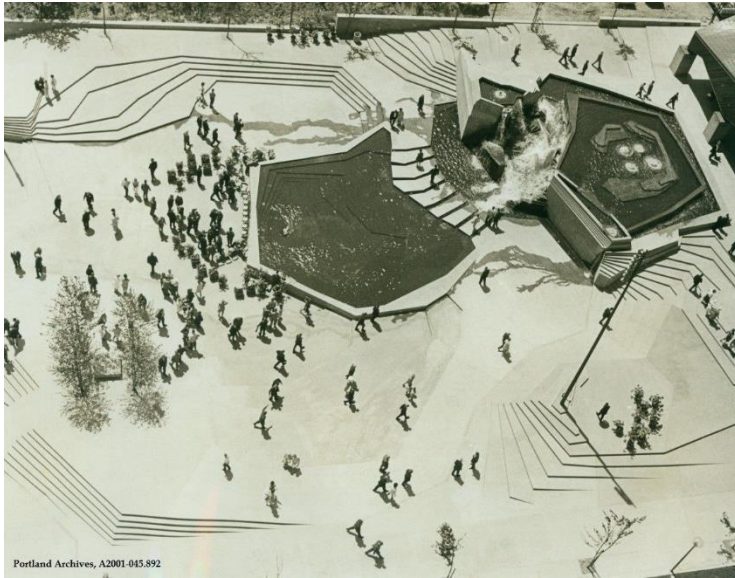


Figure 6.1 : Lovejoy Fountain Park – Lawrence Halprin - 1966

Source : (Arora)



Figure 6.2 : Ira Keller Fountain – Lawrence Halprin - 1970

Source : (Arora)

Une autre démarche inspirante pour moi a été celle du projet Gare Remix à Lyon, qui a réuni pendant trois jours designers, usagers, et danseurs pour concevoir des aménagements éphémères et interactifs dans un lieu peu utilisé de la gare Saint Paul à Lyon. Des danseurs et danseuses de la compagnie ACTE étaient présents pour faire un diagnostic des lieux par la

danse ; pour y découvrir les possibles, les limites, et les détournements (Keller et Verchère 2015). La compagnie ACTE est dirigée par la chorégraphe et danseuse Annick Charlot depuis 2000 et l'un de ses mandats est d'investir l'espace public. Dans le rapport sur le projet, la directrice de la compagnie explique le rôle de la danse dans ce projet d'aménagement d'espace public :

Par notre présence et nos interventions dans Gare remix, nous offrons de :

- donner à percevoir l'espace et les relations / porter sur eux un regard sensible et physique
- mettre en lumière et expérimenter la question du corps, forcément convoqué dans les usages des services ou des projets liés à l'espace public
- nourrir un imaginaire, un regard décalé ou poétique sur les choses. (Keller et Verchère 2015, 35)

La question de la façon dont le corps vit et ressent l'espace est donc au cœur de la démarche. Les danseurs et danseuses offrent d'ailleurs aux participants « un temps participatif, expérimental et ludique pour : ressentir l'espace /jouer les relations / éveiller un sens corporel et sensible » (Keller et Verchère 2015, 35)

Leanne Betasamosake Simpson, toujours dans *Dancing on our Turtle's Back*, explique également que les savoirs sont incarnés (embodied knowledge) : les corps et leurs mouvements sont porteurs de connaissances. Tout comme Anna Halprin mentionnait l'existence de quatre corps, les méthodologies de recherche autochtones sont empreintes d'une dimension corporelle en plus des dimensions spirituelles, intellectuelles et émotionnelles :

This tells us that in order to access knowledge from a Nishnaabeg perspective, we have to engage our entire bodies : our physical beings, emotional self, our spiritual energy and our intellect. Our methodologies, our lifeways must reflect those components of our beings and the integration of those four components into a whole. This gives rise to our « research methodologies », our ways of knowing, our processes for living in the world. (Simpson 2011, 42)

Certains savoirs sont donc accessibles à travers différents événements ou manifestations qui impliquent le corps :

We can access this vast body of knowledge through our cultures by singing, dancing, fasting, dreaming, visioning, participating in ceremony, apprenticing with Elders, practicing our lifeways and living our knowledge, by watching, listening and reflecting in a good way. Ultimately we access this knowledge through the quality of our relationships, and the personalized contexts we collectively create. The meaning comes from the context and the process, not the content. (Simpson 2011, 42)

Tara Browner, chercheuse et danseuse de pow-wow déjà citée à de nombreuses reprises, emploie également cette forme non verbale d'accès au savoir, qu'elle nomme « kinesthetic skill », plus liée à la compréhension physique, corporelle de l'évènement. Elle insiste sur le fait qu'elle fait appel à la théorie de l'inconscient (« unconscious theory »), où la qualité d'une pratique est renseignée par un sens esthétique intérieur ; elle ne fait pas partie d'un processus complètement intentionnel (Browner 2002). C'est cette compréhension interne qui lui a permis de mieux saisir son objet d'étude : « Wether I was dancing, watching other dancers, or listening to the Drums, theses unconscious theories constantly informed my pow-wow experience » (Browner 2002, 10). Pour ma part, j'ai assisté, en même temps que se déroulait mon travail, à des ateliers de danse somatique et de danse de pow-wow. J'ai participé également aux danses intertribales ouvertes à tous lors des évènements. Cette approche a complété la prise de notes, les discussions et le dessin, en me donnant une compréhension plus sensorielle de l'expérience des collaboratoires.

6.2.2 Le dessin

J'ai également utilisé le dessin, outil de prédilection du scénographe. Je présenterai ici un outil déjà employé lors de mon travail de maîtrise et employé partiellement lors des collaboratoires. Je me servirai ici de mon travail de maîtrise pour décrire de manière plus spécifique la manière dont je récolte mes données. En effet, c'est en partie grâce aux outils développés lors de ma recherche en théâtre-crédation que j'ai pu effectuer mes collaboratoires et en analyser les résultats.

Pour décrire le mouvement, la psychologie de l'espace développée par Abraham Moles offre un bon outil de collecte par le dessin. Dans le chapitre « l'espace, lieu schématique des actions : un budget spatial du théâtre » extrait du livre *Labyrinthes de vécu, l'Espace : matière d'actions*, Moles et Rohmer utilisent le théâtre comme un modèle réduit servant à analyser les rapports que les êtres humains entretiennent avec l'espace. Je me sers donc en partie de son

système de « matrice des actes » (Moles et Rohmer 1982, 100) et de la « cartographie des actes dans l'espace » (Moles et Rohmer 1982, 101). La méthode de Moles est la suivante : il commence par donner trois dimensions à la représentation théâtrale qui sont le « qui fait quoi », le « quand », et le « où ». Le « qui fait quoi » correspond à la distribution de la pièce, le « quand » est la chronologie des actions et le « où » est l'emplacement de l'action sur la scène. Pour décomposer le mouvement des acteurs dans l'espace en fonction de leurs actions, Moles reporte ces dernières sur un schéma qu'il nomme « la matrice des actes ».

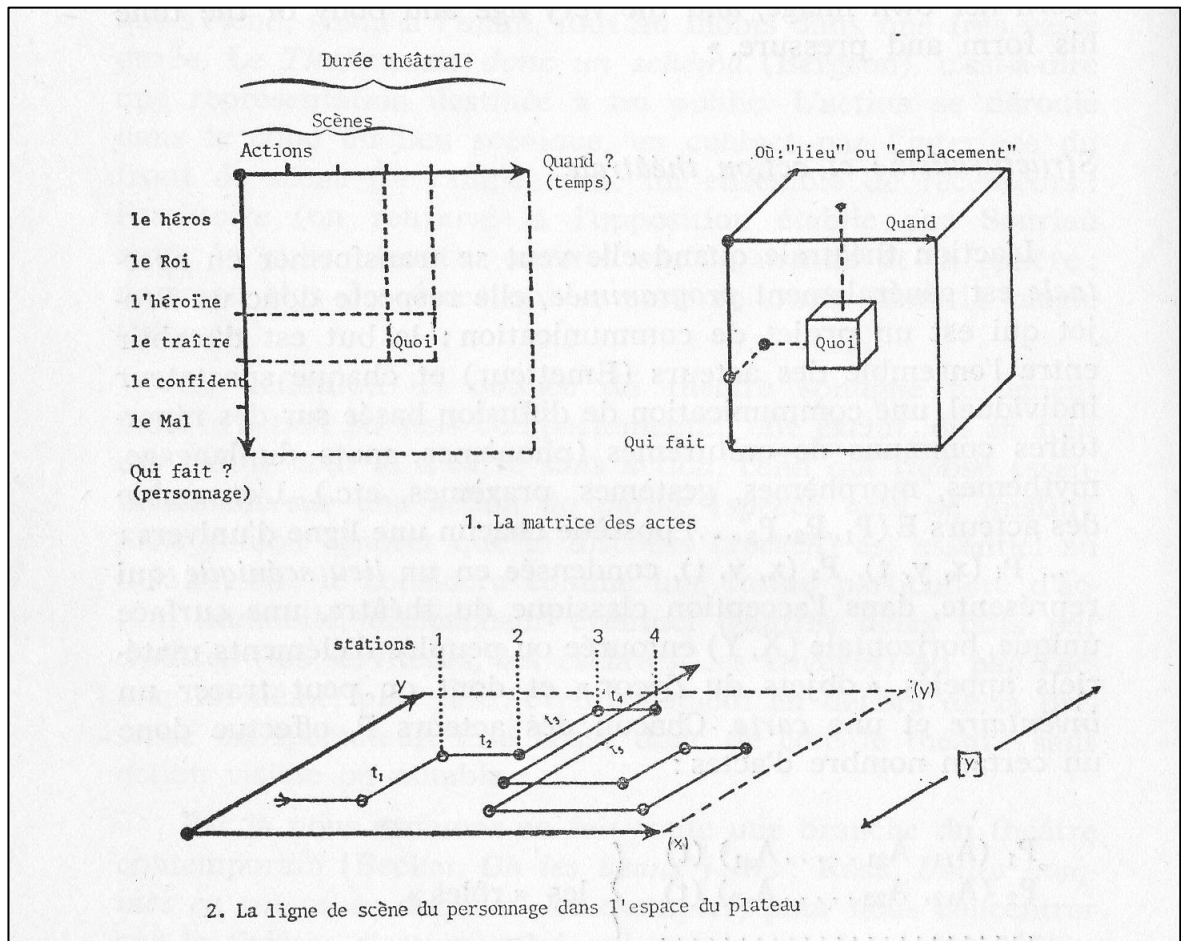


Figure 6.3 : La matrice des actes et la ligne de scène du personnage dans l'espace du plateau, définis par Abraham Moles

Source : « Labyrinthes de vécu, l'Espace : matière d'actions » (Moles et Rohmer 1982)

Le « qui fait quoi » et le « quand » sont ensuite réunis sous la catégorie des actes, puis sont cartographiés dans l'espace de représentation, afin d'analyser le déplacement des acteurs dans le temps et l'espace, comme nous pouvons le voir ci-dessous (Moles et Rohmer 1982).

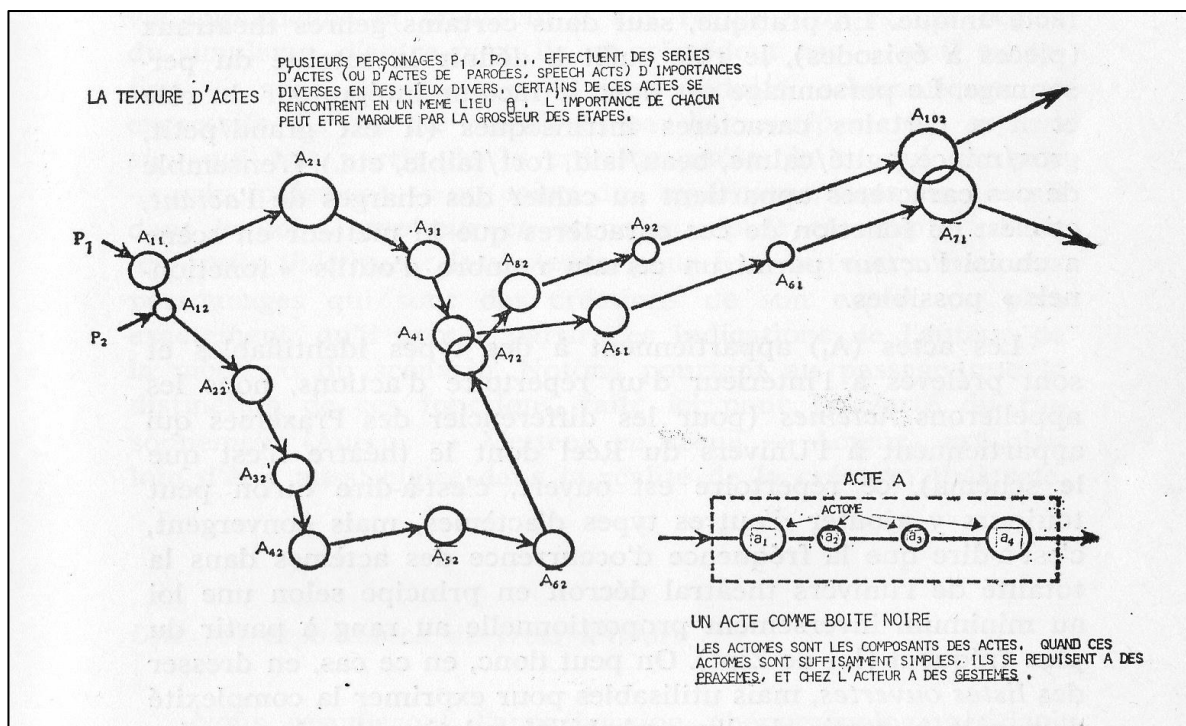


Figure 6.4 : La cartographie des actes dans l'espace, par Abraham Moles

Source : « Labyrinthes de vécu, l'Espace : matière d'actions » (Moles et Rohmer 1982)

Le dessin est aussi un outil que j'ai souhaité partager avec les participants des laboratoires. J'aime, à la fin d'explorations de l'espace, inviter les participants à dessiner leur ressenti par rapport à leurs expériences. Cela vient généralement ajouter une facette complémentaire aux récits sur leur compréhension intellectuelle ou émotionnelle de l'espace. Je présenterai certains dessins réalisés par les danseuses dans le chapitre suivant.

6.2.3 L'observation filmée

L'observation filmée et la photographie font partie intégrante de ce processus de recherche puisqu'elles sont liées au dessin. J'avais déjà filmé les laboratoires de recherche avec les acteurs

lors de ma Maîtrise. Cela m'avait permis de cartographier les mouvements des acteurs dans l'espace en m'inspirant des modèles proposés par Moles. Cela avait également servi à retrouver certains moments où l'expression du texte par les acteurs semblait être influencée par les qualités de l'espace dans lequel ils se trouvaient.

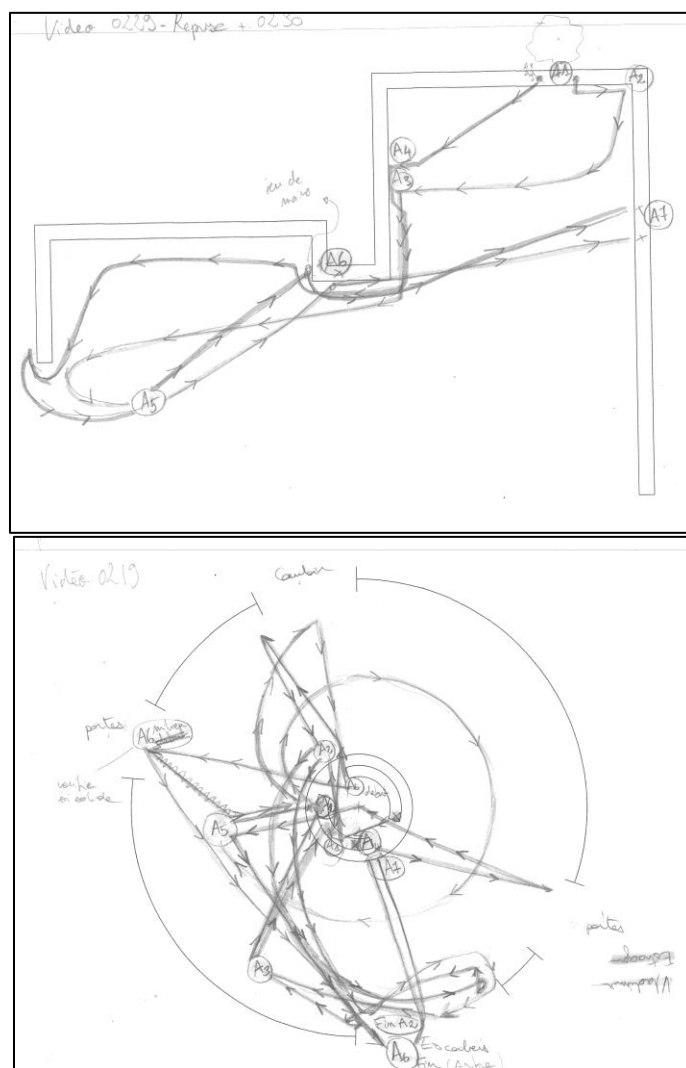


Figure 6.5 : La cartographie des actes dans l'espace pour les explorations de l'esplanade du Stade Olympique de Montréal et de la station de métro Square Victoria

Source : Cassandre Chatonnier

Je ne suis évidemment pas la première à avoir utilisé l'observation comme outil de collecte de données et j'avais trouvé son utilisation par Laurent Vernet intéressante. En effet, lors de sa soutenance de thèse, il nous avait montré des extraits des enregistrements vidéo de différentes œuvres d'art publiques à Montréal pour témoigner de la manière dont ces dernières

venaient influencer ou non les interactions sociales dans certains espaces publics. Vernet avait été lui-même influencé par le sociologue et urbaniste William H. Whyte pour ce choix méthodologique. Whyte avait réalisé en 1988 un documentaire sur l'occupation des espaces publics new-yorkais se situant autour de gratte-ciels où « Le chercheur commente les diverses relations qui existent entre l'aménagement de ces petits espaces urbains et les comportements humains afin de déterminer, par la comparaison, quels sont les facteurs qui encouragent l'utilisation de ces lieux et stimulent leur vie sociale » (Vernet 2016).

L'observation filmée n'est pas uniquement une forme de collecte de données visuelles et auditives, elle témoigne aussi d'une série de choix :

Camera movements, technical choices, and perspective making are an integral part of the social activities of interest here, embedded in talk-in-interaction and synchronized with it, therefore mutually elaborating each other, and further articulated with other bodily conduct, gestures, object manipulations, and material environment. (Knoblauch et al. 2012)

Si dans les travaux de Vernet les caméras vidéo semblaient simplement être posées dans l'espace pour capturer des moments de la vie quotidienne, le choix que j'ai fait ici est tout autre. Car l'observation filmée est également un moyen de conserver, cadrer, mettre en valeur les moments d'une expérience qui nous semblent pertinents (Knoblauch et al. 2012). Comme le souligne Leanne Betasamosake Simpson, il est certain que l'enregistrement fait perdre la dimension immédiate de l'expérience :

When mediated through print or recording devices, these relationships become either reduced (thechnology that limits interactivity) or unilateral (as in print, film, or video, when the creator cannot respond ton the reaction of the audience.). (Simpson 2011, 34)

Comme je souhaitais en effet avoir une vision extérieure de l'expérience, du point de vue du « spectateur.trice », et une perspective plus empathique qui offre le point de vue du danseur, j'ai demandé au vidéaste David B. Ricard de travailler avec nous sur ce projet. David est concepteur vidéo pour le théâtre et la danse, et la compréhension de ces pratiques me semblait essentielle pour traduire en matériel vidéo l'expérience que nous avons vécue. Il a, de par sa pratique, su dialoguer avec les danseurs pour tenter de saisir leur perception de l'espace et ainsi la retranscrire

à travers des choix de cadrage ou de mouvement de caméra. Très sensible aux questions autochtones, il a été un allié précieux pendant ce processus en prenant une posture toute en nuance. Parfois actif, souvent en position d'écoute face aux danseuses, il a su naviguer à travers discussions complexes et explorations dansées.

L'histoire racontée à travers son montage vidéo de l'expérience vient compléter la dimension orale des conversations échangées.

6.2.4 L'importance de la parole et des histoires

Avant de commencer la description des collaboratoires, il semble important de rappeler que, selon Margaret Kovach, la phénoménologie permet une approche narrative, implique un récit, ainsi qu'une description des événements, éléments essentiels en recherche en milieux autochtones (Kovach 2010).

Revenons donc à Merleau-Ponty qui s'est intéressé au langage, qui lie à la fois les sens (l'ouïe) et est porteur de sens. Pour le philosophe, il y a le cogito parlé (démontré par Descartes), où le sujet prend conscience de sa propre existence grâce à une démarche réflexive²⁸, mais aussi un cogito tacite, silencieux, qui précède le cogito parlé : c'est celui du mouvement du corps. Ce mouvement est, comme évoqué plus haut, porteur de signification. Cependant, il n'est pas évident d'accéder à ce sens uniquement avec l'analyse extérieure du geste. C'est donc le langage, propre au cogito parlé, qui permet, par le sens qu'il révèle, l'accès au monde invisible du cogito tacite : « le langage informe la perception » (Da Sliva-Charrak, 2005, p.119). L'importance de la parole dans l'analyse phénoménologique est aussi soulignée par le premier chapitre de l'ouvrage *Perception/architecture/urbain*, intitulé « vers une phénoménologie de l'expérience architecturale », rédigé par Chris Younès, philosophe de l'architecture des milieux. Younès revient également à Merleau-Ponty, pour qui la perception permet l'accès à la vérité, une vérité

²⁸ Descartes, en cherchant à trouver des vérités sur lesquelles appuyer la connaissance, a commencé par remettre en question l'ensemble des informations transmises par sa perception sensorielle, une méthode appelée le doute méthodique (Huisman, 2006, p.93-94). Il en vient à la conclusion, dans l'ouvrage *Méditations métaphysiques* (1641), que seule sa propre existence, en tant qu'être qui pense, est certaine. C'est le cogito exprimé dans la phrase latine *cogito, ergo sum* : « je pense, donc je suis. ». Tel qu'exprimé, c'est un cogito parlé, car le simple fait de l'énoncer, même mentalement, lui prouve à lui-même qu'il existe (p. 100)

qui fait partie intégrante du monde, qui ne lui est pas supérieure. C'est le logos (le discours), chez Merleau-Ponty, qui permet l'accès au monde perceptif par la parole, et où le corps n'est pas un élément clos : il ne peut être compris qu'en relation avec son mouvement dans l'espace. Younès explique que la perception est porteuse d'intentions, de jugements, de distances. Il ne faut pas la confondre avec le sentir, qui donne à recevoir des informations à partir des sens. Ici, le langage, la parole émise par les participants par rapport à leur expérience sensorielle, nous a permis d'avoir accès à leur perception spatiale, au sens qu'ils associent à chaque lieu. Nous avons eu, avec l'équipe, de longues conversations sur les explorations dansées au cours de chaque collaboratoire. Il a été alors intéressant de voir que les réflexions données par les acteurs étaient liées à leur capacité d'action purement physique, mais aussi à leur rapport plus symbolique, voire émotionnel, à l'espace.

Kovach insiste également sur l'importance de la culture orale en milieu autochtone. Partager des histoires, dans une forme de conversation non-structurée, est aussi une forme de savoir : « The interrelationship between story and knowing cannot be traced back to any specific starting time within tribal societies, for they have been tightly bound since time immemorial as a legitimate form of understanding » (Kovach 2010, 95). Ainsi, le terme « entrevue » ne rend pas compte de l'essence de cette approche (Kovach 2010).

Le partage de récits offre donc une dimension à la fois personnelle et collective : « As well as being personal and collective, Indigenous storytelling is relational and reflexive, it is informal and flexible but respects protocol, and it is collaborative and dialogic » (Kovach 2018, 243). Les histoires peuvent être transmises à travers des conversations « semi-structurées », avec des questions qui sont des points de repère, mais qui permettent au récit de se déployer de manière organique.

Les histoires sont également transmises par d'autres médias d'expression : « Stories can be told through visual (art, photography), and performative (dance, theater), and textual (written narratives) ways. Stories are relational. Their raison d'être is to relate. At the end of the day, research is a story » (Kovach 2018, 243). Leanne Simpson insiste également sur l'importance de la tradition orale et sur le fait que les histoires mettent en lumière différentes manières d'envisager le monde. Délivrer un récit offre un espace de liberté, de reconnaissance et l'opportunité de créer un sens nouveau :

Storytelling then becomes a lens through which we can envision our way out of cognitive imperialism, where we can create models and mirrors where none existed, and where we can experience the spaces of freedom and justice. (Simpson 2011, 33)

C'est pourquoi la suite de cet écrit se présentera davantage comme un récit de l'expérience, cherchant à retranscrire les propos des participants et à raconter l'histoire des explorations dansées ; les liens créés avec l'espace, mais aussi entre les participants.

CHAPITRE 7 : EXPLORER LES ESPACES PUBLICS PAR LA DANSE

Ce dernier chapitre est plus long, car il déploie un récit chronologique des collaboratoires et ce de manière plus narrative. Comme mentionné précédemment, l'observation filmée a fait partie intégrante de ce processus. Je recommande donc à la lectrice ou au lecteur de visionner le montage vidéo suivant, qui fait la synthèse des collaboratoires réalisés dans les espaces publics : <https://vimeo.com/685873806/5f2c07f63f>. Je présenterai donc ici les observations sur l'espace qui sont nées des explorations dansées dans trois espaces publics à Montréal. Les deux premières rencontres faites avec l'équipe ont ouvert le dialogue et tissé une relation de confiance entre les membres du groupe. Je partagerai ensuite ce que nous avons vécu dans les espaces explorés qui sont : une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly à Verdun, la Place des Festivals et la Place Jacques Cartier. Cette expérience collective a fait naître des réflexions critiques, autant au niveau du groupe que personnelles.

7.1 Les deux premières rencontres : ouvrir le dialogue

Les deux premières rencontres (18 février 2019 et le 10 mars 2019) ont permis de créer un lien entre tous les membres de l'équipe et de choisir les espaces publics où le groupe souhaitait voir une présence autochtone plus forte dans l'environnement urbain et architectural. Lors d'un premier cercle, j'ai proposé à chacun de se présenter et de décrire son propre rapport au rythme, à la danse et à l'espace. J'ai remarqué que les danseuses parlent beaucoup de l'influence de l'espace sur leur expérience dansée. Par exemple Catherine explique :

Pour moi la danse et le rythme c'est à chaque jour. C'est ma façon de m'exprimer, de me connecter à moi et aux autres, à l'univers, au monde. C'est ma façon depuis longtemps de partager qui je suis. Mais l'espace... [...] Tu sais quand tu arrives à quelque part, j'essaie le plus possible d'être à l'écoute de l'espace. Comme si c'était un être à part entière, qui a son histoire, son ambiance, son présent en ce moment. C'est la lumière, les matériaux, et tout... [...]. À la base c'est très très spirituel comme approche, mais j'aime voir l'espace

comme quelque chose qui m'habite, que je ressens. Et si je danse dans l'espace j'utilise ce que je ressens dans cet espace-là pour exprimer. C'est comme une connexion, par plein d'éléments. J'aime que l'espace m'habite et me fait me déplacer. (Catherine)

Ivanie parle également d'un échange puissant entre son corps et l'espace qui l'entoure :

Quand j'arrive dans un espace, c'est pas forcément concret. J'arrive un peu comme une naïve, jeune. [...] Je me connecte à ce que je reconnais ou vois dans l'espace puis ça, ça va déterminer si je me sens bien ou pas. Quand je quitte l'espace, si j'ai passé un bon laps de temps, qu'il y a quelque chose qui s'est transformé, je vais remercier l'espace. [...]. Ça ça me touche (larmes) parce que je laisse aussi une enveloppe de moi, quelque chose de positif, puis j'espère que cet espace-là va être aussi nourri de ça. (Ivanie)

Enfin Barbara explique que l'espace et ses qualités génèrent chez elle différentes émotions :

For space I don't really see a difference between me and the space I'm moving through, it's kind of part of the same space. I'm really empathetic with my surrounding so when I come to a room and I feel a bad feeling, I feel it a lot. So the exterior space influence my interior space a lot. I realize that my interior space can also influence the exterior space, in a good way, or bad if I'm sad [...]. It's important to recognize that (about space), so when we build space, is it bringing people up or is it bringing people down. (Barbara)

L'espace et ses qualités sont donc considérés de manière holiste. L'holisme autochtone est décrit par Kovach comme une manière d'envisager le monde où tous ses éléments ne sont pas fragmentés, mais connectés ensemble à travers un flux énergétique. Ainsi, la relation entre soi, les autres et l'environnement est centrale, et il n'existe pas de différences entre les énergies physiques ou spirituelles (Kovach 2018). Cette relation non différenciée avec l'espace viendra largement nourrir l'exploration dansée des espaces publics urbains choisis.

Avant de demander quels espaces l'équipe souhaitait explorer, j'ai commencé par leur demander d'indiquer, à l'aide de mot-clés, ce que cela signifiait pour eux « autochtoniser ». À la suite d'un moment de réflexion personnelle nous avons mis en commun nos pensées et les mots qui sont revenus de manière récurrente sont : **cercle, guérison, nature, musique, chants, danse, tambour, feu, eau, lumière, intergénérationnel, aînés, égalité, communauté**. Chargés de ces

mots-là, je leur demande, pour la prochaine étape, de se promener à Montréal en prêtant attention à quels espaces devraient être autochtonisés et de ramener des photographies de ces lieux.

Arrive donc la seconde rencontre (10 mars 2019). Stéphane est parmi nous cette fois-ci, il se présente, ainsi que son rapport à la danse. Pour lui danser est synonyme de liberté :

Pour moi la danse c'est une forme de guérison parce que dans les dernières années j'ai vécu des moments difficiles, et j'ai pas le travail le plus évident non-plus, fait que... Quand il y a une chanson, je pense à rien, je me sens libre, je pense à moi, puis je danse pour le peuple aussi. (Stéphane)

Je propose ensuite un cercle de parole où chacun peut exprimer ce qu'il ressent aujourd'hui. Nous partageons peines et joies et cela nous connecte à nouveau.

Puis vient le moment où chacun révèle les lieux qu'il a choisis. Les propositions sont très variées et vont du cinéma Kirkland au réseau souterrain de Montréal. La Place Jacques Cartier et la Place des Festivals reviennent souvent. Nous discutons chacune des propositions, et la question suivante émerge : est-ce qu'autochtoniser c'est affirmer une présence identitaire visible dans l'espace urbain, ou est-ce que c'est créer un espace répondant aux besoins physiques et spirituels des Autochtones qui résident ou sont de passage en ville ? L'extrait de la conversation suivant illustre bien le débat qui nous a animé et comment nous avons fini par choisir trois lieux à explorer :

Johanne : Mon cœur est un peu tiraillé ce soir, parce que si je pense aux besoins des Autochtones et au besoin de prendre leur place et de créer des liens entre eux et entre la population en général, c'est la maison Nivard (*Dans le Parc de l'Honorable-Georges-O'Reilly*), ce lieu-là. Si je pense plus au niveau de l'image marketing autochtone, l'aspect de la Place des Arts c'est plus l'aspect marketing. On veut s'imposer, qui nous sommes, notre image de marque, qui on est au niveau culturel. Mais si je pense plus au mode de vie, là je pense plus sur le bord du fleuve où là on retrouve un peu notre mode de vie en pleine ville et facilement accessible. C'est pour ça que mon cœur est tiraillé : s'imposer au niveau de notre image, de qui nous sommes ? Mais il reste qu'on sera pas à la Place des Arts en train de tisser nos raquettes, de reprendre les gestes, de payer sur... Parce qu'à cet endroit-là, tu peux pas prendre le canot. [...]. Pour rejoindre le plus de personnes, pas

nécessairement Autochtones, ce serait la Place des Arts, mais pour rejoindre vraiment le besoin des Autochtones en général, c'est la maison Nivard. [...].

Michel : Pas facile faire des choix. Je vais me mettre dans la peau d'un citoyen. Je débarque à Montréal, peu importe que je vienne d'Europe ou des régions. Si je suis mégalomane, je vais à la Place des Arts, si je veux connaître l'histoire je m'en vais dans le vieux Montréal. Si le passé, la culture, tout ça, ça m'intéresse, je vais là (à la Place Jacques Cartier). [...]. J'arrive là puis je suis sur un filon, et ce filon-là, il va m'amener ailleurs [...]. Il y a de l'histoire dans le vieux Montréal, il a le marché Bonsecours, la Place Jacques Cartier, les petites rues de travers, il s'est passé de quoi ici : ça ça va mettre sur la piste selon moi. [...]. Moi j'aurais tendance à aller là. Moi le stepping stone pour starter un projet, je commencerais dans le Vieux-Montréal. Il y a du monde qui passe par là, et ça, ça fait boule de neige parce que s'il y a du monde qui passe par là ils vont être éblouis et ils vont devenir des petits ambassadeurs.

Catherine : Moi je commencerais par ça (*elle montre la photo de la maison Nivard*) : ressourcement, on se connecte avec nos traditions, notre façon de penser, notre façon d'être, où on va pouvoir jaser de nos valeurs, de comment on est au quotidien, d'avoir des idées, pour ensuite aller là (*elle montre la photo de la Place des Festivals*). [...] Je pense que c'est important qu'on se ressource, de savoir c'est quoi notre culture, qu'est-ce qui est important d'amener ensuite là (*Place des Festival*). Il y a beaucoup de nature pour moi donc ça, c'est vraiment cool, pour moi. Donc ensuite ce serait ça (*Place des Festivals*) [...].

Stéphane : Moi je suis ambivalent, c'est pas facile. C'est sûr ça fait « wow ! » là, à la Place des Spectacles. Tout le monde à Montréal passe par cette place-là, puis la place Jacques Cartier c'est tellement touristique. Puis en même temps la maison Nivard c'est un retour aux sources, il y a un petit peu de Nature, il y a de l'eau, ça englobe vraiment tout. Comme grande finale je pense que la Place des Spectacles ça serait bien. [...]. (*Il choisit la maison Nivard*). Je pense qu'on a besoin de ça, un retour aux sources, se reconnecter.

C'est ainsi que nous choisissons trois lieux d'exploration : le site de la Maison Nivard qui se trouve au bord du fleuve Saint-Laurent à Verdun, la Place des Festivals et la Place Jacques

Cartier. Je propose à l'équipe d'amener quelque chose qui leur fait penser au lieu à explorer la prochaine fois. Cela peut être un objet, un dessin, un œuvre d'art ; je leur laisse le choix. Face à la pandémie de la Covid-19, nous n'avons pas d'autre choix que de déplacer les laboratoires qui devaient suivre les semaines suivantes. Nous nous retrouvons donc seulement en août 2020 pour les explorations dansées des lieux choisis.

7.2 Espaces explorés

7.2.1 Une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly (Quartier de Verdun)

La météo prévoit de la pluie, nous nous retrouvons donc sous un espace protégé du parc du Quai-de-la-tortue dans Verdun. Finalement il ne pleut pas. Nous décidons de nous déplacer jusqu'au site en question. Il fait très chaud. Je demande à Johanne de parler du site sur lequel elle a déjà travaillé avec la conception du projet « Nations sur le fleuve ». Elle dit que ce lieu offre un espace de tranquillité, car « loin de l'activité, du trafic », et elle parle de l'importance d'avoir accès à l'eau et à une végétation locale laissée à elle-même :

Étant donné qu'on est sur le bord de l'eau ici puis qu'il y a quand même des espaces qui sont laissés un peu en friche, on retrouve des espèces indigènes. [...]. Le bord de l'eau, c'est sûr que c'est aménagé sur une large strate, mais le bord de l'eau est quand même laissé à lui-même, il est pas aménagé. Donc on peut retrouver beaucoup de plantes médicinales et autres. Si on regarde l'eau, on est dans un endroit où l'eau est très calme. C'est une autre chose qui rend le lieu intéressant parce qu'on a accès à l'eau et c'est pas dangereux. [...]. (Johanne)

Johanne poursuit sur la présence de la flore et de la faune, qui sont source d'apaisement et évoque aussi la dimension historique du lieu. Il y a une présence autochtone ancestrale sur ce site en particulier et c'est un espace d'échanges puisque s'y trouve l'un des plus anciens postes de traite du Québec :

Je trouve que ce lieu-là nous amène aussi à une tranquillité, on entend l'eau couler, il y a beaucoup d'oiseaux, les feuilles dans les arbres... Je trouve que c'est un beau lieu de ressourcement. Pour m'en assurer, j'ai demandé à une aînée, Nicole O'Bomsawin ce

qu'elle pensait de ce lieu. Je l'ai amenée, on est allées le visiter, et elle m'a dit « oui, faut que ce soit ici ». Elle se sentait très connectée à ce lieu. Évidemment il y a le lieu physique, mais il y a toute une pensée émotionnelle par rapport à ce lieu à cause de la maison Nivard, le plus vieux poste de traite du Québec ou du Canada. C'est ce qui fait qu'il y a eu beaucoup d'activités concernant les Autochtones. [...]. Une autre chose qui est importante à dire à propos du site c'est qu'ils ont fait beaucoup de recherches archéologiques juste un petit peu plus haut puis c'est un site qui est vraiment riche au niveau de tous les artefacts. Donc c'est certain que ce lieu-là ici a été très important pour les Iroquoiens premièrement — pour les Mohawks — mais aussi pour toutes les Nations ». (Johanne)

Johanne explique également au groupe que le site nécessite un aménagement, car il y a eu de la contamination au niveau des sols. Il faut donc remplacer le sol à certains endroits :

Le terrain a été contaminé, c'est pour ça qu'il n'y a rien de fait. À un certain moment on venait mettre de la neige ici et il y a eu un déversement de quelque chose — je suis pas spécialiste là-dedans — sauf que ça veut dire que si on veut prendre un lieu comme ça, ça veut dire enlever de la terre pour le réhabiliter, et pour moi c'était une problématique qui devenait intéressante parce que je me disais on peut le réaménager selon les besoins du site. Par exemple de mettre les espèces qui permettent de récolter telle ou telle chose pour telle cérémonie. Ça, on peut le recréer. C'est pour ça qu'en haut il y a de l'asphalte, il y a des blocs de béton (*la contamination*). (Johanne)

Sur le chemin Ivania est attirée par les plantes, elle se baisse pour les toucher et nous demande si on peut aller vers le bord de l'eau. On sort de la piste cyclable bien tracée pour la suivre. On reste là, en silence au début. Johanne est adossée à un arbre, sourire aux lèvres. Catherine et Ivania parlent des arbres, de leur mouvement, de la vibration des différents types de feuilles, à tige ronde ou plate. Stéphane observe. Ivania raconte ce qu'elle ressent et fait le lien entre le macro et le micro, entre ses sentiments entremêlés d'immensité et d'intimité :

Ce que j'aime de cet endroit-là en tant que personne, c'est le fait qu'on est capables de se faire un petit espace caché. Que tu prennes les petits terrains pour arriver à un vaste territoire. Je peux juste venir ici (face au fleuve), puis quand je m'assois là, il y a tout

devant moi. C'est dégagé. [...] Tu peux entendre bien les vagues. Regarde Catherine, le soleil se réfléchit sur l'eau et ça fait briller les branches. Puis les feuilles dansent très très bien avec le vent. Je t'en avais-tu parlé de cet arbre (un peuplier), de sa capacité à danser? (Ivanie)

J'aime la spontanéité d'Ivanie et je réalise que, sans danser, l'exploration a déjà commencé, simplement dans le fait de marcher, d'être ensemble et de se laisser aller dans l'espace.

Nous repartons en suivant le fleuve, à travers les immenses joncs qui nous entourent. « C'est ici » dit Johanne. Nous arrivons à une sorte de petite plage sauvage. Au centre un endroit où faire du feu, entouré de pierres. Le sol est un mélange de roches, de morceaux de bitume, et de tessons de verre. Je saisis mieux les propos de Johanne lorsqu'elle parle du besoin de réaménagement du lieu :

Quand on est arrivés sur cette petite plage, j'ai trouvé ça fou toute cette nature, versus toute cette partie travaillée du parc. Il y a cet endroit qui est au milieu et qui est laissé à l'abandon. Et ça se voit vraiment, c'est flagrant, au sol il y a des déchets, il y avait du verre, ça se sent que c'est habité, mais c'est pas habité vraiment. C'est comme une espèce de lieu de passage, secret un peu. (Notes de terrain)

Nous nous dirigeons vers la partie haute du site en passant à travers les roseaux. Catherine nous fait remarquer la beauté du son des roseaux. Nous arrivons sur une surface plane, couverte de plaques de bitumes où l'herbe sauvage se glisse par endroit. Nous recherchons la fraîcheur, et redescendons vers l'eau.

Ivanie commence par montrer l'œuvre de sa tante, la peinture d'un serpent, que Johanne a choisie en lien avec le lieu. Johanne dit que ça lui fait plus penser à un canot qu'à un serpent. Elle explique les courbes malécites et montre la présence d'un point en avant, qu'elle identifie comme le rat musqué, guide selon la tradition orale malécite. Elles parlent ensemble du choix de cette œuvre, et pourquoi elle est en lien avec le site :

Johanne : En fait l'œuvre a été faite par ma sœur. Elle m'a dit que c'est un serpent et moi je vois un canot. Donc moi je l'ai achetée pour le canot. [...]. Et dans notre histoire-là le canot il suit toujours le muskrat puis le petit point est là devant. Donc je me suis dit « elle s'est trompée » (rire)

Ivanie : C'est le rat musqué.

Johanne : Puis évidemment il y a toutes les courbes malécites en guise de vagues. [...] Quand Ivanie m'a demandé une œuvre qui pouvait l'inspirer pour danser j'étais un peu embêtée parce que j'en avais comme trois. Trois vraiment différentes.

[...]

Ivanie : Vu qu'on avait commencé à vous raconter un peu cette œuvre-là. Pourquoi j'ai demandé à Maman de choisir une œuvre ? Parce que j'ai constaté que toutes les œuvres qu'il y a chez Maman c'est des œuvres de Ginette. Puis Ginette c'est la membre de notre famille qui insère des éléments culturels depuis le début de sa carrière en arts. Fait que c'est partout chez ma mère, puis ça habite le quotidien. Comment apporter notre quotidien, mon quotidien quand j'étais jeune à cet endroit-ci. Elle a parlé du muskrat puis qu'est-ce qu'elle voit du muskrat, puis ce que j'ai appris de notre chef héréditaire de la Nation Abénakis, lui il racontait que le drapeau des Malécites, il y a eu un certain moment où on n'a plus vu le muskrat devant le canot. Mais ça fait partie de nos contes et de nos histoires que le muskrat nous a guidées vers la racine de calamus, puis ça, ça a d'lair d'une queue de rat musqué. Puis cette racine-là elle est encore utilisée pour guérir. C'est hyper amer donc ça vient vraiment équilibrer l'organisme. C'est encore vivant, quand je vais à Tobique, Allan il a encore sa racine de calamus, elle est prête à être utilisée en cas de besoin. [...]. Donc le muskrat qui est dans cette œuvre-là ou le triangle qui est devant la peau de serpent, ça peut symboliser ça ; qu'on n'a pas oublié d'où on vient, de qui nous guide : c'est les animaux, c'est l'écosystème dans lequel on s'inscrit. Puis bien sûr l'eau est présente, puis moi ce que j'ai envie d'enrichir sur ce que maman vient de dire, c'est que les doubles courbes que Ginette va employer, c'est en lien avec les vagues. Après des aînés j'ai entendu une précision, c'est que wolastoq, on dit que c'est la belle et abondante rivière, mais la nuance c'est qu'on parle pas nécessairement de la rivière, on parle des vagues. Fait que le « doq », c'est tout ce qui est vagué, mes cheveux aussi : c'est le mouvement des vagues. Comment moi je peux aussi devenir mouvement des vagues par mon corps ? Dans quelle direction je m'en vais ? Quels sont les éléments de cette nature-ci je peux suivre ? C'est quoi la densité ?

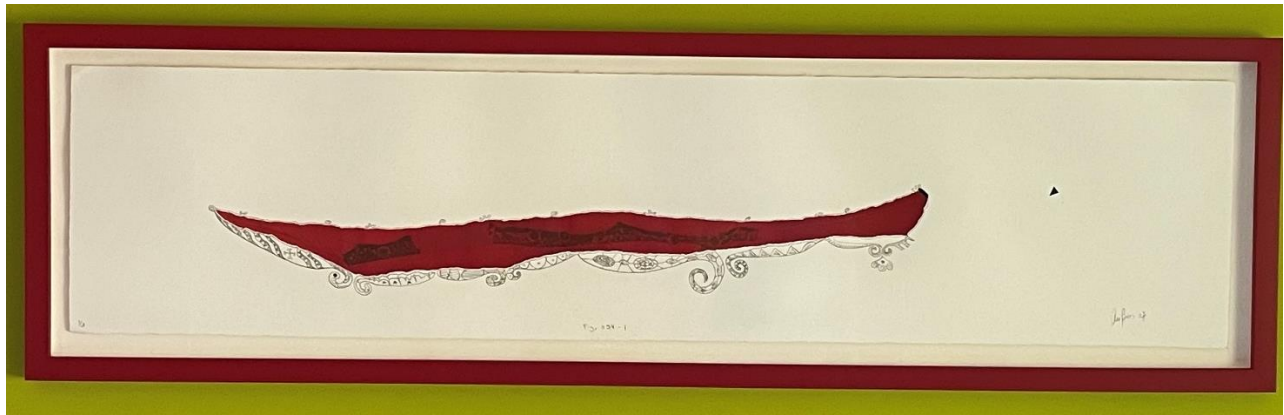


Figure 7.1 : Œuvre de Ginette Kakakos Aubin

Source : Johanne Aubin

Je note que dans son récit de l'œuvre Ivanie fonctionne en réseau. Elle connecte l'œuvre de sa tante à son quotidien (c'est une œuvre qui était dans la maison), mais aussi à son histoire familiale, qui vient rejoindre celle de sa Nation et ses mythes. Ces mythes-là sont eux-mêmes connectés aux éléments naturels et au monde animal. Ivanie ne différencie pas son corps de cet écosystème, elle parle des vagues de l'eau, de son corps, de ses cheveux comme étant reliées.

Après avoir écouté attentivement le récit, je propose aux danseurs de nous guider vers des actions qui les inspirent. Catherine propose une méditation les pieds dans l'eau, pour nous connecter au lieu et les uns aux autres. Elle est particulièrement attirée par le fleuve :

Catherine : Mon réflexe serait d'aller dans l'eau.

Johanne : les rapides de Lachine sont plus haut, donc c'est vraiment propice à venir avec les canots, les accoster, faire des activités sur la rive, sur l'eau. C'est sécuritaire.

Et plus tard Catherine dit à nouveau :

Catherine : Moi j'avais une idée, de juste prendre le temps de connecter avec le mouvement. [...] De jouer avec le son de l'eau, des roches qui tombent. Comment on réagit dans le corps. [...]

Stéphane est en retrait depuis le début de la rencontre et il ne souhaite pas prendre part à la proposition de Catherine. Cependant, son rôle commence à se dessiner lorsque je lui demande

s'il peut choisir une musique qui l'inspire en fonction du lieu. Stéphane s'assoie donc sur une pierre et sélectionne une musique douce, de flûte.

Nous retirons nos souliers, et commençons à entrer dans l'eau. Le contact frais est agréable, le sol rocheux est dur sous les pieds. Barbara arrive, nous l'accueillons chaleureusement. Elle se prête immédiatement au jeu et plonge ses pieds avec joie. Nous sommes donc cinq femmes les pieds dans l'eau, le regard tourné vers l'horizon. Catherine nous parle, nous invite à nous concentrer sur chacune de nos sensations et sur notre environnement. Elle parle de l'eau, de sa texture, des couleurs, des sons naturels : elle adopte un récit très ancré dans la sensorialité :

Catherine : On va se connecter ensemble à travers notre corps et l'eau, puis après ça on va faire autre chose. [...]. On va penser à notre respiration, prendre le temps. Comme une belle vague [...]. On va vraiment rentrer à l'intérieur de soi [...]. On va voir la respiration comme un voyage. [...] Je vous amènerais à prendre conscience de vos pieds dans l'eau. On prend conscience de la terre dans l'eau [...]. Parle de la terre, du sable, des roches. Vous pouvez bouger un peu pour sentir les petites particules. Johanne trébuche. Rires. On va ouvrir les yeux. Comment cette terre-là nous supporte, c'est tellement puissant comme espace, sous nos pieds. Toutes ces plantes-là nous connectent aussi avec la terre. [...] On peut se concentrer sur la sensation de l'eau sur les mollets, sur les chevilles. On sent ensuite le vent, le vent vient se joindre à l'eau, et on peut prendre le temps de juste ressentir cette fraîcheur-là. Qui chatouille [...]. Ce que je vois aussi c'est les couleurs, par le regard. Les différentes couleurs, les reflets. [...]. On peut aussi se laisser imprégner par sa beauté. Comment les couleurs rentrent [...]. Bruit de motosurf. On va se recentrer sur la respiration, puis comment utiliser les couleurs, la respiration comme un mouvement qui va bouger nos bras ou... Vraiment, se servir de la respiration comme un outil. Ça peut être des mini gestes, des grands gestes. Continuez à accueillir les sensations dans le corps. La tête, le cou [...]. Il nous resterait l'ouïe. Être conscients du son environnant.

Je plonge mes mains, mes bras dans l'eau, les lève en l'air. Les gouttes longent mes membres, rafraichissent mon corps, je me nourris des mots de Catherine. J'apprécie la dimension sensorielle qu'elle nous offre. Elle ne se concentre pas uniquement sur notre respiration, mais nous ramène vraiment sur l'ensemble de ce qui nous entoure et nous aide ainsi à être ouverts à

notre environnement et à nous préparer pour la suite. En arrière de moi Johanne trébuche, mais ne tombe pas. Rire empathique du groupe.

Lorsque Catherine a terminé, nous nous regardons toutes, avec un regard complice. Nous restons un long moment dans le silence, à écouter la flûte et le bruit des vagues, puis nous la remercions. Catherine nous fait réaliser ce qui a changé en nous :

Catherine : on va prendre conscience de tout ce qu'on a senti, de ce qu'on vient de créer dans notre corps. Au début on était à quelque part. Maintenant, où on est avec ces sensations-là. Est-ce que ça nous change ?

Cette expérience a mis nos corps au même rythme en quelque sorte, au rythme des éléments qui nous entourent. Nous avons oublié le rythme de nos voix intérieures, de nos préoccupations quotidiennes.

Je reviens sur la plage pour me procurer de quoi dessiner. Johanne se met à pleurer, elle est bouleversée par l'expérience. Elle évoque le moment où elle a trébuché, c'était comme un message venu de la terre jusqu'à elle, un message étouffé par l'empreinte humaine. Elle qui est designer et a déjà travaillé sur une conception pour ce site est remuée par cette expérience sensorielle, qui lui fait porter un autre regard sur cet environnement. Elle m'expliquera plus tard que ces explorations ont changé ses perceptions, en renforçant certaines intuitions et en infirmant d'autres.



Figure 7.2 : Méditation les pieds dans l'eau

Source : Stéphane Mapachee

Stéphane demande à Barbara si elle a quelque chose à partager. Elle explique qu'elle est bien dans l'eau, qu'elle ne comprend pas pourquoi certaines personnes sont réticentes à aller dans l'eau. Nous sommes composés essentiellement d'eau, tout comme la planète, dit-elle, alors pourquoi cette réticence ? Pendant qu'elle parle, un héron s'envole et passe juste devant nous. Un groupe de canards vient également nous rendre visite, et s'approche de Barbara. Un huard chante au loin. Un serpent s'échappe dans les herbes hautes.

Puis Ivania propose que chaque danseur(se) explore l'espace par le mouvement de manière individuelle, pour pouvoir s'observer les uns les autres. Pour être plus à l'aise, ils finissent par le faire en duo. Barbara propose à nouveau à Stéphane de choisir la musique en fonction de ce qu'elles présentent. Je commence de plus à saisir le rôle que Stéphane va prendre :

Stéphane connaît la danse, il la vit de l'intérieur, il ne la vit pas comme une personne extérieure. Il le vit comme quelqu'un qui danse, qui est là, mais qui ne danse pas à ce

moment-là. Ses choix de musique aussi. Il était capable de recevoir ce qui se passait, et avoir le son qui correspondait (notes de terrain)

Catherine et Barbara commencent à danser. Elles sont beaucoup en contact avec les roseaux et les plantes, et avec le sol. Leurs corps semblent vibrer en rythme avec la végétation. Barbara a une connexion particulière avec les roseaux et Catherine avec le sol. À un moment, elle fait tomber des roches de façon systématique, comme si elle nettoyait le sol par le mouvement, comme de purification. Barbara semble devenir une plante parmi les autres...

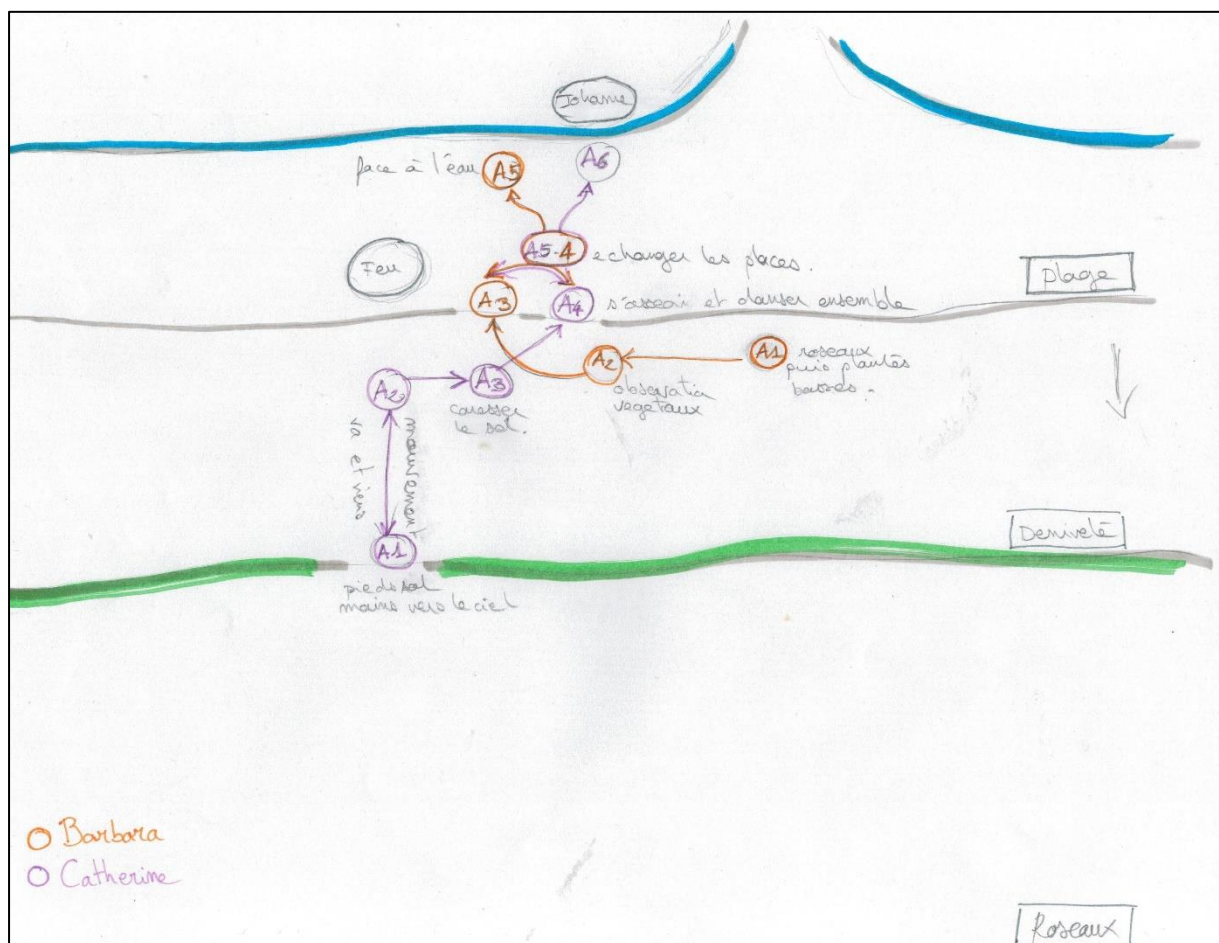


Figure 7.3 : Cartographie des actes de l'exploration dansée de Catherine et Barbara – Verdun

Source : Cassandre Chatonnier

Elles finissent par se rejoindre, se touchent. À la fin, Catherine nous amène proche de la mue d'un serpent. Elle s'est aperçue de sa présence à la fin de sa performance :

Catherine : ce que je disais à Barbara, c'est que j'ai vraiment passé du temps connectée à deux branches, puis là d'un coup je suis partie dans un truc de peau (mouvement comme un changement de peau). Puis là juste à côté, vous viendrez voir, il y a la peau de serpent qui est juste là, juste à côté de la plante, je l'avais comme pas vue.

Ivanie : Wooooowww!

Johanne : Il y a une peau de serpent ?? Non ?

Catherine : Oui, je te jure. Fais que c'est pour ça que j'ai arrêté de m'asseoir là.

Ivanie : Montre-nous ça.

Catherine nous la montre : J'ai passé full de temps ici.

Les danseuses font le lien entre la présence de cette mue avec celle du serpent du tableau de la tante d'Ivanie.

Arrive le moment de l'improvisation de Stéphane et Ivanie, mais Stéphane ne désire pas danser, il commence à exprimer son malaise :

Ivanie : C'est ben correct.

Cassandra : Est-ce que c'est parce que tu es gêné de faire ça ici ? Ou c'est juste parce que tu le sens pas ?

Stéphane : C'est trop contemporain pour moi.

Cassandra : Mais on peut y aller juste avec des danses de pow-wow

Stéphane : Ce serait pas le style que je danse ici, ce serait plus un danseur traditionnel.

Cassandra : Je propose un espace plus vaste. Est-ce que tu voudrais le faire plus là-haut dans ce cas-ci ?

Stéphane : Aujourd'hui j'ai juste pas d'inspiration.

Il discute alors avec Ivanie de la musique pour son improvisation, qu'elle fait seule. Elle commence au bord de l'eau, au son des flûtes, elle épouse le rythme du fleuve avec son corps. Elle fait varier ses points d'appui et fait balancer son poids sur le sol. Ses bras ont l'air de tenir quelque chose de rond, son torse est tout en rondeur. Équilibre et déséquilibre. Horizon et regard vers la terre. Elle commence à monter et entre en contact de différentes manières avec le sol et la végétation. Elle s'allonge, se lève, tombe. Puis commencent les rythmes pow-wow, plus rapides. Elle monte avec fougue dans les roseaux jusqu'à la surface de goudron qui se trouve en haut.

Nous la suivons. Son rapport devient alors plus vertical, et sa chorégraphie plus proche de celle de danses pow-wow. Lorsque je fais la cartographie de ses mouvements, j'observe qu'elle est plus ample dans sa manière de bouger : elle prend plus d'espace et les trajectoires entre chaque acte et sont plus longues, et dirais plus tard à Ivanie :

Cassandra : Toi, Ivanie, je trouve qu'il y avait quelque chose de très énergique qui émanait de toi, une circulation d'énergie presque horizontale et verticale. Tu as commencé dans l'eau et c'est comme si tu t'abreuvais du rythme de l'eau. Et tu as vraiment fait le lien entre l'eau et l'espace en haut, tu as été dans les deux, donc c'est comme si tu avais ramené ce qui se passait en bas vers le haut.

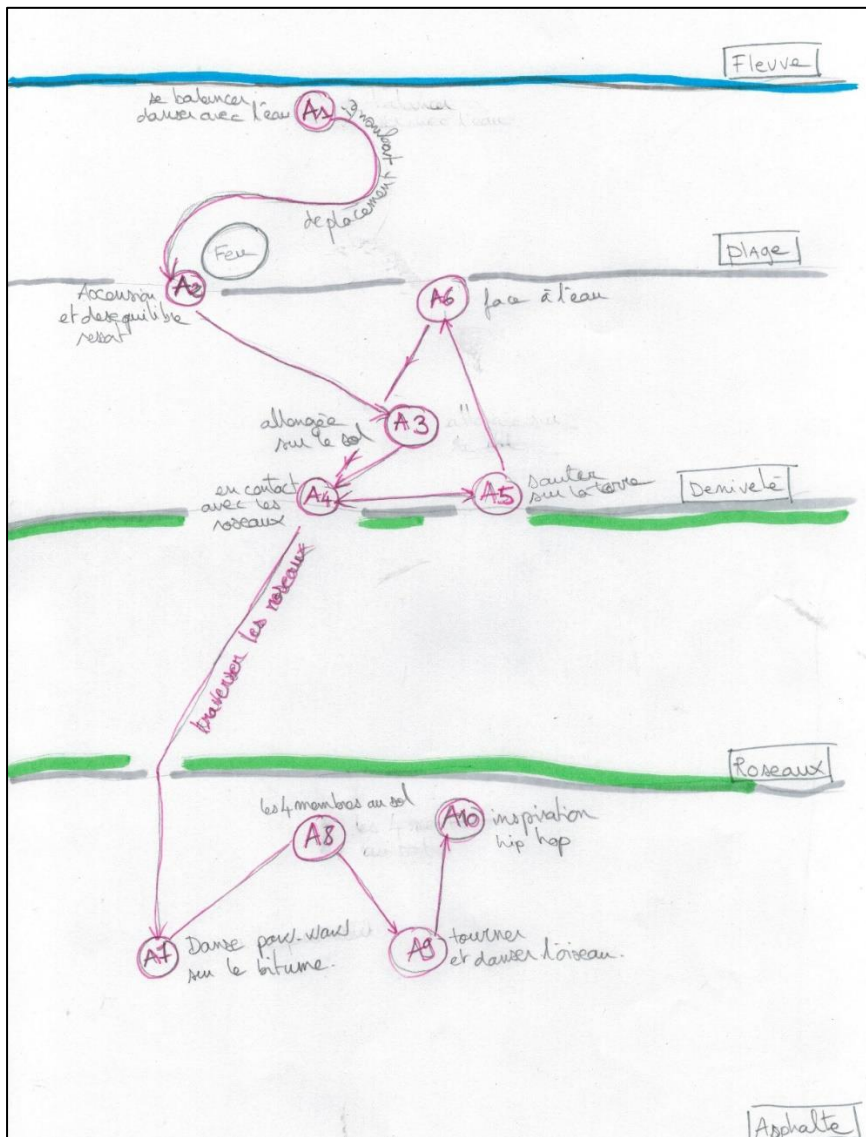


Figure 7.4 : Cartographie des actes de l'exploration dansée d'Ivanie – Verdun

Source : Cassandra Chatonnier

Nous partons de ce premier collaboratoire très positifs, heureux de se revoir la prochaine fois. Stéphane cependant témoigne de plus de réserve. Je retiens de cette première expérience dansée l'interconnexion entre tous les éléments. Les danseuses sont à la fois influencées par les éléments qui les entourent et par l'image d'inspiration du début. Des liens se tissent entre les images, les récits, le mouvement du corps, et son environnement, pour créer une histoire autour de l'expérience.

7.2.2 La Place des Festivals

Stéphane m'annonce qu'il ne restera pas dans le projet, car son travail lui pèse beaucoup et qu'il ne se sent pas à sa place. J'ai beaucoup de peine, car sa présence était importante la dernière fois, même s'il n'a pas dansé. Je lui propose de rester en tant qu'observateur, mais il préfère se retirer. Je respecte son choix.

Nous commençons par exprimer comment nous nous sentons. Nous parlons beaucoup de ce que la pandémie du virus covid-19 a généré en nous, ce que ça nous a appris sur nous-mêmes. Ivanie est à nouveau celle qui propose une source d'inspiration visuelle. Elle a amené le livre des œuvres de Shirley Bear, une artiste malécite de la communauté de Negootgook.

Ivanie : J'ai découvert sur la table de la chambre de ma cousine une œuvre de Shirley Bear, originale. Puis là ce matin je dépose mon livre avec la « thanksgiving prayer », je fais juste la glisser dans mon livre, puis ça fait juste tomber sur l'œuvre que ma cousine a. Fait que je l'ai vue en vrai cette semaine puis là je la revois dans son livre. Donc je trouve ça drôle qu'elle revient.

Elle nous montre l'une des illustrations qu'elle apprécie particulièrement ; on y voit le visage de l'artiste dans une sorte de forêt, avec un danseur. Ivanie aime que ce soit de la peinture à l'eau :

Ivanie : Je me dis il y a quelque chose par rapport au lieu, mais il y a aussi quelque chose qu'on apporte au lieu. Mais là facilement comme ça c'est l'eau, parce que quand j'ai

observé longtemps cette œuvre, il y a une partie qui a été faite à l'eau, la peinture à l'eau. Puis tu vois clairement une barrière, puis au-delà de cette barrière il y a la fluidité.

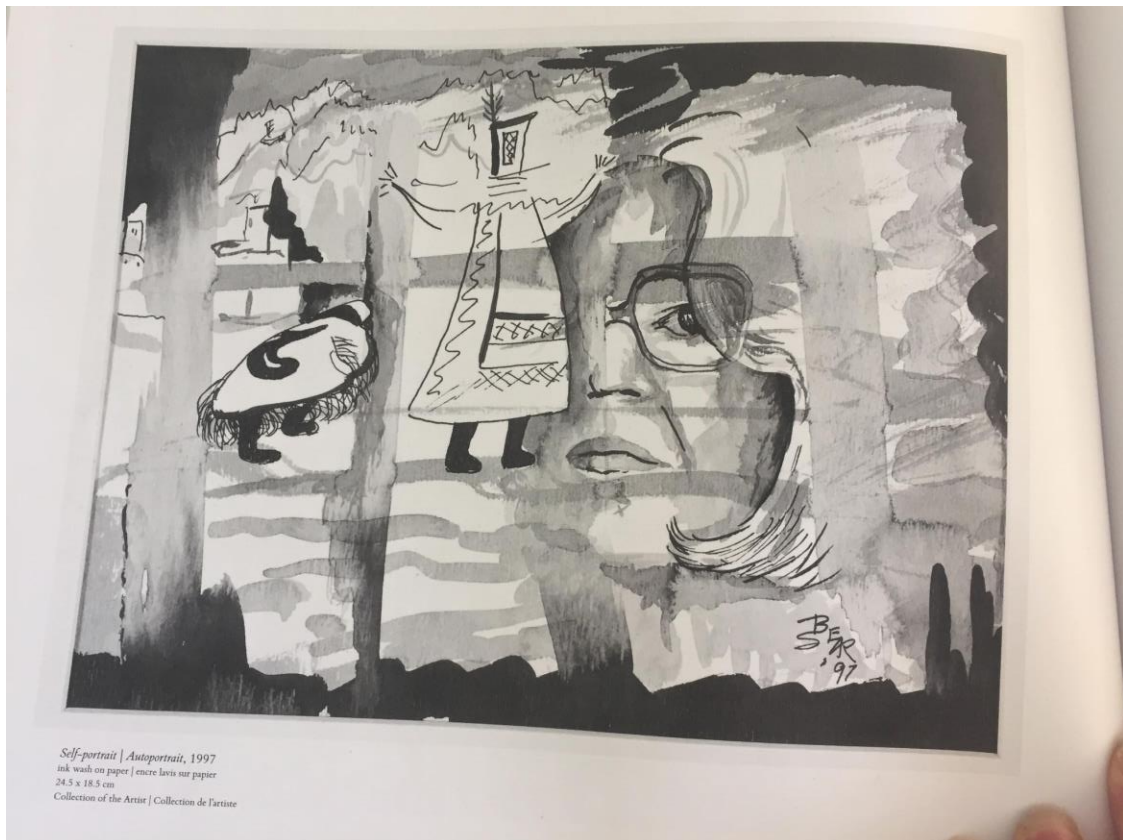


Figure 7.5 : Autoportrait de Shirley Bear - 1997

Source : Collection de l'artiste

On sent dans son discours par rapport à l'œuvre qu'elle souhaite apporter quelque chose au lieu à travers son exploration de l'espace, elle-même influencée par l'œuvre présentée. Elle fait également le lien avec les explorations du site précédent en faisant à nouveau référence au travail pictural de sa tante, qui utilise un certain type de pétroglyphes :

Barbara : Elle vient de où ?

Ivanie : De Tobique, de la communauté là où j'apprends la langue. Puis Shirley elle est en train de perdre la mémoire. Ça fait quelques années maintenant. [...]. Fait que on voit aussi la danse, puis elle s'appelle Shirley Bear, donc je pense que c'est un ours, la danse

de l'ours. Puis aussi ça c'est un pétroglyphe, puis ma marraine utilise aussi ces pétroglyphes-là à travers ses œuvres.

[...]

Ivanie : (Montrant un motif). Fait que ça c'est un des pétroglyphes, puis ma marraine avait fait un atelier de pétroglyphes sur sa technique d'artiste, puis elle disait que les pétroglyphes se superposaient. Fait que sur une pierre tu pouvais voir plusieurs dessins se superposer donc ça c'était une manière de converser. Des conversations superposées.

Barbara : Mais c'est quelque chose parce que les pétroglyphes, ça a pris des milliers d'années qu'ils sont là. Et nous maintenant on met toutes nos affaires sur digital, puis ça peut être perdu comme ça (claquement de doigts). Même ce que j'ai fait il y a 20 ans sur digital on n'a pas accès pour pouvoir le mettre dans un ordinateur. Donc on est vraiment dans une autre durée du temps. C'est trop vite.

Cette conversation autour des pétroglyphes nous amène à parler du rapport à la marque dans la matière, une empreinte durable et matérielle, versus les empreintes virtuelles que l'on garde aujourd'hui. Nous poursuivons cette conversation en échangeant sur la durabilité des éléments bâtis dans les espaces urbains :

Cassandra : Mais on en parlait aussi vendredi, on a fait une marche avec Ivanie, pour une journée de formation sur la ville globale, ville divergente. [...]. On en apprenait sur notre ville contemporaine qui est tout le temps en transformation en fait. On construit vite, et on détruit vite aussi, et le formateur expliquait que la durée de vie d'un site aujourd'hui en moyenne c'est 5 ans.

Barbara : Wow...

Cassandra : Donc c'est intéressant ce que tu notais parce que mettons que les vieilles églises, les temples, ou n'importe quelle construction traditionnelle, le temps que ça mettait à être construit, mais c'est encore là aujourd'hui et c'est des matériaux naturels, qui existent, donc qui ne peuvent pas s'user. Ils s'usent avec le temps, mais moins que des matériaux artificiels finalement, parce qu'ils sont faits pour être là.

L'observation, le fait d'être là dans l'espace amène également une réflexion sur le régalia, et sa place dans l'espace urbain :

Barbara : Pour moi j'ai une question pour le régalia. Moi je fais moi-même mes régalias d'habitude, pas toutes, mais beaucoup, et ceux de ma fille. Maintenant ma fille elle danse le cerceau avec moi, elle aime ça. Mais elle s'en fiche vraiment du régalia que j'ai fait il y a quatre ans, parce que c'est vraiment un régalia de femme, et I think she is more gender fluid, she is two spirited. Maintenant elle dit je veux un nouveau régalia mais pas une robe, mais elle veut pas s'habiller comme un homme non plus. Elle est une personne de la ville, plus que moi. Pour moi le régalia toujours c'est une expression de toi-même, ça peut inclure ta Nation ou non. C'est une expression, quelque chose que tu sens bien dedans. On cherche ce qu'on peut faire pour elle maintenant. Ça donne un niveau d'urbain parce que le meilleur qu'on a trouvé à date c'est comme des sweatpants ou quelque chose de loose comme ça. [...]. Pour moi people in pow-wows they should accept her like that. Even if she is not wearing traditionnal regalia, this is what regalia is supposed to be. It's supposed to be an expression of yourself, you dance, something you feel good in. To me that's kind of a reflexion of today's world. People of their generation are using the pronoun « they » all the time. It's showing a different view on things. You can say it's modern society but it's old society too. There was a time when things were built and controled, they took away that self expression, and now they are reclaiming it. When I look at these shapes (la ville), I don't know what the regalia is going to look like yet, but it would probably reflect the city somehow. She is an urban dancer too, she does breaking, and I think that's ok. So it is just a reflexion about an art piece, and for me regalia is an art piece.

Le régalia est une expression visuelle de la personnalité de celui ou de celle qui le porte. Or, la personnalité est influencée selon Barbara par le contexte dans lequel cet individu habite, en l'occurrence elle parle ici de sa fille qui habite en milieu urbain. La ville vient donc influencer la pratique de la danse pow-wow. Cette conversation nous amène à réfléchir également aux façons d'être dans l'espace, notamment l'espace urbain, conditionnées par certains types d'éducation :

Barbara : [...] Juste pour l'espace ; pourquoi on est assis toujours comme ça ? On a site, in this position? Les structures sont faites pour ça, les bancs. Mais c'est pas très bon pour le corps. Moi quand j'ai le choix je vais m'asseoir souvent sur la terre. Ça force notre corps, qui influence notre esprit, to fit in the colonialist british way or french way. You know they invented this style of chair, and this style of « this is the proper way to sit ». It

reflected on your status, it reflected on your worth and now we all feel like we have to sit like that or we are judged. We are forced because all the spaces are made like that, in that view.

Cassandra : Oui. C'est drôle j'en parlais aussi vendredi à propos des enfants. Tu sais les enfants ils ont une liberté du corps, ils s'expriment dans l'espace, et souvent il y a des points cruciaux où tu vas dire aux enfants « non tu t'assois pas comme ça », « mets tes pieds sous la table », « mets tes mains comme ça ». Moi j'ai beaucoup été élevée comme ça, avec un père directeur d'école primaire en France. [...]. Il y a comme une espèce de rigueur par rapport à l'espace et comment on te forme à interagir avec les objets non vivants de ce monde, et les gens.

Barbara: Who decided that was the right way?

Cassandra : Oui c'est ça, et quand j'observe les enfants et la liberté qu'ils ont à être dans l'espace, que je trouve qu'il y a aussi ça chez les danseurs et certains acteurs. Ça dépend de la formation j'imagine, peut-être que si tu as juste été formé au ballet c'est plus difficile. Le ballet c'est comme la quintessence de la rigueur occidentale appliquée à la danse je trouve. Et les espaces n'offrent pas toujours cette liberté.

Barbara remet donc en question les façons d'être dans l'espace, conditionnées par les codes sociaux et culturels, et par la structure des espaces même, des formes architecturales, pour la majorité, rectangulaires :

Barbara : Yes, and when you look at this (elle montre les bâtiments), first of all, why are all the buildings square or rectangle? Is there a practical reason for that? Strength, or maximizing space? There must be a reason of why they started, because for many many thousands of years Indigenous houses were not rectangles. Some were, but it had to do with the environment and practicality somehow. So why is everything like that now? I mean some people and architects get creative with things like that.

Ivanie demande ensuite si nous pouvons revenir sur l'expérience à Verdun et insiste sur le fait qu'on aurait dû le faire juste après, lorsque c'était encore « frais ». Catherine exprime d'ailleurs que c'est déjà loin.

Ivanie : [...], mais aussi je voulais mentionner que ce que j'aime des explorations dansées, c'est aussi de prendre le temps de faire un retour sur les impressions des danseurs. Lundi

on n'a pas eu le temps, et je pense que ce serait important de revenir sur vos impressions [...]. C'est des choses vraiment importantes puis qui vont servir à où tu veux aller.

Je propose donc de leur faire le récit à partir de mes notes, ce qu'elles acceptent. S'en suit alors une longue conversation. Nous discutons de la ville, de ce qu'est ce lieu ; la Place des Festivals nous inspire, on parle de l'enfance, de nos grand-mères, de ce qu'elles nous ont transmis. J'écoute et je ressens une légère inquiétude. Je ne veux pas forcer le processus, mais le temps passe et nous n'avons toujours pas bougé. Puis je repense à Margaret Kovach, qui parle de l'importance des récits, de la tradition orale. Alors je patiente. Catherine partage son expérience, comment elle a vécu l'exploration, puis nous raconte comment ce laboratoire est venu teinter ses expériences dansées qui ont suivi, notamment dans son lien à ses grand-mères :

Catherine : [...] Moi après à Val-d'Or, j'avais tellement plein de flashs de nature. J'ai tout mélangé mes souvenirs. [...] J'étais full mêlée ! Mais c'était full nature partout partout. Je pensais vraiment au serpent, moi ça m'a vraiment chamboulée. [...] Je connectais vraiment à une place, puis je me suis dit « faudrait pas que je me couche là finalement ». Et là j'ai vu que j'allais me coucher sur la peau. Puis après ça connecte avec le canot, c'est-tu un serpent, c'est-tu un canot ?... Après ça j'ai vécu des trucs incroyables. J'ai eu une apparition nocturne, c'était fucké. [...] Après ça il y a eu avec ma grand-mère des liens vraiment incroyables, et ce feeling-là avec le serpent, je l'ai comme vécu aussi avec ma grand-mère. On est allée danser à sa résidence, le projet de Montréal était à Lachute, là où je suis née. Ma grand-mère était là en diagonale, puis il y avait une autre personne âgée qui m'appelait vraiment beaucoup. Puis là j'étais entre ma grand-mère et la personne âgée, on dansait avec eux à la fin. Puis là je parle à la personne âgée. Ma grand-mère c'est la mère de ma mère, puis ma grand-mère autochtone s'appelle Jacqueline. Ma grand-mère c'était beau, elle était comme ancrée. Puis là je parle à la madame, puis elle me dit « Je viens d'apprendre que j'ai plus le cancer aujourd'hui, c'est une célébration », puis là je lui demande « c'est quoi ton nom ? », puis elle me dit « Jacqueline ». Là il y avait de la vie, comme si mes deux grand-mères étaient là. [...]. Donc j'ai canalisé plein d'affaires, et ça prend beaucoup d'énergie de vivre ça.

De la même manière, Ivania explique comment le laboratoire lui a fait penser à une autre expérience transformatrice qu'elle a eue par le passé :

Ivanie : J'aimerais ça rebondir. Le serpent pour moi... J'ai vécu un beau moment personnel et intime quand j'étais à Vancouver en 2015, puis le 4 mois qu'on a vécu en confinement (moi c'était 4 mois parce que c'était ma période en France), le 4 mois à Vancouver c'était la même durée et la même saison. Puis tu sais la transformation, au printemps ça éclot, puis en 2015, j'ai senti sur « commercial drive », je marchais... Il y avait une amie qui m'avait comme sorti mes pleurs. J'avais eu des super beaux moments de comment des gens peuvent t'aider à exprimer des choses qui sont refoulées à l'intérieur de toi. Puis là j'étais de retour vers chez mon mentor, et j'ai regardé derrière moi parce que j'ai senti qu'il y avait comme une peau. J'ai laissé quelque chose à cet endroit-là. C'était tellement fort ce sentiment-là que j'ai regardé derrière. Comme « il y a tu quelque chose ? ». C'était tellement beau et je me suis sentie vraiment plus légère. Et là justement avec la peau de serpent... Avec maman on est en train d'organiser un événement, c'est « performance as ceremony », et c'est comment on a vécu une époque de deuil (référence à la pandémie), où fallait laisser aller soit des personnes, soit des projets, des choses qu'on a voulues...

Catherine : Les deuils de personnes qui ont eu la covid, mais aussi le deuil de tous nos projets. Et le deuil de nos vies d'avant.

Ivanie : On est dans une époque justement de laisser-aller, de transformation, faut muter. Donc le lien avec le serpent. Là tu me parles de ta grand-mère puis moi aussi je veux retourner vers ma grand-mère. Je ressens le besoin de passer du temps avec elle parce que c'est important.

[...]

Catherine : Puis c'était ma grand-mère autochtone tu sais, puis moi je pense tout le temps à elle. Je me dis ; elle est décédée et ça m'a donné l'élan, mais elle est pas là pour le voir. Je pense tout le temps à elle, j'aimerais ça que tu sois là, vivre ça avec toi, te poser toutes les questions, mais j'étais pas prête quand t'étais là. J'aimerais ça savoir comment c'était avec ton père, ton père qui parlait wendat... Je l'ai quand même vécu, tout le long j'ai dansé avec la madame. J'avais ma grand-mère qu'était là, mais on dirait qu'il fallait que je danse avec elle. [...]. C'est ça, retourner vers mes racines c'est penser souvent à elle, elle qui n'a pas pu le vivre non plus parce que c'était interdit, c'était une femme qui a marié un blanc. Moi j'ai retrouvé, j'ai su à 15 ans que j'avais un statut... [...] Mon histoire est

entrecoupée. (larmes). Fait que c'est tellement émotif... de prendre ma place. Et que ma grand-mère est pas là pour me pousser.

[...]

Barbara : Wow... I'm going to do a dance, for le festival « quartier danse », a 15 minutes improv [...] about my grand-mother, a solo, at McCord. I knew my grand-mother well, and my côté autochtone very well. I have the name, I was living in Kahnawake when I was little, and I also grew-up outside with my white mother. But my grand-mother made a big impression of me, and sometimes I'm thinking « What does she think of what I'm doing right now? ». I think she would like it. My family is happy I'm doing this. [...] She was a very strong woman you know. You gotta be a good strong person around her. She loved her grand-children. She didn't like my father, her son, very much, because he was not very responsible with us. I spent hours with her because I was working in Kahnawake, in a survival school for a couple of years, and I would teach half a day, so I was always at her place, at her table. She taught me mohawk, she taught me how to bead, lot of things... So we had this really strong connexion. And I know she is still there, I can still talk to her. And yeah, she is really a strong force in everything I do now. And I think this is a theme that we all feel, strong forces in our lives, either we knew them a lot or not. Her mother was also really strong, they were christians. I have a CD made by the church, because she was in the choir for 50 years, and they sang hymns in mohawk.

Je me suis permis ici de déposer ce long extrait de notre conversation, car je trouve qu'il témoigne de la manière dont nos grand-mères sont venues teinter notre expérience. Je me demande ce que cette relation à nos aînées signifie et pourquoi elle ressort de cette façon-là, dans ce lieu précis. Les grand-mères, en contact avec leur culture autochtone, sont visiblement celles qui occupaient un rôle important dans la transmission. La disparition de ces aînées semble ramener au génocide culturel, à l'effacement, à la perte d'identité. Je trouve intéressant que cet échange soit né dans un espace où les danseuses déplorent l'absence de traces identitaires autochtones.

À la fin de cette grande conversation, Barbara revient sur l'expérience de manière plus précise et amène une réflexion à la connexion à notre environnement :

Barbara : I just finished giving a talk, very cerebral. Actually it became very personal that talk, which was great [...]. I was coming from being in that role, in that position. And then it was the meditation! And I was like at the beginning « not a touchy feely thing ». I was almost resisting to have it (rire). [...]. But then I let myself just be there, and then I started to be in a different weaving with that water. And just your presence being in a different headspace as I arrived influenced me. To let go. And this is when the water just felt so cleansing after to me. It's what I needed at that moment, and I was resistant at first but then it did something, and it brought me to another place, it brought me to the environment around me, bigger than me. And then it felt good after that. And I felt I just wanted to follow. I didn't want to lead anything. I lead a lot, and this time I just wanted to follow. I just felt I was experiencing something with you. And I loved that plant! It felt so if I was like a little cat being pet (rire). And to me all life is sentient, all life is intelligent. Plants are intelligent in their way, that we can't understand. [...] So when I touch it I know this plant knew I was there, and it was comforting me. I was just allowing myself to be in contact and let it feel my life too. And I think that what's keep the Earth healthy : it is allowing this exchange of energy and earn the respect. I was respecting that plant, ad its life and its intelligence, and we have a connexion. So I got fully in the touchy-feely after that! (rires de toutes).

Elle ajoute :

Barbara : And there are so many examples of that if you open yourself. [...] There are things that you can't explain and you don't have to. They are just real. [...] So when we are in a place like this, with nature. And we are very controlling with nature, we like to put it in boxes, to make it look nice. But they are there, and they want that connexion with us, and we want that connexion with them. A lot of people don't realize but we so need it. How many times you go to pow-wow, and you see people cry when they hear that drum right? Because it's opening that connexion. Every human has it and needs it.

Barbara revient donc sur la manière dont l'exploration l'a ramenée dans son corps après avoir été dans une position plus statique lors d'une table ronde. La description de sa danse, de ses mouvements en lien avec son environnement l'amène à parler de sa vision du monde, vision holistique et égalitaire. Tous les êtres vivants sont au même niveau et sont capables de

communiquer. Nous avons tous selon elle cette capacité à être connectés avec la nature qui nous environne, il s'agit simplement d'être à l'écoute et de laisser la nature s'exprimer.

Nourries par cet échange, nous nous sentons prêtes au mouvement. Nous commençons à flâner dans l'espace pour choisir des lieux qui les inspirent pour des explorations. On marche, on discute, on reçoit les gouttelettes des jets d'eau. J'observe la liberté corporelle des enfants qui jouent. Ivanie fait des observations par rapport à la configuration et les qualités spatiales de la Place des Festivals :

Ivanie : Moi ce que je remarque c'est qu'on va par-là (elle montre la place dans sa longueur) parce que la place elle est faite en horizontale. Les gens c'est rare que tu vas les voir passer de même (en traversant au plus court), c'est pas vu comme ça. C'est vraiment un espace où tu veux aller dans une direction. C'est ce qui est très fort en ce moment pour moi.

Cassandra : Le fait que ce soit dirigé au niveau de la circulation ?

Ivanie : Oui. Et ça nous stimule en tant qu'humain dans notre esprit cartésien. Après il y a l'élément de l'eau qui vient adoucir.

Nous croisons des bacs en bois cubiques remplis d'arbres et de fleurs. Les femmes se rapprochent spontanément pour en analyser la composition. Elles discutent des fleurs, s'interrogent sur certaines espèces, goûtent la ciboulette, sentent les autres herbes. Moi j'observe les volumes de la Place, les gens qui circulent. Déformation professionnelle j'imagine.

Nous arrivons au bout de la Place, du côté du Boulevard de Maisonneuve. Un espace de détente a été aménagé. Comme il n'y a pas de festivals cet été le quartier des spectacles a dû certainement penser à d'autres aménagements pour rendre la place vivante. Cet espace est un peu dans l'esthétique « lounge ». Il y a des bancs, dos à dos, face à face. Des poteaux en métal (de type poteaux pour la scène) encadrent l'espace. Certains sont dans l'espace, ce qui lui donne un rythme visuel. Des toiles sont accrochées pour couvrir partiellement l'aménagement. Tout est majoritairement blanc, sauf pour les assises des bancs qui sont en bois. Une musique de détente, qui fait penser à de la musique de spa, est diffusée. Il n'y a personne. Cet espace n'est pas habité. Cela me semble curieux, car l'aménagement est agréable. Je pense que c'est à cause de la musique, qui impose une humeur à l'utilisateur. Barbara ne semble pas la percevoir. Sans nous prévenir, elle pose ses affaires et s'élance dans l'espace avec joie. Elle saute sur les bancs,

grimpe, court, elle est en contre-mouvement par rapport au rythme de la musique. Elle dira d'ailleurs qu'elle n'entendait pas la musique, qu'elle était juste attirée par l'espace qu'elle qualifie d'un grand terrain de jeu.

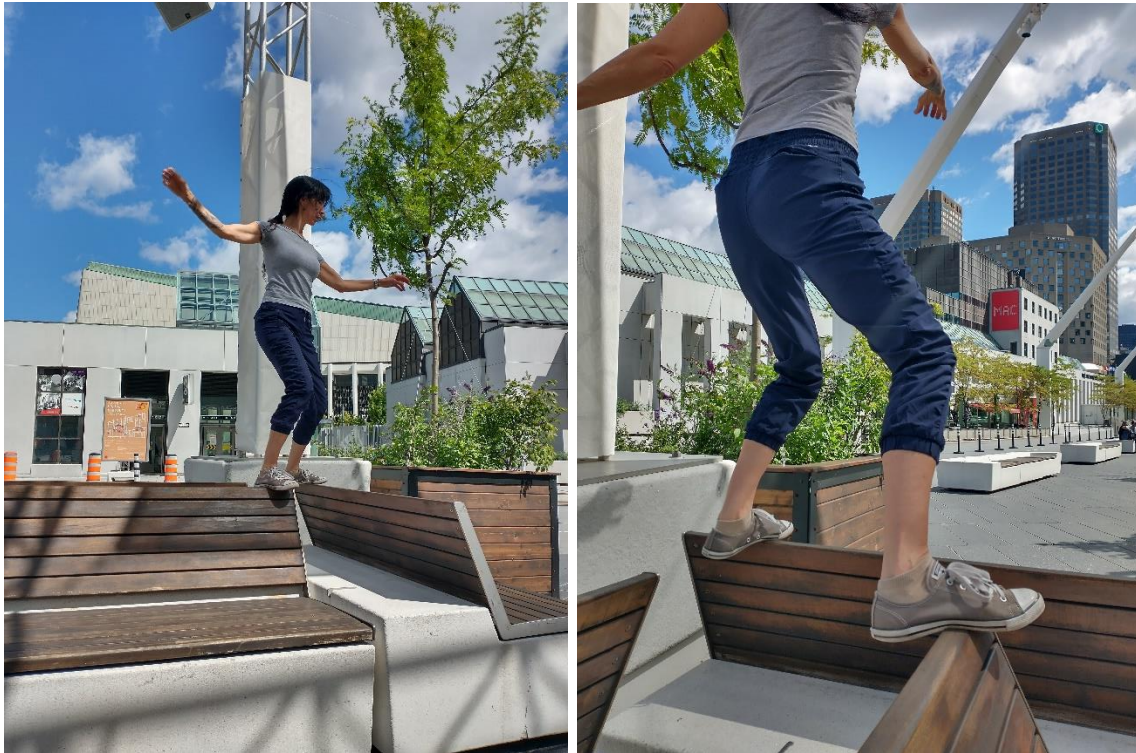


Figure 7.6 : Barbara en explorations

Source : Cassandra Chatonnier

Ivanie s'allonge sur les bancs, se laisse aller contre le mobilier, elle est plus dans un état de lenteur et de contemplation. Elle expliquera qu'elle se sent plus influencée par la musique que par l'espace. Elle est dans la découverte des détails de l'architecture, des recoins, des textures. Ivanie a posé une réflexion sociale sur l'espace (la place des sans-abris sur les bancs publics) tout en dansant. Elle a aussi pris conscience de l'ouverture sur le ciel qu'offre la Place des Festivals et est également à l'affût des petits détails de la structure elle-même :

Ivanie : Le son est vraiment différent (sous la toile de l'installation).

Barbara : It got space and structure. I can jump, but also climb and have fun.

Ivanie : Moi je réalise que je suis trop influencée par la musique.

Barbara : Oh me no, I'm not even hearing it.

Ivanie : Ouais moi je suis plus influencée par la musique, qui est plus contemplative.

Catherine : Moi je suis plus inspirée par tout ce qui est autour, moi je regarde autour, je me sens vraiment là-dedans.

Ivanie : Je viens vraiment de vivre un moment de contemplation parce que la musique amène ça, et je trouve ça vraiment agréable. C'est dans un lieu vraiment public, mais là tu vois que c'est un espace qu'est autre. Ça fait éveiller des sentiments qui sont différents. Puis par rapport à la formation de vendredi (sur la ville contemporaine), le formateur mettait l'accent sur les bancs qui vont maintenant avoir des bras pour éviter que les sans-abris viennent se coucher. Ce que j'observe de ces bancs-là c'est qu'ils sont propices à se coucher. Surtout qu'eux ils ont pas de dossier donc on peut s'installer comme on veut. C'est sûr qu'il n'y a pas de coussins...

Cassandra : Mais il y a la possibilité de s'allonger.

Ivanie : Oui, et j'étais là, et j'ai eu le sentiment du vent, puis après c'est tout le paysage du haut qui s'est ouvert. La Place des Festivals offre ça ; toute l'observation du ciel, avec les oiseaux qui passent. Ça m'a vraiment ouvert à ce regard-là, et j'ai beaucoup apprécié. Et pour les oiseaux, je pense que la Place des Festivals crée une sorte d'autoroute, avec des buildings assez loin. Et ça m'a aussi permis d'observer les nuages qui se forment et qui s'estompent. Ils se sont dilués... Tu vois la musique amenait vraiment comme un spectacle pour moi, de cette nature-là. Ça enveloppait. C'est pour ça que j'ai aussi demandé à David de venir voir la perspective des danseurs, pour qu'on comprenne que ça nous offre autre chose. Tu vois (elle nous montre), il y a des trous, il y a des craques. C'est une installation qui est proche du trottoir : tu peux te lever, tu peux aussi te coucher, si tu te couches tu peux voir le bout de ça. Je peux utiliser cette plateforme-là pour faire des trucs très spéciaux, que tu pourrais pas faire si t'avais pas ce trou-là, ce support-là de structure. Donc je peux utiliser la structure, mais aussi m'abandonner à la structure. J'ai l'impression que ce cocooning, cet espace-là qui crée un petit îlot dans la Place des Festivals, ça m'amène à aller voir les espaces plus petits. C'est aussi ma tendance en tant que personne ; d'aller chercher le petit, le beau et petit.

Catherine n'est pas particulièrement attirée par le lieu, elle se met donc en dehors. Elle passe longtemps à tourner autour de la structure puis finit par explorer le long de la place ; entre le gazon et les bancs. Elle découvre toutes les possibilités des bancs à travers les mouvements de son corps. Elle est aussi dans un rythme plus lent.

Catherine : Oui j'étais là (indique les bancs en périphérie de la Place), donc j'ai vécu un entre-deux. Donc j'ai vraiment vécu le « me faufiler ». Je suis allée tout le long jusqu'aux bancs, je suis allée en dessous, je me suis pitchée au sol. J'ai vraiment joué. Puis à un moment je me suis couchée sur une surface comme ça (elle montre les dalles au sol), puis j'ai vraiment été genre « le gazon ». C'était juste un autre monde, j'étais vraiment entre deux mondes. J'ai commencé ici à un peu placer mon corps par rapport aux structures de building, comment je les voyais, les angles qu'ils avaient, comment ça me faisait bouger. J'observais comment je me sentais par rapport à ça, puis à ça, plus ça (elle montre les différents éléments qui constituent la Place). Je me créais un origami, mon corps se pliait par rapport aux angles, aux surfaces que je voyais. [...]. Après ça j'ai vraiment joué avec le banc, tu sais, comment une structure te change, te déplace. Tu t'adaptes, mais dans le déplacement. Il y avait le banc, puis là j'avance par rapport au banc. C'est là qu'il faut que je passe, et je veux me sentir bien, donc c'est comment tu t'organises face à ça. J'ai vraiment aimé ça. Ensuite j'avais tout mon dos sur le gazon, et j'avais mes pieds sur le banc, c'était comme être un pont entre deux mondes. Et là j'ai fini en donnant un câlin à l'arbre, puis c'était l'fun parce que j'avais pas peur de donner un câlin à cause du virus. Ça m'a fait du bien.

Elle continuera dans l'herbe, allongée, et terminera avec un contact avec l'arbre. Catherine, en restant en périphérie de l'espace, s'est plus concentrée sur la Place des Festivals et non sur cet aménagement particulier. Elle a été influencée par les bâtiments autour et par la présence de la végétation (le gazon, les arbres, les bancs du pourtour qui sont des éléments pérennes à la Place des Festivals).



Figure 7.7 : Catherine et Ivanie en explorations

Source : Cassandre Chatonnier

L'exploration s'arrête progressivement et nous nous rejoignons et discutons de ce que nous avons ressenti. Barbara dit quelque chose d'intéressant : elle explique qu'elle a apprécié la présence de cet aménagement, qu'elle perçoit comme un espace ludique :

Barbara : I like it. When we were sitting over there, I didn't feel like dancing yet, I didn't have a motivation or an impuls, but as soon as I saw this I was like « Play! ». I didn't even hear the music. I mean I heard it, but this is when you said (à Ivanie) « I'm influenced by the music », that I started hearing it. I was just jumping and it made me happy to still have this energy in me. I haven't had the opportunity to express this energy in the past several months. It is such a vast space, with so many levels, and i was just having fun, and challenging myself to see if I can jump over things. And it just felt great. And the nit starting getting on other things. It stopped being a playground, but still was so joyous. I started slowing down, and just feeling the whole thing. I was on the ground, I didn't need to be jumping anymore, I was just feeling the space. And then I would feel the different textures. The wood was warm, and this was colder (le béton), and then I wanted to roll

onto the ground and see how that felt. Everything was like in harmony worth it. Every move I made I wanted to be in harmony with this space. I wanted to go up in a way that could work with the space, and not struggle with it, or fight it. And then I closed my eyes, and I could feel that on part of the space would come out for me. The squareness of it made me want to be square. It was a very nice experience for me.

La différence des sensibilités face à ce même espace est flagrante dans la cartographie des chorégraphies réalisées à partir de l'enregistrement vidéo. Nous sentons vraiment Ivanie statique, avec des micros mouvements, Barbara en exploration de l'ensemble de la structure et Catherine en périphérie.

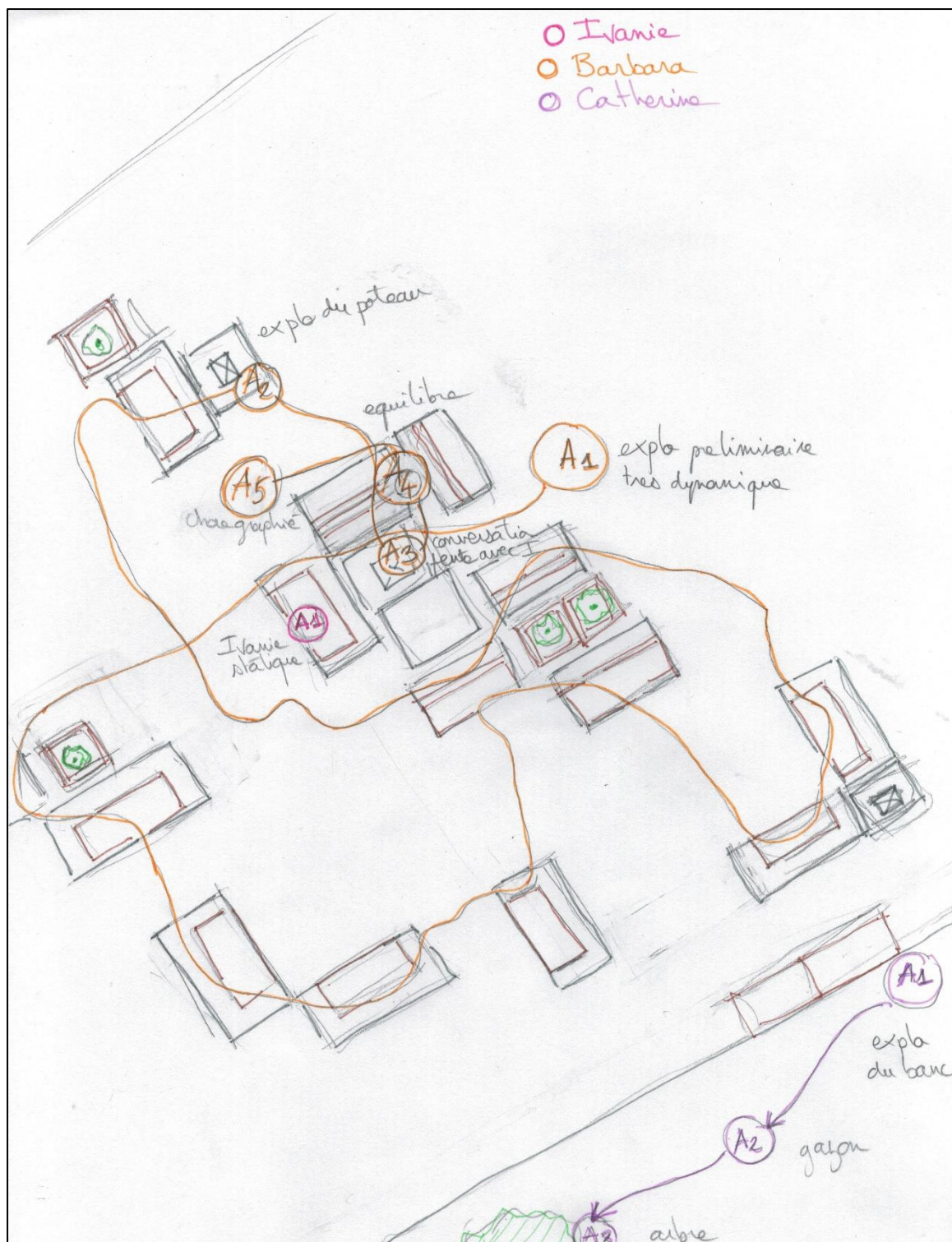


Figure 7.7 : Cartographie des actes de l'exploration dansée de Catherine, Barbara et Ivanie - Place des Festivals

Source : Cassandra Chatonnier

Barbara déclare que, même si ce lieu n'est pas pensé de manière autochtone, elle s'y sent bien. Nous échangeons toutes les quatre sur ce que signifie autochtoniser : est-ce que ça veut dire une signalétique forte ? Ou bien est-ce que ça signifie la création d'un ressenti spécifique ? Ou est-ce simplement un lieu ouvert à tous, où tous se sentent bien, y compris les Autochtones ? J'insère cet extrait assez long de notre conversation, mais qui représente très bien nos questionnements :

Cassandra : Si on devait créer un espace, à partir de l'expérience qu'on a eue, là il y a un espace qui est proposé, qu'est-ce que ça serait ?

Barbara : I would change the music. Let's say we put pow-wow music in here, it would change the energy, the movement, it would have changed the meaning of it.

[...]

Ivanie : Cet espace-là, comment il change le jour ou la nuit ? Et jusqu'à quand cet espace-là est prévu ? Est-ce que ça peut passer à travers l'automne ou l'hiver ? Justement en parlant de ça, c'est une réflexion qui m'est venue, c'est des personnes qui ont pensé à cette installation-là, qui offre une possibilité aux gens de l'habiter comme ils veulent. Ça je trouve ça vraiment l'un. C'est comme un don. Et ces gens-là vont pas nécessairement voir tout ce que ça offre.

Cassandra : Puis ils ne vont pas chercher à planifier forcément.

Catherine : Il n'y a pas de règles ou de consignes, pas de flèche qui dit comment...

Ivanie : C'est ça, ils ont laissé libre.

Cassandra : Puis il y a peu de barrières visuelles. Il y a les tours qui viennent encadrer, mais c'est assez libre visuellement. Il n'y a pas trop de déco, il y a juste de la végétation.

Barbara : Yeah, you make it what you want. If we would indigenize the space, then it would... not impose but... make your mind go one way. So then I question : what is indigenizing a space? What does that mean? Does that mean that you have this symbol of the Iroquois Nation? Does that mean you have more nature? I mean, we are all indigenous, and we lived in that space.

Cassandra : C'est intéressant, parce que quand on en parlait au moment des rencontres, et qu'on discutait, et dans les autres échanges que j'ai eus, il y a le fait qu'il n'y a pas assez de présence autochtone dans la ville, dans la trame urbaine. Mais après, je ne pense pas que ça passe par mettre un gros tipi au milieu de la ville ou une maison longue. Parce que

toi tu as déjà parlé du fait d'être accueillie, du fait qu'il y ait cette présence autochtone, mais que ce soit ouvert à tout le monde. Donc comment on fait pour sentir quand même une autochtonie, mais qu'en même temps ce soit pas...

Barbara: Imposed.

Ivanie : Yes puis tagged aussi, genre labeled. [...] On vit dans un temps où faut le dire, où c'est pas visible pour l'ensemble de la population, mais il y a une présence autochtone, même si vous la voyez pas. Fait qu'on a tendance à l'imposer, le tagger. Je pense qu'on manque de profondeur et de fluidité.

Cassandra : Est-ce que du coup ça serait pas parfois de penser à un espace par rapport à comment on se sent, et pas un espace visuel.

Catherine : Oui c'est ça, « how to see the world from the Indigenous ».

Barbara : And it's about... Like here, without labelling it, it has indigenous in it. That makes me feel powerful, that makes me feel not pushed aside. There is indigeneity here. Whether you recognize it or not, I can assume that and that without having to put a tipi here.

Cassandra : C'est super intéressant, et là je vais parler d'un exemple en architecture. À Gatineau/Ottawa, il y a le canadien de l'histoire, par Douglas Cardinal. Son bâtiment, la façon dont il fait de l'architecture, c'est pas marqué : c'est un bâtiment fait par un designer autochtone. Il n'y a pas des symboles autochtones dessus. Ça reste une architecture contemporaine, mais quand tu rentres à l'intérieur, il y a comme une façon de le penser et de le designer, et une façon de voir le monde au travers, qui fait que tu sens que c'est pas une architecture pensée comme ça (je montre les tours.). Du coup l'autochtonie dans la ville est-ce que c'est mettre des symboles, et que ce soit « in your face » ? Alain dit beaucoup ça. Ou est-ce que c'est plus quelque chose où on se sent accueilli ? Où il y a un certain type de plantes ou d'herbes autochtones, ou un certain type de formes ou de façons d'être dans l'espace.

Catherine : Plus un mode de vie.

Barbara : I think it's a bit of both. Because everyone is in different places, on how they understand indigeneity. So I think more visuals, symbols of recognized indigeneity for non educated or less educated people is important. And it is also important for some indigenous people that it is really visible and present. But it is not all there is.

Cassandra : Je trouve ça intéressant qu'on puisse voir les deux. Je trouve que c'est beau que vous disiez « on se sent accueillis ». C'est pas un espace dit « autochtone », mais il y a des choses qui font que c'est une certaine liberté du corps, c'est pas une imposition de type commerciale, il y a peut-être une neutralité au niveau des couleurs, et la question des hauteurs...

Barbara : C'est ça. What I find interesting about indigeneity is that, when you look at indigenous people from all around the world, there are certain shared value systems and perspectives. The rituals and traditions are certain ways of acknowledging that, but there are certain bases. Like just me feeling free to dance on this little piece of land for me is indigenous, without worrying about to sit right on the bench, without worrying about being kicked off or kicked out. I felt I can just appreciate and honor that space in myself. So whenever I go back to that question of « why am I so passionate about spreading the word of Indigenous, giving workshop? ». It's because I really truly believe that there are values and perspectives that could benefit everyone. And this (l'exploration dansée) was a good example of living it without putting a label on it.

Cet échange sur l'autochtonisation d'un lieu amène également Ivanie et Barbara à dire que cette expérience que j'ai proposée est riche, mais qu'elle est loin de représenter une sensibilité autochtone complète. Elles disent qu'évidemment il manque des membres de plusieurs Nations à cette discussion, mais aussi différents profils. Elles sont toutes les trois danseuses contemporaines et ont vécu ou grandi en milieu urbain. Nous en venons également à discuter de l'inclusion dans ce type de processus, ce qui m'amène à partager mon sentiment d'échec face au départ de Stéphane :

Cassandra : Je me suis juste dit que j'avais pas réussi à mettre les choses en place pour qu'il se sente bien avec nous, de créer un espace sécuritaire où tout le monde se sent libre de parler. J'ai un peu senti ça lundi, qu'il n'était pas complètement à l'aise. Donc quand j'ai appris j'ai trouvé ça difficile. Je lui ai dit qu'il pouvait rester, qu'il n'y avait pas de problème à ce qu'il soit là pour observer, puis ça m'a fait du mal quand il m'a dit « je suis une distraction pour ton projet ». C'est ça qu'il m'a écrit. Et quand tu m'as dit après (Ivanie) : c'est tellement de générations de voix qui ont été éteintes que c'est difficile de reprendre sa voix après ça.

Ivanie : Tu sais, c'est des questions qui sont difficiles à aborder, des faits qui sont difficiles à exprimer. Ce que je t'ai dit aussi c'est que nous trois on fait partie quand même d'un certain univers. La diversité de l'autochtonie n'est pas représentée ici, puis on ne pourra jamais parler pour tout le monde ou n'importe qui d'autre. Je comprends que tu te sois sentie comme... que t'as pas réussi, puis ça c'est toute l'interaction sur des générations et des générations. On ne réussit pas du jour au lendemain à se comprendre et à dire les choses.

Cassandra : Je n'en veux pas à Stéphane et je ne m'en veux pas non plus. C'était plus une déception. Mais j'apprends beaucoup beaucoup, et ça va être intéressant aussi de parler de ça dans le processus. Je sais pas exactement comment faire pour inclure et que tout le monde se sente bien, j'ai fait ce que j'ai pu avec les outils que j'ai.

Barbara : Maybe it's interesting to think on both levels : I'm Indigenous so I'm living it like this, and I'm also a dancer. Yes sometimes you need those symbols, that's all they have now to feel their presence is heard after years of being take away from that freedom. Having 20 different people from 20 indigenous backgrounds would have been interesting, because we are all three pale skin, raised in white communities more or less, with a dance training. We are one sector.

Cassandra : Ça aussi ça va être intéressant dans le processus de mentionner ça. Parce que ce qu'on partage c'est aussi l'univers artistique. Là où on se croise, c'est l'intérêt pour le mouvement, la danse, l'espace.

Barbara : And how do you make a space that everyone feels included.

Cassandra : C'est sûr qu'on était un plus grand groupe au début, mais après il y a aussi l'effet Covid. Parce que comme la majorité, ça nous a impactés plus que ce qu'on pensait, donc il y a cette réalité-là aussi. Mais si ça peut vous rassurer, je ne sortirai pas de vérités générales de ce processus de type « Un espace autochtone c'est : »

Barbara : (rire) No but you are asking interesting questions.

Cassandra : Oui les questions puis comment on a tenté d'y répondre nous, à notre manière, dans un processus unique, puis qu'est-ce que ça pourrait générer.

[...]

Ce collaboratoire de la Place de Festival aura cette fois mis en lumière la connexion entre présence dans le lieu et liens familiaux et de préciser de manière plus spécifique différentes

approches d'autochtonisation de l'espace urbain, soit le lieu-signalétique ou le lieu-ressenti. Cette expérience nous a également permis de formuler certains biais liés à cette recherche, soit l'absence de l'ensemble des Nations pour les explorations et le fait que les trois participantes font partie du milieu de la danse contemporaine.

7.2.3 La Place Jacques-Cartier

Nous arrivons ensuite à la Place Jacques Cartier. Il y a beaucoup de monde, des kiosques pour vendre du café et des jus au centre, un joueur de violon, des caricaturistes, de vendeurs de tableaux, des gens sur les terrasses des restaurants qui bordent la place. C'est un peu intimidant et très différent des autres endroits explorés précédemment. Les danseuses ne pensaient pas qu'il y aurait autant de présences, mais c'est vrai : nous sommes dimanche.

Nous passons devant l'espace culturel Ashukan, que Catherine ne connaît pas. Ivanie lui présente ce lieu ; une galerie d'art contemporain autochtone. Vient alors une conversation autour de Nadine Saint-Louis, fondatrice du lieu, et de la remise en question de son identité autochtone par le journal *La Presse*. S'en suit une conversation sur l'identité autochtone et l'authenticité

Ivanie apprend à Barbara que l'un de leurs amis communs est aussi en train de faire l'objet d'une remise en question de son identité autochtone. Catherine écoute attentivement, je sens que quelque chose en Barbara se ferme. Son visage s'est assombri, je sens de la colère et de la tristesse. Elle dit que des gens souffrent à cause de ce type de démarche. Ivanie est d'accord, mais explique qu'elle comprend aussi pourquoi certains mettent en place ces recherches généalogiques afin d'éviter les abus liés à l'appropriation culturelle.

Barbara : I see both sides and I'm hurt by it all, and I'm not sure where to position myself. I'm really sad that people are hurt through this.

Ivanie : Je veux juste dire que c'est très intéressant qu'on parle de ça ici.

Catherine : Oui moi je sais pas si je me sens à l'aise de danser ici. C'est comme s'il fallait que je fasse un show.

Cassandra : Mais c'est intéressant ce que ça peut faire ressortir aussi.

Catherine : Ben oui, juste la conversation là...

Barbara: Yeah it's heavy.

Cassandra : Est-ce que vous vouliez continuer à marcher ? Mais c'est intéressant que ça ait ouvert ces questions d'identité.

Barbara : But you know what bugs me? All my life I've been mohawk, all my life I've been considered Mohawk, even by my mum. And now I question my Mohawk identity because I have some white blood in me too. I'm mostly Mohawk; that would be the title of my biography (rire). I told someone, you know now everyone is being witch-hunted, and called out. I won't be called out because I know my history. But now I feel like I have to be someone else. I know that my mum is French and Irish, but I would never feel French and Irish, because I haven't lived that identity closely. But now I have to say both, even if my community thinks I'm Mohawk! Across Canada people are being very careful on how they present themselves now.

Chargée de cette conversation, je propose tout de même de continuer pour trouver des lieux d'exploration et voir quels espaces les inspirent. L'ambiance est plus lourde. Nous arrivons au bout de la place, proche de la rue de la Commune. Entre la rue Saint-Paul et la rue de la Commune se trouvent quatre abris/petits magasins pour les vendeurs de peinture. Ce sont quatre cubes, recouverts d'anciennes photographies du Vieux Montréal agrandies. Nous sommes là, au centre de ces quatre volumes. Je leur demande :

Cassandra : Comment vous vous sentez dans ce type d'espace ?

Barbara: Like a tourist (rire).

Ivanie : Genre la présence de Jacques Cartier...

Catherine : Je me sens pas incluse.

Ivanie : Il y a quelque chose de vraiment mercantile. Comme ici on vient pour faire de l'argent ou consommer. Tu vois l'homme qui s'installe ici c'est pour faire de la musique, pour animer, mais il vient s'installer aussi ici pour gagner sa vie. C'est bien, mais...

Elles ne se sentent pas accueillies dans l'espace et ressentent plutôt l'aspect spectaculaire du lieu : on est en représentation sur cette place. C'est également un espace qui expose une partie de son histoire un peu à la manière d'une publicité et où on retrouve beaucoup de boutiques qui vendent de faux articles autochtones destinés aux touristes.

Je sens donc de l'hésitation, de la réticence à danser. Je leur demande si un lieu dans cette place les inspire plus qu'un autre :

Ivanie : Ici (elle montre le bas de la place), il y a un entre-deux que j'aime. Les arbres, l'ombre, le soleil, les vélos, les gens qui sont assis. C'est comme un entre-deux. Il y a un truc de passage. Ici (sur la place), on est comme dans le centre de quelque chose, et je sens pas que j'ai la pleine conscience de venir dans ce centre-là.

Catherine : Oui c'est dur d'assumer ça.

Cassandra : Et toi Barbara, comment tu te sens ?

Barbara : I'm a little bouleversée by the conversation. There is a part of me that is « Fuck you, I'm going to dance right now, right here ».

Puis dans un mouvement brusque, Barbara déclare qu'elle y va. Elle pose ses affaires, demande une musique particulière qu'Ivanie trouve sur mon cellulaire. Elle installe ses cerceaux au sol. Une femme accompagnée d'une enfant vient nous voir pour nous demander si on va faire un spectacle. On dit qu'il va y avoir de la danse. Le son de mon petit haut-parleur est perdu dans la masse de bruits, mais Barbara l'entend assez pour danser. Elle effectue une danse du cerceau. Son visage est sérieux, je ressens encore la colère. Des curieux s'arrêtent pour observer. Il n'y a pas de régalia, ils n'entendent pas la musique, mais ils sont impressionnés par ce qu'ils voient. La petite fille commente les différentes images formées par les cerceaux. Lorsque Barbara termine, le petit groupe qui s'est formé applaudit puis part. C'est le seul moment où les passants ne font pas preuve de cette « inattention civile » décrite par Lofland. Nous sommes devenus une représentation parmi d'autres dans le Vieux-Montréal, où les flâneurs sont appelés à occuper le rôle de spectateurs. Barbara, pousse un « ouf ! », et explique que ça lui a fait du bien, que ça a vidé un peu les tensions liées à la conversation. Elle a dansé la danse du cerceau, car elle sentait le besoin d'inscrire une présence autochtone forte dans cet espace qu'elle sent hostile. Elle montre les photos des kiosques de peinture ; rien ne témoigne d'une présence autochtone.

Barbara : It's almost if you have to force it out and say « fuck it! » (rire)

Cassandra : Je trouvais ça bien l'univers que tu as amené au milieu avec les cerceaux, au milieu de toutes ces vieilles images de la ville. C'est très différent de l'expérience qu'on a vécue lundi...

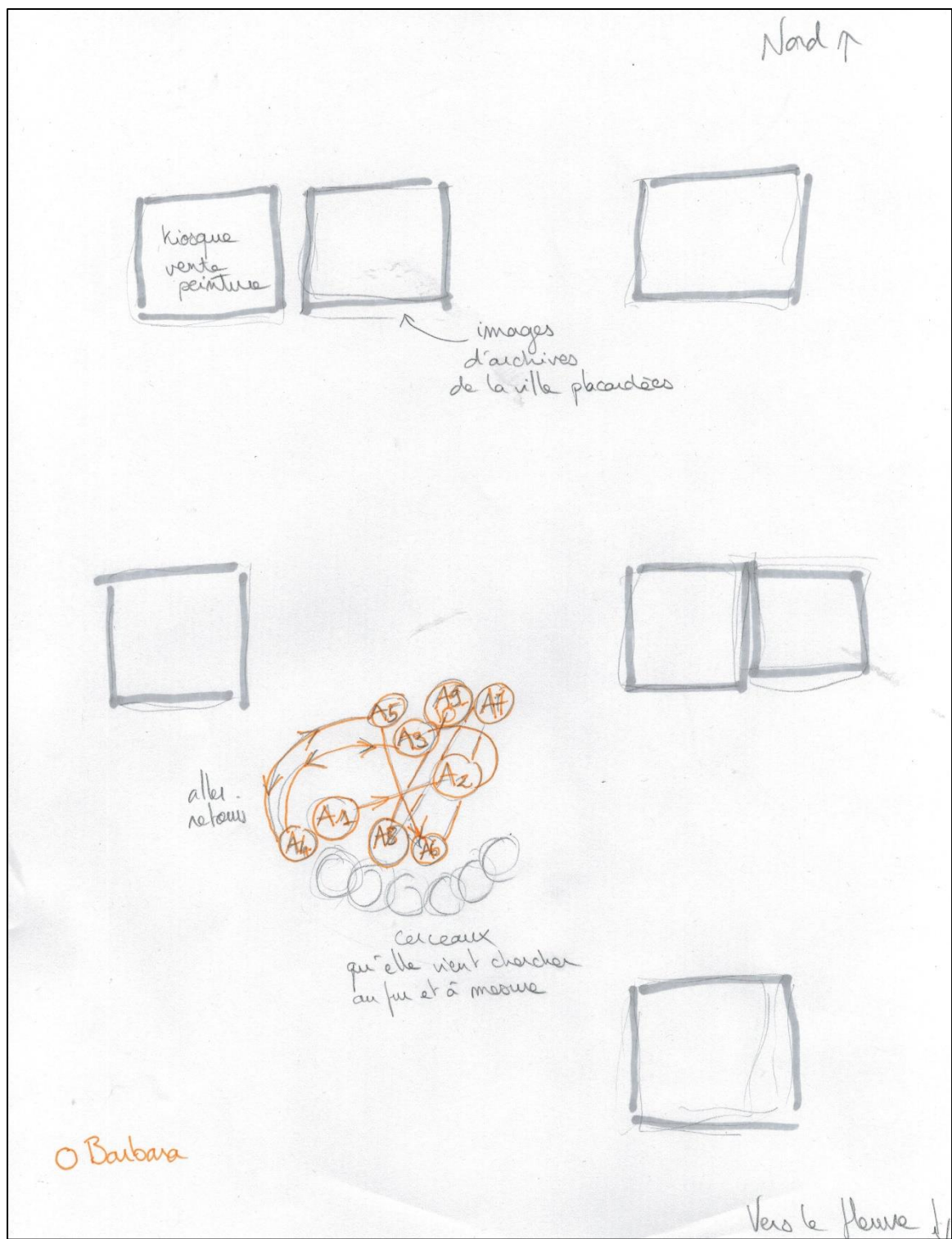


Figure 7.8 : Cartographie des actes de l'exploration dansée de Barbara - Place Jacques-Cartier

Source : Cassandre Chatonnier

Barbara a réagi en opposition à la multitude de signes visuels qui nient sa présence et c'est la première fois de tout le processus qu'elle sortait ses cerceaux, comme un besoin d'affirmation visuelle. Cependant, on peut voir dans la cartographie des actes qu'elle n'occupe pas beaucoup d'espace, comme si elle était contrainte par les éléments extérieurs.



Figure 7.9 : Barbara effectuant une danse du cerceau sur la Place Jacques-Cartier
Source : Cassandre Chatonnier

Pour la seconde exploration, Catherine choisit un lieu très proche, sur la rue de la Commune, proche de petits manèges manuels en tissu placés là comme des distractions estivales et qui ne sont pas sans évoquer l'esthétique de l'urbanisme tactique. Je me dis que ça prend du courage de danser au milieu de toutes ces activités qui nous entourent. Elle prend son châte,

Ivanie choisit une musique *fancy dance*, et Catherine se lance. Elle suit le rythme et effectue une danse *fancy shawl*. Autour d'elle les manèges colorés tournent, les passants traversent et jettent quelques regards curieux, des enfants courent, des vélos l'évitent. Son énergie commence vive, puis peu à peu j'ai le sentiment qu'elle s'éteint. Son souffle devient court, elle perd son châle qu'elle finit par le lâcher à terre. À ce moment précis Ivanie se lève, prend son propre châle et vient la rejoindre, comme pour la soutenir. La musique s'arrête. Catherine, essoufflée, va s'asseoir sur le trottoir. C'est comme si elle s'était débattue face à toute cette présence à la fois physique et visuelle. On peut voir également chez elle une occupation plus restreinte de l'espace, comme étouffée. Ivanie semble plus à l'aise et prend plus d'amplitude dans ses trajectoires.

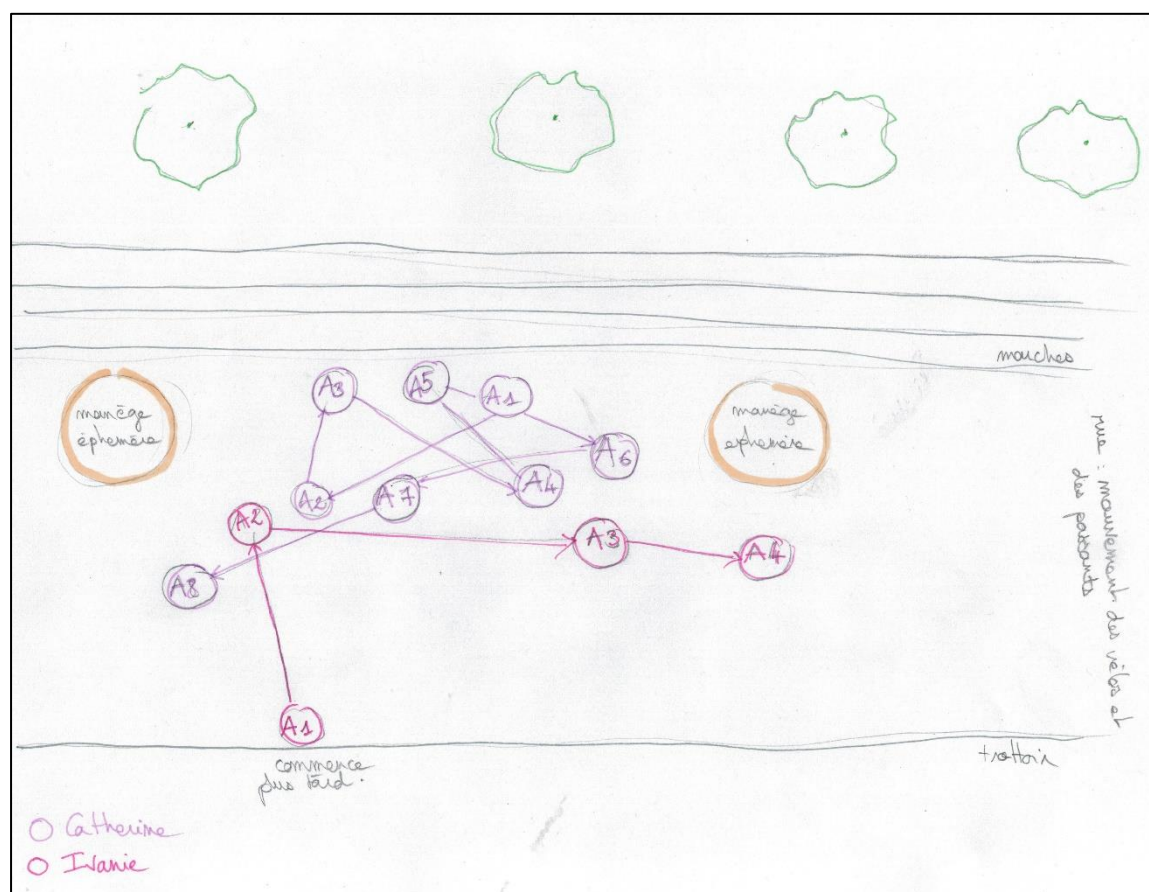


Figure 7.10 : Cartographie des actes de l'exploration dansée de Catherine et Ivanie – Place Jacques-Cartier

Source : Cassandre Chatonnier



Figure 7.11 : Danse Fancy Shawl par Catherine sur la Place Jacques-Cartier

Source : Cassandre Chatonnier

Ivanie fait la remarque que c'est la première fois, dans les trois laboratoires, qu'elles ont fait de la danse pow-wow. Comme par besoin d'affirmer plus fortement une présence, une présence plus codifiée dit-elle. Barbara et Catherine me disent que la Place Jacques Cartier est inauthentique, que c'est un espace de consommation, où l'autochtonie est absente, effacée. Pour elles la danse pow-wow est un moyen d'inscrire leur identité dans un espace marqué par la culture coloniale. C'est une façon de résister au discours dominant.

Cassandre : Merci !! On peut prendre un break. Je trouve ça intéressant parce que pour l'instant on n'avait pas vu ou très peu de danse pow-wow, sauf toi (Ivanie) dans le premier espace.

Catherine : Ça feel pow-wow...

Cassandre : J'aimerais ça que vous m'expliquiez pourquoi ça feel pow-wow.

Barbara : There are lot of labels around here. This is in your face Jacques Cartier, this is the historic of European, European, European. And I felt... You know I said we need to

have a balance between Indigenous and non-Indigenous, and recognized symbols. In some moments you need to see these recognizable symbols to counteract.

Catherine: Yes to counteract!

Cassandra : Oui c'est ça que moi j'ai senti.

Barbara : I felt that since we arrived here we all feel, or I'm going to talk for myself, like this (mouvement d'être serré). That's why I was like « fuck it man, I'm going to take my space right now, I'm just gone take it ». It was a different feeling for sure, it was a feeling of rebellion that this space is inspiring me.

Cassandra : Et je trouve ça intéressant qu'il y ait eu une conversation sur l'authenticité des identités amenée quand on était sur la place. L'espace Ashukan, de voir ce que le lieu amène comme conversations.

Barbara : yeah... And that was like the only authentic place on Old Montreal... And now it's.... painted.

Pendant notre conversation, Catherine essaie de reprendre son souffle. Elle n'y parvient pas, elle tousse beaucoup. Elle dit qu'elle a de la poussière dans la gorge, qu'elle se sent étouffée dans cet espace-là. Elle part subitement, dit qu'elle a besoin de marcher, prendre l'air. Nous terminons la discussion et allons la rejoindre pour voir comment elle va. Catherine tousse encore, elle a l'air déstabilisée. Ivania lui propose d'aller prendre une pause. Nous discutons avec David de ce qui est en train de se passer. C'est selon moi un phénomène qui n'est pas uniquement physique, mais aussi émotionnel :

Cassandra : La toux... Il y a plein de choses douloureuses dont on parle aujourd'hui. C'est pas juste l'exploration spatiale seulement, c'est aussi le lien émotionnel.

David : Oui il y a comme des cailloux dans...

Cassandra : Oui je le sens, je sens qu'elles sont pas bien toutes les trois. Comparativement à l'énergie de lundi et de ce matin.

David : Les deux (Barbara et Catherine) ont réagi différemment, mais en faisant quelque chose de très similaire. Il y en a une (Barbara) qui a plus l'expérience de sortir, et l'autre qui était pas tout à fait à l'aise et qui même pendant sa performance je l'ai sentie perdre un peu...

Cassandra : oui et qu'Ivania est venue à ce moment-là.

David : C'est comme si elle avait senti ça puis qu'elle était allée lui donner de l'énergie. C'est très palpable ce qui se passe dans le processus.

Barbara revient, nous poursuivons la conversation :

Barbara: It might have been the conversations that started because of the space.

Cassandra : I find interesting that it brings that. In the first conversations you were (the group) saying : « do we want a space where we feel good? Or a space to say we are here, we exist ». So it's a good question too : Can we have space where it feels good here?

Barbara: We can but it's a lot more work, there is work to be done! (rire)

[...]

Barbara : It's funny what it brings out in us. When I was dancing in this structure at Place des Arts, I felt... free. I felt like I could just be me. I felt alive in it. And when I got here it brought out my rebellious side, kind of « I'm gone do this even if you like it or not ». We all have different sides to us. In Verdun it brought out... intimacy.

Cassandra : Oui « intimité » c'est un bon mot, on était plus proches... proches des éléments naturels aussi parce qu'il y avait la promiscuité des éléments naturels.

Nous revenons une fois encore à cette question centrale : qu'est-ce qu'un espace autochtone : un espace qui se démarque visuellement, ou un espace où les personnes autochtones se sentent bien ?

Ivanie se joint à nous. Elle nous amène sur la bande située entre la rue de la commune et « le grand sentier ». C'est une longue bande couverte de gravier sous l'ombre de deux rangées d'arbres. Une barrière de métal sépare cet espace de l'espace du Vieux-Port lui-même. C'est là où se trouvent également les bixis. Elle est attirée par cet endroit hybride, un « entre-deux » dit-elle, qui est plus disponible, plus ouvert que la Place Jacques Cartier elle-même. C'est un espace qui laisse plus de place à l'imagination.

Ivanie : Moi déjà j'étais attirée par cet entre-deux, puis aussi par l'ombre (des arbres). L'entre-deux comme ça ça me rappelle lundi, quand j'étais un peu dans le gravier, un peu dans l'asphalte, puis vers l'eau aussi. [...] Les entre-deux c'est un espace où tu sens qu'il y a du potentiel. C'est pas les espaces qui sont déjà... On a parlé de labelling. Ça (elle montre la Place), c'est l'espace prévu pour les performances artistiques, mais parfois les entre-deux, les marges ont tellement de potentiel. Elles ont tellement de passants aussi,

puis c'est tellement hétéroclite que c'est là qu'il se passe des trucs. Mais c'est aussi des espaces un peu oubliés, mais intéressant d'y aller.

Ce sont des lieux qui sont indéterminés et hybrides, aux usages multiples. C'est pourquoi elle se sent plus libre d'y danser, bouger de manière non-conventionnelle.

Elle ne souhaite pas de musique. Au contraire de Barbara et Catherine elle ne fait pas de danse pow-wow. Son improvisation est lente, tout en douceur et en observation. Son regard se pose lentement sur les éléments qui l'entourent. Elle rentre en contact et joue avec la grande signalétique de métal, un « H Beam », sur lequel est inscrit « Place Jacques Cartier ». Elle se coince dans les recoins, semble toute petite, écrasée dans l'ombre, puis va de l'autre côté, dans la lumière, sereine. Elle rentre également en contact avec l'un des arbres proche d'elle. Elle joue avec ses pieds, tourne sur elle-même, semble être portée par le son du violon au loin qui continue à jouer. Elle laisse des traces dans le gravier. Puis elle s'arrête, sereine. Son énergie a pacifié l'expérience. Barbara a l'air aussi plus détendue. Un jeune homme curieux l'observe, il est sur un bixi :

Ivanie : (Au jeune homme) Ça va ?

Le garçon : Oui. Vous faites quoi ?

Ivanie : (rire) Je viens de faire une danse, je viens d'interpréter le lieu, puis tu es une personne que j'ai croisée. Toi tu pars là ? Tu as passé du temps au Vieux-Port ?

Le garçon : J'étais au Centre des sciences. (Il reste là, avec un air béat).

Ivanie : (rire) Tu veux tu qu'on prenne une photo ensemble ou tu es trop gêné ?

Le garçon : Ça me dérange pas. (Discussion informelle, on prend la photo). Bonne journée ! (Il part).

Barbara: Do you know him?

Ivanie : Non.

Cassandre : Mais il avait l'air vraiment intéressé par ce qui se passait.

Ivanie : Oui puis je me sentais aussi... En dansant il y a vraiment une glace qui est brisée, fait que ça me dérange moins après d'aller vers les gens puis de demander des questions même si je les connais pas, parce que je viens de me laisser aller. Il y a comme une vulnérabilité, je viens de faire des choses qui viennent briser les glaces à l'intérieur de moi, fait qu'après je peux briser la glace avec les autres. C'est plus ouvert.

questionne, qui m'observe, ce que je suis... Ça prenait du temps de s'installer. Pour moi il y a plein d'entre-deux. J'ai trouvé ça intéressant (le poteau) la Place Jacques Cartier, que je m'y cache, mais en fait de l'autre côté j'étais dans la lumière. Il y avait une brillance sur moi donc ça m'a donné une différente lecture par rapport à moi-même. La première idée c'était de me cacher et de me sentir petite, mais de l'autre côté en fait j'étais dans la lumière et j'étais très vue, je me sentais très visible. Moi j'ai observé le sans-abri ici, les personnes âgées, les vélos... Les accessibilités différentes. Le corps d'adapte à tout ça. Cet espace aussi qui est pour les karts là-bas, il y a un kart qui est passé tout d'un coup (elle parle des voitures-vélo). C'est tellement hétéroclite ! Puis j'ai porté attention à la musique, au bruit du gravier, des arbres, pas aux langues des gens qui passent, mais j'imagine qu'il y aussi une multitude des langues parlées. Étant donné que c'est une place touristique... Les ombres aussi. Les ombres des vélos, de cette grande structure-là, les ombres des arbres... C'est des choses qui cohabitent entre elles par le soleil. Voilà...

Elle parle aussi de l'importance des traces en référence aux dessins laissés sur le sol par ses pieds. Des traces en lien avec le mouvement, la vie, des traces aussi éphémères :

Ivanie : Oui. Puis j'ai pensé aux pétroglyphes de ce matin, parce que quand j'ai commencé à tourner, inspirée de ça, inspirée de Catherine, inspirée du mouvement, de notre affirmation. La grande roue, la circulation, les gens qui passent, tout qui symbolise un système... La musique aussi (violon sur la place) m'a inspirée à danser avec plus de grâce, de présentation, d'abandon à l'espace qui virevolte. Tout ça, ça me dit qu'on peut laisser une trace de la danse (elle fait référence aux traces dans le gravier). C'est ce que j'aime, c'est une trace dans la roche, mais qui reste quand même un peu éphémère, mais présente. C'est comme une écriture du mouvement, mais plus primitive.



Figure 7.13 : Exploration dansée d'Ivanie à la Place Jacques-Cartier

Source : Cassandre Chatonnier

Après cela nous choisissons d'aller à la Place de la Dauversière, petit parc qui se trouve au nord-est de la Place Jacques-Cartier. Ivanie va chercher Catherine, qui a l'air plus paisible. Nous nous installons à une table, au soleil. Ici l'ambiance est calme. Je dépose papier, crayons de papier, et feutres au centre de la table, et leur propose de dessiner leur ressenti, leur expérience par rapport aux trois différents lieux explorés, sur trois feuilles différentes. En silence nous

prenons le temps de laisser glisser les mines sur les surfaces. Quand nous avons terminé, je leur demande que nous mettions côte à côte nos dessins, sans les commenter. Nous prendrons le temps de revenir sur les trois expériences la prochaine fois.

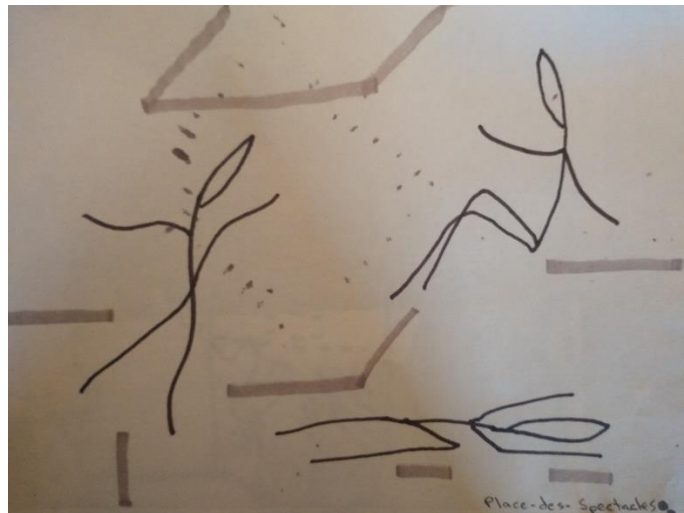
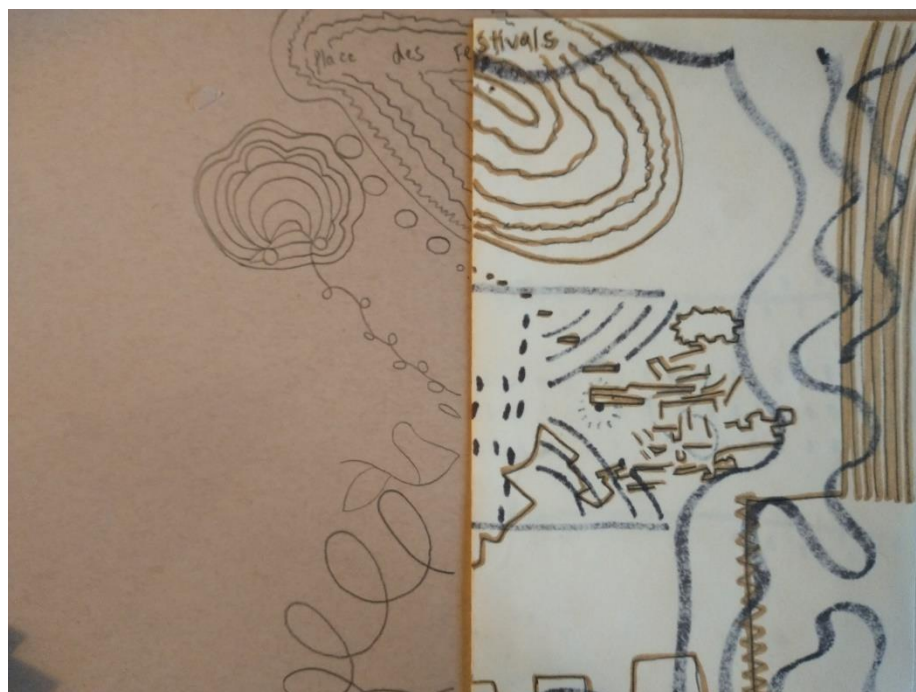


Figure 7.14 : Trois interprétations graphiques de l'expérience de la Place des Festivals
Source : Cassandre Chatonnier

La Place Jacques-Cartier a fait naître beaucoup d'émotions mitigées. Lieu qui avait suscité l'enthousiasme lors des premières rencontres, il est finalement devenu le révélateur d'un malaise identitaire se situant au-delà de la question de l'espace. La présence de la galerie

Ashukan a fait naître une discussion sur l'identité autochtone et sur la manière dont elle est remise en question chez certaines personnes. Le questionnement de cette identité semble diviser les gens dans les communautés autochtones. Cet espace public, porteur de l'histoire coloniale québécoise, est donc venu directement impacter les explorations dansées des trois participantes.

7.3 Dernière rencontre et réflexions critiques

Je propose au groupe, pour cette dernière rencontre en septembre 2020, de visualiser les vidéos des différentes explorations et de revenir sur l'expérience vécue, ainsi que de la partager avec Alain, Michel et Johanne qui n'ont pas toujours pu être là.

Avec le recul du temps, et le fait de se voir sur écran, les danseuses reviennent de manière plus analytique sur ce qu'elles ont vécu. Elles décortiquent pour nous les images et ce à quoi elles pensaient aux moments dansés. Je réalise ici que l'étude des pow-wow faite préalablement est indéniablement liée à la construction et à la compréhension des collaboratoires : elle m'a permis de saisir une perception symbolique de l'espace propre au monde autochtone tout en m'offrant l'accès à un langage commun avec les danseuses. Nous analysons aussi les dessins que nous avons faits, elles décrivent les lignes tracées en parlant d'un sentiment de liberté pour l'espace à Verdun et d'oppression pour la Place Jacques Cartier. La Place des Festivals est celle avec le plus de variations. Alain exprime ses impressions face au collaboratoire de la Place des Festivals en revenant sur les qualités physiques du lieu :

Alain : La Place des spectacles c'est vaste, c'est immense, il n'y avait presque personne d'ailleurs, et je me rends compte que celle-là (*la Place Jacques-Cartier*) elle est plus contrôlante ; elle est plus petite, plus étroite (...) La Place des Spectacles soit il y a 4000 personnes, soit il y a personne. Puis quand il y a personne, ils essaient de trouver des façons de l'animer. Quand il n'y a pas de spectateurs, c'est vraiment un grand espace vide. Moi parfois je fais exprès de la traverser en diagonale quand elle est vide, mais sinon on veut plutôt longer les côtés, parce que c'est intimidant.

Le retour reste assez bref. À l'inverse, la place Jacques-Cartier est celle qui génère le plus de conversations. Michel et Alain et Johanne, de leur point de vue extérieur, n'ont pas le même ressenti vis-à-vis de l'expérience dansée dans ce lieu :

Michel : ce que j'ai retenu c'est que le lieu était propice au travers de vos mouvements, cette espèce de réconciliation avec le monde non autochtone, avec le macadam. Une espèce de paix intérieure. C'est comme si le malaise s'estompait soudainement.

Alain : la Place Jacques-Cartier je la fréquente et je la connais depuis longtemps. Il y a eu différentes transformations, d'aménagements, mais ça reste la Place Jacques Cartier. (...). C'est un lieu qui a une importance historique, à une certaine époque pour les nationalistes c'était très très chaud comme endroit. Reste que la présence des touristes est très importante, et là (à *Barbara*) je t'ai vu danser, il y a des gens qui ont donné des prestations ici, il y en a eu avant, il y en aura après. C'est un lieu très iconique de ce point de vue-là. C'est comme les places en Europe, il y a une longue tradition de vendre des choses et de présenter des spectacles. J'ai vu que vous essayiez de vous insérer là-dedans. C'est très urbain, il y a une densité urbaine qu'on ressent parce que c'est plus petit. On voyait des vélos passer, il y a du monde, ça grouillait un peu plus de monde, de choses, de fonctions, de choses qu'on voit pas.

Johanne : Cet espace c'est le colonialisme dans sa plus grande expression. La Place Jacques Cartier c'est comme une brèche colonialiste dans la ville.

Michel est donc resté dans la perspective de réconciliation possible évoquée lors de la première rencontre tandis qu'Alain et Johanne évoquent la difficulté de s'insérer dans une trame urbaine aussi marquée par le passé colonial du Vieux-Montréal. Le regard d'Alain permet de donner une échelle spatiale à la Place Jacques Cartier, en rappelant qu'au-delà du style de son architecture, c'est un lieu dense, entouré de nombreux bâtiments, occupé par beaucoup d'activités (vente et spectacles de rue) et impliquant donc une circulation de piétons, cyclistes et automobilistes accrue. Les danseuses reviennent sur l'urgence de s'affirmer encore plus dans cet environnement :

Ivanie : De voir Barbara performer avec autant de « fuck it » ça change toute ta danse. Il y a vraiment du « regarde, je vais le faire là ! ». C'était pas fait pour le *healing*. L'intention vers tes hoops c'était: « Tiens je vais le faire, je vais le mettre là, par-dessus, en travers, je vais la faire ma structure ! ». C'était fait avec beaucoup de feu. Habituellement quand je t'observe danser il y a beaucoup plus de douceur, c'est plus maternel. Là c'était plus matériel, il y avait moins de poésie.

Barbara : We had interesting conversations that day, and then I was surrounded by this colonialist everything, and we didn't have a place. I felt like I really needed to take our place there, as suppose to Place des Arts I was more like « I could do whatever I want with this place, it's fun ». I think the little girl who was watching me, she said « are you going to do a show? », and I said « I'm going to dance ». I wasn't going to do a show. And I took risks on how I threw my hoops around, yes there was a physicality in it that needed to come out and maybe it was the energy I was putting out but I was surprised that not many people stopped to watch. Usually when I start hoop dancing, people stop. (...). Except for this one family. I was not doing it for a show, but it was an interesting observation.

Il est intéressant de voir ici un désir réel, presque viscéral d'affirmation culturelle de la part de Barbara qui, comme elle le précise, n'était pas là pour donner un spectacle, mais pour danser. Contre toute attente, les passants de la Place Jacques-Cartier ne se sont pas arrêtés pour l'observer dans sa performance, comme si son désir de ne pas être en représentation transparaissait dans sa façon de bouger. Catherine, de son côté, parle de la manière dont cette expérience l'a troublée dans son identité

Catherine : Pour moi ça faisait longtemps que j'avais pas mis mon châle, il y avait beaucoup de vent, le vent déplaçait mon châle, il y a avait de la poussière... Oui j'étais inspirée par la couleur des espèces de modules qui tournaient, mais pendant la danse je me sentais prise. Quand Ivanie est arrivée, mon processus de m'assumer en tant qu'Autochtone et Québécoise... des fois ça va bien, des fois je peux revenir dans des insécurités. C'est drôle, mais la première impression que j'ai eue quand Ivanie est arrivée c'était que ce que je faisais c'était pas correct ! (rire). Je sais que c'était pas ça, mais c'était fucké de même. Quand j'ai enlevé mon châle j'étais bien, c'était mieux. Après je suis restée longtemps en cardio, j'ai eu de l'anxiété, il y a eu la poussière : j'ai commencé à tousser puis j'ai pas arrêté de tousser pendant une heure. Mais tu sais c'est notre processus à tous. Je pensais pas la vivre comme ça cette journée-là, puis ça fait partie de tous les Autochtones, de toutes les sortes de nous. C'est pas facile d'être nous.

Barbara : I'm curious because what you didn't see maybe is that I was standing beside Ivanie while you were dancing, and I was watching you dance and I found it really

powerful and I could see Ivanie stepping forward and backward, and she didn't have her shawl but I had my shawl with me, and I said « do you want my shawl? ». And she took it and went out.

Ivanie : Oui j'ai eu aussi une hésitation Catherine. À la fois je voulais t'offrir mon support, et aussi te laisser la place pour t'exprimer. J'étais aussi dans un espace incertain, entre-deux. (...). C'est Barbara qui m'a tendu son châle comme pour dire « let's go faut que t'y ailles ». J'étais là avec toi pendant tout le long, mais je savais pas comment moi me comporter avec ce qui se passait.

C'était ici très riche pour moi d'avoir accès au « sous texte » de l'expérience des danseuses entre elles lors de l'exploration de Catherine. Selon moi, toute cette dynamique qui s'est mise en place est aussi en lien avec la densité de circulation présente dans le lieu. Catherine dit qu'elle se « sentait prise », qu'elle étouffait entre la présence des modules, de la poussière, des touristes, des vélos, etc. Et je pense que c'est en ressentant l'oppression vécue par son amie qu'Ivanie a voulu la rejoindre, pour pouvoir être deux à danser face à cette tourmente de bruits et d'activités. Ce mouvement pour être à ses côtés a été mal interprété par Catherine qui s'est alors perçue comme n'ayant pas une identité autochtone assez forte pour lutter contre ces éléments. Nous avons commencé ce jour-là à réfléchir sur la nécessité pour les danseuses d'affirmer leur culture de manière plus directe et visuelle dans cet espace notamment en employant la danse de pow-wow et des éléments de leurs régalia :

Cassandra : Oui c'était un endroit avec beaucoup de ça. (À Michel) Tu dis que c'était un endroit libérateur, mais c'était libérateur parce que c'est un endroit où il y a beaucoup d'oppression. Et quand Johanne parle de brèche colonialiste, dans la dynamique de groupe on pouvait vraiment se sentir « pris ». (...) Entre ce qui s'est passé à Verdun, et ce qui s'est passé à la Place Jacques Cartier, c'est un peu le jour et la nuit. Et la Place Jacques-Cartier c'est le seul endroit où vous trois vous avez proposé de la danse pow-wow.

Alain : C'était ma question moi, pourquoi ? Dans le fond, vous n'avez pas sorti de cerceaux ou de régalias dans les deux autres, alors pourquoi dans celui-là ?

Johanne : Moi je pense que cet endroit-là nous amène toutes sortes d'émotions qui sont mélangées entre nous et ça a créé : je dois m'affirmer avec mon régalia et mes cerceaux, mais en même temps je me sens pas à l'aise de la faire parce que j'ai des émotions qui

sont un peu contradictoires. Est-ce que j'y vais, est-ce que j'y vais pas ? C'est un peu ça nous les Autochtones. Est-ce que j'ai ma place ? Est-ce que j'ai pas ma place ? Est-ce que je peux sortir mon régalia ? Ma plume ? Mon foin d'odeur ? Est-ce que je peux ? On est toujours dans cette recherche d'acceptation, de prendre notre place.

Cassandra : C'est un lieu fort et il faut y répondre avec force

Michel : Bien dit. Faut faire sa place.

Ivanie : faut s'insérer.

Johanne : Ça crée les émotions que Catherine a eues, ça crée le désir de protéger, d'apporter ton soutien, ce qu'Ivanie a fait.

Cassandra : Mais même toi Barbara tu m'as dit ce jour-là : « dans ce genre de lieu, parce que je suis l'aînée, j'ai envie de protéger Catherine et Ivanie ». Like I'm going to take the space for the younger ones and I'm going to be there for you if you need me.

Barbara : And I felt when you were having a hard time Catherine, and you needed to go away for a while, I felt like « do I follow? ». My motherly instinct came out, I wanted to take care of you. This is what I was telling her (Cassandra) : « I feel like I need to protect these two. I felt really motherly in that moment. » But I didn't know to protect from what, I just felt there was some pain floating around.

La Place Jacques-Cartier est donc le lieu qui a été le plus difficile émotionnellement à explorer pour les danseuses. Cependant, ce collaboratoire est aussi celui qui a fait naître les plus grandes conversations et a permis à l'ensemble de l'équipe de pousser leurs réflexions sur le lien entre espace et expression identitaire.

Enfin, je leur demande quel est le lieu qui selon elles et eux serait le plus propice à une autochtonisation si nous devons pousser le projet plus loin et proposer un aménagement éphémère d'un lieu. Je pensais que les choix se tourneraient vers le site de Verdun, mais à ma surprise la majorité est plutôt favorable à la Place des Festivals :

Barbara : Maybe la Place des Spectacles. I feel like Verdun is already there, kind of. The nature is there, the wildness is part of it. It's kind of in that direction already. Place Jacques Cartier... You know let's leave a few blocks for the colonisers to express their history. [...]. And Place des Spectacles is where everyone goes, not just tourists, so we should have a big presence everyday.

Catherine : Jacques Cartier faudrait comme tout enlever, mais je trouve que la Place des festivals il y a de la place, il y a plus d'espace. Verdun la nature sauvage est déjà là, ça a moins besoin d'aide.

Ivanie : [...]. Si c'est un lieu à autochtoniser, effectivement on n'a pas à autochtoniser le lieu de la maison Nivard parce qu'il y a déjà des fruits, tandis qu'il y a un certain système humain à la Place des Festivals qui est « à autochtoniser ». Fait qu'on reste quand même dans l'insertion de la culture puis en disant ça je pense que c'est important de grandir sur des bases solides, et d'amener les gens là où on veut aller, et non pas de teinter les endroits où on pense que ça serait à teinter.

Cassandra : Donc tu serais plus dans l'être que dans l'affirmer. Moi de ma perspective extérieure, de ce que j'ai vécu pendant les laboratoires, ce que j'ai trouvé le plus inspirant et le plus doux en tant qu'expérience, qui m'a fait du bien, c'était le bord du fleuve. Moi en tant que scénographe ce qui m'inspirerait plus à pousser ce genre d'expérience ce serait plus le bord du fleuve. Tout est à faire.

Après avoir revu les extraits vidéo ultérieurement à cette rencontre, je réalise que l'un des éléments qui favorise sûrement le choix de la Place des Festivals est le fait que c'est le seul lieu où elles ont dansé toutes les trois ensemble de manière simultanée. En effet, à Verdun, Catherine et Barbara ont dansé en duo et en interaction l'une avec l'autre tandis qu'Ivanie avait dansé seule. À la Place Jacques Cartier, Barbara et Ivanie avaient proposé des explorations en solitaire et Ivanie était venue danser avec Catherine dans un élan de soutien. Ainsi, même si elles n'étaient pas en interaction, qu'elles ne dansaient pas ensemble, la Place des Festivals reste le seul espace où elles se sont lancées toutes trois dans l'exploration de manière spontanée.

Les laboratoires semblent donc avoir mis plus en évidence ce que contiennent (ou non) les espaces en termes d'éléments autochtones et non l'aménagement des espaces proprement dit. Ces explorations ont également révélé le potentiel existant de l'aménagement des trois différents lieux.

Pour conclure ce chapitre, je synthétiserai les éléments clés de ce processus. Deux rencontres préliminaires aux laboratoires ont permis de mener une réflexion sur ce que pourrait signifier autochtoniser Montréal et de choisir trois lieux d'explorations qui inspiraient l'équipe pour différentes raisons. Nous nous sommes ensuite réunis pour explorer ces espaces à travers la danse et le mouvement. C'est au fur et à mesure que nous avons découvert ou partagé différents

outils. Par exemple, Ivanie venait souvent nourrir les premières conversations avec une œuvre d'art visuel qui l'inspirait. Catherine a suggéré une méditation dans le premier lieu, ce qui a permis aux membres du groupe de se connecter les uns aux autres. Je proposais également à chaque rencontre un cercle de conversation pour que tout le monde puisse exprimer comment il se sentait selon son rythme. Ce partage d'émotions parfois difficiles avec le groupe permettait également de s'en décharger et ainsi de se sentir plus disponible pour la suite. Les explorations physiques permettaient de découvrir des usages inaccoutumés des espaces publics, et en révélaient d'autres potentiels, en dehors du quotidien, et cette expérience sensorielle venait également nourrir des conversations réflexives sur ce que pourrait être la conception d'un espace autochtone. Nous avons également pris conscience du biais de cette démarche, lié au fait que les participantes sont toutes des danseuses professionnelles en plus d'être des danseuses de pow-wow. Enfin, l'emploi de la vidéo nous a permis, pour la dernière rencontre, de formuler une réflexion plus analytique. L'ensemble de ce processus a mis en lumière certains besoins : le besoin d'ouverture, d'horizon, de liberté de mouvement, le besoin d'eau, de végétation, de calme, mais aussi la nécessité d'avoir un lieu extérieur où les Autochtones peuvent se retrouver et pratiquer leurs activités traditionnelles et contemporaines. Il est intéressant de voir ici qu'il y a des points communs avec les éléments nécessaires à l'autochtonisation de la ville cités par les répondants du projet DestiNATIONS et de l'exposition « Autochtoniser Montréal ». Ils et elles ont en effet également nommé l'importance d'avoir des repères visuels autochtones plus forts dans la ville et d'avoir une présence plus accrue de la nature, tout en répondant aux besoins des personnes autochtones qui habitent ou sont de passage en ville. À la fin du chapitre 2, qui présente ces réflexions, je critique certains aspects de ce discours que je trouvais trop général. Sans remettre en question l'application de méthodes collaboratives, je trouvais également qu'on ne me donnait que peu d'exemples sur différentes manières de faire. Je reprochais également le manque de distinction entre les touristes et les Montréalais. Les collaboratoires, même s'ils font apparaître certains éléments similaires, permettent d'ancrer la parole dans une expérience réelle, sensible, vécue. On sort du discours. Lorsque Johanne parle de la nature, elle est en mesure de me montrer, de toucher de quoi elle parle, lorsque Barbara nomme son plaisir dans une mobilité plus libre, c'est parce qu'elle vient de la danser, lorsque Catherine et Ivanie évoquent la complexité de leur expression identitaire, c'est parce qu'elles viennent d'en faire l'expérience en temps réel.

Quant à la dimension touristique, elle était aussi évoquée dans les premières rencontres. Pour reprendre les mots de Michel :

Moi le stepping stone pour starter un projet, je commencerais dans le Vieux-Montréal. Il y a du monde qui passe par là, et ça, ça fait boule de neige parce que s'il y a du monde qui passe par là ils vont être éblouis et ils vont devenir des petits ambassadeurs.

Cependant cette idée de vouloir en mettre plein la vue aux touristes a été mise de côté suite à l'expérience complexe de la Place Jacques-Cartier. Vivre de façon somatique, employer le corps comme outil de réflexion a permis d'aborder certains thèmes de façon plus ancrée et est venu nuancer le discours d'une affirmation identitaire essentiellement visuelle. En effet, les collaboratoires ont amené cette question essentielle au sein du groupe : autochtoniser l'espace, est-ce ÊTRE ou AFFIRMER ?

DISCUSSION / CONCLUSION

Je souhaite commencer cette conclusion par un retour sur le processus de recherche, aussi essentiel ici que l'objet de la thèse lui-même. Issue du milieu des arts et particulièrement du théâtre, le croisement des disciplines fait partie intégrante de ma manière d'envisager la création. Cependant, découvrir les cadres conceptuels et les méthodologies autochtones m'a permis d'aller au-delà des intentions de mon projet initial. Je me suis lancée dans l'aventure du doctorat en Études Urbaines en ayant déjà en tête le souhait de créer des explorations dansées des espaces publics. Aujourd'hui, cinq ans plus tard, je peux dire que le contact avec les savoirs autochtones, que ce soit sous forme de lectures ou par des rencontres, m'a aidée à adopter une posture épistémologique en plus d'influencer mes choix méthodologiques.

Jouer et dessiner pour la scène m'ont amenée à être plus sensible à mon environnement. Je suis très proche de mes sens et de ce qu'ils me transmettent ; pour moi un lieu s'accompagne d'un son, d'une couleur, d'une texture... La phénoménologie, et particulièrement celle de l'espace, ainsi que la soma esthétique sont donc des épistémologies qui me parlent beaucoup. En allant dans des pow-wow, en dansant, en écoutant jeunes et aînés des Premières Nations parler de danse et de territoire, j'ai pu être en contact avec une vision du monde où la sensorialité est aussi très importante, mais qui va au-delà en offrant un monde égalitaire qui inclut l'ensemble du vivant et du non-vivant, les êtres présents et ceux qui sont partis, le monde matériel et celui des rêves. Il pourrait sembler y avoir une contradiction entre la connexion communautaire que l'on peut percevoir dans le pow-wow et le discours des danseuses ou danseurs des Premières Nations qui me disent qu'ils et elles dansent pour eux-mêmes et elles-mêmes, se connecter à soi, et non pour les autres. L'expression « les autres » signifie ici le public. Ces danseurs et danseuses ne dansent pas pour donner un spectacle et recevoir l'approbation d'un public, ils et elles dansent pour respecter leurs traditions, pour leur bien-être et celui de leur communauté, pour leurs ancêtres et pour les générations à venir. Même lorsqu'il s'agit des pow-wow de compétition toute cette volonté de prendre soin des autres membres de la communauté à travers la danse reste omniprésente. La danse est ici un acte à la fois solitaire et communautaire. Cela n'est pas sans rappeler les propos de la chorégraphe Anna Halprin :

Then there's another aspect that is important to me, and that is who you dance for. Why are you dancing? (...). If you are dancing to bring about positive change in yourself,

between people, or between people and the environment, I consider that a compassionate action, and compassionate actions have a spiritual dimension. (...). The purpose of dance goes beyond your own personal gratification and that's part of your intention. (Serlin 1996, 117)

J'ai donc beaucoup appris sur les pow-wow et la vision du monde dont ils témoignent, mais je dirais que mon plus grand apprentissage dans ce processus a été celui de l'écoute et de la réception. Ivanie a été une véritable alliée dans ce processus ; elle m'a introduite à des participant.es potentiel.le.s, à son histoire personnelle et familiale, à l'univers des pow-wow. Elle a été et est toujours un lien entre mes intérêts de recherche et le monde autochtone. Je ne lui serai jamais assez reconnaissante d'être ma partenaire de recherche et mon amie. L'éducation ayant joué un rôle prépondérant dans l'effacement culturel autochtone, elle trouve aujourd'hui essentiel d'avoir des recherches faites en partenariat avec des membres de différentes communautés autochtones. Je me permets ici de citer ses mots à ce sujet :

C'est ça pour moi qui est important dans ce projet-là ; que tu permettes aujourd'hui un espace pour explorer ça. Si moi je passe seule dans cet endroit-là, oui peut-être que je vais me coucher, mais je ne vais pas nécessairement bouger, puis me laisser aller dans la musique. Ce cadre-là ça donne de la valeur, ça donne de l'importance à ce qu'on fait. Il y a une caméra qui nous observe. Mais tout ça c'est des interactions difficiles puis il y a des couches et des couches à travers cette recherche. (Ivanie)

Si j'avais à refaire les collaboratoires, je travaillerais sur une écoute et une présence encore plus grande. J'associe encore le départ de Stéphane avec le fait que je ne suis pas complètement parvenue à mettre en place un cadre de recherche où tout le monde se sentait bien. Je pense aussi avec le recul que je n'étais pas toujours outillée pour bien recevoir l'ensemble des émotions liées aux traumatismes de la colonisation du génocide autochtone canadien.

Deux autres événements sont venus changer la trajectoire de cette recherche : la naissance de ma fille Cleo et la pandémie de la Covid-19, la vie et la mort. Cleo est arrivée en plein milieu de mon travail de terrain pour étudier les événements performatifs. C'est lors du pow-wow de Kahnawake, juste à côté des tambours que j'apprenais à Ivanie que j'étais enceinte. Elle m'a dit en riant « elle danse déjà ! ». Petit être calme, les yeux grands ouverts, je l'ai amenée partout avec

moi. Lors de pow-wow, collée sur mon ventre ou accrochée à mon sein, parfois même dans les bras des répondantes, elle faisait partie des conversations. Au début gênée, j'ai réalisé qu'il apparaissait évident pour les membres des Premières Nations avec qui j'échangeais que ma vie de famille et mon travail n'étaient pas distincts l'un de l'autre, que cette division qui m'avait été inculquée pouvait être abandonnée. J'ai pu ainsi apprendre à pratiquer mon rôle de mère de la même manière que mon rôle de chercheuse : de façon plus inclusive et collaborative.

La pandémie de la Covid-19 est évidemment bien moins lumineuse. Le confinement est venu créer une rupture dans le processus des collaboratoires. Notre équipe, après deux rencontres très riches, avait commencé à créer des liens forts. Quand nous nous sommes enfin retrouvés pour les explorations dansées, l'alchimie n'était plus la même puisqu'il y avait des absents. Certains, et je comprends complètement ce choix, n'ont pas souhaité s'exposer potentiellement au virus. Stéphane s'est retrouvé être le seul homme de notre équipe et je me demande si ça n'a pas joué sur sa prise de décision de partir. On ne saura hélas jamais ce que ce processus aurait donné en temps normal.

En plus de ces apprentissages personnels, les collaboratoires ont, sous un angle méthodologique, permis de mettre en place un autre type d'échange, à la fois verbal et non-verbal. La combinaison de la danse, des conversations et du dessin a offert selon moi une interprétation plus nuancée du rapport aux espaces publics explorés avec les danseuses. Le discours que l'équipe tenait par rapport à certains lieux et ce qu'il fallait y faire ou non a changé avec l'expérience réelle de la danse dans ces espaces en question. Se rassembler dans ces espaces publics spécifiques, être en présence des gens, des sons, des odeurs qui les traversaient, déambuler en commentant l'architecture qui nous entourait : tout cela a contribué à la formulation d'une perception de l'espace plus subtile, aux multiples facettes. L'emploi de différents médias d'expression a également permis un partage de connaissance et la création d'un langage commun : j'en ai autant appris sur la danse que les danseuses sur le dessin. Cette expérience peut donc constituer une piste prometteuse puisqu'elle offre d'autres outils de dialogue que ceux généralement employés ; comme l'entrevue par exemple.

Cette polyphonie du discours permise par ma méthodologie se reflète dans le déplacement de mes questions de recherche qui au début se formulaient comme suit :

De quelle manière les performances des membres des Premières Nations produisent-elles un espace symbolique et dans quelle mesure cet espace est-il partagé ?

Que nous apprend alors le lien entre corps et espace physique dans les performances des Premières Nations sur leur perception de cet espace partagé ?

Au début de cette démarche, je souhaitais comprendre comment il était possible d'améliorer l'aménagement des espaces publics de manière collaborative en s'inspirant d'une perception autochtone de l'espace. Je parlais du postulat que des espaces publics aménagés en harmonie avec une perception autochtone de l'espace pourraient permettre de répondre à certains besoins des personnes autochtones tout en offrant au reste des citoyens une expérience sensorielle autre de l'urbain. Cela permettrait peut-être aussi cette rencontre qui favorise l'apprentissage des uns et des autres, participant ainsi à une socialisation à la différence ou une « pédagogie de la diversité » (Germain et Leloup 2014, 52). En effet, selon moi ce travail de « traduction » dont parle Issac Joseph peut se faire à travers le sensible, en ouvrant à d'autres perceptions corporelles grâce à un travail de l'espace différent. Car il existe bien un lien entre les qualités de l'espace sensible et l'interaction ou la non-interaction entre les personnes : « Il est facile de comprendre que les rencontres, et le contrôle mutuel, sont sensibles aux indices visuels ou sonores disponibles dans l'environnement ou produits par l'activité même des personnes coprésentes » (Joseph 2007, 314). Comme vu dans le premier chapitre, la communication entre les différents groupes peut être difficile dans les espaces de coprésence comme les espaces publics. Joseph parle d'un nécessaire « travail social de traduction que l'on attend de ces espaces intermédiaires » (Joseph 2007, 314). Aujourd'hui les Centres d'amitié sont des lieux qui participent à la sécurisation culturelle des personnes autochtones en milieu urbain, notamment parce qu'ils sont marqués par différents repères identitaires et culturels. Les Centres d'amitié autochtones sont « [...] des preuves indéfectibles de l'appropriation physique et symbolique de l'espace urbain » (Comat 2014, 64). Mais de quel ou quels espaces urbains parle-t-on précisément ? Cette appropriation physique et symbolique mentionnée par Comat peut-elle aller au-delà du lieu et des activités proposées par les Centres d'amitié autochtones ? La sécurisation culturelle ne peut-elle pas devenir partie intégrante de notre manière de penser certains espaces publics, et ainsi participer à une plus grande justice sociale au sein de la ville ?

Certains espaces publics pourraient permettre cet ancrage culturel nécessaire s'ils laissaient place à un imaginaire ou une utilisation différente de celle des aménagements à saveur néolibérale ou de l'urbanisme tactique qui, même s'ils proposent parfois des espaces inclusifs, tendent à tous se ressembler les uns les autres. Ainsi :

En créant des conditions d'accueil et des environnements qui respectent les modalités d'interaction sociale qui ont cours en milieu autochtone et qui prennent en compte des manières d'être et de faire autochtones, les possibilités d'amélioration de la qualité de vie des individus, des familles et des communautés sont décuplées, quelle que soit la sphère d'action considérée. (Lévesque 2015, 16)

Pour revenir sur le contenu des chapitres, il était important, pour la démarche globale, de commencer par un retour sur des notions propres aux études urbaines et aux études autochtones. Ainsi le premier chapitre m'a aidée à saisir la notion de sociabilité publique et à offrir une variété de concepts et d'exemples pour décrire les espaces publics qui font parfois l'objet d'une réflexion trop généralisante. Cette revue de littérature m'a également permis de comprendre la présence autochtone dans les villes et plus particulièrement à Montréal. L'exemple du Square Cabot à Montréal a souligné certaines dynamiques interactionnelles entre Autochtones et non-autochtones ainsi que les enjeux liés au réaménagement d'espaces publics en termes d'appropriation et de reconnaissance. En effet, même si la population autochtone, notamment les Inuit, occupe le lieu et que certains événements sur les cultures autochtones y prennent place, le nouvel aménagement du square ne favorise pas une appropriation quotidienne (Granier 2019).

Dans le deuxième chapitre, j'ai partagé différentes réflexions des participants autochtones et non-autochtones des initiatives « Autochtoniser Montréal » et de l'organisme DestiNATIONS sur ce que signifie autochtoniser la ville en général et Montréal en particulier. Selon les participants l'autochtonisation de l'environnement urbain passe par le fait d'offrir une réponse aux besoins communautaires et spirituels des communautés autochtones urbaines, d'avoir des approches plus collaboratives dans les processus de design, et de remettre en question les symboles urbains représentatifs de l'époque coloniale en ajoutant le récit autochtone afin d'offrir une histoire plus équilibrée de la ville. Ils ont aussi mis en avant l'importance d'inclure leur relation avec la nature et au territoire dans le design d'espaces publics, qui favoriserait une approche plus sensorielle de l'espace, passant par l'ensemble des sens. Tous ces éléments à favoriser pour une autochtonisation de la ville sont venus nourrir ma réflexion en amont des collaboratoires, particulièrement cette idée de penser de manière collaborative et collective avec les communautés afin de concevoir des projets d'architecture qui répondent à leurs besoins et leurs aspirations. Les partenaires autochtones sont des experts ; il faut inclure les populations autochtones urbaines et des territoires dans les processus d'aménagement pour favoriser leur gouvernance. De leur côté,

les personnes non-autochtones ont la responsabilité de se mettre dans une posture d'écoute, d'ouverture et de partage afin de recevoir et d'inclure une perception autochtone de l'espace.

Dans le troisième chapitre, j'ai présenté trois événements performatifs autochtones montréalais ; le pow-wow urbain de l'Université McGill, la Journée nationale des Autochtones, et le *festival Présence Autochtone*. Cela m'a montré la nécessité d'aller chercher d'autres manières de qualifier certains espaces urbains, notamment grâce à la notion d'espace d'usage public ; c'est-à-dire des espaces qui ne sont pas nécessairement des espaces publics, mais des espaces partagés collectivement par un public, et de « loose space » ; espaces poreux, aux possibilités d'appropriations flexibles. J'ai pu ainsi observer différentes manières de partager l'espace et différentes formes d'appropriation spatiale lors des trois événements. Je retiendrai notamment de ces événements qu'ils ont tendance à créer ce que Lyn Lofland nomme des territoires communautaires (« parochial realm ») (Lofland 1998) au sein même des espaces publics où ils prennent place. Ils rassemblent la communauté autochtone de Montréal, composée de membres de mêmes familles, d'amis, de cercles élargis de connaissances, etc. pour former une bulle poreuse où les non-autochtones peuvent entrer s'ils le veulent. L'événement performatif autochtone en ville semble donc créer une imbrication entre espace d'usage public, espace partagé et espace communautaire.

Le quatrième chapitre explique en détail ce que sont les pow-wow grâce aux écrits d'autres auteur(e)s et aux échanges avec différents participants à l'événement. J'y parle donc de l'histoire et des origines des pow-wow, et j'y ai détaillé les danses qui y sont présentées ; dans la foulée, le chapitre cinq renvoie plus directement aux pow-wow de Wendake et de Kahnawake, J'ai choisi spécifiquement des pow-wow proches des centres urbains de la ville de Québec et de Montréal pour voir comment les communautés autochtones territoriales de Kahnawake et Wendake s'ouvrent au public extérieur. Je souhaitais comprendre quel rapport à l'espace et aux autres se déployait lors des pow-wow pour venir nourrir la création de collaboratoires. Bien m'en a pris, car les participant.es ont été, pour la majorité, rencontré.es lors de ces événements. Saisir différents éléments sur l'espace et la temporalité du pow-wow, sur l'omniprésence de la nature dans les sites et dans le discours des gens, et sur la manière dont le pow-wow s'inscrit plus largement dans la notion de territoire, m'a permis de me doter d'un vocabulaire commun avec les danseuses des collaboratoires. J'étais plus à même de comprendre la manière dont elles partageaient leurs expériences et ce à quoi elles faisaient référence quand elles parlaient de danse

et d'espace. Cette étude des pow-wow s'est avérée essentielle pour avoir un langage commun lors des collaboratoires.

Le chapitre six présentait les cadres conceptuels et la méthodologie utilisés pour la création des collaboratoires. La phénoménologie et plus particulièrement la phénoménologie de l'espace ainsi que la soma esthétique sont des approches que j'employais déjà dans ma manière de faire de la recherche puisqu'elles sont très proches de mon rapport au monde. Les méthodologies autochtones se sont avérées une réelle découverte, car elles m'ont permis de développer une capacité d'écoute différente, plus présente. Ainsi le partage de récit ou cercle de parole est venu s'ajouter à ma palette méthodologique qui incluait déjà le mouvement et la danse, le dessin et l'observation filmée.

Enfin, le dernier chapitre de cette thèse a présenté le récit de cette expérience des collaboratoires réalisés chronologiquement dans une partie du Parc de l'Honorable-George-O'Reilly à Verdun, à la Place des Festivals et à la Place Jacques Cartier. J'ai tenté de témoigner dans cette partie des réflexions collectives qui ont entouré la question de l'autochtonisation de ces espaces à travers la présentation de récits, d'analyses et de dessin.

Je dirai que cette recherche doctorale est venue plutôt ouvrir des perspectives sur ce que signifie autochtoniser un lieu, pas seulement dans la forme, mais dans le fond. Je n'ai pas eu l'occasion de me rendre jusqu'à l'expérimentation d'un travail d'aménagement de certains lieux qui serait fait selon une perception de l'espace propre aux Premières Nations et qui favorisait l'interaction entre Autochtones et non-Autochtones. En effet, les collaboratoires sont restés au stade d'explorations. Cette démarche ne permet pas de proposer des aménagements, mais débouche néanmoins sur un regard critique sur ceux qui existent déjà. J'ai réalisé que ce n'est pas l'aménagement des espaces proprement dit qui est problématique, mais le manque de lieux de reconnaissance de la présence autochtone dans la métropole. J'ai ainsi pu observer dans les échanges avec les membres de l'organisme DestiNATIONS et du comité de co-design de l'exposition « Autochtoniser Montréal », qu'il était nécessaire d'avoir plus d'éléments témoignant de leur culture dans la trame urbaine. Lors des collaboratoires, les participantes sont aussi revenues souvent sur l'importance d'avoir un lieu d'expression et d'échange culturel à travers le « faire ensemble ».

Les collaboratoires ont souligné des ressentis variés vis-à-vis d'espaces aux qualités d'aménagement complètement différentes. L'espace du parc de l'Honorable-George-O'Reilly à

Verdun s'est révélé un espace d'usage public où les danseuses se sentaient bien, et où il semblait possible de faire des activités traditionnelles. La Place des Festivals a nourri une réflexion sur les différentes populations du lieu, qui sont les touristes et spectateurs des festivals et les personnes qui travaillent au centre-ville. Pour les participant.es, la tension entre Autochtones et les non-Autochtones se situe au centre-ville, car on n'y voit que la facette la plus négative de la présence autochtone, soit l'itinérance. Il est nécessaire selon elles d'avoir une vision plus complète de l'identité autochtone dans cet espace public urbain central qu'est la Place des Festivals. La Place Jacques Cartier est un espace qui a généré un sentiment de malaise chez les danseuses. Ce lieu historique impose une vision coloniale de l'histoire qui invisibilise l'histoire autochtone de Montréal. C'est donc un lieu où elles trouvaient difficile de venir inscrire une présence autochtone.

Dans l'ensemble du processus et des conversations, nous nous sommes souvent demandé si une autochtonisation de l'espace public signifiait y inscrire une présence visuelle pour affirmer leur présence en ville ou s'il s'agissait de créer un lieu où la population autochtone se sentirait bien. Il n'y a évidemment pas de réponse tranchée à ce questionnement et je pense que cela dépend du lieu dans lequel la population souhaite inscrire sa présence. L'histoire du lieu, l'environnement urbain, la population qui le fréquente ; tous ces éléments viennent aussi influencer la manière dont un lieu peut être autochtonisé. Car comme nous avons pu le remarquer dans nos laboratoires, chaque espace exploré a fait naître des réactions et réflexions bien différentes les unes des autres.

J'ai aussi pu remarquer que les lieux où les danseuses se sentaient bien étaient ceux où il y avait peu de monde. Elles parlaient également peu dans leur discours de leur rapport à autrui, mis à part leur relation à leur famille ou aux autres membres de Premières Nations. Leur relation au reste de la population montréalaise semble absente. Elles souhaitent certes voir leur présence reconnue, mais cela ne va pas jusqu'à la sociabilité publique incluant un public autre. Sans s'y opposer, les participant.es n'ont pas exprimé un désir primordial de rencontre ou d'échange avec la population non-autochtone de Montréal. L'espace public n'est donc pas perçu ici comme un lieu de rencontre, mais comme un espace d'expression culturelle. Ceci rappelle les propos déjà évoqués de Jean Remy, qui décrit des espaces publics flexibles et de « non-attention réciproque », où il est possible d'avoir des activités habituellement réservées au domaine privé ou communautaire (Remy 1973, 16). De la même manière, il y avait peu d'échanges directs entre

membres autochtones et non-autochtones lors des évènements performatifs étudiés, même s'ils étaient ouverts à un public non-autochtone. L'espace physique est bel et bien partagé, les gens se rassemblent autour du même évènement, mais peu de liens directs semblent se faire entre les personnes de différents groupes. Cela est peut-être en lien avec l'exclusion et le racisme auquel les Autochtones font continuellement face depuis plusieurs générations. On peut imaginer qu'il est difficile pour les Autochtones de se sentir en confiance et en position de partage avec les non-autochtones après l'ensemble des mesures d'assimilation et le génocide culturel vécu. Évidemment ce n'était pas le cas pour moi qui, en tant qu'observatrice participante, avais vraiment cherché à rencontrer les membres des Premières Nations participant à la construction de ces évènements.

Mon hypothèse laissait donc supposer que les personnes autochtones percevaient l'espace public comme un lieu de rencontre avec les non-Autochtones. Or il s'est avéré, à travers les échanges et les collaboratoires, qu'il existe un grand sentiment d'invisibilisation et que, selon les participant.es, les espaces publics doivent plutôt être des lieux d'expression culturelle, voire des lieux de reconnaissance. Quand on parle de l'invisibilité des Autochtones, que veut-on dire ? Certes, ils sont peu nombreux. En effet, la population des Premières Nations et du Peuple Inuit résidante de la ville de Montréal, selon les données de Statistique Canada pour 2016, compose 11,1 % de la population totale des Premières Nations et du Peuple Inuit du Québec, cela ne représente que 7350 personnes dans les 16 municipalités de l'île de Montréal (Lévesque, Gagnon, et al. 2019). Plus que la petite proportion du nombre d'Autochtones dans la population montréalaise que certains peuvent invoquer, il est plutôt question de présence symbolique à l'instar du jardin des premières nations au Jardin Botanique. Comment alors, augmenter cette visibilité de manière équivalente par exemple à la Place des Festivals ?

Certes, il manque aux collaboratoires une dernière étape effectuée avec l'équipe qui aurait fait la synthèse visuelle et spatiale de nos apprentissages. Cependant, cette thèse ouvre des pistes pour des travaux ultérieurs pour la recherche en sciences humaines et pour la recherche création. Pour les Études Urbaines ce travail a offert des distinctions qui permettent de ne pas rester dans un langage généralisant ou totalisant en venant différencier les espaces publics des espaces d'usages publics par exemple. Ma recherche a également permis une meilleure appropriation des réalités autochtones en contexte métropolitain à travers les arts performatifs. Il n'y a pas de scission entre les arts performatifs des Premières Nations pratiqués dans les territoires, comme les pow-wow, et

ceux qui occupent la ville, comme le pow-wow de l'Université McGill, la Journée nationale des Peuples autochtones ou encore certaines performances du festival Présence Autochtone. Ces manifestations, où l'on voit souvent danser les mêmes personnes, témoignent des allers-retours réguliers des personnes autochtones entre ville et territoire. Il n'y a donc pas de dichotomie franche entre les deux milieux, et comme le souligne si bien Dalie Giroux, la performance vient transcender les frontières, des États et des villes, imposées par la colonisation :

En se rattachant au sentier des pow-wow par le biais du partage, de l'apprentissage et du voyage, en occupant le territoire par la pratique de la danse, et plus encore en créant un territoire par la poursuite de cette pratique, en y investissant un sens spirituel, identitaire, diplomatique et politique, en créant de nouvelles alliances, on arrive à *performer* un sens commun et une territorialité propres à l'autochtonie américaine contemporaine – inédite, enracinée dans le passé, et qui arrive à mobiliser une représentation de l'espace qui dépasse les limites imposées par l'ordre spatial souverain des États coloniaux. (Giroux 2015, 16)

La partie plus pratique de cette recherche, qui se manifeste à travers les collaboratoires, ouvre les Études Urbaines à des outils méthodologiques issus de la recherche-crédation tels que la somatique. Je m'inscris dans la lignée tracée par Anna et Lawrence Halprin en utilisant la danse comme outil d'exploration de l'espace, mais en m'alliant à des partenaires autochtones. Cela nous a donné la chance de nommer et d'explorer des espaces publics très différents, autant en termes de leurs emplacements que de leurs aménagements, ce qui permet d'avoir d'autres pistes que celles du Square Cabot, omniprésentes quand il s'agit de l'étude des personnes autochtones à Montréal. Les collaboratoires viennent donc proposer une réflexion plus large sur l'appropriation de la ville et son espace et ciblent sur quoi et comment il faut intervenir. . Les participants à cette recherche invoquaient par exemple la nécessité d'une inclusion dans le processus de création de certains lieux, d'une réflexion sur leur aménagement de l'espace qui prend en compte la pratique de certaines activités culturelles et artisanales, ou encore d'une mise en valeur de la nature et du lien au territoire des différentes Nations autochtones du Québec. Nous avons donc confirmé, à la fois à travers les échanges des premières étapes et à travers les collaboratoires, qu'il est nécessaire d'augmenter le nombre d'espaces publics avec une présence autochtone à Montréal. Cette présence peut se manifester de différentes façons selon le contexte de l'espace public en question : elle peut passer par la mise en évidence de signes culturels visuels, par un

aménagement qui fait appel à un différent type de sensorialité, ou encore simplement par la création d'espaces d'expression culturelle, où les personnes autochtones se sentent bien.

Cette thèse montre qu'il semble exister des conditions en termes d'aménagement des espaces publics pour favoriser la visibilité et la reconnaissance de la présence autochtone ancestrale et contemporaine sur l'île de Montréal. L'ensemble de ce processus offre une meilleure connaissance des pratiques symboliques des Peuples Autochtones qui peut selon moi offrir plusieurs outils de réflexion et de remise en question d'un modèle urbain néolibéral marqué par l'urbanisme marchand. L'autochtonisation de la ville n'est pas une fin en soi, mais un chemin ouvert vers la réconciliation.

Aujourd'hui l'équipe de recherche existe encore et ce projet aura peut-être une suite avec la continuation du travail avec l'équipe des collaboratoires, visant la proposition d'un aménagement d'espaces éphémères et mobiles pour la Place des Festivals.

BIBLIOGRAPHIE

- Appia, Adolphe. 1921. *L'Œuvre d'art vivant*. Genève: Atar.
- Arborio, Anne-Marie et Pierre Fournier. 2015. *L'enquête et ses méthodes : l'observation directe*. Paris : Armand Colin.
- Arora, Tushar. *Lawrence Halprin: Ideology and Philosophy*. Consulté le 13-09-2021. <https://www.re-thinkingthefuture.com/know-your-architects/a4485-lawrence-halprin-ideology-and-philosophy/>.
- Asselin, Hugo et Suzy Basile. 2018. « Concrete Ways to Decolonize Research. » *ACME: An International Journal for Critical Geographies* 17 (3): 643-650.
- Audet, Véronique, Mélanie Lumsden et Marie-José Parent. 2017. « Cultures autochtones vivantes à Montréal, présence plurimillénaire et enjeux de reconnaissance. » In *Vivre ensemble à Montréal : épreuves et convivialités*, sous la dir. de Annick Germain, Valérie Amiraux et Boudreau Julie-Anne. Montréal: Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM).
- Barbichon, Guy. 1990. « Espaces partagés: variation et variété des cultures. » *Espaces et sociétés* (2): 107-134.
- Bélanger, Anouk. 2005. « Montréal vernaculaire/Montréal spectaculaire : dialectique de l'imaginaire urbain. » *Sociologie et sociétés* 37 (1): 13-34.
- Bonnaud, Xavier. 2014. « L'actualité sensorielle et perceptive de l'architecture contemporaine » In *Perception/Architecture/Urbain*, sous la dir. de Chris Younès et Xavier Bonnaud. Gollion: Infolio.
- Bordeleau, Antoine. 2015. *Alfred Pellan de retour au ministère des affaires étrangères*. Consulté le 10-08-2020. <https://voir.ca/nouvelles/actualite-en-arts-visuels/2015/11/09/alfred-pellan-de-retour-au-ministere-des-affaires-etrangeres/>.
- Breitkreutz, Sara. 2014. « Stories of Place: Urban Community and Contested Space in Montreal's Cabot Square. », Concordia University.
- Brenner, Neil et Nik Theodore. 2002. « Cities and the Geographies of “Actually Existing Neoliberalism”. » *Antipode* 34 (3): 349-379. doi: 10.1111/1467-8330.00246.

- Browner, Tara. 2002. *Heartbeat of the People: Music and Dance of the Northern Pow-wow*. Champaign: University of Illinois Press.
- Canada, Gouvernement du 2017. *Éliminer les iniquités connues fondées sur le sexe relativement à l'inscription au Registre des Indiens*.
- Certeau, Michel de. 1990. « L'invention du quotidien. » *Arts de faire* 1: 57-63.
- Cesario, Marco. 2014. « nature et architecture : le sens phénoménologique de l'habiter. » In *Perception/Architecture/Urbain*, sous la dir. de Chris Younès et Xavier Bonnaud. Gollion: Infolio.
- Clatworthy, Stewart. 2009. « Modifications apportées en 1985 à la Loi sur les Indiens: répercussions sur les Premières nations du Québec. » *Cahiers québécois de démographie* 38 (2): 253-286.
- Comat, Ioana. 2014. « Se construire et s'affirmer par les lieux. Un regard sur les présences autochtones à Montréal. » Faculté de foresterie, de géographie et de géomatique, Université Laval.
- Comat, Ioana et Carole Lévesque. 2017. « Montréal, territoire autochtone. » In *Vivre ensemble à Montréal : épreuves et convivialités*, sous la dir. de Annick Germain, Valérie Amiraux et Boudreau Julie-Anne. Montréal: Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM).
- Commission royale sur les peuples autochtones - CRPA. 1996. *Rapport de la commission royale sur les peuples autochtones*. Ottawa: Gouvernement du Canada.
- Corriveau, Jeanne. 2017. « Une place pour les Autochtones sur le drapeau de Montréal. » *Le Devoir*.
- Da Silva-Charrak, Clara. 2005. *Merleau-Ponty: le corps et le sens*. Paris: Presses universitaires de France.
- Dagenais, Huguette et Denise Piché. 1994. *Women, feminism and development*. : McGill-Queen's Press-MQUP.
- Dear, Michael et Steven Flusty. 2002. « Los Angeles as Postmodern Urbanism. » In *From Chicago to LA*, sous la dir. de Michael Dear. Thousand Oaks, CA: Sage.

- Deer, Ka'nhehsí:io. 2018. *McGill University partners with Kahnawake to offer on-reserve bachelor of education program*. Consulté le 02-10-2018.
<https://www.cbc.ca/news/indigenous/mcgill-kahnawake-bachelor-education-1.4792243>.
- Degaine, André. 1992. *Histoire du théâtre dessinée: De la préhistoire à nos jours, tous les temps et tous les pays*. Saint Genouph: A.-G. Nizet.
- Desbiens, Caroline et Bastien Sepúlveda. 2019. « Pekedamkam: frontierism and the unearthing of indigenous landscapes in Val-d'Or, Canada. » *Journal of Historical Geography* 65. doi: 10.1016/j.jhg.2019.06.006.
- Dévoilement d'un spectaculaire totem créé par Charles Joseph de la nation Kwakiutl*. 2017. Consulté le 18-04-2018. <https://www.mbam.qc.ca/fr/actualites/devoilement-dun-spectaculaire-totem-cree-charles-joseph-de-nation-kwakiutl/>.
- Douay, Nicolas et Maryvonne Prévot. 2016. « Circulation d'un modèle urbain" alternatif"? Le cas de l'urbanisme tactique et de sa réception à Paris. » *EchoGéo* (36).
- Dubé, Catherine. 2018. « Le CV : Marie-Èce Bordeleau. » *L'actualité*.
- Environics, Institute. 2010. *Urban Aboriginal People Study*.
- Fijalkow, Yankel. 2007. *Sociologie des villes*. : La Découverte, coll. « Repères Sociologie ».
- Florida, Richard. 2005. « Cities and the creative class. » In *Cities and the creative class*, 27-45. New York: Routledge.
- Franck, Karen et Quentin Stevens. 2006. *Loose space: possibility and diversity in urban life*. : Routledge.
- Gadacz, René R. 2006. *Wampum*. Consulté le 08-09-2020.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/wampum>.
- Gagné, Marie-Eve Drouin, Emanuelle Dufour et Tricia Toso. 2019. « “Re-Centering Indigenous Experiences of Montreal: a Report on a Photovoice Project in Cabot Square CABOT SQUARE PHOTOVOICE COLLECTIVE (CSPC).” » *Cahiers du CIÉRA*.
- Germain, Annick. 2015. « Montréal, une ville multiethnique, entre appropriations et représentations. » In *S'approprier la ville : le devenir-ensemble, du patrimoine urbain aux*

paysages culturels, sous la dir. de Lucie K. Morrisset, 255-268. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Germain, Annick et Xavier Leloup. 2014. « La cohabitation interethnique dans quatre quartiers de classes moyennes à Montréal : une approche pragmatiste inspirée par la lecture de Jean Remy. » In *L'espace des sociologues Recherches contemporaines en compagnie de Jean Remy*, sous la dir. de Emmanuelle Lenel, 39-62. Paris: ERES.

Germain, Annick, Laurence Liégeois et Heidi Hoernig. 2008. « Les espaces publics en contexte multiethnique. Religion, visibilité et pasteurisation. » In *Les nouveaux territoires de l'ethnicité*, sous la dir. de Xavier Leloup et Martha Radice, 157-181.

Giroux, Dalie. 2015. « La culture contemporaine du powwow chez les nations autochtones de l'est canadien. Figures et mouvements de la renaissance indigène en Amérique du nord. » *Géographie et cultures* (96): 85-108.

Goffman, Erving. 1959. *The presentation of self in everyday life*. New York: Random house.

Granier, Agnès. 2019. « L'appropriation d'un espace public central revitalisé, de la cohabitation à la dispersion : le cas du square Cabot à Montréal. » Maîtrise en études urbaines, Université du Québec à Montréal.

Guimont Marceau, Stéphane. 2020. « Territoires urbains et citoyenneté: Une ambassade autochtone pour Montréal/Tiohtiá: ke. » In *Peuples autochtones et politique au Québec et au Canada: identités, citoyennetés et autodétermination*, 239-268. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Guimont Marceau, Stéphane, Janice Cindy Gaudet, Véronique Audet, Marie-Josée Parent, Mélanie Lumsden et Jonathan Abitbol. 2016. *C'est vital. Portraits dynamiques de la production culturelle autochtone en milieu urbain au Québec*. Montréal.

Halprin, Lawrence. 2014. « The rSVp cycles: creative processes in the Human environment. » *Choreographic Practices* 5 (1): 39-47.

Harvey, David. 1989. « Vers la ville entrepreneuriale. Mutation du capitalisme et transformations de la gouvernance urbaine. » In *Villes contestées Pour une géographie critique de l'urbain* sous la dir. de Cécile Gintrac et Mathieu Giroud, 389-399. Paris: Les prairies ordinaires.

Hirsch, Alison B. 2016. « The Collective Creativity of Anna and Lawrence Halprin. » *GIA Reader* 27 (2).

- Hirt, Irène et Caroline Desbiens. 2017. « L'aménagement du territoire et la question de la différence culturelle au Canada. De l'invisibilité à la visibilisation des peuples autochtones. » *Annales de géographie* 718 (6): 704-727. doi: 10.3917/ag.718.0704.
- Historique des étapes de création, de lutte politique, juridique et sociale de Femmes Autochtones du Québec (FAQ)*. s.d. Consulté le 16-02-2020. <https://www.faq-qnw.org/a-propos/>.
- Holl, Steven, Juhani Pallasmaa et Alberto Pérez Gómez. 2006. *Questions of perception: phenomenology of architecture*. : William K Stout Pub.
- Howard, James H. 1983. « Pan-Indianism in Native American music and dance. » *Ethnomusicology* 27 (1): 71-82.
- Iveson, Kurt. 2013. « Cities within the City: Do-It-Yourself Urbanism and the Right to the City. » *International Journal of Urban and Regional Research* 37 (3): 941-956. doi: 10.1111/1468-2427.12053.
- Jean, Johanne (dir.). 2020. *L'action des universités québécoises pour, par et avec les Premiers Peuples - Portrait 2019*: Bureau de coopération interuniversitaire.
- Jérôme, Laurent. 2015. « Les cosmologies autochtones et la ville: sens et appropriation des lieux à Montréal. » *Anthropologica* 57 (2): 327-339.
- . 2016. « Powwow Music : Tradition and Innovation in Indigenous Cosmologies » In *Everyday Sacred, Religion in Contemporary Quebec*, sous la dir. de Hillary Kaell. Montreal & Kingston: McGill-Queen's University Press.
- Johnson, Jay T. 2013. « Dancing into place: The role of the powwow within urban indigenous communities. » In *Indigenous in the city: Contemporary identities and cultural innovation*, 216-230.
- Joseph, Isaac. 1992. « L'espace public comme lieu de l'action. » *Les Annales de la recherche urbaine* : 211-217. http://www.persee.fr/doc/ar_0180-930x_1992_num_57_1_1716.
- . 2007. « Espace public, monde sensible. » In *L'athlète moral et l'enquêteur modeste*. Paris: Economica.
- Keller, Sohie et Lucie Verchère. 2015. *Fabriquer la ville de manière collaborative & ouverte. Gare Remix Lyon Saint-Paul, décryptage et éléments de bilan*. Lyon.

Knoblauch, Hubert, Bernt Schnettler, Jürgen Raab et Hans-Georg Soeffner. 2012. *Video analysis: methodology and methods*. : Peter Lang.

Koch, Regan et Alan Latham. 2013. « On the hard work of domesticating a public space. » *Urban studies* 50 (1): 6-21.

Koptie, Steve. 2009. « Irihapeti Ramsden: The public narrative on cultural safety. » *First Peoples Child & Family Review* 4 (2): 30-43.

Kovach, Margaret. 2010. *Indigenous methodologies: Characteristics, conversations, and contexts*. Toronto: University of Toronto Press.

———. 2018. « Doing Indigenous Methodologies: A letter to a research class. » *The SAGE handbook of qualitative research (5th Ed)* : 214-234.

La pépinière espaces collectifs. s.d. Consulté le 12-09-2019. <https://www.pepiniere.co/>.

Laugrand, Frédéric. 2013. « Pour en finir avec la spiritualité: l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec » In *Les Autochtones au Québec: des premiers contacts au Plan Nord* sous la dir. de Stéphan Gervais Alain Beaulieu, et Martin Papillon 213-232. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Le pays innu, Nitassinan, et le tambour innu. s.d. Consulté le 17-08-2019. <https://www.museedelhistoire.ca/cmc/exhibitions/aborig/fp/fpz4c06f.html>.

Leduc, Mélissa-Anne. 2011. « La danse et son impact socioculturel chez les Autochtones. » *Cahiers DIALOG, L'activisme Autochtone : hier et aujourd'hui* 1: 42-46.

Lévesque, Carole. 2003. « La présence des Autochtones dans les villes du Québec: mouvements pluriels, enjeux diversifiés. » In *Des gens d'ici Les Autochtones en milieu urbain*, sous la dir. de David Newhouse et Evelyn Peters, 25-39. Ottawa: Programme de recherche sur les politiques.

———. 2015. « Pour l'amélioration de la qualité de vie et des conditions de santé—Promouvoir la sécurisation culturelle. » *Revue Droits et libertés* 34 (2): 16-19.

———. 2016. *La présence autochtone dans les villes du Québec: actions, tendances et enjeux*. Montréal: Alliance de recherche ODENA, réseau DIALOG et Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec

https://www.cerp.gouv.qc.ca/fileadmin/Fichiers_clients/Documents_depotes_a_la_Commision/P-117.pdf.

Lévesque, Carole et Édith Cloutier. 2013. « Les Premiers Peuples dans l'espace urbain au Québec: trajectoires plurielles. » In *Les Autochtones et le Québec Des premiers contacts au Plan Nord*, sous la dir. de Stéphan Gervais Alain Beaulieu, et Martin Papillon 281-296. Montréal: Les Presses de l'Université de Montréal.

Lévesque, Carole, Édith Cloutier, Ioana Radu, Dominique Parent-Manseau, Stéphane Laroche et Natasha Blanchet-Cohen. 2019. *Innovation sociale et transformation institutionnelle en contexte autochtone. La Clinique Minowé au Centre d'amitié autochtone de Val-d'Or*. Montréal: Alliance de recherche ODENA, réseau DIALOG et Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec.

Lévesque, Carole, Ioana Comat, Rolando Labrana, Jonathan Abitbol, Michael Deetjens, Catherine Couturier et Nathalie Tran. 2018. *La condition itinérante parmi la population autochtone au Québec. Partie 1. Une enquête qualitative à Montréal*. Montréal.

Lévesque, Carole, Martin Gagnon, Caroline Desbiens, Philippe Apparicio, Édith Cloutier et Tanya Sirois. 2019. *Profil démographique de la population des Premières Nations et du Peuple Inuit dans les villes du Québec, 2001 à 2016*. Montréal.

Lévesque, Carole, Rolando Labrana, Édith Cloutier et Tanya Sirois. 2014. *Les Autochtones des villes au Québec : conditions socioéconomiques et dynamiques de mobilité. Première série de résultats de l'enquête provinciale ODENA*. Montréal: Alliance de recherche ODENA, réseau DIALOG et Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec

Liégeois, Laurence. 2010. « La disneylandisation de la ville sonne-t-elle le glas des espaces publics? » In *50 questions à la ville : comment penser et agir sur la ville*, sous la dir. de Jean-Pierre Augustin et Michel Favory. : Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine. <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00799757>.

Lofland, Lyn H. 1998. *The Public Realm: Exploring the City's Quintessential Social Territory*. New York: Walter de Gruyter.

Louis-Philippe Hébert, *Monument à Paul de Chomedey, Sieur de Maisonneuve, 1893*. s.d. Art Public, Ville de Montréal. Consulté le 26-04-2019. <https://artpublic.ville.montreal.qc.ca/oeuvre/monument-a-paul-de-chomedey-sieur-de-maisonneuve/>.

- Low, Setha M. 2010. *On the plaza: The politics of public space and culture*. : University of Texas Press.
- Madanipour, A. 1999. « Why are the Design and Development of Public Spaces Significant for Cities? » *Environment and Planning B: Planning and Design* 26 (6): 879-891. doi: 10.1068/b260879.
- Margier, Antonin. 2014. « La prise en compte de l'itinérance inuite: Réflexions autour d'un quartier montréalais. » *Nouvelles pratiques sociales* 27 (1): 50-63.
- . 2016. *Cohabiter l'espace public. Conflits d'appropriation et rapports de pouvoir à Montréal et Paris*. : Presses universitaires de Rennes.
- Masmoudi, Sakina. 2009. « Le projet de loi C-3 ou le mythe d'une loi non discriminatrice. » *Recherches amérindiennes au Québec* 39 (3): 110-113. doi: 10.7202/045810ar.
- Matte, Hélène. 2016. « Le mot qui fait, wow, un mot qui fait, woh. » *Inter: Art actuel* (122): 20-20.
- McCue, Harvey A. 2011. *Réserves*. Consulté le 18-06-2018.
<https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/reserves-2>.
- McGill University - First Peoples' House - Cultural Programs. s.d. Consulté le 23-04-2019.
<https://www.mcgill.ca/fph/events/cultural-programming>.
- Merleau-Ponty, Maurice. 1989a. « La nature de la perception, 1934. » In *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*. Dijon-Quetigny: Cynara.
- . 1989b. « Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques. » In *Le primat de la perception et ses conséquences philosophiques*
Dijon-Quetigny: Cynara.
- . 2013. *Phénoménologie de la perception*. : éditions Gallimard.
- Metzger, Pascale. 2004. « Espace public et bien commun dans l'environnement urbain. » In *L'espace public à l'épreuve Régressions et émergences*, sous la dir. de Vincent Berdoulay, Paulo C. da Costa Gomes et Jacques Lolive, 39-48. Pessac: Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine.

- Moles, Abraham et Elisabeth Rohmer. 1982. « L'espace, lieu schématique des actions : un budget spatial du théâtre. » In *Labyrinthes du vécu: l'espace, matière d'actions*. : Librairie des Méridiens.
- Montréal dévoile sa Stratégie de réconciliation avec les peuples autochtones 2020-2025. 2020. Consulté le 15-06-2021. http://ville.montreal.qc.ca/portal/page?_pageid=5798,42657625&_dad=portal&_schema=PORTAL&id=33120.
- Morin, Richard, Michel Parazelli et Kenza Benali. 2008. « Conflits d'appropriation d'espaces urbains centraux: prendre en compte les modes de relation des groupes d'acteurs. » *Nouvelles pratiques sociales* 20 (2): 142-157.
- Mould, Oli. 2014. « Tactical Urbanism: The New Vernacular of the Creative City. » *Geography Compass* 8 (8): 529-539. doi: 10.1111/gec3.12146.
- Native Montreal - Montreal Autochtone - À propos de nous. s.d. Native Montreal-Montréal Autochtone. Consulté le 12-04-2018. <https://nativemontreal.com/fr/a-propos-de-nous>.
- Niosi, Laurence. 2017. *Pow-wow à McGill, une rare rencontre entre les peuples*. Radio-Canada. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1056212/pow-wow-mcgill-universite-autochtones-metis-premieres-nations>.
- . 2019. « La rue Amherst devient la rue Atateken. » *Radio Canada, Espaces autochtones*.
- Normandin, Pierre-André. 2017. « Montréal veut faire une place aux Autochtones. » *La Presse* +.
- Pavis, Patrice. 1980. *Dictionnaire du théâtre: termes et concepts de l'analyse théâtrale*. : Éditions sociales.
- Peters, Evelyn J. 2002. « Our city Indians: Negotiating the meaning of First Nations urbanization in Canada, 1945-1975. » *Historical Geography* 30: 75-92.
- Peters, Evelyn J et Oksana M Starchenko. 2005. « Changes in Aboriginal settlement patterns in two Canadian cities: A comparison to immigrant settlement models. » *Canadian Journal of Urban Research* : 315-337.

- RCAAQ. 2008. « Mémoire sur le phénomène de l'itinérance chez les Autochtones en milieu urbain du Québec. » présenté dans le cadre des Audiences publiques de la Commission des affaires sociales sur le phénomène de l'itinérance.
- . 2016. *Les cultures autochtones en milieu urbain: une richesse du patrimoine collectif*.
- Remy, Jean. 1973. « La dichotomie privé/public dans l'usage courant: fonction et genèse. » *Recherches sociologiques* 4 (1): 18.
- Rituels de la tente à sudation*. s.d. Consulté le 12-02-2017. <https://www.patrimoine-culturel.gouv.qc.ca/rpcq/detail.do?methode=consulter&id=12&type=imma>.
- Robinson, Dylan. 2016. In *Performing Indigeneity*, sous la dir. de Yvette Nolan et Ric Knowles. Toronto: Playwrights Canada Press. <https://books.google.ca/books?id=BSKPjgEACAAJ>.
- Schechner, Richard. 2013. *Performance studies: An introduction*. New York: Routledge.
- Sennett, Richard. 2016. *The Public Realm*.
<http://www.richardsennett.com/site/senn/templates/general2.aspx?pageid=16&cc=gb>
Consulté le 25 septembre 2016.
- Serlin, Ilene. 1996. « Interview with Anna Halprin. » *American Journal of Dance Therapy* 18: 115-123. doi: 10.1007/BF02359320.
- Shusterman, Richard. 2010. « Conscience soma-esthétique, perception proprioceptive et action. » *Communications* 86 (1): 15-24. doi: 10.3917/commu.086.0015.
- . 2011. « Le corps et les arts : le besoin de soma-esthétique. » *Diogène* 233-234 (1): 9-29. doi: 10.3917/dio.233.0009.
- Simpson, Leanne Betasamosake. 2011. *Dancing on our turtle's back: Stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence and a new emergence.* : Arbeiter Ring Pub.
- Sioui Durand, Guy. 2016. « L'onderha. » *Inter: Art actuel* (122): 4-19.
- Smith, Linda Tuhiwai. 2012. *Decolonizing methodologies: Research and indigenous peoples*. New York: Zed Books Ltd.

- St-Amand, Isabelle. 2017. « Présence autochtone, une saga à contre-courant : Rencontre avec André Dudemaine. » *Nouveaux Cahiers du socialisme* (18): 152-159.
- Tonnelat, Stéphane. 2016. « Espace public, urbanité et démocratie. » In *Mixité sociale, et après?*, sous la dir. de Éric Charmes et Marie-Hélène Bacqué. : PUF.
- Vernet, Laurent. 2016. « La vie sociale des œuvres d'art dans les espaces publics : études des cas montréalais. » Doctorat en études urbaines, Institut national de la recherche scientifique.
- Watson, Sophie. 2013. *City publics: The (dis) enchantments of urban encounters*. : Routledge.
- Weibel-Orlando, Joan. 1999. *Indian country, LA: Maintaining ethnic community in complex society*. : University of Illinois Press.
- Whyte, William Hollingsworth. 1980. *The social life of small urban spaces*. Washington: The Conservation Foundation.
- Wilson, Kathi et Evelyn J Peters. 2005. « “You can make a place for it”: Remapping urban First Nations spaces of identity. » *Environment and Planning D: Society and Space* 23 (3): 395-413.
- Wilson, Shawn 2008. *Research is ceremony: Indigenous research methods*. Black Point: Fernwood Publishing.
- Wissler, Clark. 1916. « General discussion of shamanistic and dancing societies. » In *Anthropological papers of the American Museum of Natural History*, vol11 (12). <https://www.biodiversitylibrary.org/item/165920>.
- Zukin, Sharon. 1996. *The cultures of cities*. Oxford: Wiley-Blackwell.

ANNEXE 1 : CERTIFICAT D'ÉTHIQUE



CERTIFICAT D'ÉTHIQUE

Le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains a examiné le projet de recherche identifié ci-dessous.

Titre du projet : La performance comme révélatrice des rapports à l'espace déployés dans des pratiques culturelles Autochtones.

Nom du chercheur principal (ou de l'étudiant) : Cassandra Chatonnier

Centre : INRS-UCS

Noms des étudiants inscrits à l'INRS dont les mémoires et/ou thèses découleront du projet, le cas échéant :

Nom du directeur de recherche, le cas échéant : Annick Germain

Nom du co-directeur de recherche, le cas échéant : Carole Lévesque

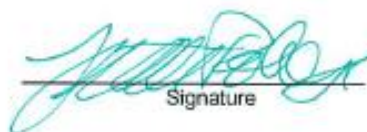
Nom de l'organisme subventionnaire ou de commandite : FRQSC, DIALOG

Le Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains atteste que la recherche proposée impliquant des êtres humains répond aux normes de l'INRS en matière d'éthique.

Président du comité

Jonathan Roberge

Nom en lettres moulées



Signature

28-06-18

Date

DÉCLARATION DES RESPONSABLES

TITRE DU PROJET: L'analyse de la performance comme révélateur des rapports à l'espace déployés dans des pratiques culturelles autochtones

Les informations fournies dans ce formulaire ainsi que dans les autres documents fournis sont exactes et complètes. Je m'engage à respecter rigoureusement le protocole de recherche tel que décrit ci-après et à me conformer aux exigences et aux recommandations du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains de l'INRS. J'obtiendrai l'approbation du Comité d'éthique avant d'apporter toute modification ayant un impact sur les aspects éthiques ou sur toute déclaration faite quant au protocole de recherche, le cas échéant.

ORGANISME SURVEILLANT OU DE COMMANDE :

Cassandra Chatonier
Nom du responsable du projet

 22/5/2018
Signature Date

Hélène Bellet
Nom du directeur du Centre

 24-05-2018
Signature Date

Annick Gervais
Nom du directeur de recherche
(le cas échéant)

 22/5/2018
Signature Date

Carole Lévesque
Nom du co-directeur de recherche
(le cas échéant)

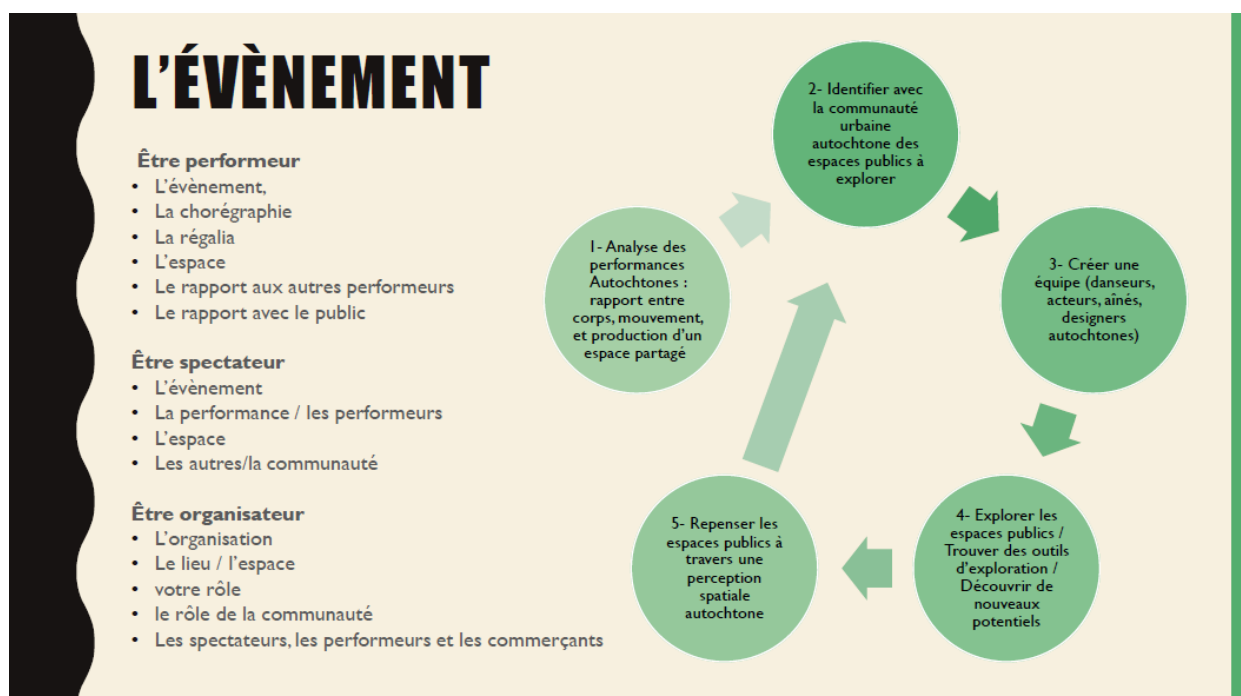
 22/05/2018
Signature Date

Signatures des étudiants inscrits à l'INRS et assistants de recherche participant au projet (le cas échéant) :

LA PRÉSENTE DEMANDE D'APPROBATION D'ÉTHIQUE EST ACCEPTÉE

 28-06-18
Signature du président Date

ANNEXE 2 : FEUILLET D'INFORMATION DISTRIBUÉ LORS DES POW-WOW



ANNEXE 3 : LETTRE D'INVITATION À LA RECHERCHE POUR LES MEMBRES DE L'ORGANISME DESTINATIONS ET DU COMITÉ DE CO-DESIGN DE L'EXPOSITION « AUTOCHTONISER MONTRÉAL »

Objet : Lettre d'invitation à la recherche

« La performance comme révélatrice des rapports à l'espace déployés dans des pratiques culturelles Autochtones : une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics »

Bonjour,

Mon nom est Cassandra Chatonnier, je suis étudiante au doctorat, à l'INRS-UCS. Je vous contacte aujourd'hui, car je m'intéresse à la visibilité des Autochtones dans les espaces publics montréalais. Le projet sur lequel vous avez travaillé, (**l'exposition « Autochtoniser Montréal » ou l'Ambassade culturelle autochtone**), m'intéresse beaucoup.

Ma recherche a pour objectif la création d'une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics avec les Autochtones à travers la performance (danse, théâtre). Je souhaiterais donc mieux connaître la question de la représentation des Autochtones en milieu urbain, et savoir quels sont les lieux qu'il serait nécessaire d'autochtoniser à Montréal, pour reprendre votre terminologie.

Si vous êtes intéressé(e) et disponible, j'aimerais vous rencontrer pour un entretien d'environ une heure portant sur votre expérience.

L'entretien sera enregistré, et vous pourrez choisir, si vous le désirez, de rester anonyme. Dans ce cas, votre nom ne figurera dans aucun des rapports de recherche et des publications issues de cette recherche, y compris la thèse.

J'espère que ce projet vous intéressera et que vous accepterez d'y participer !

Au plaisir de faire votre connaissance,

Cassandra Chatonnier,
Étudiante au doctorat à l'INRS-UCS

Directrice de la thèse,
Madame Annick Germain,
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : **514 499-4004** Courriel : annick.germain@ucs.inrs.ca

Co-directrice de la thèse,
Madame Carole Lévesque
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : **514 499-4094** Courriel : carole.levesque@ucs.inrs.ca

Personne-ressource extérieure à l'équipe de recherche :

Monsieur Jonathan Roberge

Président du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains

ANNEXE 4 : LETTRE D'INFORMATION ET FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POUR LES ENTREVUES AVEC LES MEMBRES DE L'ORGANISME DESTINATIONS ET DU COMITÉ DE CO-DESIGN DE L'EXPOSITION « AUTOCHTONISER MONTRÉAL »

Madame, Monsieur,

Voici de l'information sur la recherche à laquelle vous êtes invité à participer. L'objectif de ces documents est de vous informer de vos droits en tant que participant à la recherche.

1. L'objectif de la recherche est de créer une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics avec les Autochtones à travers la performance (danse, théâtre). Je souhaiterais donc mieux connaître la question de la représentation des Autochtones en milieu urbain, et savoir quels sont les lieux qu'il serait nécessaire d'autochtoniser à Montréal.

2. Votre participation à la recherche consistera à accorder une entrevue d'environ une heure, selon vos disponibilités et dans le lieu de votre choix. Cette entrevue portera sur divers aspects de **vosre participation à l'exposition « Autochtoniser Montréal »/au projet d'ambassade culturelle autochtone**. Les informations recueillies lors de cette entrevue seront utilisées pour rédiger ma thèse de doctorat ainsi que des communications scientifiques (articles dans des revues spécialisées, conférences dans les milieux universitaires), mais aussi dans les rapports d'information destinés aux organismes intéressés par la question].

3. En participant à cette recherche, vous contribuerez à enrichir la méthodologie collaborative entreprise dans ce projet grâce à votre connaissance du co-design autochtone et de ses méthodes.

Les données recueillies seront utiles à une meilleure compréhension des questions de visibilité autochtone dans les espaces publics urbains à Montréal. Par ailleurs, l'entrevue ne vous expose pas à des risques différents que ceux auxquels vous vous exposez dans votre vie de tous les jours. Toutefois l'entrevue comporte tout de même un risque minimal d'identification indirecte en raison du caractère public de vos projets. Enfin, le principal inconvénient sera le temps passé à participer à l'entrevue.

4. S'il y a des questions auxquelles vous ne pouvez pas ou préférez ne pas répondre, vous êtes tout à fait libre de choisir de ne pas répondre sans avoir à fournir de raisons et sans inconvénients ou conséquences négatives. Sachez par ailleurs qu'à titre de participant volontaire à cette étude, vous avez la possibilité de vous en retirer à tout moment.

5. Si vous choisissez de conserver l'anonymat, la confidentialité des résultats sera assurée par l'utilisation de pseudonymes. Aucun élément dans la diffusion des résultats de la recherche ne permettra de retracer votre identité ou celles de personnes dont vous nous aurez parlé, ni directement, ni indirectement.

6. Une fois retranscrites, les entrevues seront conservées dans des fichiers sécurisés par mot de passe. Les retranscriptions ne seront accessibles qu'aux chercheuses qui participent à la recherche (moi-même et mes directrices). Par ailleurs, les données anonymisées (retranscriptions d'entrevues) seront conservés à la fin de cette étude en vue des publications et des communications prévues, mais les enregistrements seront supprimés une fois cette étude terminée.

Vous trouverez ci-joint deux (2) exemplaires du formulaire de consentement que nous vous demandons de signer, si vous acceptez de participer à cette recherche et de m'accorder une entrevue. Avant de signer le formulaire, vous pouvez, si vous le désirez, me demander toutes les

informations supplémentaires que vous souhaitez sur la recherche. Vous pouvez aussi contacter ma directrice ou ma codirectrice de recherche, dont les coordonnées apparaissent au bas de la page. Vous pouvez également contacter le président du Comité d'éthique de la recherche de l'INRS, M. Jonathan Roberge, qui peut vous renseigner sur vos droits en tant que participant à cette recherche.

Je vous remercie de votre collaboration.

Cassandra Chatonnier,
Étudiante au doctorat à l'INRS-UCS

Directrice de la thèse,
Madame Annick Germain,
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : **514 499-4004** Courriel : annick.germain@ucs.inrs.ca

Co-directrice de la thèse,
Madame Carole Lévesque
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : **514 499-4094** Courriel : carole.levesque@ucs.inrs.ca

Personne-ressource extérieure à l'équipe de recherche :
Monsieur Jonathan Roberge

Président du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains

INRS

490, rue de la Couronne

Québec (Québec) G1K 9A9

Téléphone : (418) 650-7436

Courriel : jonathan.roberge@ucs.inrs.ca

Financement de la recherche : Bourse d'étude FRQSC.

ANNEXE 5 : GUIDE D'ENTRETIEN POUR LES ENTREVUES AVEC LES MEMBRES DE L'ORGANISME DESTINATIONS ET DU COMITÉ DE CO-DESIGN DE L'EXPOSITION « AUTOCHTONISER MONTRÉAL »

À propos de l'organisation :

- Pouvez-vous me parler de l'organisation ? (mandat, projets, histoire, équipe)
- Pouvez-vous me parler de ce projet en particulier (« Autochtoniser Montréal » ou « l'ambassade culturelle de destiNATIONS ») ?

À propos du projet :

- Quel était votre rôle dans ce projet ?
- Quels sont les espaces publics qu'il faudrait autochtoniser ?
- Pour quelles raisons ?
- Pour vous, que signifie autochtoniser un lieu ?
- Avez-vous déjà des propositions de projets ou des projets en cours de réalisation ?

- Quelles sont vos approches pour autochtoniser les espaces publics ?
- Quelles sont, selon vous, les retombées d'une telle démarche, pour les Autochtones et les non-Autochtones.

ANNEXE 6 : COURRIEL ENVOYÉ AUX PARTICIPANTS DES COLLABORATOIRES

Madame (Monsieur),

J'ai eu l'occasion d'entendre parler de votre pratique grâce à (xxx). J'effectue actuellement une recherche doctorale intitulée « La performance comme révélatrice des rapports à l'espace déployés dans des pratiques culturelles Autochtones : une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics ».

L'objectif de la recherche est de créer une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics avec les Autochtones à travers la performance (danse, théâtre). Je souhaiterais rassembler une équipe de danseurs, acteurs, aînés, et designers autochtones pour créer trois expériences de laboratoires collaboratifs, ici nommés « collaboratoires ». Ce projet s'inscrit dans une approche de création qui allie aménagement et danse en proposant une exploration physique dans l'espace public avec des danseurs et performeurs autochtones, afin de développer des outils de redécouverte de l'espace public.

Votre participation à la recherche consistera à participer à trois collaboratoires de quatre heures chaque (12 heures d'exploration). Pour la planification de ces collaboratoires, nous nous rencontrerons deux fois avec le groupe pendant deux heures (4 h de réunions préalables). À la suite des collaboratoires (le même jour), nous ferons une entrevue d'environ une heure sur votre expérience dans le lieu exploré (3 h d'entrevues). Quelques semaines à la suite des collaboratoires, nous ferons deux réunions de deux heures pour réfléchir à l'aménagement des espaces explorés (4 h de réunions). Le projet représente donc un total de 23 h. Les explorations dans les espaces publics et les entrevues seront filmées. Les informations recueillies lors de ces collaboratoires seront utilisées pour rédiger ma thèse de doctorat ainsi que des communications scientifiques (articles dans des revues spécialisées, conférences dans les milieux universitaires), mais aussi dans les rapports d'information destinés aux organismes intéressés par la question.

Accepteriez-vous de faire partie de cette équipe de recherche ? Si ce projet vous intéresse, n'hésitez pas à me contacter par courriel (cassandre.chatonnier@gmail.com) ou par téléphone (514-318-8887).

Je joins à ce courriel une lettre d'information qui explique plus amplement l'ensemble du projet.

Bien à vous,

Cassandre Chatonnier

ANNEXE 7 : LETTRE D'INFORMATION ET FORMULAIRE DE CONSENTEMENT POUR LES ENREGISTREMENTS VIDÉO ET LES ENTREVUES AVEC L'ÉQUIPE PARTICIPANT AUX COLLABORATOIRES

Lettre d'information sur la recherche et formulaire de consentement

« La performance comme révélatrice des rapports à l'espace déployés dans des pratiques culturelles Autochtones : une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics »

Madame, Monsieur,

Voici de l'information sur la recherche à laquelle vous êtes invité à participer. L'objectif de ces documents est de vous informer de vos droits en tant que participant à la recherche.

1. L'objectif de la recherche est de créer une méthodologie collaborative pour repenser les espaces publics avec les Autochtones à travers la performance (danse, théâtre). Je souhaiterais rassembler une équipe de danseurs, acteurs, aînés, et designers autochtones pour créer trois expériences de laboratoires collaboratifs, ici nommés « collaboratoires ». Ce projet s'inscrit dans une approche de création qui allie aménagement et danse en proposant une exploration physique dans l'espace public avec des danseurs et performeurs autochtones, afin de développer des outils de redécouverte de l'espace public.

2. Votre participation à la recherche consistera à participer à trois collaboratoires de quatre heures chaque (12 heures d'exploration). Pour la planification de ces collaboratoires, nous nous rencontrerons deux fois avec le groupe pendant deux heures (4 h de réunions préalables). À la suite des collaboratoires (le même jour), nous ferons une entrevue d'environ une heure sur votre expérience dans le lieu exploré (3 h d'entrevues). Quelques semaines à la suite des collaboratoires, nous ferons deux réunions de deux heures pour réfléchir à l'aménagement des espaces explorés (4 h de réunions). Le projet représente donc un total de 23 h. Les explorations dans les espaces publics et les entrevues seront filmées. Les informations recueillies lors de ces collaboratoires seront utilisées pour rédiger ma thèse de doctorat ainsi que des communications scientifiques (articles dans des revues spécialisées, conférences dans les milieux universitaires), mais aussi dans les rapports d'information destinés aux organismes intéressés par la question.

3. En participant à cette recherche, vous contribuerez à enrichir la méthodologie collaborative entreprise dans ce projet grâce à votre connaissance du co-design autochtone et de ses méthodes. Les données recueillies seront utiles à une meilleure compréhension des questions de visibilité autochtone dans les espaces publics urbains à Montréal. Les collaboratoires se déroulent dans des lieux publics : cette exploration vous expose à des risques différents que ceux auxquels vous vous exposez dans votre vie de tous les jours. Les enregistrements audiovisuels comportent un risque d'identification directe en raison du caractère public de ce projet. Enfin, le principal inconvénient sera le temps passé à participer à l'entrevue.

4. S'il y a des questions auxquelles vous ne pouvez pas ou préférez ne pas répondre, vous êtes tout à fait libre de choisir de ne pas répondre sans avoir à fournir de raisons et sans inconvénient ou conséquences négatives. Sachez par ailleurs qu'à titre de participant volontaire à cette étude, vous avez la possibilité de vous en retirer à tout moment.

5. Si vous choisissez de conserver l'anonymat, la confidentialité des résultats sera assurée par l'utilisation de pseudonymes et par le floutage de l'image. Aucun élément dans la diffusion des résultats de la recherche ne permettra de retracer votre identité ou celles de personnes dont vous nous aurez parlé, ni directement, ni indirectement.

6. Une fois retranscrites, les entrevues seront conservées dans des fichiers sécurisés par mot de passe. Les retranscriptions ne seront accessibles qu'aux chercheurs qui participent à la recherche (moi-même et mes directrices). Par ailleurs, les données anonymisées ou non (retranscriptions d'entrevues), ainsi que les enregistrements vidéo seront conservés à la fin de cette étude en vue des publications et des communications prévues.

7. Si vous choisissez de participer à ce projet vous vous engagez à respecter l'anonymat des autres personnes participant à cette recherche. Vous vous engagez donc à tenir confidentiel verbalement et dans la rédaction ultérieure de rapports, tout renseignement nominatif sur les participants dans le cadre de ce projet, ainsi qu'à remettre tous les renseignements nominatifs recueillis au responsable de l'étude (Cassandra Chatonnier) et ne conserver aucune donnée nominative après votre période d'engagement pour ce projet de recherche.

Vous trouverez ci-joint deux (2) exemplaires du formulaire de consentement que nous vous demandons de signer, si vous acceptez de participer à cette recherche et de m'accorder une entrevue. Avant de signer le formulaire, vous pouvez, si vous le désirez, me demander toutes les informations supplémentaires que vous souhaitez sur la recherche. Vous pouvez aussi contacter ma directrice ou ma codirectrice de recherche, dont les coordonnées apparaissent au bas de la page. Vous pouvez également contacter le président du Comité d'éthique de la recherche de l'INRS, M. Jonathan Roberge, qui peut vous renseigner sur vos droits en tant que participant à cette recherche.

Je vous remercie de votre collaboration.

Cassandra Chatonnier,
Étudiante au doctorat à l'INRS-UCS

Directrice de la thèse,
Madame Annick Germain,
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : 514 499-4004 Courriel : annick.germain@ucs.inrs.ca

Co-directrice de la thèse,
Madame Carole Lévesque
385, rue Sherbrooke Est Montréal (Québec) H2X 1E3
Tél : 514 499-4094 Courriel : carole.levesque@ucs.inrs.ca

Personne-ressource extérieure à l'équipe de recherche :

Monsieur Jonathan Roberge
Président du Comité d'éthique en recherche avec des êtres humains
INRS
490, rue de la Couronne
Québec (Québec) G1K 9A9
Téléphone : (418) 650-7436

Courriel : jonathan.roberge@ucs.inrs.ca

Financement de la recherche :

- Bourse d'étude FRQSC.
- Allocation de mobilité offerte par le réseau DIALOG

ANNEXE 8 : THÈMES ABORDÉS AVEC LES PERFORMEURS LORS DE LA PHASE EXPÉRIMENTALE

- Qu'est-ce que ce lieu a généré en vous ? Physiquement et mentalement ?
- Quelles sont les qualités spatiales du lieu ? Pourquoi ?
- Est-ce que vous pensez à des éléments à ajouter ou retirer du lieu en termes d'aménagement ?
- Que signifie pour vous « autochtoniser » l'espace public ?