

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

NI NIMINAN KITICI KIKEIAN : JE DANSE POUR GUÉRIR

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE SUR MESURE EN ÉTUDES AUTOCHTONES

PAR
GHISLAIN DROLET

JUILLET 2021



BIBLIOTHÈQUE

CÉGEP DE L'ABITIBI-TÉMISCAMINGUE
UNIVERSITÉ DU QUÉBEC EN ABITIBI-TÉMISCAMINGUE

Mise en garde

La bibliothèque du Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue et de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) a obtenu l'autorisation de l'auteur de ce document afin de diffuser, dans un but non lucratif, une copie de son œuvre dans [Depositum](#), site d'archives numériques, gratuit et accessible à tous. L'auteur conserve néanmoins ses droits de propriété intellectuelle, dont son droit d'auteur, sur cette œuvre.

Warning

The library of the Cégep de l'Abitibi-Témiscamingue and the Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) obtained the permission of the author to use a copy of this document for nonprofit purposes in order to put it in the open archives [Depositum](#), which is free and accessible to all. The author retains ownership of the copyright on this document.

REMERCIEMENTS

Mes premiers remerciements vont aux personnes de la communauté de la Première Nation Abitibiwinni qui m'ont toujours accueilli comme un ami. Une amitié qui dure depuis plus d'une vingtaine d'années et qui ne cesse de croître dans le temps.

Je remercie également ma conjointe qui a toujours cru en mes capacités de mener à terme ce mémoire. Sa présence et ses encouragements m'ont donné toute l'énergie nécessaire pour me concentrer sur la rédaction de mes textes, une tâche difficile puisque des troubles d'écriture m'ont toujours accompagné depuis l'enfance.

J'ai une pensée spéciale pour mes parents. Bien qu'ils aient quitté ce monde, ils sont toujours présents à mon esprit car ils ont su me donner la force de relever des défis, dont j'espère, d'autres m'attendent afin de m'accomplir comme chercheur.

Enfin, Hugo Asselin, mon directeur, et Laurent Jérôme, mon codirecteur, vous avez su me guider dans ce travail avec vos bons mots. Votre aide a été des plus utiles, car elle m'a permis de bien faire les choses. J'espère un jour croiser vos chemins à nouveau pour collaborer éventuellement à des projets communs. Encore une fois, merci de votre soutien!

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vi
RÉSUMÉ	vii
AVANT PROPOS	viii
CHAPITRE 1 : INTRODUCTION	1
Danser avec ses ancêtres : kit anike kitci anicinapeminanak ki 8itcimonanak....	1
Reprendre en main sa culture, son avenir, sa santé	9
CHAPITRE 2: CADRE THÉORIQUE.....	14
Théorie de la danse.....	14
<i>La danse comme moyen de guérison</i>	<i>17</i>
Conceptions du corps.....	18
Un traumatisme en héritage.....	21
Mino pimatisiwin : vers le mieux-être, un pas vers la guérison.....	22
CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE.....	24
Les Abitibiwinnik.....	24
Posture méthodologique	25
Collecte de données.....	26
Profil des participants	27
Analyse thématique	27
Considérations éthiques	28
CHAPITRE 4: RÉSULTATS	30
Quelques bribes de mémoire	30

Là où l'aventure a commencé	32
Les pow wow	32
<i>Un regard ethnographique</i>	33
Nimiwinan, les danses	37
<i>La danse de l'herbe (Grass dance), le purificateur</i>	38
<i>Danse traditionnelle des hommes, l'âme d'un guerrier</i>	41
<i>Danse à clochettes, des prières pour guérir</i>	47
Se guérir par la danse	50
Guérir les autres par la danse	54
États d'esprit requis pour danser	56
Acquisition et transmission des savoirs traditionnels	57
CHAPITRE 5 : DISCUSSION	59
Sources catalytiques	60
<i>La danse en héritage</i>	61
<i>Le cercle de danse : un lieu sacré</i>	62
Chorégraphe-danseur	63
<i>Le corps : un capteur d'énergie</i>	63
Moyens de communication	64
<i>Quand le corps s'anime et le cœur bat, résonne le tambour</i>	64
<i>Le régalia : une image positive</i>	65
Audience	66
<i>Une expérience relationnelle</i>	66
Estime de soi et identité culturelle	67

<i>Estime de soi</i>	68
<i>Identité culturelle</i>	71
<i>Ni nimina kitci kikeian</i> : Je danse pour guérir	73
CHAPITRE 6 : CONCLUSION	75
RÉFÉRENCES.....	78
ANNEXE A: SÉMIOLOGIE DE LA DANSE : UN MODÈLE PROCESSUEL.....	90
ANNEXE B : GUIDE D'ENTREVUE	92
ANNEXE C: GRILLE SÉMANTIQUE	94
ANNEXE D: MODES D'EXPRESSION ET SPHÈRES D'ACTION	96
ANNEXE E : FORMULAIRE DE CONSENTEMENT.....	99

LISTE DES FIGURES

Figure	page
Figure 1.1. Artéfacts trouvés au site DcGu-4 au lac Duparquet	5
Figure 4.1. Tipi à l'entrée du pow wow en 2016.....	35

RÉSUMÉ

Parler de guérison traditionnelle autochtone, c'est avant tout trouver un équilibre afin d'améliorer tous les aspects du mieux-être (*mino pimatisiwin*) : spirituel, émotif, physique et mental. Alors que plusieurs pratiques de guérison sont en partie effacées de la mémoire collective, il convient de s'y intéresser et de les documenter pour en préserver la trace. La danse traditionnelle suscite un intérêt particulier chez plusieurs personnes autochtones qui y adhèrent dans un processus de guérison. Ces personnes voient dans la danse traditionnelle autochtone une activité ayant des effets thérapeutiques positifs sur leur mieux-être. L'objectif de ce mémoire était par conséquent de documenter en quoi la danse contribue aux quatre éléments du mieux-être (*mino pimatisiwin*) – spirituel, émotif, physique et mental. Deux questions se sont imposées : (1) comment la danse traditionnelle autochtone s'inscrit dans le parcours de vie, comme processus de guérison?; (2) en quoi différents éléments du régalia (vêtement traditionnel de danse) contribuent à la « guérison symbolique ». Pour répondre à ces questions, j'ai mené une enquête de 2017 à 2019 auprès d'individus qui pratiquaient la danse traditionnelle autochtone pour s'inscrire dans une démarche de guérison. Les danseurs traditionnels autochtone appartenaient à la Première Nation Abitibiwinni, l'une des neuf communautés anicinapek au Québec.

Sept personnes ont participé à l'étude, toutes âgées entre 30 et 50, à l'exception d'une qui avait 70 ans. Les entretiens semi-dirigés leur ont permis d'élaborer librement sur la pratique de la danse traditionnelle autochtone. J'ai complété la collecte de données en étant présent à cinq *pow wow* et en questionnant l'entourage des participants à l'étude.

Deux thèmes principaux se sont dégagés de l'analyse thématique des données : l'estime de soi et l'identité culturelle. La majorité des participants ont reconnu de façon consciente ou inconsciente que les différentes composantes de la danse traditionnelle autochtone renforcent l'estime de soi et participent à l'affirmation identitaire.

AVANT-PROPOS

L'idée d'explorer la danse traditionnelle autochtone comme sujet de maîtrise n'était pas dans mes plans initiaux pour approfondir mes connaissances sur les peuples autochtones. L'inclination à m'intéresser au chamanisme a probablement influencé ma décision de rédiger un mémoire sur l'un des rituels qu'est la danse. Cet intérêt en particulier m'a permis d'accéder à une pratique dont j'ignorais le rôle important dans le processus de guérison des personnes.

Ce mémoire est rédigé de façon conventionnelle. Il compte 6 chapitres, dont le contenu est résumé ici. Au chapitre 1, je présente une brève histoire de la danse traditionnelle autochtone : *Danser avec ses ancêtres : kit anike kitici anicinapeminanak ki 8itcicimonanak*. J'expose la problématique de recherche sur la place de la danse traditionnelle autochtone dans le processus de guérison. Il en a découlé des questions relatives aux croyances et à la pratique de la danse traditionnelle autochtone dans le parcours de vie des personnes en processus de guérison et du rôle important qu'exerce le régalia (vêtement traditionnel de danse) dans la « guérison symbolique » du danseur¹. Au chapitre 2, je mobilise le cadre théorique de l'anthropologue Judith Hanna (1979), qui établit des liens entre le psychisme, le corps et la société. Au chapitre 3, je détaille la méthodologie retenue. J'ai privilégié une approche qualitative pour documenter le rôle de la danse traditionnelle dans le processus de guérison. Je m'appuie sur les témoignages de danseuses et danseurs qui participent à différentes activités traditionnelles, dont les pow wow, lesquels occupent actuellement une place centrale dans les processus autochtones de guérison. Au chapitre 4, je présente les résultats de l'analyse des données. Les propos des participants ont permis de distinguer les éléments favorables et contraignants qui ont une incidence sur les dimensions

¹ Dans ce mémoire, le masculin est utilisé afin d'alléger le texte.

émotionnelle-affective, cognitive, comportementale et sociale du mieux-être. Au chapitre 5, je discute des résultats pour comprendre comment la danse traditionnelle contribue au processus de guérison. Quels comportements des participants ont été modifiés grâce à la pratique de la danse traditionnelle et quelles dimensions psychologiques ont été améliorées pour le mieux-être de l'individu? Au chapitre 6, je présente mes conclusions sur le rôle de la danse traditionnelle dans le processus de guérison.

CHAPITRE 1 : INTRODUCTION

Danser avec ses ancêtres : kit anike kitci anicinapeminanak ki 8itcicimonanak

Les danses font partie de traditions et célébrations, apaisent les tensions lors de crises, aident à définir l'identité individuelle et de groupe, et accompagnent les rites de passage (Schmais, 1980; Schott-Billmann, 2015). Les arts rupestres évoquent les danses depuis le paléolithique (Clottes et Lewis-Williams, 1996). Les fresques dépeignent des scènes dans lesquelles des personnes font des mouvements qui renvoient à la danse. La grotte des Trois Frères dans les Pyrénées (France) contient une peinture datant de 15 000 ans montrant une personne qui danse, vêtue d'une peau de cervidé, entourée d'animaux qui s'agitent en formant un demi-cercle (Schott-Billmann, 2015). Selon des études ethnologiques, le danseur représenté se prêtait à une activité qui lui octroyait un statut et un rôle particuliers au sein de la société (Hamayon, 1990). Dans certaines cultures, on désigne cette personne par le nom de chaman, un terme dérivé de la langue toungeuse (*xamān* ou *samān*) qui signifie « celui qui sait ou celui qui bondit, s'agite, danse » (Hamayon, 1990). Les ethnologues l'ont adopté comme « unité artificielle » désignant des pratiques hors des limites géographiques de la Sibérie². Le terme générique chaman correspond à l'idée que se font les Anicinapek de celui qui agit comme intermédiaire entre les humains et les esprits : *manitu ke winni* (manitu/esprit – ke/jouer – winni/homme)³. Le terme s'applique aussi aux femmes (MacPherson, 1930; Inksetter, 2015; Bousquet, 2016).

² On remet en cause l'utilisation du terme chaman comme un concept analytique à l'ensemble des pratiques et croyances autochtones, qui ne reflète pas nécessairement la réalité locale (Rydving, 2011).

³ D'après Bousquet (2015), « pratiquer le *mandoke* (nom) ou faire *mandomisi* (verbe) était à la fois potentiellement dangereux et bénéfique, puisque le chamanisme servait autant à guérir qu'à rendre malade, à apporter des bienfaits que de l'infortune, selon les intentions et les pouvoirs » (p.316).

Les chamans utilisent différentes techniques pour contacter le monde des esprits. Toutefois, une contrainte s'impose pour la pratique du chamanisme puisque le chaman doit s'unir à des auxiliaires non-humains afin d'établir des liens symboliques et sociaux pour faire une requête au « monde–autre » (Perrin, 1997). La danse est l'une de ces techniques qui consiste à atteindre un état modifié de la conscience pour accéder à ce monde (Sueur et al., 1999; Winkelmann, 1986). Un niveau de conscience qui habilite le chaman à reconnaître une entité responsable d'une maladie afin de l'expulser lors de rituels ou de cérémonies (Schott-Billmann, 2015). C'est par ses capacités extatiques que le chaman peut s'engager dans le monde-autre⁴ et combattre le mal avec l'aide de différents esprits (Crépeau, 1988). Hamayon (2015) explique que :

L'efficacité psychothérapeutique de la pratique chamannique repose [...] sur un double principe d'interdépendance : entre âme et corps d'une part, entre individu et communauté d'autre part. Là où la maladie est comprise comme l'effet sur un individu singulier d'un mal collectif (colonisation, invasion, conversion forcée, tout type de pression extérieure), toute la communauté se réunit pour chamaniser, chanter et danser, en vue de guérir son membre malade (p.30).

Schott-Billmann (2015) note que des techniques anciennes de guérison par la danse en groupe, accompagnée de percussions et de chants, sont fréquentes dans les sociétés chamanniques en Sibérie et ailleurs en Asie. En Amérique du Nord, les missionnaires ont signalé de telles pratiques de guérison chez les peuples autochtones, dont l'une des principales activités était la danse (Relations des Jésuites, 1858). Mais la danse n'était pas réservée au seul chaman. Au XVII^e siècle, les Relations des Jésuites (1858) mentionnaient que les « Sauvages » s'adonnaient à la danse en différentes circonstances, dont l'objet était le traitement de la maladie :

Il y a jusques à douze sortes de danses, qui sont autant de souverains remèdes pour les maladies; de sçavoir maintenant si celle-cy, ou celle là est propre pour telle ou telle maladie, il n'y a qu'un songe qui le puisse déterminer, ou bien l'*Arendio8ane*, c'est à dire le Sorcier (p.113).

⁴ Le terme monde-autre sera utilisé pour désigner le monde des non-humains. Bousquet (2015, p 57) parle de « types d'entités du monde-autre qu'auparavant (défunts, lac, nature en général quand il s'agit d'adresses à la Terre-Mère) » chez les Anicinapek.

Les danses de guérison étaient accompagnées de festins, de chants et de musique sous l'autorité du « Jongleur ou Sorcier »⁵ qui portait quelquefois des masques et arborait des peintures corporelles (Relations des Jésuites, 1858). Les missionnaires ont consacré beaucoup d'efforts à tenter d'éliminer ces pratiques qu'ils jugeaient diaboliques. Deux pratiques religieuses s'affrontaient pour traiter la maladie : les danses du « Jongleur ou Sorcier » et les prières des missionnaires. Cette lutte s'est déplacée dans les terres des Anicinapek au XIX^e siècle par les nombreuses visites des missionnaires jésuites et oblats.

Jusqu'au milieu du XIX^e siècle, les Anicinapek avaient été épargnés par les missions d'évangélisation, mais cela ne devait pas durer, car les Jésuites et les Oblats s'étaient engagés à les convertir à la foi catholique (Bousquet, 2016). Comme le souligne Bousquet (2016, p. 37) en parlant du contact entre les missionnaires et les Anicinapek, il y avait une incompatibilité entre la « conception de la civilisation [...] avec les croyances, les pratiques de sorcellerie, les danses, les conceptions du mariage qu'ils rencontrent et qui les choquent profondément ».

Le missionnaire Poiré (1840, p. 58) parlait de la pratique de la danse chez les Abitibiwinnik⁶ en ces mots : « Quelque pauvres qu'ils soient, ils [les Autochtones d'Abitibi] sont néanmoins adonnés aux plaisirs et à la danse; bien différents en cela des sauvages de Moose, sur la Baie James, qui paraissent être plus sages dans leur conduite ». En 1843, le père jésuite du Ranquet a observé, sur la rive d'un lac non identifié entre le lac Abitibi et le Grand-lac-Victoria, « une troupe de sauvages qui avait l'air de jouer, de danser peut-être » (2000, p. 220) et que « la jonglerie et toutes les pratiques diaboliques s'exercent encore dans le fond des bois » (2000, p. 193). Le père Laverlochère (1845, p. 120) l'a confirmé lorsqu'il a décrit une scène de la façon suivante : « en arrivant en Abitibi, les suites funestes de la danse qui avait eu lieu, le printemps dernier ». Quelques années plus tard, le père Laverlochère (1847, p. 79) a manifesté de l'espoir lorsqu'il a constaté que « depuis deux ans l'ivrognerie en est complètement bannie, et la danse depuis un an; avec

⁵ Nom donné par les Jésuites et les Oblats au « chaman ».

⁶ Une des neuf communautés anicinapek au Québec.

ces deux désordres ont disparu plusieurs autres qui n'en sont que la suite ». Le missionnaire craignait toujours le retour des pratiques « diaboliques ». Ses inquiétudes semblaient fondées quand il relatait à l'Archevêque de Québec que la « jonglerie » était toujours présente chez les Abitibiwinik et que l'« on fait dans ce but de grandes réunions où se trouvent les hommes, les femmes et les enfants, et cela dans les espèces de veillées que donnent les jongleurs ou les jongleuses » (Laverlochère, 1849, p. 72). Les missionnaires avaient à l'esprit d'« éradiquer toutes les croyances et pratiques qu'ils considéraient comme diaboliques » (Bousquet, 2016, p. 57)

L'expression d'« inconstance amérindienne » des Jésuites paraît convenir aux Abitibiwinik en qui les missionnaires perdaient toute influence dès que ces derniers s'absentaient à long terme (Viverios de Castro, 1993 et 2020). Le nomadisme des Anicinapek compliquait les campagnes d'évangélisation (Bousquet 2016; du Ranquet, 2000). Les missionnaires n'ont alors pas l'emprise souhaitée sur de nouvelles âmes converties qui ne sont toujours pas au rendez-vous pour accueillir la foi chrétienne. Comme le note Viverios de Castro (1993), la « faible volonté » et le « peu de profondeur des sentiments » pour les choses de Dieu sont vus comme des obstacles à la conversion. Il faut travailler sur la nature de l'âme des Autochtones pour arriver à obtenir un fidèle au profil recherché par l'Église catholique. Ainsi, la conversion au christianisme n'est pas simple s'il n'y pas de proximité avec les Autochtones. L'intensification des missions et l'implantation de lieux de culte ont consolidé la position de l'Église catholique en territoire anicinape.

Une autre nuance doit être apportée quand un « Sauvage » se moque du père Laverlochère (1847, p. 80) en affirmant que « la religion des robes noires était une jonglerie, et les robes noires des jongleurs ». Un syncrétisme qui semble peu apparent, mais qui a un écho encore aujourd'hui quand une aînée anicinape rappelle que les ancêtres désignaient les missionnaires comme des chamans (Bousquet, 2016). Ces propos rappellent le combat auquel se livraient le missionnaire et le chaman, où chacun opposait ses propres croyances à celles de l'autre (Hamayon, 2015).

La bande anicinape du Grand-Lac Victoria se livrait « à tous les vices : sorcellerie, danse, ivrognerie, [disputes] domestiques, vols etc.; il y en avait de tout en assez grande quantité » (Guéguen, 1879, p. 170). La pratique chamanique de la danse liée à la guérison chez les Anicinapek du Témiscamingue a été attestée par le père Mourier en 1885 (Bibliothèque et Archives nationales du Québec – Rouyn-Noranda, n.d.) quand il a recueilli le témoignage de la Vielle Férusse, le 18 janvier 1885. Toutefois, il n’y pas une description précise du rituel (Inksetter, 2015). Les textes qui ont été consultés jusqu’à maintenant ne permettent pas d’établir si les Abitibiwinnik pratiquaient des danses spécifiques à la guérison. Des artefacts laissent croire que les Abitibiwinnik pratiquaient de telles danses (Figure 1.1). Les cônes clinquants (ou clochettes) faisaient partie d’un ensemble d’artefacts qui témoignaient de l’utilisation, pour la fabrication de régalias, de métaux provenant de chaudrons fabriqués par les Euro-Canadiens. Il s’agissait à l’origine de morceaux de cuivre martelé, qui ont été remplacés avec le temps par des pièces fabriquées à partir du métal de boîtes de conserve (Browner, 2004). Les cônes pouvaient aussi être fabriqués à partir de coquillages, de dents d’animaux ou d’os. L’intégration d’objets bruyants à un régalia sert à marquer le rythme de la danse. Le bruit aurait aussi une autre fonction, soit de générer de l’énergie pour invoquer les esprits (Browner, 2004). Les chamans sibériens utilisent aussi le tintement des clochettes ou des cônes pour invoquer les esprits auxiliaires (Hasanov, 2016).

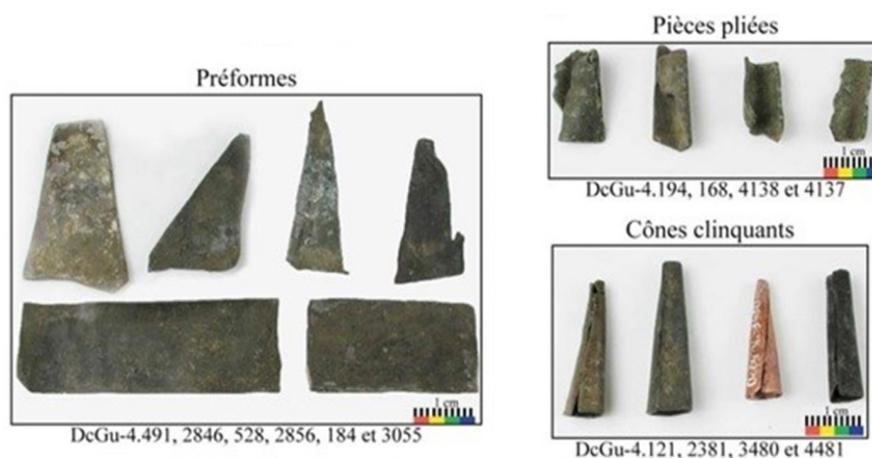


Figure 1.1. Artefacts trouvés au site DcGu-4 au lac Duparquet (Beaudry, 2011).

À la fin du XIX^e siècle, différentes lois ont été introduites pour obliger les Autochtones à cesser les cérémonies ou les danses qui iraient à l'encontre des valeurs morales de la culture occidentale, en particulier celles des communautés religieuses (Moss et Gardner-O'Toole, 1991). Dès 1880, l'article 3 de l'*Acte à l'effet de modifier de nouveau l'Acte relatif aux Sauvages* incriminait les personnes qui pratiquaient le Potlatch ou la danse « Tamanawas ».

Tout Sauvage ou autre personne qui participe ou assiste à la célébration de la fête sauvage désignée sous le nom de la « Potlatche », ou à la danse sauvage désignée sous le nom de « Tamanawas », est coupable de délit et passible d'incarcération, [...] et tout Sauvage ou autre personne qui encourage [...] un Sauvage ou des Sauvages à organiser ou célébrer cette fête ou cette danse [...] est coupable du même délit (Art. 3 du c. 27 des S.R.C. 1880).

En 1914, un amendement à la *Loi sur les Indiens* a interdit les danses et le port de vêtements de danse traditionnels en dehors des réserves.

Tout sauvage dans les provinces du Manitoba, de Saskatchewan, de l'Alberta, de la Colombie Britannique ou dans les Territoires, qui prend part à quelque danse sauvage en dehors des limites de sa propre réserve, ou qui prend part à quelque spectacle, jeux, exposition, course effrénée ou parade en costume aborigène sans le consentement du Surintendant général des Affaires des Sauvages ou de son agent autorisé, [est passible] sur conviction par voie sommaire d'une amende ne dépassant pas vingt-cinq dollars ou d'un mois d'emprisonnement, ou des deux peines de l'amende et de l'emprisonnement (Art. 8 du c. 35 des S.C. 1914).

En 1915, une directive de Duncan Campbell Scott, qui s'adressait aux agents et inspecteurs, insistait pour dissuader les « Indiens » de pratiquer les danses, car elles encouragent soi-disant à la paresse, déstabilisent le travail sérieux et nuisent à leur santé (RG10, volume 3826, dossier 60 51101, partie 1, 19 août 1915). Comme l'a souligné Bouchard (2018), « on s'est acharné à tuer la diversité culturelle amérindienne ».

En 1927, l'article 140 de la *Loi sur les Indiens* a étendu l'interdiction aux pow wow, à la Danse du Soleil et à la cérémonie de tente de sudation.

Tout Indien ou autre individu qui prend part ou aide à la célébration ou encourage directement ou indirectement quelqu'un à faire la célébration d'une fête, danse ou autre cérémonie indienne, dont l'un des traits ou caractères consiste à donner, à payer ou à remettre de l'argent, des marchandises ou des

objets de toute sorte, soit que ce don d'argent, de marchandises ou d'objets ait lieu avant, pendant ou après la célébration, ou qui prend part ou aide à la célébration d'une cérémonie ou danse, dont l'un des traits ou caractères consiste à mutiler ou blesser le corps, mort ou vivant, d'un être humain ou d'un animal, est coupable de contravention et passible, après déclaration sommaire de culpabilité, d'un emprisonnement de deux à six mois. (Art. 140 du c. 98 des S.R.C. 1927).

Bien que les autorités empêchaient les rassemblements à caractère religieux, les peuples autochtones ont continué de pratiquer certaines cérémonies sacrées à l'extérieur des réserves, dont les danses et les chants (Ellis, 2003). L'anthropologue MacPherson (1930) affirme que des danses étaient toujours pratiquées par les chamans jusque dans les années 1930 chez les Abitibiwinik, même si celles-ci étaient formellement interdites par l'article 8 de *l'Acte de Loi modifiant la Loi des Sauvages* (1914). Comme Bousquet (2002, p. 99) le note : « Les chamans disparurent peu à peu sans être remplacés, et avec eux les rituels de tente tremblante : on dit que le dernier chaman des Abitibiwinik mourut dans les années 1940-1950 ». D'autres activités traditionnelles ont subi le même sort, dont l'usage du tambour et des danses traditionnelles (Bousquet, 2016).

Selon Inksetter (2015, p. 193), les danses sociales avec les employés du poste de traite étaient également réprimées par les missionnaires, même si elles étaient « inoffensives ». Dans *Les Anicinabek, du bois à l'asphalte : le déracinement des Algonquins du Québec*, Judith, une aînée de 70 ans, relate en 1996 :

Nous, dans notre temps, c'était des sets carrés. Mais le prêtre sonnait la cloche pour dire qu'il fallait arrêter de danser. Le prêtre n'aimait pas que les Anicinabek dansent. Il disait que ce n'était pas bien, il ne voulait pas que l'on danse la nuit. Avant que les prêtres ne viennent, les Anicinabek dansaient trois jours et trois nuits. [...] Quand les prêtres sont arrivés, on n'avait plus le droit de danser. On demandait au prêtre "pourquoi tu défends aux Anicinabek de danser trois jours et trois nuits?" Le prêtre répondait que Dieu les avait punis, parce qu'il avait eu une grosse maladie, une épidémie, la rougeole, je crois, dans ce temps-là. Le prêtre disait que Dieu les avait punis de danser trois jours et trois nuits. C'est pour ça qu'ils ont arrêté de danser la nuit. C'est ma grand-mère qui disait ça (Bousquet, 2016, p. 56-57).

En août 2018, lors d'une activité culturelle tenue à la Pointe-Apitipik (Pointe aux Indiens), le témoignage d'un aîné a confirmé qu'on fêtait pendant plusieurs jours durant un événement spécial où les personnes dansaient jour et nuit, ce qui était mal perçu par les missionnaires (Oscar Kistabish, communication personnelle, 4 août 2018). De tels événements ont été remplacés par des activités communautaires à caractère chrétien à partir des années 1950 (Bousquet, 2002). L'influence des mouvements politiques autochtones dans les années suivantes s'est manifestée dans les communautés à la recherche de leur identité culturelle. Des activités traditionnelles communes ont émergé et donné naissance à une culture « panindienne » qui s'articule autour de cérémonies des peuples autochtones des Plaines et du Sud-Ouest des États-Unis.

En effet, au début du XX^e siècle, les peuples autochtones des Plaines et du Sud-Ouest des États-Unis participent à la revitalisation de cérémonies par le biais d'une manifestation festive et culturelle : le pow wow (Ellis, 2003). Une activité qui se déroule sur une période de deux à trois jours où se mêlent les jeux, la vente de produits de l'artisanat et de nourriture (Bousquet, 2016; Jérôme, 2010). Le mot pow wow dérive du terme algonquien « *pau-wau* » ou « *pauau* », qui se réfère à des rassemblements de guérisseurs et leaders spirituels (Braine, 1995). Les danses occupent une place importante dans les rassemblements, dont celles qui se rapportent aux cérémonies de guérison, le « *Pau-wauing* » (Braine, 1995). Les danseurs sont vêtus d'habits traditionnels spécifiques aux danses qu'ils pratiquent. On les nomme régalia.

Durant le XX^e siècle, les pow wow se sont multipliés à travers les États-Unis (Ellis, 2003). L'*American Indian Movement (AIM)*⁷ s'en est fait l'un des diffuseurs et les a intégrés à une spiritualité « panindienne », qui a influencé les peuples autochtones dans les Amériques (Bousquet, 2005b; Owen, 2008; Tanner, 2004). Cela correspondait au réveil politique et

⁷ L'*AIM* est l'un des groupes politiques du nord des États-Unis qui a mené une action politique pour rétablir un ordre social et politique en terres autochtones (Bousquet, 2007). L'*AIM* a également élaboré des outils rituels pour traiter les abus de substances et la violence en utilisant la spiritualité autochtone comme processus de guérison (Bousquet, 2009, 2016).

culturel d'organisations qui militaient surtout pour la reconnaissance des droits territoriaux et de la spiritualité autochtone (Bousquet, 2016).

Chez les Anicinapek, la prise de position politique et l'affirmation identitaire se sont amplifiées à travers leur héritage culturel. L'identité culturelle des Abitibiwinnik s'est manifestée par le biais d'activités communautaires souvent amalgamées à des célébrations religieuses (Bousquet, 2002). À partir des années 1970, un groupe organise un premier pow wow en incluant des activités propres à la communauté comme la course de canot, *tciman kijigan* (Bousquet, 2016). Les anciens étudiants du Collège Manitou⁸ en ont été les instigateurs et ils ont formé la première troupe de danse à Pikogan⁹ (Bousquet, 2016).

En 2005, un événement déclencheur a entraîné beaucoup de personnes à s'intéresser à la danse traditionnelle. Les Abitibiwinnik ont été invités à danser à l'ouverture et à la fermeture des Jeux du Québec à la demande du comité organisateur. Cet événement a suscité l'intérêt des participants, ce qui a joué un rôle important dans la décision de continuer la pratique de la danse. Ce n'est qu'en 2013 qu'un groupe de danseurs a organisé un pow wow traditionnel à Pikogan. Les danseurs de la communauté qui y ont pris part ont adhéré aux règles relatives au pow wow, mais ils ont également adopté un nouveau mode de vie.

Reprendre en main sa culture, son avenir, sa santé

À la fin des années 1960, des organisations politiques autochtones se sont mobilisées pour la reconnaissance de leurs droits fondamentaux en tant que nations, droits qui consistent entre autres à choisir leur mode de vie et à conserver leurs valeurs spirituelles et culturelles (American Indian Chicago Conference, 1961). Cet activisme politique s'est étendu en territoires américain et canadien sous l'influence de l'AIM (Dyck et Sadik, 2011). Au Canada l'activisme politique s'est cristallisé autour du débat sur l'abolition du statut indien

⁸ Le Collège Manitou était un établissement d'enseignement supérieur pour Inuit, Premières Nations et Métis, situé à la Macaza. Il a été créé en collaboration avec le Cégep Ahuntsic en 1974.

⁹ Le village de Pikogan est une réserve autochtone créée en 1956 pour sédentariser la Première Nation Abitibiwinni.

proposé par le gouvernement Trudeau en 1970. Des organisations politiques autochtones aux niveaux provincial et national se sont objectées au projet de loi (*Livre Blanc sur la politique indienne, 1969*) et se sont mobilisées pour donner une vision politique et religieuse des droits autochtones (Goulet, 2008). Une Déclaration des Premières Nations (APN, s.d.) l'exprimait bien en ces termes :

Nous, les premiers peuples sur ces terres, savons que le Créateur nous a mis ici. Le Créateur nous a donné des lois qui gouvernent toutes nos relations afin que nous vivions en harmonie avec la nature et les hommes (sic). Les lois du Créateur définissent nos droits et nos responsabilités. Le Créateur nous a donné nos croyances spirituelles, nos langues, nos cultures et une place sur la Terre mère qui contient tout ce qu'il nous faut pour satisfaire à nos besoins.

Ce mouvement politico-religieux comblait un vide spirituel au Canada (Bousquet, 2007; Waldram et al., 2012). Les communautés autochtones ont alors revitalisé d'anciennes croyances et rites, dont les pratiques de guérison. Un passage du livre *The Unjust Society* exprime bien l'idée de faire revivre le passé au profit d'un futur meilleur : « Plusieurs leaders indiens croient qu'un retour aux valeurs anciennes, à l'éthique et à la morale des croyances autochtones renforcerait les institutions sociales qui gouvernent les façons de se comporter des sociétés indiennes » (Cardinal, 1969, p. 89).

L'utilisation du terme « guérison traditionnelle » par l'AIM est devenue une norme chez les Autochtones afin de différencier ce type de guérison des thérapies occidentales (Beaulieu, 2012). Les aînés, qui sont traditionnellement dépositaires du savoir autochtone, s'emploient à l'enseigner aux membres de leurs communautés. Comme Couture et McGowan (2013, p. 14) le notent : « Ils [les aînés] sont les facilitateurs d'un processus d'apprentissage par la pratique ».

Dès les années 1960, les membres de l'AIM et d'autres groupes d'activistes autochtones ont adopté une stratégie visant à amener des pratiques et des croyances sur la base de traditions locales ou de traditions influencées par des valeurs spirituelles lakota à l'intérieur des établissements carcéraux (Adema, 2014). Waldram (1997) affirme que la nature pragmatique de la spiritualité autochtone diffère des religions institutionnalisées. La spiritualité autochtone contribue à la « guérison symbolique » des détenus autochtones,

dont la méthode thérapeutique apparaît aussi efficace que celle des thérapies « occidentales ». Les pratiques de guérison traditionnelle contribuent au mieux-être (*mino pimatisiwin*) en considérant le contexte culturel et historique des Autochtones, ce que le personnel médical avait initialement écarté dans le traitement des patients (Adelson, 1992).

À partir des années 1980, les pratiques de guérison traditionnelle s'adressaient particulièrement aux anciens élèves des pensionnats autochtones¹⁰ et à leurs familles, ainsi qu'aux enfants mis en adoption ou placés en milieu familial durant les années 1960 (Alston-O'Connor, 2010; FADG, 2006). Les centres de traitement autochtones¹¹ sont devenus des endroits privilégiés pour offrir des thérapies novatrices à cette clientèle¹² en associant à la fois des pratiques de guérison traditionnelle et des thérapies occidentales (Archibald, 2006; FADG, 2006; Waldram, 2008). Cette approche thérapeutique accompagne les résidents durant leurs cures de désintoxication et favorise leur réinsertion sociale dans leurs communautés (Williams et al., 1997). Les résidents ont droit à des thérapies individuelles ou en groupe; ils sont assistés par un guide spirituel (un aîné) tout au long du processus de guérison afin de s'attaquer aux troubles du comportement, surtout ceux qui affectent les sentiments d'appartenance, de sécurité, de colère et de peur (FADG, 2006).

Toujours à partir des années 1980, l'État canadien procède à un transfert de la responsabilité des programmes et des services de santé aux communautés autochtones, et ce, dans le cadre d'accords d'autonomie gouvernementale (CCNSA, 2011a). On reconnaît que les communautés autochtones peuvent assurer l'administration de certains ou de tous les programmes de santé communautaire selon les politiques et les mesures législatives des provinces et territoires (CCNSA, 2011b). Aujourd'hui, la plupart des communautés autochtones élaborent leurs propres programmes de soins communautaires adaptés à leurs

¹⁰ Les pensionnats autochtones (ou écoles résidentielles) étaient des établissements scolaires institués officiellement en 1880 par le gouvernement du Canada et administrés par des religieux, dont l'objectif était de scolariser, évangéliser et assimiler les enfants autochtones (Bousquet, 2016).

¹¹ Les centres de traitement autochtones ont accès au Programme national de lutte contre l'abus de l'alcool et des drogues chez les Autochtones (PNLAADA) et au Programme national de lutte contre l'abus de solvants chez les jeunes (PNLASJ).

¹² Le terme « clientèle » se réfère aux participants qui utilisent les pratiques de guérison offerts dans le cadre des programmes subventionnés par la Fondation autochtone de guérison (FADG, 2006).

besoins. Ainsi, les Autochtones ont pris en charge leurs services de santé en adoptant une stratégie fondée sur l'accessibilité des soins, sur des approches holistiques du traitement et de la prévention des maladies, ainsi que sur des démarches qui accordent une place aux priorités culturelles et aux besoins spécifiques des communautés (Commission royale sur les peuples autochtones, 1996). Les communautés autochtones ont développé des stratégies de guérison qui reposent sur les savoirs traditionnels, la culture et la spiritualité (Maracle, 1993; FADG, 2006; Kirmayer et Valaskakis, 2009; Waldram et al., 2012). Depuis 1998, la Fondation autochtone de guérison encourage et soutient des initiatives de « guérison traditionnelle » qui s'appuient sur les ressources locales des communautés pour aider les personnes victimes de violences sexuelles et physiques durant leurs séjours dans les pensionnats autochtones du Canada (Kirmayer et Valaskis, 2009).

Pour sa part, la Commission royale sur les peuples autochtones (1996) a retenu la définition suivante de guérison traditionnelle :

l'ensemble des pratiques visant à promouvoir le bien-être mental, physique et spirituel et reposant sur des croyances antérieures à l'avènement de la biomédecine occidentale « scientifique ». Lorsque les autochtones du Canada parlent de guérison traditionnelle, ils désignent une large gamme d'activités allant du traitement de maux physiques par les herbes médicinales et d'autres remèdes à la promotion du bien-être psychologique et spirituel qui fait appel à des cérémonies, à des séances de counselling et à la sagesse accumulée des anciens (p.466).

D'autres éléments sont associés à la guérison chez les Autochtones : « l'alimentation, le mode de vie, la connaissance de la langue et de la culture, les expressions d'amour et de réconfort (embrassades et sourires), le renforcement positif verbal, les connaissances relatives aux rituels et aux plantes médicinales, et les soins spirituels qui peuvent en faire partie » (Hill, 2003, p. 29). D'après Waldram (2012), le terme « autochtone » serait plus approprié que le terme « traditionnel » pour englober la grande variété de pratiques de guérison et de connaissances associées à la spiritualité.

Ce mémoire s'intéresse à la danse traditionnelle qui peut « être utilisée soit sous forme spirituelle ou de prière, d'élément récréatif ou de divertissement, d'expression de

sentiments ou de guérison » (Leduc, 2011, p. 42). La pratique de la danse traditionnelle intègre les dimensions physique, émotionnelle, cognitive et sociale de l'individu indispensable au processus de guérison. Je me suis demandé en quoi la danse contribue aux quatre éléments du mieux-être (*mino pimatisivin*) – spirituel, émotif, physique et mental. Plus spécifiquement :

Comment la danse s'inscrit-elle dans le parcours de vie, comme processus de guérison?

En quoi différents éléments du régalia (vêtement traditionnel de danse) contribuent à la « guérison symbolique »?

CHAPITRE 2 : CADRE THÉORIQUE

Théorie de la danse

Dans son acception générale, la danse est définie comme une « suite de mouvements rythmés du corps »¹³. Il est question pour le corps humain de se déplacer en cohésion selon des caractéristiques spécifiques au mouvement : l'espace, le rythme (temps) et la dynamique (force, effort et qualité) (Hanna, 1979; Schott-Billmann, 2015). D'après la perspective du danseur, la pratique de la danse se caractérise en termes de comportements humains où les mouvements sont assujettis à un but; à un rythme intentionnel; à des séquences propres à un modèle culturel; à une communication non verbale par le geste; un mode transitoire d'expressions émotionnelles; aux activités motrices; à la mise en valeur intrinsèque et esthétique du mouvement (Chaiklin et Schmais, 1979; Hanna, 1979; Schott-Billman, 2015).

Hanna (1979) a proposé une théorie selon laquelle la danse se concentre sur les relations avec le psychisme, le soma et la société. La danse communique par les mouvements du corps une structure et une grammaire communes, qui doivent être appropriées selon divers contextes sociaux. La danse est à la fois une forme de communication cognitive et affective. D'ailleurs, le modèle processuel d'Hanna (1979) tente d'expliquer la signification du phénomène de la danse en tant que catalyseur qui influe sur les comportements d'une personne (Annexe A). Hanna (1979) et Schott-Billmann (2015) assimilent la danse à un mode de comportement programmé sous la forme d'une *mémoire corporelle* inconsciente et conservée dans un héritage phylogénétique. L'expérience individuelle ou collective sollicite la mémoire afin de mettre en action le corps et l'esprit pour rappeler des expériences

¹³ Le Robert illustré 2017, p. 504.

enregistrées sur plusieurs générations (Kleinman et al., 1997). La danse est un vecteur dans la réunification de l'esprit et du corps qui peut contribuer à la guérison (Schott-Billmann, 2015). Fuchs (2011) définit le phénomène de la mémoire corporelle comme « la totalité des dispositions de perception et de comportement assimilées par le corps lors d'expériences antérieures ». (p. 86). La danse traditionnelle correspond à cette dynamique où les individus bénéficient des effets thérapeutiques par l'expérience du corps en mouvement.

Le corps humain devient un instrument mnémorique dont les habilités motrices et les savoir-faire techniques sont réactivés en effectuant une séquence de gestes (Hanna, 1979; Schott-Billman, 2015). Mauss (1934) avait déjà qualifié la danse comme une technique dont le corps dispose, qui peut se représenter sous la forme d'un acte symbolique et, par extension, être efficace dans les pratiques de guérison. Une idée qui rejoint celle de Waldram (1997) selon qui la spiritualité autochtone contribue d'une façon efficace à la « guérison symbolique » des personnes. Lévi-Strauss (1963) rappelle que l'expérience symbolique ne peut s'exprimer seulement sous la forme écrite ou du discours, mais qu'elle peut se manifester en des actions concrètes, qui dépassent les limites de la conscience pour porter un message à l'inconscient. La danse est l'une de ces expériences physiques, sociologiques et psychologiques où le corps est plus qu'un simple objet physique et physiologique, mais qui fait appel aux profondeurs de l'âme humaine (Schott-Billmann, 2015). D'ailleurs, la danse laisse des traces neurologiques qui régissent les comportements corporels et l'être psychique, le *Soi* (Hanna, 1979; Schott-Billman, 2015).

Dès lors, la pratique de la danse traditionnelle peut être perçue comme une technique thérapeutique pour guérir les individus ou les groupes. Ce fait trouve un écho dans la danse-thérapie, qui vise à améliorer le bien-être physique et psychologique de l'individu en stimulant le corps (Schmais, 1980). La thérapie par le mouvement de la danse (DMT) est l'utilisation psychothérapeutique du mouvement, basée sur l'hypothèse de l'interconnexion du corps et de l'esprit et le pouvoir de guérison de la danse (Koch et al., 2019). Dans l'analyse des résultats, je m'intéresserai particulièrement aux dimensions

physiques et psychologiques de la danse comme méthode thérapeutique, sans pour autant négliger d'autres aspects du mieux-être des personnes.

Hanna (1979) note que la dimension corporelle joue un rôle important dans les systèmes de communication culturelle, ainsi que du partage de l'information entre les différents acteurs qui s'impliquent dans la danse. La danse est un élément structurant de l'organisation sociale du groupe et de l'intégration de la personne au sein de ce dernier. Hanna (1979) et Schott-Billmann (2015) reconnaissent que la pratique de la danse permet, entre autres, de se connecter à soi-même et à sa culture, non seulement au niveau individuel mais au niveau social, car la danse contribue à la cohésion du groupe en apaisant les tensions et à la création d'un réseau de soutien. Quand les danseurs autochtones s'exécutent lors de rassemblements avec leurs pairs et auprès des spectateurs, ils s'affranchissent de leur individualisme pour laisser place à un rite collectif (Schott-Billman, 2015). Une complicité s'installe entre les individus et le groupe. Ils se forment des nouvelles catégorisations mentales lors des interactions sociales où des valeurs culturelles sont réaffirmées, des rôles sociaux réactualisés et une identité de soi reconstruite en présence du groupe (Hanna, 1979). Les danseurs s'engagent dans une quête identitaire individuelle et collective. Ainsi, Schott-Billmann (2015) souligne que la danse :

ouvre la voie à une régression vers les stades archaïques du développement du Soi, ainsi que ses variantes découlant de l'expérience vécue de chaque personne, offrant ainsi aux participants un accès à leurs « racines ». Cela permet de renforcer les niveaux les plus fondamentaux de la vie psychique des participants. Cela aide ces derniers à se réorienter et à renouer avec ces niveaux; à s'intégrer dans une reconnaissance renouvelée de leur identité de Soi [traduction] (p.63).

La danse réactive la mémoire corporelle. Des mouvements répétitifs du corps permettent aux individus de renouer avec leurs racines (Hanna, 1979; Schott-Billman, 2015). Le corps participe de cette façon à un jeu afin de s'exprimer à travers des dimensions physiques, mentales et sociales (Hamayon, 2012). *Jouer* permet au corps d'apprendre, d'interagir, de vivre des émotions et de mener des actions pour atteindre un but. La danse est l'une des activités qui peut relever de la mémoire corporelle. La danse traditionnelle autochtone rend

la guérison possible puisqu'elle est une expérience médiatrice entre le corps et l'esprit et peut être considérée comme une méthode thérapeutique (Schott-Billmann, 2015). La danse traditionnelle autochtone permet à sa façon de contribuer au cheminement personnel de l'individu vers un mieux-être - *mino pimatisiwin* (Archibald et al., 2012).

En certaines circonstances, le corps ne suffit pas à lui seul à tout exprimer par la danse. Les danseurs doivent emprunter une enveloppe extracorporelle pour être en contact et être visibles auprès d'autres entités qui habitent le territoire. On peut établir un rapprochement avec ce que disait Descola (2005) de la « capacité de métamorphose » dont les êtres disposent pour s'emparer de l'enveloppe corporelle de l'autre (p. 191-192). Ce nouvel habit est constitué d'éléments venant de différentes parties d'animaux (plumes, griffes, peaux, poils, etc.) les évoquant (Descola, 2005). Le régalia est un habit cérémoniel des Autochtones des États-Unis et du Canada qui correspond à cette description. Ses parures ornent différentes parties du corps en relation avec la danse exécutée : coiffe, bustier, pièces de vêtement, bracelets et accessoires (Browner, 2002). Le régalia devient une extension du corps où se forme une nouvelle identité physique et psychologique.

La danse comme moyen de guérison

Dans les années 1940, Marian Chace a émis l'hypothèse que la danse est un moyen de communication qui répond à un besoin humain fondamental, une méthode thérapeutique où les mouvements et les gestes du corps encouragent des interactions verbales et non verbales avec des personnes souffrant de troubles de santé mentale (Chaiklin et Schmais, 1979; Levy, 1988). La chorégraphe et interprète en danse moderne a subséquentement intégré les théories du psychiatre Harry Stack Sullivan (1953), qui considérait que les détails des interactions interpersonnelles d'un patient peuvent donner un aperçu des causes du trouble de santé mentale et y suggérer des traitements (Levy, 1988). Par conséquent, le corps permet d'interagir avec le monde et la danse devient une méthode thérapeutique. Les professionnels de la danse et les thérapeutes y ont vu une conjoncture favorable à la mise en place d'une méthode thérapeutique en milieu psychiatrique : la danse-thérapie (Schmais, 1980).

Les mouvements du corps ont une incidence sur les fonctions intellectuelles, émotionnelles et motrices (Ekman et al., 1998). Le corps libère une énergie par l'entremise d'activités musculaire et cardiovasculaire stimulées par le cerveau (Hanna, 1979). La danse atténue les symptômes d'anxiété et de stress par un mécanisme de défense psychologique, apaise les tensions sociales et diminue l'agressivité sous l'influence d'expériences cognitives et émotionnelles bénéfiques à la vie personnelle et collective (Hanna, 1979). Dans le cadre d'une recherche sur les activités créatives et la guérison, Archibald et al. (2012) ont distribué un questionnaire auprès de 137 programmes de guérison de la FADG pour en vérifier les effets bénéfiques : un répondant sur quatre a déclaré que la participation à des activités créatives a atténué la tension, réduit le stress et contribué à des sentiments de confort et de bien-être. Le corps, l'esprit et le cerveau mettent également en action d'autres mécanismes qui ont pour effet de construire des émotions positives chez l'individu (Conway et al., 2013). Les effets des réponses émotionnelles positives permettent aux personnes d'atteindre un bien-être physique et psychologique plus élevé (Fredrickson, 1998). Cela permet également de fournir des ressources personnelles afin d'affronter des expériences négatives. La danse traditionnelle autochtone utilise des ressources physiologiques et psychologiques qui peuvent contribuer à améliorer les quatre dimensions du mieux-être (*mino pimatisiwin*) – spirituel, émotif, physique et mental.

Conceptions du corps

Merleau-Ponty (2016) concevait le corps comme un objet d'étude qui permettrait la jonction du physique et du psychologique, qui serait au centre de l'expérience de perception du monde. Csordas (1999) pose un regard différent : le corps n'est pas un objet d'étude, mais doit être considéré comme un sujet d'étude¹⁴, où il s'y construit une culture et une expérience personnelle. Csordas (1990, 1994) a introduit un nouveau paradigme anthropologique, l'« *embodiment* », qui concilie les rapports entre le corps humain, la culture

¹⁴ La danse constitue un exemple manifeste de ce concept où le corps de la personne devient « [traduction] à la fois sujet et objet: celui qui danse et celui qui « est danse »; celui qui contrôle son mouvement et celui qui est emporté ou « transporté » par l'Autre » (Schott-Billmann, 2015 :141).

et l'être psychique, le *Soi*. L'« *embodiment* » permet de comprendre l'expérience thérapeutique, rituelle ou spirituelle d'un sujet, en incorporant les sens, les émotions et les perceptions (Schott-Billmann, 2015). La danse incarne parfaitement le phénomène d'« *embodiment* » où la personne prend en considération l'espace attribué au déplacement du corps et à l'exécution des mouvements pour vivre des expériences sensori-motrices, émotionnelles, affectives, sociales et cognitives (Hanna, 1979; Schott-Billmann, 2015).

Le corps dépasse ici la simple notion biologique et se veut un espace symbolique contribuant à la construction de « l'identité et la subjectivité » des personnes et de la collectivité, « qui synthétisent des significations sociales, cosmologiques, psychologiques » (Da Silva, 1999, p. 254). La différence se manifeste d'abord par le corps ou la corporalité, qui est « le principal opérateur ontologique des cosmologies autochtones » (Laugrand, 2013, p. 227). La corporalité est un langage et joue un rôle « dans les processus de production, réélaboration et transmission des connaissances, habilités, émotions » (Da Silva, 1999, p. 254). Les productions artistiques relèvent d'une telle opération d'apprentissage, qu'elles soient reçues ou émises, elles lient les représentations symboliques au corps (Hanna, 1979; Schott-Billmann, 2015). La danse est un modèle d'apprentissage (*learning-by-doing*) et contribue au processus de transmission de la culture et des croyances (Couture et McGowan, 2013; Hanna, 1979). La danse est psychologique quand une personne vit des expériences émotionnelles et cognitives par le biais du corps, et que l'audience en ressentent également les effets (Schott-Billmann, 2015).

Afin d'éclairer les réalités anicinapek, je mobilise les travaux de différents anthropologues intéressés par les relations humains/non-humains, y compris quand ces travaux ont été menés dans d'autres contextes (Sibérie et Amazonie, par exemple). Ces références m'ont permis de mieux comprendre et analyser le contexte anicinape. Dans les cosmologies autochtones, le corps n'est pas considéré comme une « simple conformation physique, c'est l'ensemble de l'outillage biologique qui permet à une espèce d'occuper un certain habitat et d'y développer le mode d'existence distinctif par quoi on l'identifie au premier chef » (Descola, 2005, p.190). Le concept d'animisme convient au phénomène étudié, car les danseurs interagissent avec des entités non humaines (animaux, végétaux, morts, etc.)

et leurs esprits (Hamayon, 2012). Le corps ou la corporalité est une porte d'entrée afin d'entreprendre un périple vers d'autres mondes, quand les entités se dépouillent de leurs apparences pour se revêtir des attributs morphologiques et physiologiques d'autres entités afin de dialoguer dans un langage commun (Descola, 2005). Une telle discussion ne peut être possible entre des entités humaines et non-humaines, que si les intériorités¹⁵ de ces dernières sont traitées « comme des personnes, dotées de qualités cognitives, morales et sociales analogues à celles des humains, rendant ainsi possibles la communication et l'interaction entre des classes d'êtres à première vue fort différents » (Descola, 2005, p. 57). Les humains empruntent « une enveloppe corporelle transitoire fréquemment assimilée à un vêtement¹⁶ [qu'ils endossent] ou [qu'ils quittent] au gré des circonstances » (Descola, 2005, p. 57). C'est par un jeu rituel que les humains ainsi vêtus « font comme les autres » pour communiquer avec les intériorités des entités non-humaines (Hamayon, 2012). Dans le chapitre *L'implication du corps et la genèse d'autres dimensions* du livre *Jouer : une étude anthropologique*, Hamayon (2012) souligne que :

L'imitation qui sous-entend explicitement la dimension corporelle se présente de deux façons, qui induisent deux types de rapport entre soi et le modèle imité. La lutte et la danse entre humains *s'inspirent* de façon partielle et sélective de conduites animales pour définir les normes de relations entre humains. La conduite rituelle du chamane *simule* des conduites animales pour donner une forme d'existence à des relations imaginaires avec les esprits des espèces animales correspondantes (p.119-120).

Cela implique une dissolution des limites entre les entités humaines et non-humaines (Ingold, 2000). Les humains utilisent différentes techniques afin d'atteindre un état de la conscience modifié pour se libérer des contraintes imposées par l'enveloppe corporelle et dialoguer avec les intériorités des entités d'un monde-autre (Hamayon, 1990).

Cette expérience mystique explore des méthodes de transformation de la conscience dont les applications s'apparentent à celles de traitement psychothérapeutique (Metzner, 1997).

¹⁵ Le terme « intériorité » englobe un ensemble de propriétés reconnues par les humains : « l'esprit, l'âme et la conscience – intentionnalité, subjectivité, réflexivité, affects, aptitude à signifier ou à rêver » (Descola, 2005 :168-169).

¹⁶ Le « vêtement » occupe une place importante chez le danseur traditionnel. Il se nomme « régalia », un vêtement composé de différents attributs corporels d'animaux.

Ainsi, la danse revêt une dimension thérapeutique impliquant une guérison de l'âme et un traitement du corps physique en chassant les mauvais esprits (Hamayon, 1990). L'analyse des données offrira une perspective sur l'une des dimensions thérapeutiques de la danse en mettant comme base de discussion les attributs morphologiques et physiologiques auxquels les danseurs se réfèrent pour les aider dans le processus de guérison. Les danseurs empruntent les caractéristiques du corps et de l'intériorité des entités non-humaines pour affirmer leur identité (Hanna, 2017; Schott-Billmann, 2015). Les Anicinapek évoquent particulièrement la personnalité et les capacités physiques des animaux pour renforcer leur estime de soi.

Un traumatisme en héritage

Les communautés autochtones correspondent à la description qu'offre Herman (1997) des populations à risque de subir des traumatismes psychologiques. Les traumatismes vécus par les Autochtones se sont traduits par une « blessure morale et psychologique cumulative », transmise d'une génération à l'autre (Caruth, 1995). Des auteurs ont souligné en particulier comment l'histoire coloniale a contribué à une désorganisation sociale et une désintégration culturelle des communautés autochtones (Aguilar et Halseth, 2015; Dion-Stout et Kipling, 2003; Ellerby et Ellerby, 1998; Kirmayer, et al., 1992; Wesley-Esquimaux et Smolewski, 2004). Ces transformations sociales ont contraint les communautés autochtones à adopter de nouveaux modèles sociaux qui ont engendré des comportements mésadaptés chez les personnes :

Le traumatisme historique est compris comme une grappe d'événements traumatisants et un facteur déterminant ayant opéré dans divers domaines d'impact différents; non comme une maladie en soi. Des souvenirs collectifs cachés de ce traumatisme, ou encore une amnésie collective, sont transmis de génération en génération, tout comme les modèles sociaux et comportementaux mésadaptés [*aux normes de la société dominante et qui ne correspondent plus aux valeurs traditionnelles autochtones*] sont les symptômes de divers troubles sociaux causés par le traumatisme historique (Wesley-Esquimaux et Smolewski, 2004 :75).

La transmission du traumatisme historique a exacerbé la souffrance des enfants, qui ont intégré les symptômes et traumatismes vécus par leurs parents (Calicis, 2006). Comme le notent Wesley-Esquimaux et Smolewski (2004) :

les écoles résidentielles, l'enlèvement des enfants autochtones en vue de les donner en adoption à l'extérieur, le syndrome de stress post-traumatique et l'alcoolisme omniprésent, ont contribué à bloquer la mémoire historique et à inhiber une compréhension plus profonde des obstacles encore plus sérieux à la survie de la culture autochtone, à leur santé et à leur bien-être (p.27).

Le fait que les personnes répriment leurs émotions afin d'éviter de se remémorer les événements traumatisants influe sur les relations interpersonnelles de façon négative et diminue toute éventualité de guérison et de chercher un bien-être (FADG, 2006). Les personnes utilisent habituellement les soins de première ligne pour obtenir un traitement médical des symptômes des traumatismes, mais elles négligent parfois de tirer avantage des autres ressources familiales et communautaires (Kirmayer et al., 1993-1994b; Regier et al., 1978). Pourtant, il existe des alternatives au traitement médical conventionnel, dont les pratiques de guérison centrées sur la spiritualité autochtone pour améliorer la santé de la communauté dans son ensemble (Kirmayer et al., 1993-1994b). Beaulieu (2012) explore l'une des pratiques alternatives de guérison, la guérison « communautaire » qui :

est principalement perçue comme un processus collectif, qui s'exercerait à partir de forces centrifuges : partant du potentiel de personnes ou de petits groupes ayant déjà avancé sur le chemin de la guérison et pouvant inspirer cette énergie transformatrice à des communautés de membres des Premières Nations (p.27).

Lors d'un pow wow, les participants peuvent solliciter les danseurs afin « d'atteindre un état de santé et de mieux-être émotionnel, mental, physique et spirituel » (Tsow-Tun Le Lum Society, 2000, p. 11).

Mino pimatisiwin : vers le mieux-être, un pas vers la guérison

[TRADUCTION] Le mieux-être de notre peuple, que ce soit sur le plan social, économique ou spirituel, déborde le cadre des diverses composantes du mandat de la Commission royale. Le mieux-être est une question qui intéresse les collectivités, les nations, les femmes. Elle concerne la jeunesse, la famille.

Elle touche même à l'autonomie gouvernementale et aux préoccupations d'ordre historique. Je suis fermement convaincu qu'aucune autre question n'est aussi étroitement liée à la survie de notre peuple que cette question-là » (Tom Iron Quatrième sous-chef, Fédération of Saskatchewan Indian Nations, Wahpeton, Saskatchewan, 26 mai 1992, cité dans Commission royale sur les peuples autochtones, 1996, 2).

La « mieux-être » chez les peuples autochtones se distingue de celui exprimé par le modèle biomédical de santé, qui signifie l'absence de maladie physiologique ou psychologique (Adelson, 1992; Eisenberg, 1977). La notion de « mieux-être » fait partie des modes de vie de la majorité des peuples autochtones (Kirmayer et Valaskakis, 2009; Kistabish, 1982; Lacasse, 1982). Dans la famille linguistique algonquienne, on trouve différentes déclinaisons de l'expression « bien-être » ou « mieux-être » (Commission royale sur les peuples autochtones 1996; Lane et al., 2002; Landry et al., 2019). Les termes « *mino pimatisiwin* », utilisé par les Anicinapek, et « *pimadažiwin* », utilisé par les Ojibway, « *miyupimaatisiun* », utilisé par les Cris, et « *minuenimun* » utilisé par les Innus, se définissent comme « la bonne vie » ou « le smieux-être » (Beaulieu, 2012; Adelson 1992, 2000, 2009, Pflüg 1996, Landry et al. 2019).

Couture et McGowan (2013) considèrent que la philosophie de vie autochtone telle qu'enseignée par les aînés, est appropriée pour l'éducation et les soins en santé mentale des Autochtones, ainsi que le mieux-être humain en général (Couture et McGowan, 2013). Il est question d'orienter la personne vers le rééquilibrage des quatre aspects de la vie, ce qui l'amène progressivement vers un état de bien-être (Couture et McGowan, 2013). La danse traditionnelle autochtone favorise un mode d'action qui se prête bien à ce modèle où le corps occupe une place idéale pour mobiliser les ressources physiques et mentales dans un processus de guérison au plus profond de *Soi* (Couture et McGowan, 2013).

CHAPITRE 3 : MÉTHODOLOGIE

Les Abitibiwinnik

L'étude s'est déroulée au sein de la Première Nation Abitibiwinni, où se pratiquent des activités traditionnelles, incluant la danse. Le territoire traditionnel des Abitibiwinnik est situé aux limites du Nord-ouest québécois et du Nord-est ontarien, et qui font partie de la grande famille linguistique algonquienne (Bousquet, 2016). À la fin du XIX^e siècle, les Abitibiwinnik ont été confrontés à des missions évangéliques, à une invasion de leur territoire par les colons euro-canadiens, les industries forestière et minière, mais ils ont surtout été soumis à des mesures discriminatoires suite à l'adoption de politiques isolationnistes et assimilatrices (Bousquet, 2016; Loïselle et al., 2011; Morrison, 1986; Moss et Gardner-O'Toole, 1991). Ces actions et mesures ont entraîné de profonds changements dans le mode de vie des Abitibiwinnik; d'un peuple nomade qu'ils étaient, ils sont devenus sédentaires et confinés dans la réserve fédérale de Pikogan, près d'Amos, à partir de 1956. Ce choix a été conditionné par le fait que le gouvernement du Canada leur avait retiré leurs enfants afin qu'ils fréquentent un pensionnat dirigé par les religieux à St-Marc-de-Figuery, situé à quelques kilomètres de la réserve (Loïselle, 2007; Loïselle et al., 2011). Entre 1955 et 1973, le pensionnat autochtone a accueilli annuellement entre 148 et 214 élèves, qui venaient des communautés atikamekw et anicinapek (Loïselle, 2007; Paré, 2005). Les élèves y ont subi humiliations et souffrances qui les ont plongés dans un désarroi psychologique (Bousquet, 2005a; Loïselle, 2007).

À partir des années 1970, les Autochtones au Canada se sont réapproprié des éléments culturels qui étaient proscrits par les autorités politiques et religieuses (Archibald, 2006; Owen, 2008). Il en fut de même pour les Abitibiwinnik qui ont organisé des fêtes annuelles où « les participants se mesuraient au tir à la carabine, à la souque, au lancer de fer à cheval,

à la course de canots et de portage » (Bousquet, 2016, p. XX). Les danses traditionnelles s'intégraient à ces festivités, lesquelles deviendront un pow wow en 1971. Les anciens élèves du Collège Manitou y ont joué un rôle en offrant leurs premières prestations en tant que troupe de danse (Bousquet, 2016). Toutefois, l'événement a pris une pause jusqu'à ce que la génération suivante assure la relève à partir de 2013. Plusieurs personnes participent aujourd'hui à l'organisation des pow wow ou autres activités publiques. Quelques-uns sont des danseurs traditionnels et sont impliqués dans le respect du protocole relatif au pow wow. D'après Leduc (2011), la danse traditionnelle peut être pratiquée sous une forme spirituelle, comme un divertissement ou comme élément d'un processus de guérison. C'est ce dernier aspect qui est l'objet de ce mémoire de maîtrise.

Posture méthodologique

Ce mémoire s'inscrit dans une tradition ethnographique. J'y documente la place de la danse traditionnelle dans le processus de guérison des membres de la Première Nation Abitibiwinnik. J'ai voulu comprendre ce qu'ils vivaient, ce qui les incitait à danser et comment la danse participait au processus de guérison. J'ai observé la pratique de la danse traditionnelle lors des pow wow de Pikogan et de Lac Simon de 2017 à 2019; surtout les mouvements du corps, les expressions du visage des danseurs, ainsi que les interactions avec d'autres danseurs et des spectateurs. Dans le respect des restrictions imposées par le protocole des pow wow, j'ai recueilli plus de 5000 photographies qui m'ont permis de décrire les danses traditionnelles et les parures de régalia qui y sont associées, ainsi que de constater comment elles s'inscrivent dans une pratique de guérison individuelle ou collective. Les photographies des différents mouvements du corps liés à la danse et des différents éléments du régalia ont contribué à saisir l'importance qu'attribuent les danseurs à leur valeur symbolique et comment ceux-ci participent à la reconstruction de l'identité et à l'amélioration de l'image de soi. Enfin, mes observations m'ont permis de constater la dynamique sociale entre les danseurs et les spectateurs, ainsi que le contexte dans lequel se déroule la danse.

Pour étudier la danse traditionnelle et ses effets thérapeutiques, la recherche qualitative s'est avérée appropriée afin de comprendre les motifs qui incitent les individus à danser

(Goulet, 2011). La recherche qualitative a permis d'avoir un contact privilégié avec les principaux acteurs, de les situer en contexte de danse traditionnelle, et de rendre compte de leur quotidien et de leur démarche de guérison (Deslauriers et Kérisit, 1997). Le fait d'être à l'écoute et de maintenir un contact étroit avec les personnes impliquées dans la danse traditionnelle a contribué à « assurer la pertinence et la légitimité [du projet de] recherche, en plus de maintenir l'intérêt et la participation » de la communauté (Asselin et Basile, 2012, p. 3). La recherche qualitative est flexible face à des situations inattendues et complexes et a permis l'inclusion de données provenant de différentes sources pour enrichir les connaissances de la pratique de la danse traditionnelle (Pires, 1997).

Collecte de données

De 2017 à 2019, j'ai documenté la pratique de la danse traditionnelle et de ses effets thérapeutiques au moyen d'entrevues semi-dirigées et d'observations sur le terrain. Les entrevues ont porté sur la démarche personnelle des danseurs, sur les raisons de leur intérêt pour la danse et sur son rôle dans leur processus de guérison (Annexe B). Des gens de Pikogan ont offert un espace dans l'intimité de leur vie personnelle et partagé leurs expériences en tant que danseurs traditionnels. J'ai focalisé mon attention sur des hommes et des femmes qui occupent un espace social commun, les pow wow. La méthode boule de neige a été retenue pour recruter les participants à l'étude. Les organisateurs du pow wow de Pikogan ont été interpellés pour identifier des personnes susceptibles d'être intéressées. J'avais par ailleurs déjà préparé le terrain pour vérifier si des personnes étaient intéressées à participer et quelques-unes avaient répondu positivement.

Afin de protéger l'identité des participants, j'ai élaboré une codification alphanumérique simple qui consiste à distinguer respectivement les hommes et les femmes par danseur et danseuse en ajoutant les lettres H (homme) et F (femme) avec deux chiffres pour déterminer chronologiquement le moment où les participants ont été rencontrés entre 2017 et 2019. Par exemple, le premier homme que j'ai interviewé a été identifié comme danseur H01.

Profil des participants

Tous les participants à l'étude sont des membres de la Première nation Abitibiwinni vivant dans la communauté de Pikogan. Les rencontres ont duré environ une heure et ont eu lieu dans des endroits neutres (publics et privés) où les participants étaient à l'aise de parler. Sept danseurs ont participé aux entrevues : trois danseuses à clochettes, trois danseurs traditionnels et un danseur de l'herbe. Les entrevues ont eu lieu entre les pow wow pour ne pas interférer avec les danseurs lorsqu'ils étaient en action, afin de ne pas perturber leur concentration et nuire à la solennité de la pratique. Parmi les sept participants, six étaient âgés entre 30 et 50 ans et étaient très impliqués dans la danse traditionnelle. Leurs parents ont fréquenté en majorité ou ont été en contact¹⁷ avec les pensionnats autochtones. Comme l'ont noté Caruth (1995) et Ing (2006), les enfants des pensionnaires ont pu vivre des traumatismes même s'ils n'ont pas été directement impliqués, ce qui a pu entraîner des problèmes sociaux et de santé mentale chez eux. Le septième participant était âgé de 70 ans et a séjourné au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery. Il a été un témoin direct du traitement réservé aux élèves des pensionnats autochtones.

D'autres personnes m'ont témoigné de façon informelle ce qu'elles savaient de la danse traditionnelle autochtone¹⁸. J'ai noté les informations dans un fichier informatique la journée même. Il s'agissait d'ainés qui avaient des liens familiaux avec les danseurs et qui les accompagnaient lors des pow wow. Aussi, j'ai eu des discussions libres avec des danseurs non participants à la recherche qui m'ont éclairé sur certains aspects de la danse traditionnelle autochtone.

Analyse thématique

Je me suis intéressé particulièrement au sens que les danseurs et les danseuses attribuent à leurs pratiques et ce qu'elles représentent. J'ai porté mon attention sur les éléments du

¹⁷ Le père de l'un des participants a travaillé au pensionnat de Saint-Marc-de-Figuery.

¹⁸ L'expression « danse traditionnelle autochtone » est utilisée de manière générique pour désigner l'ensemble des types de danse.

discours, de la gestuelle et du vêtement qui ont permis de comprendre en quoi la danse peut contribuer au mieux-être des personnes.

Les données ont été compilées de manière à classer les unités sémantiques selon des thèmes prépondérants à la pratique de la danse (Hanna, 1979). Pour faciliter l'analyse thématique, j'ai adapté le modèle processuel élaboré par Hanna (1979) au contexte autochtone. La grille sémantique permet d'identifier les formes de représentation et de présentation en fonction de la technique des danseurs et du contexte dans lequel ils pratiquent l'activité (Annexe C). Hanna (1979) a identifié six modes d'expression des formes de représentation et de présentation : concrétisation, iconographie, stylisation, métonymie, métaphore et actualisation (Annexe D). Les formes de représentation et de présentation sont englobées dans l'une des sept sphères d'action : les événements socioculturels, le corps en action, la performance, le discours sur la performance, les mouvements spécifiques, l'imbrication d'autres moyens de communication (chant, musique, costume, accessoires et/ou la parole) et le mouvement comme véhicule d'un autre moyen d'expression (par exemple, la poésie) (Annexe D). J'ai porté une attention particulière à identifier les termes en lien avec des unités sémantiques qui informaient des bénéfices thérapeutiques de la danse traditionnelle.

Considérations éthiques

Le projet de recherche s'est conformé à l'*Énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains* (EPTC, 2014), ainsi qu'au *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador* (APNQL, 2014). Le projet de mémoire a été approuvé par le comité d'éthique de l'UQAT et j'ai obtenu l'appui des autorités de la Première nation Abitibiwinni pour procéder à la recherche.

Par le biais d'un formulaire de consentement (Annexe E), les participants ont été avisés du but de la recherche et invités à prendre le temps pour comprendre et considérer les renseignements fournis avant d'accepter leur participation au projet : les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, les personnes avec qui communiquer s'ils avaient des questions (EPTC, 2014). Des démarches ont été effectuées auprès du Centre de santé

de Pikogan afin de demander un soutien psychologique pour les personnes qui auraient pu être déstabilisées par leur participation à la recherche.

Les données recueillies ont été gardées sous clé dans un classeur et dans un ordinateur personnel protégé par un mot de passe. Les participants ont été informés de leurs droits et des obligations légales et professionnelles à leur égard. Les participants pouvaient se retirer du projet de recherche en tout temps.

CHAPITRE 4 : RÉSULTATS

Quelques bribes de mémoire

La majorité des participants n'était pas en mesure de me dire si les Abitibiwinnik pratiquaient des danses traditionnelles dans le passé, autres que celles exécutées dans les pow wow. Le danseur H04 explique que « [la danse] a été laissé[e] de côté à cause un peu de la religion. Les curés sont arrivés et ils nous défendaient de danser. Je sais que la grand-mère de ma femme dansait, chantait aussi dans les années 1900 ». La danseuse F02 dit en outre que « [p]robablement qu'on l'avait avant [la danse], mais qu'on l'a perdue parce qu'ils ont effacé tout ce qu'on avait comme culture ». Le danseur H01 a expliqué n'avoir jamais eu de messages de ses grands-parents en lien avec la danse traditionnelle.

En 2016, j'avais posé des questions à un couple d'aînés concernant la danse traditionnelle lors de la Classe des sages¹⁹ et ils avaient eu une réponse assez singulière qui décrit bien une réalité qu'ils ont vécue au début du XX^e siècle : selon eux, la danse traditionnelle autochtone n'avait pas sa place auprès de pratiquants catholiques. Ils ont d'ailleurs évoqué la nature « diabolique » des danses traditionnelles et mentionné la présence de « mauvais sorciers ». Et si des danses étaient pratiquées, elles étaient sociales. Le danseur H04 confirme en substance les propos du couple d'aînés en indiquant « [qu']il y a des chrétiens et des pentecôtistes. Ils n'aiment pas les danses traditionnelles. [...] Ils disent que par rapport au Diable, ce n'était pas bien vu ».

Les danseuses F02 et F03 ont parlé des danses qui avaient déjà été pratiquées à Pikogan. La danseuse F02 a évoqué de vagues souvenirs de la danse de l'ours qui était exécutée par

¹⁹ La Classe des sages – *Kiti Anicinape okikentamowin* est un forum qui a été organisé par le Réseau DIALOG et le Conseil de bande Abitibiwinni.

un groupe de danseurs. Elle a raconté que « des danses du soleil et de la famille » faisaient également partie d'un spectacle présenté à l'extérieur de la communauté. Les danseuses F02 et F03 n'ont pu indiquer si ces danses étaient liées aux pratiques de guérison.

La danseuse F01 a dit qu'elle avait eu connaissance que des membres de sa famille pratiquaient des danses traditionnelles dans le passé.

[Mon] papa, il me parlait [de] mon arrière-grand-mère, qu'il appelait « *tcotco* », [...] lui avait montré [et] lui avait parlé qu'il y avait des types de danses qui se faisaient, puis elle [lui] avait montré dans sa maison. Ça se déplaçait avec des petits pas sur le côté. Ça a resté de même pendant plusieurs années. Il me disait [que] les Algonquins, ils dansent; parce qu'on m'a toujours dit que la danse ça venait de l'Ouest.

À Pikogan, plus qu'il y a des gens qui viennent voir, qu'il y a des danses qu'on fait, bien à un moment donné, comme des cousines lointaines qui sont venues voir, disaient que ma grand-mère dansait comme moi [...] puis, ça se trouve que c'est mon arrière-grand-mère, puis, je disais oui. Je disais mon père m'en a parlé : «il dit oui, j'ai déjà vu mon arrière-grand-mère danser comme ça, quand je te regarde danser ça me fait penser à elle». Dans mon for intérieur, je me dis, dans ma lignée de génération, il doit sûrement y avoir eu des personnes qui ont dansé.

Une réflexion s'est amorcée auprès des danseurs sur l'intérêt d'en connaître plus sur l'origine des danses traditionnelles chez les Abitibiwinnik.

J'ai voulu en savoir davantage, ce que je pouvais lire, ce que je pouvais trouver comme documentation, mais chez les *Anicinapek*, toutes les Premières nations, ça n'existait pas du papier puis des crayons. On ne mettait pas ça sur du papier, tout ce qu'on fait, se fait enseigner (Danseuse F01).

C'est sûr qu'éventuellement, ça serait le *fun* de creuser qu'est-ce qui se faisait ici, mais à entendre parler les gens, ça ne se faisait pas. Ça ne se faisait pas autant qu'aujourd'hui, je pense (Danseur H01).

Durant l'entretien avec la danseuse F01, je lui ai montré des photographies de cônes clinquants en cuivre, des artefacts qui ont été recueillis lors de fouilles archéologiques d'Archéo-08 sur le site DcGu-4 au lac Duparquet (Figure 1.1) qui daterait du XVIII^e et du début du XIX^e siècle. La danseuse F01 s'est exprimée en ces mots : « à matin, tu montres les photos des cônes [...] ça vient encore renforcer mes croyances, ce n'est pas quelque chose [la danse] qui vient juste de l'Ouest ». D'autres danseurs ont pu avoir accès aux

photographies des cônes clinquants. C'était un sujet de fierté chez les membres de la communauté, ce qui a renforcé leur conviction qu'il existait une pratique ancienne de la danse traditionnelle chez les Abitibiwinnik. En 2018, les organisateurs du pow wow à Pikogan ont décidé d'en faire un symbole identitaire pour démontrer l'existence d'une pratique tombée dans l'oubli.

Là où l'aventure a commencé

Même s'il y a eu des pow wow dans les années 1970, le danseur H01 mentionne que les aînés évitaient de parler de la pratique de la danse traditionnelle. Le danseur H04 dit que l'événement était plutôt « des pow wow, genre compétition – course de canot, puis tir à la carabine, concours de portage – ce n'était pas des pow wow pour des danses comme traditionnelles ». La danseuse F01 confirme que :

ça se faisait dans le passé, mais ce n'était pas la même formule comme aujourd'hui, il y avait beaucoup de compétitions de canots, de portage. C'était plus une rencontre des communautés pour un peu montrer le côté athlète des communautés. Pas nécessairement le côté de la danse.

En 2005, le danseur H01 raconte que depuis « le gros spectacle de 50 danseurs lors de l'ouverture des Jeux du Québec [ils ont] commencé à faire les pow-wow à l'extérieur ». Ce n'est qu'en 2013, qu'un groupe de danseurs a organisé un pow wow traditionnel à Pikogan. Le danseur H04 raconte que : « cela ne s'est pas fait, du jour au lendemain. Je sais qu'en 2005, on a commencé à danser aux Jeux du Québec. On a commencé comme ça tranquillement. Puis, il y a des personnes qui ont décidé de faire des pow wow ».

Les pow wow

L'organisation des pow wow est relativement récente en territoire anicinape. La tenue de ces pow wow s'est échelonnée sur une période de 20 ans. La Première nation Timiskaming en est à la 17^e édition de son pow wow, celui du Conseil de la nation Anishinabe du Lac-Simon à la 15^e édition et celui de la Première nation Abitibiwinni à la 7^e édition.

À Pikogan, les pow wow ont recommencé sous l'impulsion de jeunes adultes qui avaient apprécié l'expérience de leur participation aux Jeux du Québec en 2005 en tant que

danseurs traditionnels. La danseuse F01 a eu une forte influence sur la forme que devraient prendre les pow wow à partir de 2013. L'apprentissage par la pratique acquise auprès des communautés autochtones de l'Ouest canadien par la danseuse F01 a servi de modèle de base pour l'organisation du premier pow wow à Pikogan. La danseuse F01 est « allée jusqu'en Saskatchewan en assistant à des pow wow [où elle a appris] les différents styles de danses, chez les hommes, chez les femmes ». La danseuse F02 souligne la contribution de la danseuse F01 en expliquant qu'elle a « essayé de faire des pow wow dans l'Ouest, puis elle est revenue et elle a dit, “ce n'est pas ça. Ce n'est plus ça, ce n'est pas ça qu'on va danser”. Puis on a changé nos [danses] ». La danseuse F03 dit que la danseuse F01 l'a inspirée à « [s']embarquer dans la danse traditionnelle, [à] avoir le goût d'en faire aussi ».

Un regard ethnographique

Les cérémonies du pow wow se déploient sur une période de deux jours la fin de semaine. Un feu sacré est allumé à l'aube de la première journée. À l'est de l'arène, le pow wow s'ouvre sur la *Grande entrée* où défile le porte-étendard de l'aigle, suivi des porte-drapeaux des nations présentes, d'ainés de la communauté, d'anciens combattants, de militaires et de membres des forces de l'ordre, des meneurs de danse (*head dancers*)²⁰, pour se terminer avec l'ensemble des danseurs. La prise de photographies et l'enregistrement de vidéos sont interdits lors de la *Grande Entrée* et les spectateurs doivent se découvrir la tête par respect. Trois chants accompagnés au son des tambours²¹ sont dédiés à la *Grande Entrée* : le chant de la Grande entrée (*Grand entry song*), le chant des anciens combattants (*Veteran's song*) et le chant du drapeau (*Flag song*). La traduction française semble être facultative selon les compétences linguistiques du maître de cérémonie. Il faut également mentionner que le vocabulaire a été emprunté aux peuples autochtones de l'Ouest et des Plaines des États-Unis et du Canada.

²⁰ Les meneurs de danse (*head dancers*) sont un homme et une femme qui ont été invités par le comité organisateur afin d'ouvrir la marche des danseurs.

²¹ Il est important de noter que les danseurs et les chanteurs s'animent au son des tambours pendant toutes les cérémonies du pow wow. Hoefnagels (2004) mentionne que les groupes de joueurs de tambour ont des identités sonores spécifiques.

Les pow-wow sont articulés en fonction d'une thématique retenue par les organisateurs. En 2017, les « *Sept enseignements sacrés* » ont été célébrés au pow-wow de Pikogan, soit l'amour, le courage, l'honnêteté, l'humilité, le respect, la sagesse et la vérité. Au pow-wow de Lac Simon, le comité organisateur a retenu la thématique de la protection de l'environnement en 2017 : « *Protégeons la Mère Terre* ». En 2016, les thématiques « *Honorons la famille* » et « *Vers un avenir harmonieux - Minawazjwin* » avaient été choisies respectivement par Pikogan et Lac Simon.

En général, les *pow-wow* se conforment à des règles strictes et à un code de conduite, ainsi qu'à une séquence de cérémonies et à un déroulement précis. Les participants ne doivent pas consommer d'alcool et autres substances avant et pendant les pow wow. Le danseur H01 considère qu'adhérer à la danse traditionnelle autochtone implique un mode de vie où les personnes doivent « être sobres de toutes substances [...] ça t'aide à te rétablir [et] à garder une saine habitude de vie ». La consommation d'alcool est mal perçue et des danseurs sentent un malaise à voir leurs confrères qui enfreignent les règles. Le danseur H01 dit que « c'est leur choix, je ne suis pas là pour juger personne ». Il offre plutôt des conseils aux « jeunes ados ou bien des adultes [qui] ne consomment pas cette fin de semaine-là ». Le danseur H03 est indisposé quand il voit des danseurs sous l'effet de substances. Il refuse de jeter le blâme sur ces danseurs qu'il considère être des personnes en difficulté. Il mentionne « [quand] tu vois des danseurs qui consomment et perdent des plumes, [...] tu perds un morceau de toi-même [...] un guerrier qui tombe, en même temps ». Les joueurs de tambour ne font pas exception à la règle. L'action de se purifier à la fumée de tabac ou de sauge fait partie intégrante de l'univers des danseurs.

La journée commence par une cérémonie de lever du soleil. La cérémonie se déroule à l'intérieur d'un tipi²². La toile du tipi est appuyée sur 13 perches et décorée aux couleurs du pow wow. Les participants sont invités à l'intérieur du tipi, dont la porte est orientée vers l'est en référence au lever du soleil. Ils entrent dans le sens horaire et s'assoient en

²² Le tipi est une structure conique qui sert d'abri aux peuples nomades des plaines de l'Ouest canadien et américain.

cercle. Le sol est couvert de branches d'épinette et de sapin dont les trajectoires parallèles représentent les principes sur lesquels les Autochtones et les Euro-canadiens devaient s'appuyer pour instaurer une bonne collaboration.



Figure 4.1. Tipi à l'entrée du pow wow en 2016 (photographie : Ghislain Drolet).

La cérémonie est animée par un aîné et des assistants. Des objets sacrés²³ sont utilisés pour aider au déroulement de la cérémonie. L'aîné rappelle qu'il y a eu autrefois une interdiction des pratiques religieuses, dont la danse et le tambour; qui font maintenant à nouveau partie des cérémonies chez les Autochtones. Un feu sacré est allumé avec du bois. L'aîné s'adresse aux participants tout au long de la cérémonie et explique les différents moments, gestes et objets rituels. Un assistant procède à la purification des participants en les

²³ Plume d'aigle, carapace de tortue contenant de l'encens, bâton de parole, tabac, sauge, et aiguilles de résineux.

enfumant à la sauge à l'aide d'une plume d'aigle. Du tabac est déposé dans le feu par un autre assistant pour remercier le Créateur et les esprits. Une assistante²⁴ asperge d'eau le sol autour du feu en évoquant qu'il est la source de la vie. Des fruits sont offerts aux participants et jetés dans le feu pour nourrir les ancêtres, en rappel à la contribution de l'environnement au mode de vie des Anicinapek. L'ainé invite les gens à la prière. La cérémonie se termine par des remerciements et des accolades entre les participants.

Vers la mi-journée, les activités du pow wow débutent où les spectateurs sont conviés à se rassembler autour d'un espace nommé l'arène ou le cercle de danse. Cet espace est le lieu qui accueille les danseurs, les invités spéciaux et les leaders des autres communautés autochtones. Des kiosques de vente de produits d'artisanat et de nourriture complètent les lieux. Deux personnes animent les pow wow : le maître de cérémonie et le directeur de l'arène. Le maître de cérémonie donne les instructions aux danseurs, aux joueurs de tambour et aux spectateurs afin d'assurer le bon déroulement du pow wow. Le directeur de l'arène contrôle l'accès à l'espace destiné aux danseurs pour qu'il ne soit pas perturbé par des éléments extérieurs et signale au maître de cérémonie tout événement nécessitant une intervention. Par exemple, si un danseur perd une plume d'aigle de son régalia, tout s'arrête et les danseurs entreprennent un exercice de guérison. La chute d'une plume d'aigle représente un guerrier blessé que l'on doit relever pour continuer le combat. Un danseur²⁵ peut demander en sifflant l'arrêt du pow wow et exprimer une opinion concernant une situation personnelle ou collective. La consommation d'alcool est souvent l'un des thèmes abordés.

²⁴ L'utilisation du féminin ici (alors que le masculin était utilisé pour d'autres personnes assistantes) suggère une division des tâches selon le sexe. Cette division des tâches que l'ainé attribue à ses assistants reflète-t-elle un portrait juste de celle présente chez les Abitibiwinnik avant la sédentarisation? Basile (2017) note une différence entre la division des tâches actuelle chez les Atikamekw et celle d'avant la sédentarisation où les femmes avaient un rôle important dans la transmission des savoirs traditionnels, incluant certaines connaissances spécifiques aux garçons concernant des activités pratiquées sur le territoire.

²⁵ Le danseur doit posséder un sifflet de l'aigle. Le sifflet de l'aigle doit s'obtenir lors de la cérémonie de la Danse du soleil. Il s'agit d'une épreuve physique à laquelle une personne doit se soumettre afin de démontrer son courage. Les chairs de la poitrine du danseur sont transpercées et le corps est rattaché à un pôle central. Tout en dansant, la personne utilisait un sifflet utilisé pour la guerre et accompagnée par le chant des anciens (Holler, 2006).

Le maître de cérémonie invite un aîné à réciter une prière et à s'adresser à tout le monde. À Pikogan et à Lac Simon, les aînés ont encouragé les membres de leur communauté à poursuivre le processus de guérison et expliqué que le pow wow était une occasion d'améliorer leur mieux-être. Les aînés ont fait référence au rétablissement de l'équilibre et de l'harmonie des familles et les communautés qui ont vécu des événements traumatisants.

La première danse est réservée aux danseurs de l'herbe (*Grass dancers*) pour qu'ils purifient l'arène où se produiront les autres danseurs. Les différentes danses s'enchaînent selon un script qui peut être construit autour d'une thématique. Par exemple, les familles étaient au centre des activités du pow-wow de Pikogan en 2016 et le comité organisateur avait laissé une place importante aux jeunes enfants en les invitant à danser les premiers dans l'arène. Dès que les cérémonies protocolaires sont terminées, le maître de cérémonie poursuit l'animation du pow-wow en appelant les danseurs dans l'arène selon un ordre précis, sous les chants et les sons des tambours qui rythment la danse sur différents tempos. En fin de soirée, un festin (*magoshan*) est organisé pour les invités au pow wow.

Dans la prochaine section, une description des danses permettra de comprendre ce qu'elles engendrent comme énergie pour participer au processus de guérison des danseurs et des personnes qui requièrent de l'aide.

***Nimiwinan*, les danses**

Le type de danse auquel le danseur se prête se révèle être un critère important pour vivre une expérience individuelle et collective et trouver des réponses afin d'améliorer leur mieux-être. La danse traditionnelle autochtone ne s'adresse pas uniquement aux danseurs, mais également à toutes les autres personnes assistant au pow wow. Il est question d'abord pour le danseur de chercher les éléments bénéfiques dans les mouvements du corps exécutés lors de la danse et d'y associer les attributs positifs du régalia du personnage qui contribuent à la santé physique et mentale. Quand les autres personnes sollicitent les danseurs pour répondre à leurs requêtes, un jeu d'influence mutuelle s'opère, où chacun y trouve une forme de soutien social et psychologique. Et tous les danseurs qui ont participé à l'étude, sans exception, ont accompagné une personne.

Les participants à l'étude ont décrit trois types de danses et ont raconté leurs premiers contacts avec les danses traditionnelles et celles qui correspondaient le mieux au processus de guérison. Chacune d'entre elles avait des chorégraphies spécifiques et s'inspirait par le rythme des tambours et des chants traditionnels.

Le danseur de l'herbe (Grass dancer), le purificateur

Même si la danse de l'herbe joue un rôle de premier plan dans les pow wow, peu de personnes s'y consacrent et la pratiquent à Pikogan et à Lac Simon. Le danseur de l'herbe purifie le terrain sur lequel se tient le pow wow, un lieu sacré. Le danseur H01 a dit « quand on m'a demandé de faire de la danse traditionnelle, fallait que je choisisse entre le danseur traditionnel masculin, le *Grass dancer*, le *Fancy dancer* ». Il a arrêté son choix sur le danseur de l'herbe parce que « c'est lui qui purifie le terrain, [il] a une place importante dans la structure d'un pow-wow [et] il est appelé à faire des danses de guérison ». Le danseur H04 a mentionné que « [l]e *Grass*, c'est la première danse qu'on fait au début d'un pow wow [...] pour préparer le terrain ».

Le danseur H01 a choisi la danse de l'herbe parce qu'elle est dynamique et lui permet de libérer son énergie.

Je suis un hyperactif. *Grass dancer*, c'est énergique au bout. Au niveau physique, de l'endurance que ça doit apporter. Les vrais chants de *Grass* durent entre deux minutes ou trois minutes. [...] Au début, ça commence *mollo*, un moment donné, ça explose. Le *beat* augmente. Au niveau physique, c'est très demandant. Moi, j'ai besoin de ça.

L'apprentissage du danseur H01 s'est fait :

en observant dans les pow-wow, en même temps en posant des questions. Comme moi j'ai dit, il faut que tu aies de l'humilité de dire que tu ne le sais pas. [...] l'humilité d'aller poser la question à la personne. [...] Aussi, le monde, ils te parlent [et] tu écoutes le maître de cérémonie qui explique aussi beaucoup. Tu poses des questions à mesure que tu grandis, à mesure que tu vas dans les pow-wow.

Le danseur H01 dit « quand je vais danser dans un pow-wow ou bien n'importe quel événement, je me purifie » le corps et le régalia. Il étend cette pratique lorsqu'il fait « une

cérémonie du soleil levant dans le bois [et] à [son] camp de chasse ». Le danseur H01 doit être concentré avant de danser.

quand je danse, je me prépare à danser chez nous ou à côté de mon auto. Je ne parle pas. Je fais une prière en m'habillant et je demande aux gens autour de moi de me respecter. Je me concentre sur moi-même, sur ce que je vais aller faire.

Le danseur H01 explique qu'il:

faut que tu aies de l'humilité. Oui, je reconnais que je n'ai pas bien fait les choses. [...] C'est là que tu apprends à t'accepter comme que tu es. [...] Ça m'amène à un équilibre [quand je dois faire des choix]. Cet été, il a fallu que je me parle un peu, me dire que je n'en fais pas autant [de pow wow]. [...] J'ai utilisé les outils que j'ai appris, d'équilibre là-dedans, parce que ça m'aide à me recentrer.

De même, le fait que le danseur H01 s'adresse au Créateur permet de lui « donner la force de bien danser » et de se concentrer. Le danseur H01 en profite pour se livrer à une introspection sur des situations négatives afin de se recentrer sur la pratique de la danse. Il a noté « quand j'ai quelque chose de négatif en dedans de moi [et] quand [je n'ai] pas réussi le vide complètement [...] Je ne danse pas bien ». L'exercice d'introspection se poursuit quand le danseur H01 revient chez-lui : « C'est important d'avoir mon temps à moi quand je me change, de bien purifier mes affaires, de faire attention à mon régalia parce que c'est lui qui est l'outil et qui m'aide à prendre cette énergie et [...] respecter l'habit que tu portes ».

L'absorption d'énergie amène le danseur H01 à effectuer des danses de guérison pour des personnes en les accompagnant dans la maladie. Il est souvent sollicité pour obtenir une faveur pour ces personnes où il prend :

des énergies négatives [des autres]. Après une journée de pow-wow, je suis vidé. J'ai comme un surplus d'énergie ou des fois, je ramasse le "sale" des gens, parce que le monde [demande] : "Prie pour moi, prie pour que ma sœur guérisse". [...] Il y a beaucoup de gens qui me voient comme [un guérisseur]. Comme au dernier pow-wow [...]. J'étais fatigué [...] c'est une bonne fatigue. Je sais que j'ai ben fait ma *job* et je peux dire ça de même.

Le danseur H01 se perçoit comme le protecteur de sa famille et de sa communauté. Il est l'un des porteurs du Bâton de l'aigle²⁶ parce qu'il a « de bonnes valeurs [et qu'il] pratiquai[t] le mode de vie dans le sens traditionnel ». Le danseur H01 démontre sa fierté en représentant sa communauté aux pow wow ou à d'autres activités, pour « montrer aux gens un autre aspect de la culture anicinape ». Des sentiments de gratitude et de respect se développent chez le danseur H01, tant dans la danse que dans d'autres aspects de sa vie. L'image mentale positive qu'il se forge de lui-même renforce son estime de soi quand les personnes le reconnaissent comme ambassadeur de sa culture, qui s'est également manifestée chez les danseurs H02 et H03 ainsi que chez les danseuses F01, F02 et F03.

Le danseur H01 porte une houppie fabriquée de piquants de porc-épic avec deux plumes attachées solidement. La houppie est ceinturée d'un bandeau. Il porte une chemise, un pantalon et un tablier décorés de longs cordons et de franges, qui flottent au pas de danse. Le régalia du danseur H01 comporte également un harnais, une ceinture, des brassards aux poignets et aux chevilles, ainsi qu'un médaillon qui est assorti d'un assemblage de perles dessinant les quatre couleurs de la roue de médecine et de trois plumes. Les mocassins sont faits en cuir sans apparat. Des clochettes sont attachées aux chevilles. Le danseur H01 tient quelques fois une tresse de foin d'odeur (*sweet grass*), une plante sacrée.

Le danseur H01 accorde beaucoup de respect au régalia et utilise des symboles pour développer une image positive et renforcer son estime de soi. Il utilise des attributs comportementaux spécifiques aux animaux et aux phénomènes atmosphériques. Des éléments de son régalia reflètent des états émotionnels et mentaux.

sur mon régalia bleu, j'ai une empreinte d'original. C'est mon animal à moi, qui me représente moi. Le gros "buck" il est très majestueux quand tu le vois. Très beau à voir, il est très prudent, il est protecteur. Il protège ses alentours. Puis, il protège son territoire, sa famille. Malgré qu'il se ramasse tout seul tout le

²⁶ Le Bâton de l'aigle (*Eagle Staff*) est un porte-étendard des Abitibiwinnik lors des pow wow. Il est un être vivant. Il est formé d'une tige de bois de cèdre qui représente la médecine. Le pommeau est en bouleau qui se réfère au canot pour circuler sur l'eau. Au centre de la crosse, on trouve quatre couleurs, les quatre directions qui sont le cycle de vie. La peau de loutre rappelle le mode de vie des *Anicinapek* comme chasseurs-cueilleurs. Les 13 plumes correspondent aux 13 lunes.

temps pareil. Quand il est en rut, [...] s'il ne fait pas attention, le chasseur peut le déjouer et il peut lui arriver quelque chose. C'est juste pour ça qu'il me représente, parce que je suis comme ça dans ma vie. J'aime ma famille. Je protège ma famille. Je protège ce que j'ai (Danseur H01).

Il poursuit en ajoutant que :

le bleu représente le ciel pour moi, quand le ciel est bleu, ça veut dire qu'il fait beau. C'est immense, tu ne vois pas la fin du ciel. C'est comme un peu la vie. C'est beau la vie. Le blanc représente des nuages, qui sont dessus, parce que dans ta vie, tu vas rencontrer des nuages, mais je ne voulais pas mettre un nuage noir. Tu as des nuages, puis les nuages représentent des épreuves que j'ai vécues, certains obstacles que je pourrais vivre. Le rouge, ça représente ma nation. Je suis *Anicinape*. Je suis un Autochtone. Ça représente moi dans le fond. Puis, le jaune qui a été rajouté, ça représente le soleil et ça réchauffe la Terre, c'est fort (Danseur H01).

Quand le danseur H01 s'exécute dans l'arène des pow wow, les mouvements qu'il fait sont en phase avec les caractéristiques spécifiques à la danse qui consistent à préparer le terrain et à le purifier de tous les éléments négatifs. La chorégraphie de la danse de l'herbe est élaborée et comporte des mouvements exigeants, car le corps est très sollicité. Le danseur H01 se balance et se contorsionne le haut du corps latéralement et d'avant en arrière, tout en abaissant le bassin vers le bas, pliant les genoux, le poids de chacun de ses pas venant en contact avec le sol pour écraser l'herbe. Les mouvements du corps s'agissent au rythme des tambours et des chants. Les clochettes ou cloches²⁷ fixées aux chevilles tintent en cadence avec les pas.

Danse traditionnelle des hommes : une âme de guerrier

La majorité des participants masculins préférerait la danse traditionnelle des hommes. Toutefois, rien n'indiquait explicitement dans leur discours quelles sont les considérations liées à leur préférence. Néanmoins, un aspect important de la préférence pour ce type de danse semble être l'image de guerrier que projette le danseur. Deux danseurs ont mentionné :

²⁷ Les clochettes, les cloches ou des grelots ont des fonctions similaires aux cônes clinquants, comme un moyen de communication avec les esprits auxiliaires.

C'est mon style de danse. Ce [sont] des personnes qui représentent le courage. Ce [sont] des défenseurs du peuple. Ce [sont] des leaders. L'exemple que je te montre de la fierté, on représente notre population. [...] [P]arce que l'homme traditionnel, c'est un « *warrior* », c'est un guerrier. C'est un gars qui fonce dans la vie. Qui n'a pas peur de rien. Je me vois vraiment là-dedans (Danseur H03).

Les danseurs H02 et H03 voient en la danse traditionnelle des hommes un exemple de courage qui donne la force d'affronter ses difficultés et celles des autres. Le danseur H04 a expliqué que la plume d'aigle lui confère « la liberté, la persévérance, le courage ».

Le danseur H02 a confié qu'il a été initié à la danse traditionnelle des hommes lors d'un séjour en centre de traitement « où il y avait beaucoup d'affaires autochtones, de l'enseignement traditionnel. [...] Ça vraiment germé là, l'envie de vouloir danser. Je suis sorti. J'ai commencé ». Quant au danseur H03, un mentor l'a encadré dans sa pratique :

J'ai eu un bon guide là-dedans. Un danseur traditionnel justement. C'était un bon ami. Il m'a guidé là-dedans. Quand j'ai commencé, je ne savais rien de ça. Je voulais danser. Mais, je n'avais rien de ça. C'est lui qui m'a guidé. Il m'a ouvert le chemin rouge. Depuis, ce temps-là, je n'ai pas lâché.

La mère du danseur H03 l'a également accompagné dans sa pratique. Le mentor et la mère du danseur H03 sont des danseurs actifs. Par ailleurs, une partie de leurs apprentissages s'est faite par eux-mêmes « en regardant et en observant beaucoup » (H02) et « en regardant les autres aussi (H04) ». Le danseur H02 explique qu'« il y en a un, celui qui avait fait souvent les cérémonies, il m'a dit “suis-moi, regarde-moi” ». C'est un processus d'apprentissage continu. Le danseur H02 a dit : « J'apprends encore ».

Le danseur doit purifier son corps et son régalia. Le danseur H02 l'a exprimé en ces mots : « je fais du *smudge*. C'est pour purifier ton âme, ta vue, tes oreilles, ta parole, quand tu rentres là-dedans [la danse traditionnelle], il faut que tu sois purifié. Le régalia [et] ces affaires-là ». Le danseur H03 a dit :

Avant chaque pow wow, je me purifie. La purification, c'est vraiment bon, même quand je suis dans la misère. Quand j'ai envie de consommer, je me purifie. J'enlève les mauvaises ondes de moi. Je le fais sur mes enfants, ma blonde, dans la maison. Quand il y a des mauvaises ondes, ça aide à enlever les mauvaises ondes.

En ce qui concerne le rituel de purification fait par le danseur H04, il se rend au feu sacré avant le pow wow pour « méditer, pour demander certaines choses [au Créateur], pour le remercier pour certaine chose [et] d'aider les autres de faire en sorte que ce pow wow soit bénéfique pour tout le monde ». Il y exprime sa gratitude et sa générosité.

Ici, le régalia et ses accessoires prennent tout leur sens. Il fait corps avec le danseur. Différents éléments anatomiques de l'aigle composent le régalia du danseur traditionnel des hommes. Les danseurs H02 et H03 ont une queue attachée au bas du dos qui est faite de plumes d'aigle, ainsi qu'un éventail imitant une aile. Le bâton de danse du danseur H03 est orné de deux plumes et son extrémité est taillée en forme de pointe et ornée d'un duvet blanc reproduisant la tête d'un pygargue (aigle à tête blanche). Il porte également à son avant-bras un petit bouclier et un bandeau à l'effigie d'un aigle. Le danseur H02 possède deux bâtons de danse, dont l'un est surmonté d'une tête d'aigle et l'autre en forme de pointe. Il y a deux dessins d'aigles stylisés sur sa veste. Les danseurs H02 et H03 se coiffent d'une houppe faite de piquants de porc-épic avec deux plumes d'aigle qui la surplombent. Une queue de chevreuil peut être intégrée à la houppe du danseur. Les danseurs s'appliquent souvent des peintures aux visages aux couleurs du régalia. Les danseurs H02 et H03 portent un plastron fait de billes et de tubes d'un matériau qui s'apparente à de l'os animal ou à du coquillage. Le tout est prolongé par un tablier avec un dessin d'un soleil pour le danseur H03 et des lignes brisées pour le danseur H02. Des cloches et des grelots sont fixés respectivement aux chevilles des danseurs H02 et H03. Ils chaussent des mocassins sans ornement. Les danseurs H02 et H03 arborent des brassards. La chemise et le pantalon du danseur H03 sont pourvus de franges.

Les danseurs traditionnels masculins se réfèrent aux personnes de leur entourage qui ont vécu des épreuves et qu'ils doivent accompagner afin de les surmonter. Le danseur H02 a décrit le rituel auquel il a participé :

On ne peut pas le photographier. Il faut que tu le voies. Tu le vis avec tes yeux et ton cœur. C'est assez sacré. J'ai été chanceux. J'ai fait partie de ça à Wemotaci. C'était ma première année de pow wow. C'est spécial, ce que tu ressens. On m'a demandé [de participer à] cette cérémonie-là pour ramasser la plume. Il y quatre danseurs. Ça prend chacun un « *fan* », c'est ce qu'on tient

dans les mains, des plumes dans nos mains. Il faut que ça soit des plumes d'aigle. Si tu n'as pas de plumes d'aigle, tu ne peux pas faire la cérémonie. Ça prend un autre guerrier dans le fond, d'autres guerriers pour pouvoir participer à ça, pour pouvoir ramasser la plume. J'ai fait partie de ça à Wemotaci.

L'éventail redonne vie au guerrier. Comme le danseur H03 explique qu'une demande de guérison peut se faire en « *fannant* [...] avec une plume d'aigle sur le *drum* ». Il poursuit en mentionnant qu' :

[il] faut que tu demandes à l'*arena director*. L'*arena director* va aviser le *drum* que tu veux faire une demande. Ensuite, il faut que tu fasses une offrande aux *drummers*. Tu vas donner de l'argent aux *drummers* ou des plumes d'aigle.

L'éventail n'est pas un simple accessoire du régalia. C'est un outil rituel qui assiste les danseurs traditionnels dans les pratiques de guérison. Le sifflet d'aigle en os est également un outil rituel pour les demandes de guérison. Le danseur H03 prévoit acquérir un sifflet d'aigle en os pour l'utiliser lors des demandes de guérison :

ou tu peux aller chercher ton sifflet d'aigle [en os à la *Sun Dance*] ou tu te le fais donner. Tous les *Sun Dancers* ont un sifflet d'aigle. C'est vraiment pour siffler, pour tes demandes [de guérison]. Je ne l'ai pas encore. [...] Je souhaite l'avoir un jour.

Les plumes d'aigle accompagnent spirituellement les danseurs traditionnels. Comme le danseur H02 l'a dit :

« ce qui est le plus sacré, ce sont les plumes d'aigle. Les plumes d'aigle sont la connexion entre le ciel et la terre. C'est comme la connexion entre le monde des esprits et la terre. L'aigle est entre les deux. C'est le messager. Parce qu'il voit les deux. »

Le danseur H02 a en outre expliqué qu'il faut :

une prière pour chaque plume, pareil comme [l]es clochettes. [...] Pour chaque plume, c'est une prière pour quelqu'un. Rendu à 30, tu es à bout de ressources. Chaque plume a son tabac. Et le tabac, c'est pour garder ta prière. [Tu pries], tu la tiens dans tes mains, ça va protéger ta prière.

La couleur du régalia du danseur H03 est :

le blanc. Ça parle beaucoup vraiment dans les pow wow. Le blanc, c'est le leadership et la neige. Une signification de même. J'adore la neige. Je suis un

gars qui aime beaucoup la neige et les sports d'hiver. Le vert, c'est la forêt. La verdure, la vie. Le jaune, j'aime bien ça l'automne.

Le danseur H03 associe les couleurs de son régalia à des éléments saisonniers qui expriment un sentiment de bien-être et une appréciation positive de lui-même. L'un de ses enfants, qui est également un danseur, a choisi des couleurs qui se réfèrent au coucher du soleil.

Mon fils a choisi ses couleurs. Je ne me souviens pas comment, mais je pense que c'était le coucher du soleil ou le lever du soleil. Les étapes du coucher du soleil, ça va du bleu, du vert, du jaune, du rouge, de l'orange. Tout en descendant de même. Il m'a fait penser à ça !

Le régalia du danseur H04 ne dispose pas de tous les éléments conventionnels du danseur traditionnel des hommes. Il est incomplet. Le danseur traditionnel H04 n'a « jamais pensé vraiment [s]'habiller d'une façon traditionnelle pour danser ». Il ne porte pas une houppes et une queue en plumes d'aigle. Il a nommé les éléments qu'il revêt lors des pow wow : « des mocassins, [un] pantalon, [et] deux à trois chemises ». Une plume d'aigle et un simple bâton de danse sont des accessoires que sa fille lui a donnés. Toutefois, le danseur H04 a dit qu'il danse souvent pieds nus parce que « c'est important d'entrer en communication avec la terre, [...] une source d'énergie qu'il n'y a pas ailleurs ». D'autre part, le danseur H04 a mentionné que le « contact avec le sol [permet] de te loger, de te nourrir [et] les rivières, la forêt [sont] relié[s] à ton mode de vie finalement ». Le danseur H04 possède un lien fort avec son territoire lorsqu'il danse. Il l'a bien exprimé en se référant à un séjour en forêt durant lequel il a profité de cette pause afin d'engager un dialogue avec les entités d'un monde-autre :

C'est me reconnecter à ce que j'ai vécu. Je ne veux pas retourner dans le passé. Ce n'est pas vouloir retourner dans le passé. C'est de vivre l'instant même, le jour même. Parce que dans le bois, tout est calme. Souvent les personnes disent qu'elles n'ont pas entendu. Il faut que tu écoutes. Tu vas entendre des affaires dans le bois. Tu entends le vent, tu vas entendre la rivière, les chutes. Souvent, on n'écoute pas.

Quand les danseurs H02 et H03 entrent dans le cercle de danse, ils empruntent les traits d'un guerrier ou d'un chasseur. Leurs chorégraphies s'en inspirent et leurs mouvements

simulent une préparation au combat ou une traque de gibier. Les danseurs H02, H03 et H04 couvrent l'entièreté du cercle de danse d'après une trajectoire sinueuse dans le sens horaire. Ils débutent doucement par une marche en exécutant des petits sauts de pas réguliers et adoptent la posture d'un guerrier ou d'un chasseur aux aguets jusqu'à ce que le rythme saccadé des sons du tambour s'accélère et cesse momentanément pour retrouver le tempo initial. Les danseurs H02 et H03 accomplissent leur chorégraphie en mettant à contribution leurs accessoires, dont leurs bâtons qui deviennent des armes de chasse ou de guerre. Les danseurs H02, H03 et H04 s'agenouillent lors du ralentissement du rythme, feignant d'observer au loin l'arrivée d'un ennemi ou d'un gibier. À quelques occasions, des voix s'élèvent et crient « *Abo Abo Abo* » à titre d'encouragement.

Ils ne font aucunement mention d'une dépense d'énergie. Toutefois, j'ai pu observer que les danseurs s'épuisent rapidement car le rythme des tambours exige beaucoup d'efforts physiques. Aussi, les danseurs s'exécutent à différents moments du *pow wow*. Une seule mention évoque un comportement qui a pu affecter l'état physique d'un danseur. En effet, le danseur H02 a mentionné : « [je] déjeune et après ça, je vais [danser], après ça, ça va à la fin de journée ». Cela peut impliquer que la privation de nourriture peut modifier chez le danseur une activité mentale. Le danseur H02 l'a expliqué :

C'est ce que ça fait dans le cercle de danse. Tu oublies l'extérieur. Manger, aussi. Tu passes un jeûne toute la journée. C'est assez bizarre parce que, la première année, j'étais moins à l'aise. Il y a de la gêne aussi. Fait que tu n'es pas concentré pleinement. Mais après là, on dirait que c'est venu de même. Alors que je danse, j'oublie tout à l'extérieur. Je pense beaucoup à ce que j'ai perdu, à ceux qui sont encore là. Je suis concentré sur les éléments à moi. Mes pensées à moi.

Le danseur H04 estime que « ce n'est pas assez long » et que cela ne permet pas d'interagir davantage avec les autres danseurs, même tirer profit des effets bénéfiques de la danse :

Tu étires une danse. Des fois ça dure cinq minutes. Quand tu dances, tu rentres en communication avec les autres danseurs. Tu sais qu'eux-aussi, ils vivent certaines choses. Je comprends ce que d'autres danseurs ressentent, même si tu ne sais pas vraiment qu'est-ce qu'ils vivent. Tu vas comprendre la façon qu'il danse par des gestes qu'il fait. Tu comprends où il est rendu dans son cheminement. La danse, c'est un langage.

Danse à clochettes, des prières pour guérir

La détermination des personnes qui peuvent pratiquer la danse à clochettes semble reposer sur deux éléments : la nature même de la danse et le don de clochettes. Les danseuses F01, F02 et F03 ont débuté comme *fancy dancers*; la danse à clochettes n'ayant pas été leur premier choix :

vu que j'étais jeune, plus en forme, plus athlétique, je faisais plus des mouvements fantaisistes comme *Fancy dancer*, ça représente un papillon. C'est pour ça qu'y dansent avec un châle et qu'y font des gros mouvements comme des papillons dans la nature. Un moment donné, je suis devenue une *Jingle dress* (Danseuse F01).

[J]'ai découvert le site de danse du pow wow qui faisait le *fancy* (châle). Après ça, j'ai découvert la danse des femmes traditionnelles. Je me suis fait un régalia traditionnel, puis ça ne connectait pas avec moi. C'était trop calme, trop dans le respect et bougeait pas beaucoup. Je ne me voyais pas là-dedans, je m'ennuyais là-dedans parce que je suis une fille qui bouge beaucoup [...]. Quand j'ai su ce que ça représentait la *Jingle dress* que les [clochettes] étaient des types de prière pour la guérison, je me suis dit : "c'est celle-là, c'est celle-là ma robe" (Danseuse F02).

[J]'ai dansé le *fancy* châle au début. [...] J'ai pris une des robes qu'on m'a prêtée au début. C'était en cuir. Après ça, le *fancy* châle, je l'ai fait moi-même. Après ça, j'ai été *jingle dress* (Danseuse F03).

Le don de clochettes a également incité deux danseuses à arrêter leur choix sur ce type de danse :

Je suis devenue une *Jingle dress*. C'est une personne qui était malade qui est venue me porter des cônes, des *jingles*, des clochettes. Elle m'a demandé de danser pour elle. [...] À chaque fois que je dansais, j'avais toujours une pensée pour cette dame-là, qui m'a demandé de danser pour elle. C'est que je prenais la responsabilité d'entretenir ma robe en acceptant ces clochettes-là. J'acceptais d'être responsable, d'être une *Jingle dress* (Danseuse F01).

Pourquoi j'ai dansé ça? J'ai reçu des *jingles* d'une personne malade. La personne malade voulait que je danse pour sa guérison. C'est qu'elle me les a offerts. Depuis ce temps-là, je danse le *jingle*. À chaque fois, que j'ai une demande spéciale, depuis qu'on m'a offert ça. Je danse le *jingle* depuis ce temps-là (Danseuse F03).

L'apprentissage de la danse à clochettes se fait sous différentes formes. Le corps de la danseuse F01 a été interpellé par le son du tambour. Le corps l'a entraîné à danser :

C'est venu tout seul. On dirait que mes pieds, aussitôt qu'ils ont entendu le tambour, ce sont mis à danser et je ne peux pas l'expliquer. C'est tout du ressenti, c'est mon corps qui vibrait, mes pieds qui vibraient. On dirait que j'ai tout de suite embarqué et personne ne m'a nécessairement montré.

Elle a précisé en expliquant que son apprentissage a été complété :

en regardant les autres dans les pow wow. J'ai comme appris moi-aussi. [...] c'est beaucoup avec de l'observation et parler avec d'autres danseurs que j'ai appris, en assistant à des pow wow. Plus ça allait, plus j'apprenais sur les différents styles de danses, la danse chez les hommes, chez les femmes. J'ai fait un parcours personnel.

La danseuse F01 espérait « en savoir davantage, ce que je pouvais lire, ce que je pouvais trouver comme documentation, mais chez les *Anicinapek*, toutes les Premières Nations, ça n'existait pas du papier ».

L'apprentissage de la danseuse F03 s'est fait en côtoyant d'autres danseurs et danseuses :

c'est comme échelonné. J'ai appris à travers les cercles de la danse. Les cérémonies, les prières, tout ça, pas mal partout. Qu'est-ce que ça veut dire? [...] Tu as des danses que tu dois faire. C'est comme des tâches. Tu as à faire des affaires pour continuer dans ce domaine-là.

L'apprentissage de la danseuse F02 s'est également développé dans le cercle de danse auprès d'autres femmes qui dansaient pour une personne malade. Elle a dit que « ça me faisait grandir moi-aussi, pour faire ça pour quelque d'autre ».

Tout comme les danseurs traditionnels des hommes, la danseuse F02 a recours à un rituel pour purifier avec du « *smudge* [...] le régalia, [les] cheveux, s'il y a eu des mauvaises pensées d'une autre personne ». La danseuse F03 a mentionné qu'« on se fait purifier [avec de la sauge] avant et après la danse, [...] pour enlever soit la mauvaise énergie ou t'apporter de la nouvelle énergie ».

La danseuse F03 a expliqué qu'« une femme qui est menstruée [...] ne peut pas aller danser ». Elle a précisé : « je ne peux pas enfiler ma robe [...] Je ne suis pas pure pour entrer dans le cercle de la danse ». Elle a rappelé que « quand il y a eu la consommation d'alcool ou de drogues, elles ne peuvent pas aller danser, car [...] Il faut que tu sois purifiée avant de pouvoir rentrer dans le cercle ».

Les clochettes sont un élément central du régalia, qui peut en compter jusqu'à 365, soit une par jour de l'année. Elles sont étroitement liées à l'existence même de la danse, son « pouvoir de guérison ». La danseuse F02 a indiqué « que les [clochettes] étaient des types de prière pour la guérison ». La danseuse F02 « ne respecte pas les 365 jours » et en porte près de 190 parce que « c'était trop pesant ». D'ailleurs, la danseuse F02 « a identifié chaque cloche [afin de] prier pour cette personne-là pour sa guérison ou ses besoins à elle ».

Comme les danseuses F01 et F03 l'ont mentionné, le don de clochettes par une personne malade a été le point de départ de leur adhésion à la danse. Les clochettes sont fixées sur une robe faite de tissus très colorés et n'arborant pas de dessins ou de symboles précis. Les danseuses F01, F02 et F03 ajoutent des rallonges en poil d'animal à leurs tresses. Elles sont épinglées par des écussons faits de perles dont les dessins de la danseuse F01 et F03 ne semblent pas avoir une signification, tandis que celui de la danseuse F02 représente une tortue. Des médaillons sont arborés par les trois danseuses, dont les dessins représentent une fleur (F01), une tortue (F02) et un aigle (F03). Elles portent des mocassins longs qui couvrent les mollets. Les broderies sur les mocassins des danseuses F01 et F03 sont des fleurs et on trouve des plumes sur ceux de la danseuse F02. Seule la danseuse F03 a évoqué la plume d'aigle comme un élément important de son régalia. Quand la danseuse F03 a reçu « une plume d'aigle, ça veut dire que c'est sacré [...] ça permet aussi de dire que je suis importante ». Les plumes d'aigle sont intégrées dans la coiffe et l'éventail des danseuses F02 et F03.

Lors de l'exécution de la danse des clochettes, la posture du corps est droite. Les danseuses à clochettes parcourent le cercle de danse en sens horaire. Elles plient les genoux avec vigueur tout en exécutant de petits virages à gauche et à droite avec les coudes vers

l'extérieur. Les danseuses sautillent et le corps se projette vers le haut arrachant les pieds du sol au rythme soutenu du tambour, ce qui fait tinter les clochettes à l'unisson.

La danseuse F02 a expliqué que la danse à clochettes lui convient parce qu'elle lui permet de « dépense[r] de l'énergie ». Elle a ajouté que « [j]e danse pour moi vraiment [...] parce que je savais que c'était une danse de guérison ». Une action que la danseuse F02 considère nécessaire pour sa « guérison, puis la guérison de tout le monde ». La danseuse F03 a dit qu'elle se prépare physiquement parce que :

tu peux recevoir des énergies négatives. Puis, il y a des choses que tu fais, mettons, pour l'énergie négative, [...] tu perds un morceau de ton régalia. Tu perds un morceau de tes accessoires. Ça tombe. Les plumes tombent. C'est des signes qu'on voit. C'est des signes qu'on reçoit [...] Des effets positifs... tu t'es entraîné et ça fait du bien ça. Physiquement, ça fait du bien et mentalement aussi. Parce qu'il y a des fois un trop plein, ça te donne le goût de pleurer. Mais pour vrai, l'adulte, il faut que tu te dépenses.

Les danseuses sont souvent interpellées pour effectuer des danses de guérison pour des occasions spéciales lors des pow wow. La danseuse F02 a relaté son expérience :

J'en ai vécu une [danse de guérison] à Wemotaci. C'est là que j'ai appris beaucoup. [...] [on dansait] pour [quelqu'un] qui avait demandé une danse pour lui, qui était malade. Pendant qu'on dansait pour lui, on se concentrait pour lui, les femmes à côté de moi partaient à pleurer. Après avoir dansé, elles étaient vidées et elles sentaient quelque chose. [...] Je sais qu'autour, les spectateurs aussi tu les aides, d'une toute autre manière; ils ont des émotions, bien dans le fond.

Les danseuses à clochette prennent toute l'énergie négative en elles. Leur rôle est important pour la communauté. La danseuse F01 a expliqué :

dès fois, les *Jingle dress* sont demandées pour honorer une personne qui est malade ou décédée, ou [danser pour] une famille, pour la guérison. [...] *Jingle dress*, c'est une responsabilité, pas juste le fait de danser. C'est une responsabilité pour sa communauté.

Se guérir par la danse

Les cercles de danse sont l'un des lieux qui permettent la transmission des valeurs et qui peuvent être propices à la guérison. Le danseur H03 et la danseuse F03 parlent du « chemin

rouge » qu'ils empruntent pour entreprendre un processus de guérison ou modifier des comportements mésadaptés, pour améliorer leur mieux-être (*mino pimatisiwin*). Ils encouragent les jeunes à suivre les pas des aînés.

La danseuse F03 mentionne qu'elle a emprunté le « chemin rouge [...] à Maniwaki et que c'était [...] la première initiation des danses [...] premier pas dans le cercle de danse [...] premier régalia, première robe ». Elle ajoute que la danse lui : « a permis de choisir [...] de ne pas aller [dans l'abus de substance où] il y en a beaucoup qui ont tombé dans l'alcool [et que] ça [lui] permis d'être concentrée sur [elle-même] ». La danseuse F03 indique qu'elle ne dansait « pas nécessairement pour [cesser] la consommation [mais pour] lâcher prise sur les choses qui m'arrivaient, ce que je voyais ». Elle a dit que la nature de son travail génère un stress considérable.

Au pow wow de Lac Simon en 2018, le maître de cérémonie invitait des personnes dans le cercle de danse qui en étaient à leur première expérience de danse traditionnelle et leur rappelait qu'elles s'initiaient au « chemin rouge ». Il y a été souvent fait mention de la consommation excessive de substance et les danseurs prenaient la parole pour livrer des expériences vécues dans leur entourage. Par exemple, un danseur traditionnel a demandé l'arrêt du pow wow à l'aide du sifflet de l'aigle et a exprimé son opinion concernant une situation personnelle.

Le danseur H04 explique simplement : « Je danse, ça me fait du bien ». Les danseurs H01 et H03 ont affirmé qu'ils menaient un « combat » pour être sobres, pour avoir de saines habitudes de vie. La danseuse F03 dit qu'il s'agit d'une « guérison intérieure ». Le cercle de danse lui permet de se poser des questions et d'échanger « avec d'autres danseurs [sur son] addiction »²⁸ lors des cérémonies.

Le processus guérison peut se faire au contact d'autres danseurs et permettre de vivre des émotions par un effet miroir. Ainsi la danseuse F02 raconte :

Après que les femmes étaient toutes épuisées, qu'elles avaient tout donné, ça me faisait de la peine. Je ne sais pas ce qu'elles ressentaient. [...] Pour moi, j'ai

²⁸ La danseuse F03 ne précise pas s'il s'agit d'un abus de substances.

appris beaucoup. Ça m'a aidée beaucoup. Comme guérie quelque part là-dedans. Mais je ressentais quelque chose à la fin de la danse. Je ressentais qu'il y avait des choses pour moi.

Le danseur H04 ajoute que « [t]u sais qu'eux-autres aussi, ils vivent certaines choses [...] Je comprends que d'autres danseurs ressentent, même si, si tu ne sais pas vraiment qu'est-ce qu'ils vivent ».

Le danseur H03 explique en quoi le « chemin rouge » contribue à sa guérison :

c'est comme une guérison, un combat. Pour moi, c'est comme ça que je le vois. J'étais alcoolique et toxicomane. J'étais malade. Je souffrais en dedans de moi. Ça m'aide vraiment beaucoup. Le combat [pour] la sobriété. C'est tout un combat pareil!

Le danseur H04 a mentionné que les thérapies ne comblaient pas tous les aspects de son mieux-être (*mino pimatisiwin*) et que la danse l'a aidé dans son cheminement personnel :

ça t'amène du bien-être. Tu peux guérir. [...] ça va t'aider dans ton cheminement personnel. Puis ça, moi, j'avais un problème de consommation d'alcool, puis tout. [...] Depuis que je danse, ça m'aide beaucoup.

Le danseur H03 a eu des difficultés à partager ses problèmes de consommation en thérapie de groupe. Il a « trouvé une manière de le partager, [...] de [se] guérir » et c'est « [la danse] qui[]'a aidé le plus ». Le danseur H01 n'a pas écarté les thérapies occidentales, mais « quand est venu le temps de devenir danseur traditionnel, [il a] arrêté de consommer ».

Même si la pratique de la danse traditionnelle est l'un des éléments que les participants ont intégrée dans le processus de guérison, il n'est pas nécessairement garant de succès. Quand la danseuse F01 mentionne qu'elle « s'est égarée du sentier », elle fait référence au « chemin rouge » pour décrire le combat contre les abus de substances :

Un moment donné, [...]je ne pouvais plus danser parce que je n'étais pas vraie envers moi-même. J'ai tombé moi-même dans la consommation, mais j'avais tout tassé qu'est-ce que c'était la danse, parce que je me disais, je ne me sentais pas bien de faire les deux en même temps.

Les danseurs H01 et H03 demeurent vigilants afin d'éviter une rechute dans l'abus de substance. Le danseur H03 indique qu' :

au début, j'ai eu des bas. J'ai consommé, j'ai rechuté. Jamais dans un pow wow. La veille d'un pow wow, jamais. J'ai toujours pris ça au sérieux. [Un guide] m'a ouvert le « chemin rouge ». [...] c'est comme une guérison, un combat. Pour moi, c'est comme ça que je le vois. J'étais alcoolique et toxicomane. J'étais malade. Je souffrais en dedans de moi. Ça m'aide vraiment beaucoup. [...] C'est tout un combat pareil.

Le « chemin rouge » s'inscrit dans un mode de vie qu'adoptent les danseurs traditionnels.

Le danseur H01 explique:

c'est un mode de vie comme j'ai dit. Tu apprends à vivre avec ça. C'est comme moi, je suis. Comme je disais tantôt, il faut être sobre de toute substance, moi je suis sobre depuis x années, je te dirais 17 ans aujourd'hui. Je trouve ça important. Ça me permet de garder ma sobriété. Ce n'est pas juste éloigner les substances, c'est un mode de vie, il faut que je l'entretienne ce côté-là.

Un autre danseur (H02) a souligné que la danse est un choix de vie :

C'est un mode vie. C'est toi. C'est ce que tu représentes, ce que tu as choisi dans le fond en tant que danseur. C'est ce que ça représente dans ta vie. À l'extérieur aussi. Dans tes facettes de ta vie, j'essaie de démontrer ça le plus possible.

La danseuse F03 a dit que :

Ça m'aide beaucoup dans mon travail. [...] Pas juste dans les cérémonies, pas juste dans les pow wow. La vie de tous les jours. En, plus de le mettre en pratique avec mon travail. [...] En même temps pour moi, ça m'a guidée, ça m'apportait de la guérison. De décompresser du travail, d'enlever ce que j'avais, le stress du travail aussi.

Et la danseuse F01 indique que « c'était comme ma façon de vivre, ma façon d'être bien avec moi-même ». Deux danseurs y sont allés de ces propos :

Mon regard face à [la danse traditionnelle], c'est un autre aspect de la culture *anicinape*. On parle tout le temps de la langue, la chasse, la pêche. [...] C'est un autre aspect que moi je veux faire découvrir (H01).

Nous, on fait toujours référence au territoire, pas nécessairement la question de la langue, de la religion, puis tout. Pas l'activité, c'est le territoire qui est important pour nous autres, pour moi en tout cas. [...] Le lien avec la danse... tu danses sur la terre. Tu communique avec la terre (H04).

Selon eux, la danse est imbriquée dans la culture et le territoire. La danseuse F01 relate que « les esprits, nos ancêtres » lui ont fait signe pour renouer avec sa culture en organisant le pow wow. Si on s'arrête aux propos du danseur H04, l'idée de fouler le sol en dansant permet un contact avec son territoire, un aspect fondamental de l'identité anicinape. Le territoire façonne la culture et devient la source du mieux-être chez les Abitibiwiinnik.

Guérir les autres par la danse

Effectuer des danses de guérison pour une personne malade ou en deuil revêt une grande responsabilité parce que cela implique de l'empathie envers l'autre. Les danseurs éprouvent un sentiment de fierté quand ils sont appelés à faire une danse de guérison et y voient également une forme de service qu'ils rendent aux membres de leur communauté. Le danseur H01 se considère comme « un guérisseur, dans le sens [...] aider les gens ».

Les danseuses à clochettes sont fréquemment interpellées pour accompagner les personnes malades ou en deuil. Elles dansent de façon individuelle à la demande d'une personne ou en groupe quand une requête leur est adressée par le maître de cérémonie. La danseuse F01 mentionne qu' :

en acceptant ces clochettes, j'acceptais d'être responsable d'être une *Jingle dress*. [...] Dans ma tête, dans mon corps à moi, dans mon esprit, c'est comme vivre avec, en étant droite, en étant honnête, en étant véridique [...] la responsabilité de toujours danser pour cette dame-là pour sa guérison.

La danseuse F02 exprime également un sentiment de fierté quand « une madame qui nous disait : “là, dans la communauté, vous avez votre symbole, vous êtes une *Jingle dress*”. Ce n'est pas rien là! ». Par contre, il ne semble pas y avoir d'adéquation entre le rôle initial d'une danseuse à clochettes et l'acte de guérison désintéressé qu'exige une telle cérémonie. La danseuse F02 mentionne avoir ressenti un déchirement entre son désir de porter attention à sa propre guérison ou d'apporter du réconfort à une autre personne. Elle a dû renoncer à danser pour d'autres personnes considérant qu'elle avait besoin de danser pour elle-même. Une honte l'a habitée de ne pas avoir exécuté une danse de guérison pour un homme, ce que d'autres danseuses à clochettes ont accompli dans le cercle de danse. La danseuse F02 l'a exprimé en ces mots :

Je trouvais ça un peu égoïste parce que je me disais : “j’ai tant de souffrances que je ne peux pas pleurer pour la souffrance d’un autre en ce moment”.

Comme l’a précisé la danseuse F03, les danses sont avant tout des séances de « guérison intérieure, puis pour la guérison des autres ». Le danseur H03 a aussi mentionné se prêter à des séances de guérison à la suite de requêtes de personnes malades. Les danseuses F02 et F03 ont évoqué qu’elles dansent d’abord pour leur guérison et qu’elles le font à la demande des personnes malades ou des proches de ces dernières. Dès le début, la danseuse F01 a été sollicité pour accompagner une personne malade :

C’est une personne qui était malade et qui est venue me porter des cônes, des “jingles”, des clochettes. Elle m’a demandé de danser pour elle. Puis à chaque fois que je dansais, j’avais toujours une pensée pour cette dame-là.

Le danseur H01 a expliqué qu’il y « a des gens qui me donnent du tabac, comme un genre d’offrande » pour une danse qui implique une demande de guérison. Le danseur H02 a expliqué qu’il « y en a qui donnent sans demander rien en retour, [...] ils vont donner quelque chose seulement pour se sentir eux-mêmes bien ». Les échanges et les dons s’inscrivent également dans ce jeu altruiste où les danseurs reçoivent des objets à caractère sacré des personnes pour lesquelles ils sont exécutées les danses de guérison. Le danseur H03 a mentionné quant à lui qu’en reconnaissance d’une danse pour aider à traiter un cancer, quelqu’un lui a donné « un sac de cuir avec des pierres, du tabac, puis de la sauge dedans. “Tiens, tu danses pour moi. Vraiment, ça me tient à cœur beaucoup” ».

Les danseurs accueillent parfois les énergies négatives des autres pour accompagner les malades vers la guérison. Le danseur H01 « libère toutes les énergies qu’il y a en dedans » afin de prendre les « énergies négatives des autres ». Il considère que c’est une « bonne fatigue » parce qu’il a accompli un geste altruiste. Il purifie son régalia après des séances de guérison afin de se débarrasser des énergies négatives, car il le considère comme un « outil » de travail. Le danseur H02 dit qu’il dépense de l’énergie en dansant, pour favoriser sa guérison et celle des autres. La danseuse F02 a dit, en parlant des autres danseuses qui avaient participé à une danse de guérison pour quelqu’un, qu’elles « étaient vraiment brûlées d’avoir dansé pour [un homme] malade ».

La danse de guérison s'appuie sur un double principe thérapeutique qui se veut à la fois être un acte bénéfique pour *Soi* et pour l'*Autre*. Ainsi, le danseur accompagne non seulement la personne dans la maladie, mais qu'il en ressent un mieux-être émotionnel.

État d'esprit requis pour danser

Le fait d'être « à l'intérieur de soi » réfère aux états mentaux et émotionnels que les danseurs éprouvent dans l'exercice du rituel de guérison par la danse. L'image positive que les danseurs projettent auprès des membres de la communauté se répercute sur leur estime de soi. Le danseur H02 explique comment la danse traditionnelle des hommes a eu une influence profonde sur sa vie, ce qui lui a permis de modifier des comportements mésadaptés :

C'est montrer le courage, la force de montrer ce qu'on est en dedans de nous-mêmes. Dans le fond, ça reste, ça ressort tout seul physiquement [quand il danse]. J'essaie de faire ça le plus possible dans ma vie.

Peu importe les éléments négatifs qui peuvent survenir à l'intérieur et à l'extérieur du cercle de danse, les danseurs les transforment en énergie positive qui contribue à un processus de guérison. Le danseur H01 a dit : « Je suis concentré à faire ce que je fais [...] je me libère de toutes les énergies qui a en-dedans. Je prends les énergies des autres [...] des énergies négatives ». Le danseur H01 mentionne que le rythme du tambour lui permet de canaliser son énergie, de se concentrer. Cependant, il précise qu'il doit « faire le vide autour [de lui, puisque s'il y a] quelque chose de négatif en dedans [...] [il] danse mal ». Le danseur H02 dit qu'au « son du tambour [il est dans] [s]a petite bulle, [...] ne voi[t] pas grand monde [...] oublie tout à l'extérieur ». Tellement qu'il en oublie parfois de manger.

Les danseurs se protègent des mauvaises énergies en effectuant un rituel de purification afin qu'elles n'interviennent pas dans le processus de guérison. Les danseurs H01, H02 et H03 mentionnent respectivement qu'ils purifient leurs régalias et leurs accessoires, ainsi que leurs corps et leurs âmes afin de « prendre cette énergie », de « nettoyer des mauvaises pensées » ou « d'enlever des mauvaises ondes ».

Les danseurs peuvent tirer du positif d'une situation difficile en recherchant un équilibre face à une tension. Il s'agit de retrouver en *Soi* une force morale pour surmonter des problèmes. Le danseur H03 a dit : « Quand j'ai envie de consommer, je me purifie [...] après chaque danse, chaque situation, [...] on voit les danseurs se faire purifier pour enlever soit la mauvaise énergie ou t'apporter de la nouvelle énergie ». La danseuse F03 explique que la danse lui apporte : « [d]es fois, une énergie positive, comme tu peux recevoir des énergies négatives ». Elle a toutefois précisé que la danse « ça fait du bien, physiquement et mentalement » en permettant d'évacuer le « trop plein, la tension, le stress » ou « le goût de pleurer ».

Acquisition et transmission des savoirs traditionnels

L'acquisition des savoirs traditionnels est une composante importante du processus de guérison. Le danseur H01 a dit qu'il avait « appris beaucoup en observant et en posant des questions », en écoutant « le maître de cérémonie qui explique aussi beaucoup ». Il a expliqué que « tu poses des questions à mesure que tu grandis, à mesure que tu vas dans les pow-wow ». La danse traditionnelle est un processus d'apprentissage continu. Le danseur H02 l'a exprimé en ces mots : « J'apprends encore, comme les autres ». Le danseur H04 a indiqué qu'il apprend « en regardant les autres ». Toutefois, la danseuse F01 a déclaré que « c'est venu tout seul, [...] mon corps vibrait, mes pieds vibraient, [...] personne ne me l'a montré nécessairement ». Néanmoins, elle a ensuite ajouté que :

c'est beaucoup avec de l'observation et parler avec d'autres danseurs que j'ai appris. Puis, en assistant à des pow wow. Plus ça allait, plus j'apprenais sur les différents styles de danses, la danse chez les hommes, chez les femmes. J'ai comme fait un parcours personnel.

Le danseur H02 a expliqué avoir appris « en regardant et en observant beaucoup ». La danseuse F03 a « appris à travers les cercles de danse : les cérémonies, les prières, tout ça, pas mal partout ». Elle a mentionné que des *kokom* (grands-mères) et sa mère lui ont montré pourquoi on « porte des mocassins, la robe, beaucoup de choses ». Comme elle a dit : « En dansant aussi, on se parle ». Le danseur H03 a bénéficié d'un mentor et a été

accompagné par sa mère dans son apprentissage de la danse traditionnelle. Son mentor lui « a ouvert le chemin rouge ».

Des participants ont souligné l'importance de transmettre les savoirs traditionnels aux jeunes et d'offrir un autre aspect de la culture *anicinape* au grand public. Le danseur H01 a expliqué qu'il « apprend à donner au suivant [et] aux futures générations comment danser ». La danseuse F03 a insisté sur la nécessité de « transmettre et d'enseigner aux enfants... parce qu'il y a eu une coupure, ça existait avant ». Elle a aussi dit qu'« il faut se rendre compte qu'on a des valeurs [...] qu'il faut les transmettre ».

La danseuse F03 a dit qu'elle a initié à la danse traditionnelle une fillette de trois ans qui était sujette à des convulsions. La danseuse F01 « montre des choses [à sa fille] : le respect » et la responsabilité que doit assumer la *Jingle dress* pour accompagner les personnes dans un processus de guérison ou de deuil. D'ailleurs, la danseuse F01 explique que « [c]'est une personne qui était malade qui est venue [lui] porter des cônes, des « *jingles* », des clochette » afin de « danser pour elle ». Cet événement l'a encouragée à fabriquer « une *Jingle dress* avec [s]a mère ». De même, le danseur H01 a fait le design des différentes pièces de ses régalias et a travaillé avec sa mère afin de les assembler. La danseuse F02 « [a] tout décoré et cousu [elle]-même avec l'aide de [s]a mère ». Les danseurs H02 et H03 font la conception et l'assemblage de leurs régalias. Le danseur H03 partage son savoir au sujet de la danse traditionnelle avec ses enfants en confectionnant avec eux leur régalia. Le danseur H02 a fait 95% de son régalia, à l'exception de sa « tante [qui] a fabriqué ses mocassins et de son [...] *roach* qui a été fait par quelqu'un [d'autre] ». Il explique que « dans le temps, fallait que tu donnes un cadeau en échange » et « il y a des affaires que tu achètes ».

CHAPITRE 5 : DISCUSSION

Ce projet avait pour objectif de documenter la danse traditionnelle autochtone dans un processus de guérison et si elle contribue à l'amélioration des quatre éléments du mieux-être (*mino pimatisiwin*) – spirituel, émotif, physique et mental. Les résultats montrent que la pratique de la danse traditionnelle autochtone joue un rôle important afin de retrouver l'équilibre entre les différents éléments du mieux-être. Le corps et l'esprit ne font alors qu'un pour contribuer à la guérison (Koch et al., 2019; Schott-Billmann, 2015).

Hanna (1979, 1988) a privilégié une approche processuelle pour intégrer dans un modèle les éléments expliquant les effets bénéfiques de la danse sur le mieux-être des personnes. Le modèle processuel d'Hanna (1979) permet d'analyser différentes composantes de la danse en une seule unité, qui englobe les traditions culturelles d'un groupe social. La plupart des participants ont qualifié la danse de mode de vie « dans le sens traditionnel » (H01, 2017). Ils considèrent l'ensemble des pratiques traditionnelles auxquelles ils se consacrent comme ayant une seule et même intention : trouver un équilibre entre les quatre éléments du mieux-être (*mino pimatisiwin*) – spirituel, émotif, physique et mental pour une guérison réparatrice et globale (Couture et McGowan, 2013).

Hanna (1979) articule son modèle processuel autour de quatre composantes : (1) Sources catalytiques, (2) Chorégraphe-danseur, (3) Moyens de communication et (4) Audience (Annexe A). Ces composantes s'influencent mutuellement pour modifier les dimensions émotionnelle-affective, cognitive, comportementale et sociale du danseur. L'*American Dance Therapy Association* (ADTA, 2018) et l'*European Association Dance Movement Therapy* (EADMT, 2018) abondent en ce sens, soutenant que l'utilisation psychothérapeutique du mouvement en danse favorise l'intégration émotionnelle, sociale, cognitive, physique et spirituelle de la personne dans le but d'améliorer sa santé et son bien-être.

Sources catalytiques

Hanna (1979) explique que le danseur dispose d'un bagage initial, qu'il soit génétique, historique ou culturel, duquel il puise ses sources pour entamer un processus de guérison. Le terme « ressource » est également utilisé pour décrire les capacités que possède le danseur pour améliorer sa situation (Anaut, 2005). Selon Couture et McGowan (2013), il existe une « capacité autochtone » à se référer et à intégrer implicitement un ensemble d'éléments symboliques dont le but est de fournir un environnement propice à la guérison des quatre éléments du mieux-être (*mino pimatisiwin*) – spirituel, émotif, physique et mental. Hart (2002) explique qu'il est important de savoir d'où l'on vient avant de se lancer dans un processus de guérison. Une difficulté s'impose quand la personne est à la recherche elle-même d'un passé qui lui a été dérobé par les politiques assimilatrices (Armitage, 1995). La personne doit renouer avec des valeurs traditionnelles autochtones pour favoriser un équilibre dans le développement du mieux-être (Couture et McGowan, 2013; Hart, 2002). Les participants ont privilégié la pratique de la danse traditionnelle autochtone.

Gonzalez-Sanchez et al. (2019) ont montré qu'involontairement le corps vibre au rythme de la musique à l'aide du système vestibulaire. Les chercheurs ont remarqué que les personnes étaient particulièrement stimulées par l'intensité du son et avaient une prédisposition à synchroniser les mouvements de leur corps à des changements de tempo²⁹. Lors des pow wow, Hoefnagels (2004) a noté qu'il y a une forte intensité sonore par l'accentuation des coups sur le grand tambour ou tambour collectif et l'accélération du tempo. Les chants aigus contribuent à ce phénomène en accompagnant le rythme des tambours. Le corps réagit à ces stimulus. L'intensité sonore réactive des habilités sensorimotrices qui étaient demeurées en période de latentes (Riva et al., 2017). La musique stimule et engage le danseur en une série de mouvements influencés par des informations qui seraient enregistrées implicitement dans la mémoire corporelle (Schott-Billman, 2015). On note également qu'un héritage phylogénétique peut se transmettre par

²⁹ Gonzalez-Sanchez et al. (2019) mentionnent que l'étude devrait élargir les genres musicaux pour comprendre davantage entre la synchronisation du système sensorimoteur et la mémoire corporelle.

des traces mnésiques, « une modification du tissu nerveux constituant la base neurologique de la conservation du passé dans la mémoire » (Richard, 2020). Les traces mnésiques doivent être renforcées dans la reproduction continue d'une activité pour qu'elles s'inscrivent dans une mémoire individuelle ou collective (Benhaïm, 2007).

La danse en héritage

Comme l'ont noté Archibald et al. (2012), Hanna (1979) et Schott-Billmann (2015), le danseur s'alimente à différentes sources, qu'il s'agisse de leur histoire collective et personnelle³⁰, d'événements socio-culturels, du savoir traditionnel ou d'une expérience relationnelle. J'ajouterai le lieu où se pratique la danse.

Des témoignages ont indiqué que les danses traditionnelles étaient pratiquement tombées dans l'oubli puisque les aînés y font peu référence, à l'exception de brefs récits des trois danseuses³¹. Des participants à l'étude ont décrit l'absence d'informations sur les danses traditionnelles autochtones par des expressions comme « les plus vieux n'en parlaient pas » ou « à cause un peu de la religion ». Un mutisme qui est la résultante d'actions délibérées des autorités étatiques et religieuses pour l'assimilation des peuples autochtones en contexte de colonisation (Armitage, 1995). Il faut tenir compte du fait que l'apprentissage de la danse se fait entre autres par la pratique et l'observation. En étant privés des conseils d'un guide de leur communauté, les danseurs ont eu de la difficulté à se familiariser avec la pratique de la danse traditionnelle (Couture et McGowan, 2013). Certains danseurs ont alors cherché un savoir traditionnel hors de la communauté. Les expressions « *en savoir davantage* » de la danseuse F01 et « *ça serait le fun de creuser* » du danseur H01 nous en révèlent beaucoup sur l'état d'esprit des jeunes adultes autochtones qui demandent d'obtenir plus d'informations sur des activités traditionnelles aux Abitibiwinnik. Leur questionnement a fait naître un intérêt marqué pour la danse et les a amenés à s'intéresser aux Nations qui la

³⁰ L'histoire personnelle des danseurs a été présentée dans la section *Profil des participants* au Chapitre 3 : Méthodologie.

³¹ L'un de ces récits a suscité un intérêt particulier sur des pratiques ancestrales dont une danse rituelle qui consistait à remercier *makwa* l'ours qui avait donné sa vie pour des nécessités de base comme la nourriture.

pratiquent d'après la manière « autochtone »³². Les danseurs que j'ai rencontrés ont adhéré au protocole établi par les peuples autochtones des plaines et de l'ouest des États-Unis et du Canada (Browner, 2002; Ellis, 2003; Owen, 2008). Ce protocole, utilisé dans les pow wow, laisse peu de place à l'improvisation dans le déroulement des cérémonies et la chorégraphie des danses, ainsi que toute intégration de traditions locales (Owen, 2008).

Le cercle de danse : un lieu sacré

Le cercle de danse offre au danseur un lieu de sécurité et de solidarité qui influence le processus de guérison. Les facteurs psychologiques, sociaux et culturels (*set and setting*) sont également importants à considérer pour s'engager dans un processus de guérison (Leary et al., 1964). Leary et al. (1964) estiment qu'afin de vivre une expérience enrichissante, une personne doit être dans un état d'esprit positif et l'activité doit se dérouler dans un environnement physique et social propice. Le concept de *set and setting* a été introduit dans le traitement psychothérapeutique des personnes dépendantes aux substances à partir des années 1950 (Leary, 1957). La personne ne peut simplement faire acte de présence à une activité thérapeutique, mais doit plutôt être prédisposée psychologiquement pour s'y sentir bien. Les émotions jouent un rôle essentiel dans les intentions de la personne à participer à une activité thérapeutique. Une émotion négative amplifiera les symptômes d'un trouble psychologique, comme pour le danseur H01 quand il se préparait à entrer dans le cercle de danse. Le danseur doit être bien physiquement pour se dépasser dans le cercle de danse. Il est question de libérer un stress physique, d'être à même de contrôler les parties de son corps en mouvement en synchronisme avec les rythmes du tambour et des chants afin de diminuer les tensions musculaires et entraîner une relaxation des muscles (Hanna, 1979, 2017; Schott-Billmann, 2015). Le corps libère une dépense d'énergie du stress pour mener à un état de repos (Lex, 1975). La danseuse F03 dit que la danse lui permet de réduire le stress mental et physique engendré par son travail, ainsi que celui qu'elle a vécu en tant qu'enfant de survivants des pensionnats autochtones.

³² Ce témoignage rejoint ce qu'Adelson (1992) avait mentionné quand au fait que d'« être Cri » décrit une réalité ontologique.

Chorégraphe-danseur

Le corps : un capteur d'énergie

Les participants ont tenu un discours pouvant expliquer comment la danse contribue au processus de guérison. Les états émotionnels témoignent bien de l'influence de la danse sur ces processus. Nous verrons en quoi consiste ce changement et quels comportements et quelles dimensions psychologiques ont été améliorés pour le mieux-être de la personne. L'aspect spirituel occupe également une place prépondérante alors que les danseurs se soumettent à une profonde introspection.

Un participant a mentionné que le rythme imposé par le tambour lui permettait de canaliser l'énergie. Les muscles du corps réagissent aux mouvements du danseur et relâchent de l'énergie quand celui-ci se déplace avec force et intensité dans un temps déterminé (Hanna, 1979). Cette dépense énergétique lui permet de se focaliser sur lui-même et de s'engager mentalement et spirituellement. Le corps libère une énergie « positive » pour éloigner toute pensée négative afin d'atteindre un équilibre psychologique et émotionnel (Couture et McGowan, 2013). Becker (2010) explique que la musique peut influencer sur les comportements et l'état émotionnel d'une personne en augmentant sa sensibilité et en la rendant vulnérable lorsqu'elle est confrontée à une situation difficile. Schott-Billmann (2015) indique qu'il peut être question d'un appel à l'aide du danseur où le corps agit comme un mécanisme de défense pour relâcher une tension.

Quelques danseurs mentionnent que la « dépense d'énergie » pour leur guérison se fait d'une manière introspective. Différentes expressions évoquent l'état de conscience dans lequel se trouvent les danseurs qui permet de s'isoler afin de relaxer et d'évacuer la tension et le stress (Hanna, 2017). Schott-Billmann (2015) mentionne que le tambour est un moyen efficace pour entrer en transe et en relation avec le monde-autre. L'état second dans lequel les danseurs se placent met au repos l'esprit et mobilise le corps sous l'influence de la musique et des chants. La danse contribue au bien-être en créant une émotion positive, en donnant un sens et en établissant des relations positives (Hanna, 2017; Seligmann, 2011).

Des participants ont expliqué que la danse leur apporte des énergies positives et permet de recevoir des énergies négatives. Des danseurs accueillent les énergies négatives des autres pour accompagner les malades dans la guérison. Une participante a mentionné que les danses sont avant tout des séances de « guérison intérieure » et de guérison des autres. Deux participants considèrent que la danse une source d'épuisement parce qu'ils ont accompli non seulement un geste d'altruiste, mais comme une vocation ou un travail. Les interactions sociales entre les danseurs et les spectateurs permettent de provoquer des émotions positives et des comportements prosociaux (Thoits et Hewitt, 2001). Une recherche de bien-être subjectif est déterminée par les dimensions affectives et cognitives de la danse. La dimension affective s'est exprimée par des gestes altruistes et d'empathie des danseurs lorsqu'ils accompagnaient des personnes dans la maladie ou le deuil. Ainsi, l'exécution d'une danse de guérison qui apparaît avoir une forte charge émotionnelle renforce au contraire l'affect positif du danseur.

Moeke-Pickering et Partridge (2014) ont souligné que la purification du corps avait un effet positif sur des stagiaires en service social autochtone. Les séances de purification qui se tiennent avant les cours permettent de chasser les pensées négatives et de réduire les tensions de la vie quotidienne. Avant un pow wow ou autre événement, les participants purifient leurs régalia et leurs accessoires, ainsi que leurs corps et leurs âmes pour se débarrasser des énergies négatives, car ils les considèrent comme un « outil » de travail. La purification aide à commencer la journée d'un pow wow avec une attitude positive.

Moyens de communication

Quand le corps s'anime, résonne le tambour.

D'après Hanna (1979), Fuchs (2011) et Schott-Billmann (2015), les humains ont la capacité de retrouver une mémoire inscrite dans le corps. Il suffit d'un déclic afin de réactiver les réflexes sensorimoteurs pour mettre le corps en action. Schott-Billmann (2015) allègue que « le corps impose son ordre aux “deux sœurs jumelles” : la musique et la danse » ([traduction libre]). Schaeffner (1980 [1968]) souligne que le son et le geste émanent du corps, qui devient à son tour un réceptacle.

La mémoire corporelle active à nouveau des expériences dont l'origine remonte à des temps anciens. Schott-Billmann (2015) explique que l'expérience « primordiale » vécue par les danseurs se réactive à leur insu. Des participants décrivent une expérience assez comparable quand ils parlent d'une énergie physique vitale liée à leurs racines, en particulier celles du territoire. Le danseur fait appel aux forces telluriques qui placent le corps et l'esprit dans un état de « bien-être ». Les vibrations du tambour réactivent ces forces et libèrent un flux énergétique. Une participante a mentionné que le son du tambour l'attirait vers le cercle de danse. Les participants ont mentionné comment ils ressentaient l'intensité de l'énergie avant, pendant et après leurs performances dans le cercle de danse.

Le régalia: une image positive

La nature des danses et le régalia sont deux aspects que les danseurs ont évoqués pour arrêter leurs choix de danses pour entamer leur processus de guérison. Les représentations scéniques et les chorégraphies livrent des messages que les danseurs utilisent pour reconstituer leur image de soi d'une façon positive à partir de symboles puissants (les parements et accessoires du régalia) et par l'engagement du corps (Schott-Billman, 2015).

Hanna (1979) a identifié un mode d'expression lié à ces comportements, une *concrétisation* : « un dispositif qui reproduit l'aspect extérieur d'une chose, d'un événement ou d'une condition ». Par exemple, le danseur imite la gestuelle des animaux. Les danseurs traditionnels hommes s'emparent non seulement du comportement de l'animal, mais également de ses attributs morphologiques, qui sont mis en valeur dans le régalia. Ainsi, les danseurs ne s'expriment pas seulement avec le corps, mais aussi par le régalia et ses accessoires, qui permettent de livrer des récits personnels et collectifs. Cela a permis, entre autres, de distinguer une forme de communication non verbale au moyen des éléments symboliques du régalia et de ses accessoires. Les danseurs attribuent à différents éléments du régalia et de ses accessoires des traits de personnalité qui véhiculent une image positive.

Audience

Une expérience relationnelle

Les *pow-wow* sont un prétexte à la rencontre et les danses deviennent un exécutoire pour les hommes et les femmes qui peuvent en ressentir les bénéfices thérapeutiques. Des réseaux s'établissent sous différentes formes et selon les affinités des participants. Bousquet (2016) note que le réseau de relations dépasse largement les membres d'une communauté et s'inscrit dans un circuit où les danseurs et les tambourineurs peuvent s'exprimer et partager leurs cultures.

Hoefnagels (2004) considère que la musique est l'élément central qui rassemble tous les acteurs concernés par les activités du pow wow. Le rythme musical établit un lien puissant entre les danseurs qui ont un sentiment d'appartenance à une communauté, qui partagent des intérêts communs (Schott-Billmann, 2015). L'expérience collective des danseurs traditionnels autochtones obéit au rythme des tambours qui coordonnent les mouvements du corps. Un corps désorganisé peut retrouver la synchronisation de ses mouvements sur un rythme régulier (Schott-Billmann, 2015). Le tambour anime le corps, qui prend le relais pour entreprendre le processus de guérison. Comme l'explique Csordas (1990), étant donné que les participants partagent culturellement des maux en commun, ils peuvent s'instruire mutuellement et les reconnaître, facilitant la guérison.

Certains participants voyaient dans la danse l'occasion de poursuivre leur processus de guérison dans un contexte de solidarité, répondant ainsi aux appels d'aînés à poursuivre cette voie. Il se développe un sens de l'entraide entre les danseurs, qui en fait une source d'inspiration pour d'autres personnes ayant besoin de guérison, par exemple en raison d'une dépendance à l'alcool ou aux drogues. Plusieurs participants ont évoqué le chemin rouge comme une démarche à laquelle ils ont adhéré pour améliorer leur mieux-être spirituel, émotif, physique et mental (*mino pimatisivin*). La guérison peut ainsi être interprétée comme un « chemin » que les Autochtones empruntent afin de se rétablir (Beaulieu, 2012).

Un groupe de soutien est parfois nécessaire pour éviter de s'écarter du « chemin rouge ». Les participants ont mentionné avoir eu le soutien d'autres danseurs ou d'aînés qui les ont conseillés dans leur cheminement personnel. Couture et McGowan (2013) expliquent l'importance de la contribution des aînés d'accompagner les personnes dans le processus de guérison. Certains participants ont indiqué qu'ils prodiguaient des conseils aux personnes intéressées à s'initier à la danse traditionnelle, entre autres les jeunes. La contribution sociale des aînés joue effectivement un rôle important dans le mieux-être des membres des communautés autochtones (Viscogliosi et al., 2020).

La danse de guérison s'inscrit dans un univers social qui exige le respect des règles afin d'être accepté dans le cercle de danse. Les Lakotas ont établi de telles règles pour encadrer les actions et les intentions ainsi que le comportement des participants (Owen, 2008). Par exemple, les pow wow suivent un déroulement précis et un code de conduite strict. Cela dit, les danseurs ont eu des propos bienveillants envers les personnes qui manquent de respect au protocole. Porter un jugement reviendrait à être insensible à une situation qu'ils auraient pu vivre eux-mêmes. Le cercle de danse se veut ainsi un espace où la personne peut évoluer en toute sécurité.

Estime de soi et identité culturelle

Deux thèmes principaux se dégagent des résultats : l'estime de soi et l'identité culturelle. Les notions du *Soi* et de l'*Identité* se construisent à partir des perceptions et des intentions qui guident les personnes dans la pratique d'activités traditionnelles et qui ont une influence positive sur les processus cognitifs, affectifs et sociaux (Kirmayer et al., 2003; Hanna, 1979). Les activités traditionnelles permettent de renforcer l'estime de soi (Waldram et al., 2008). En ce sens, la danse traditionnelle semble permettre d'atténuer les symptômes de différents problèmes, notamment en favorisant l'adoption de comportements bénéfiques au mieux-être des personnes.

La danse traditionnelle autochtone se conforme au modèle d'apprentissage dans lequel les énergies physiques et mentales sont mobilisées vers une guérison par le renforcement de l'estime de soi et la construction de l'identité (Couture et McGowan, 2013). Schott-Billman

(2015) note que le caractère dynamique et captivant de la danse traditionnelle laisse une empreinte sur le corps, stimule des savoir-faire oubliés par la « rencontre entre l'extérieur et les profondeurs inconnues du soi » (p. 12).

Estime de soi

Le concept de *Soi* porte sur les perceptions que nous avons de nous-mêmes d'un point de vue cognitif, émotionnel, comportemental et social (Vallerand, 2006). L'évaluation que nous faisons de ces perceptions se réfère à l'attitude favorable ou défavorable de l'estime envers soi (Greenwald et al., 2002; Sedikides et Gregg, 2003). L'estime de soi peut également s'exprimer en diverses façons. Luhtanen et Crocker (1992) ont pu établir des liens entre l'estime de soi individuelle et l'estime de soi collective. D'ailleurs, l'estime de soi collective est à considérer chez les peuples autochtones puisqu'elle a une influence sur les perceptions que les personnes ont d'elles-mêmes. Comme tous les groupes sociaux ayant des traits culturels distinctifs auxquels ils peuvent s'identifier, l'approbation des pairs renforce positivement l'estime de soi individuelle ainsi que l'estime de soi collective (Jetten et al., 2002; Zhang, 2005). Toutefois, si le sentiment d'appartenance se détériore et ne s'incarne pas dans l'expression du soi, la personne n'accède pas au processus de socialisation qui permet d'acquérir et de consolider les schémas culturels et les expériences ethniques de son groupe social (Sotomayor, 1980). L'héritage des politiques d'assimilation forcée a contribué à une dévalorisation systématique de l'estime de soi et de l'identité autochtone (Kirmayer et al., 2003). Comme le soulignent les auteurs,

Lorsqu'un groupe social est dévalorisé, l'individu peut subir des blessures à son estime et à son « capital » social, ainsi que sur sa capacité d'agir et à son autonomie. Cependant, l'identité collective n'est pas seulement intrinsèque à un groupe ethnoculturel ou à une communauté spécifique. Il est créé à partir d'interactions avec un environnement culturel plus large [*dont celui d'une société dominante*], ce qui peut imposer des identités dévalorisées et un statut marginalisé (p. 18).

Les politiques d'assimilation ont eu des effets néfastes sur les structures sociales des communautés autochtones. Les pensionnats autochtones ont été les principaux instruments de cette dérive politique et idéologique qui a affecté la santé individuelle et

collective. D'après Herman (1997), les personnes traumatisées subissent des dommages aux structures de base du soi et leur estime de soi est assaillie par des expériences d'humiliation, de culpabilité et d'impuissance. Wesley-Esquimaux et Smolewski (2004) mentionnent, au sujet des pensionnats autochtones, que :

La perte inévitable de la dignité personnelle et culturelle et du contrôle social se manifesteront par le doute de soi, le rejet de soi, l'anxiété et la dépression. Il est également clair que l'un des aspects alarmants de la perte de l'estime de soi sociale et culturelle et du manque de reconnaissance de soi est que, en l'absence de mécanismes de protection, on peut assister à la désintégration sociale (p.80).

Selon Anaut (2005), les personnes en situation vulnérable doivent utiliser des facteurs de protection³³ interne et externe comme un « *effet filtre* » pour s'adapter à des situations aversives et maintenir leur estime de soi. La capacité d'adaptation d'une personne dépend d'un processus dynamique qui fait appel à des ressources individuelles, familiales et sociales (Manciaux, 2001). Des éléments relatifs à la culture autochtone s'inscrivent comme une ressource importante dans ce processus, lesquels sont associés à une littératie³⁴ symbolique. Archibald et al. (2012) l'ont constaté par le biais des témoignages recueillis dans l'étude d'activités créatives dans le cadre des programmes de la Fondation autochtone de guérison. Les participants ont mentionné l'influence de personnes significatives dans leur entourage qui les ont accompagnés dans l'apprentissage d'activités traditionnelles, dont la danse traditionnelle autochtone. Comme le notent Kirmayer et al. (2007), « il peut s'avérer nécessaire d'amener un très grand nombre [de personnes] à se mobiliser, à s'impliquer directement dans des projets d'apprentissage et d'aide, dans l'offre d'activités communautaires, pour que les retombées positives soient significatives » (p. 105)³⁵. L'une

³³ Les **facteurs de protection** sont les ressources qui favorisent la capacité d'adaptation. Ils protègent les individus ou les groupes contre les effets dommageables des **facteurs de risque** (CCNDS, 2020).

³⁴ J'ai repris la définition de l'Alberta Education : « la littératie comme étant l'habileté, la confiance et la volonté d'interagir avec le langage pour acquérir, construire et communiquer un sens dans tous les aspects de la vie quotidienne. Le langage se décrit comme un système de communication construit en fonction de facteurs sociaux et culturels » (2021).

³⁵ Kirmayer et al. (2007) parlent de la participation des adolescents à des activités d'apprentissage. Les participants à notre étude entrent bien dans cette catégorie de personnes qui nécessitent l'appui de la communauté pour la pratique de la danse traditionnelle.

de ces activités est la confection du régalia. Les participants ont expliqué que les parements et les accessoires du régalia sont une composante importante de la pratique de la danse traditionnelle. Le régalia permet non seulement de revendiquer une identité culturelle, mais est un mode d'expression.

D'après Anaut (2005), les interactions chaleureuses et positives avec la famille sont un facteur de protection. Les participants ont évoqué l'importance de l'implication de leur famille dans les activités relatives à la danse traditionnelle. Par exemple, la famille participe en aidant dans la confection du régalia ou en offrant des accessoires pour le fabriquer. Les participants ont retiré de la fierté d'avoir participé à la création d'un objet et d'avoir partagé l'activité avec un membre de leur famille. Archibald et al. (2012) ont constaté que :

42 pour cent des programmes incluant les activités créatives ont indiqué une augmentation du niveau de confiance et d'estime de soi chez les participants. Le développement de l'estime de soi a été généralement associé à la capacité des participants de créer un objet qui pouvait être vu, touché ou entendu et un objet dont ils pouvaient être fiers : [traduction] « La confiance et l'estime de soi se développent par le canal du produit fini » (Survey record 62 [MB]) (p. 27).

Certains éléments du régalia portent une forte charge symbolique qui véhicule des valeurs ou croyances positives et renforce l'estime de soi (Archibald et al., 2012). Les participants ont décrit des éléments du régalia en relation avec leur histoire personnelle, utilisés comme des symboles positifs. Dans un cadre thérapeutique, l'histoire d'une personne peut être élaborée autour de métaphores et de langage symbolique transmis indirectement et avec subtilité (Archibald et al. 2012). Par exemple, les plumes d'aigle ont été désignées comme l'incarnation du courage du guerrier. Une force de caractère que certains participants ont vu comme une façon de se protéger de mauvais comportements, dont la consommation d'alcool. D'autres participants ont parlé d'attributs associés aux phénomènes atmosphériques et à la nature pour décrire des sentiments et des émotions. Le soleil et les nuages ont été évoqués comme des images positives. Le soleil signifie la force et la gradation de ses couleurs suscite l'admiration. Le blanc des nuages et de la neige exprime la sobriété. Le bleu souligne l'immensité du ciel qui est perçue comme la beauté de la vie.

La capacité d'adaptation d'une personne peut se révéler autrement quand celle-ci utilise ses propres ressources pour accompagner d'autres personnes nécessitant un soutien psychologique. L'accompagnement se manifeste différemment selon que le danseur intervient en faveur d'une personne ou qu'une personne demande de l'aide. Des actes rituels ou des danses de guérison seront effectués pour satisfaire aux requêtes du danseur ou du demandeur; des gestes dont les caractéristiques s'apparentent à l'empathie et l'altruisme. Moscovici (2000) note que « le geste altruiste est donc associé à la proximité empathique mais aussi au fait qu'il accroît l'estime de soi » (p. 115).

Des actes rituels se réalisent durant la fabrication d'éléments du régalia. Le tabac inséré dans les clochettes et les plumes d'aigle se veut une prière d'intercession en guise de solidarité auprès des personnes malades ou endeuillées. Les participants ont affiché des sentiments d'empathie quand ils effectuaient le rituel en évoquant un membre de leurs familles à qui la prière lui était destinée. Les sentiments d'empathie ne se limitent pas aux membres de la famille. La majorité des participants ont exprimé de l'empathie ou d'altruisme envers d'autres danseurs et des membres de l'audience. Le cercle de danse est le lieu idéal pour interagir avec les autres danseurs et les membres de l'audience. La danse de guérison est perçue comme une méthode thérapeutique où la personne qui requiert une faveur puise dans l'énergie du danseur pour en obtenir des bienfaits. Dufrene (1990), Furth (2002) et McNiff (2004) considèrent que la thérapie par l'art amène les personnes à retourner symboliquement à une source d'énergie et la transformer en guérison. Un danseur a mentionné que son régalia est un outil l'aidant à prendre de l'énergie pour agir comme guérisseur auprès des autres personnes.

Identité culturelle

Bien que la notion d'identité culturelle soulève des questions sur la double inscription d'une personne à sa culture, soit collective et individuelle (Bensa, 2006; Descola, 2005), elle a été retenue dans cette étude car elle avait du sens pour les participants. Archibald et al. (2012) ont également noté que l'identité culturelle avait été mentionnée par les participants à des projets financés par la Fondation autochtone de guérison.

La notion d'identité culturelle se réfère au « rapport que l'individu entretient avec son environnement culturel et la contribution de cet environnement à la définition de soi » (Ogay, 2001). Martin et Girard (2009) notent que « [l']appartenance au territoire et la relation à la forêt constituent la pierre angulaire des identités et des cultures amérindiennes du Québec » (p. 64). L'identité culturelle des populations autochtones s'est détériorée au fil du temps face aux assauts du colonialisme, en particulier la perte de territoire, de pouvoir et d'autonomie (Dion Stout et Kippling, 2003; Kirmayer et al., 1993-1994a; Kirmayer et Valaskakis, 2009). La détérioration de l'identité personnelle et collective a eu une incidence négative sur la santé mentale et le bien-être des peuples autochtones de génération en génération (Kirmayer et al, 2000). D'après Aguiar et Halseth (2015), il faut briser le « mécanisme de transmission » et « rétablir un sentiment fort de fierté et d'identité culturelle en reconstruisant les familles et les communautés, de travailler à réduire les disparités socio-économiques » (p. 10). Le processus susceptible de rétablir un sentiment de fierté et d'identité tant individuelle que collective réside dans la « promotion de la culture comme traitement » (Gone, 2013).

Les participants expriment un sentiment de fierté de promouvoir leur culture et d'en être les porte-étendards. Il y a toujours des membres de la communauté de Pikogan qui portent fièrement le bâton de l'aigle et le drapeau aux différents pow wow. Comme l'a souligné un danseur, les porteurs du bâton de l'aigle sont considérés comme « protecteurs » de la famille et de la communauté. Ce dernier a même incorporé dans son régalia la notion du « protecteur » par l'image de l'orignal, qui protège sa famille et son territoire. D'après Anaut (2005), « les relations familiales peuvent avoir un rôle protecteur ». Montrer de bonnes compétences en tant que parent permet d'être perçu comme un « modèle » pour la communauté. La majorité des participants ont mentionné l'importance de transmettre les valeurs et d'être des ambassadeurs de la culture anicinape. La culture peut être considérée comme un facteur de protection en permettant à la personne de reconstruire son identité culturelle (Del Pilar et Udasco, 2004). La danse traditionnelle autochtone est une activité qui a permis aux participants de conserver leur identité individuelle et d'approfondir leurs connaissances de cette identité.

***Ni nimina kitci kikeian* : Je danse pour guérir**

L'un des objectifs que la Fondation autochtone de guérison (FADG, 2006) s'était fixée consistait à soutenir financièrement des projets qui menaient « à la prise de conscience, notamment la connaissance de soi, le renforcement de l'identité et de l'estime de soi » (p. 103). Selon Taylor (1992), le fait d'organiser des célébrations publiques, des actes rituels, incluant la danse, permet d'améliorer l'estime de soi et l'identité. Ladd-Yelk (2001) et Zimmerman et al. (1998) affirment que l'éveil d'une conscience identitaire associée avec une haute estime de soi peut agir comme un facteur de protection contre des comportements mésadaptés. Comme le mentionnent également Kirmayer et al. (2009), la promotion de programmes qui favorisent une participation active d'une personne dans son processus de guérison permet une meilleure prise en charge de sa santé mentale, ainsi qu'une forte affirmation de son identité culturelle.

Par la danse traditionnelle autochtone, le danseur peut utiliser son corps comme un outil thérapeutique et laisser libre cours à l'expression de ses sentiments et de ses émotions (Archibald, et al., 2012). Les auteurs ajoutent que la danse permet de mettre sa vie sur pause afin de se livrer à un travail d'introspection. L'un des danseurs a mentionné qu'il fait le vide autour de soi. Le corps prend le relais pour s'exprimer par des gestes à caractère symbolique et un langage métaphorique qui porte à réfléchir sur sa propre identité. Comme l'explique Gone (2008) en parlant de l'utilisation de la *métaphore* dans une démarche thérapeutique par le *Pisimveyapiy Counselling Centre*,

l'exploration (fouiller, creuser ou sonder) du vécu personnel, des souffrances profondément enfouies, pour essayer d'éliminer ses effets toxiques, la libération de la tension ou du stress émotionnel (le défoulement) au moyen de l'expression de soi cathartique, ainsi que l'engagement à l'autocritique et au travail sur soi (d'introspection) comme projet thérapeutique (p. 244).

La plupart des danses traditionnelles autochtones se font dans un contexte de convivialité. Les pow wow permettent une interaction avec l'audience, incluant les visiteurs extérieurs. Les danseurs doivent être en maîtrise de soi, prêts à s'ouvrir aux autres et à leur offrir un soutien moral. La majorité des participants retirent une grande satisfaction d'apporter un

soutien social aux personnes qui vivent des situations difficiles. Les termes d'entraide, gratitude, humilité et respect ont été évoqués. Les membres de l'audience participent à la démarche thérapeutique en renforçant les liens sociaux avec les danseurs (Aldrich, 2012). L'échange et le soutien social sont des mécanismes que les danseurs mobilisent pour la guérison (Kawachi et al., 2010).

Des survivants des pensionnats autochtones ont vu en la danse traditionnelle autochtone une façon de réclamer « leur propre identité et leur propre sens de la vie » (Knockwood, 1992, p. 158). Kirmayer et al. (1993-1994a) expliquent que les individus en font un *bricolage* créatif pour récupérer et réinventer leur identité sous une forme qui sert l'estime de soi. Les danseurs ont indiqué qu'ils sont honorés de participer à des événements pour montrer la culture anicinape. Kirmayer et al. (1993-1994b) soulignent que la dimension sociale du partage de ses connaissances culturelles et historiques avec d'autres Autochtones et non-autochtones contribue à la santé mentale.

CHAPITRE 6 : CONCLUSION

Ce mémoire se penche sur le rôle de la danse traditionnelle dans les quatre aspects du mieux-être (*mino pimatisivin*) – spirituel, émotif, physique et mental. Les témoignages des danseurs ont permis de comprendre que la danse traditionnelle peut être considérée comme un instrument thérapeutique fondamental pour accompagner les danseurs dans leur processus de guérison. D'ailleurs, McCormick (2009) et Tanner (2009) ont noté que les activités culturelles jouent un rôle clé dans le « mouvement de guérison » chez les peuples autochtones.

En utilisant le modèle processuel d'Hanna (1979), il a été possible de distinguer les ressources qui ont eu, consciemment ou non, une incidence dans le choix des participants de pratiquer la danse traditionnelle comme moyen de guérison. À différents moments, les participants ont fait appel à des ressources individuelles, familiales, communautaires et sociales.

Avant de se mettre en action, la majorité des participants prennent un temps pour purifier autant le corps que le régalia, indiquant un lien indivisible qui existe entre les deux. Ce rituel se veut un geste afin de libérer le danseur des énergies négatives. Le corps et le régalia deviennent des ressources individuelles qu'il faut protéger afin de les utiliser efficacement tout au long des cérémonies, en particulier lors des danses de guérison. Le corps est la première ressource qui est sollicité pour préparer mentalement le danseur à se jeter dans l'arène sans souci et à s'engager dans une séance de guérison individuelle et collective. D'après Schott-Billman (2015), le corps garderait en mémoire un héritage phylogénétique qui peut être réactivé par des gestes inconscients. Le son du tambour met le corps en action instinctivement et lui offre un moment particulier pour se livrer à une introspection.

Les participants ont dit profiter de ce moment qui leur procure un regard intérieur, un sentiment de bien-être, et qui agit comme un facteur de protection (Kirmayer et al., 2007).

Les rassemblements contemporains comme les pow wow servent non seulement à la pratique de la danse, mais également de lieu de partage (Contant-Joanin, 2019). Les participants ont mentionné que les pow wow sont un lieu de savoir et d'apprentissage, ainsi qu'une tribune pour partager une histoire commune, dont les problèmes sociaux qui les affligent et les actions à entreprendre pour modifier des comportements mésadaptés. Les problèmes de consommation y ont souvent été abordés, profitant ainsi de l'occasion de promouvoir la sobriété. Le réseautage permet aux danseurs de s'encourager et de poursuivre le processus de guérison.

Les interactions avec les spectateurs et les autres danseurs sont importantes. L'audience interagit à différents niveaux avec les danseurs pour des demandes de guérison ou simplement pour participer aux danses. Les danseurs peuvent également bénéficier d'un groupe de soutien en s'engageant dans le « chemin rouge ». Dion-Stout et Kipling (2003) ont souligné l'importance du réseautage pour les Autochtones poursuivant une cause commune et s'inspirant des connaissances, valeurs et pratiques des uns et des autres.

Au départ, cette étude négligeait l'importance de l'aspect symbolique du régalia comme composante indispensable du processus de guérison. Les différents éléments dont les danseurs sont parés ont une charge symbolique qui se rapporte à la construction de l'identité. Les participants ont souvent mentionné des éléments appartenant au bestiaire animalier anicinape (aigle, orignal, porc-épic, chevreuil, etc.). Chaque élément contribue à une image positive qui se répercute sur l'estime de soi. Il n'est pas surprenant que la plupart des danseurs participent à la création de leur régalia pour qu'il s'harmonise avec leur personnalité. Tous les participants ont souligné que le régalia est une composante indispensable à la pratique de la danse traditionnelle. Les résultats ont d'ailleurs mis en évidence en quoi les symboles des éléments du régalia rehaussent l'estime de soi et renforcent l'identité culturelle. Comme l'ont fait ressortir Kirmayer et al. (2003), « [d]'une

manière plus générale, la reconquête des traditions peut être en soi considérée comme une guérison au niveau individuel et au niveau collectif » (s.16).

Ce travail s'est appuyé sur une approche basée sur les théories occidentales de la personne. Il serait intéressant et pertinent, dans des études ultérieures, d'évaluer l'effet thérapeutique de la danse à l'aune de théories autochtones (p. ex. : Stépanoff, 2019). Il serait également intéressant, dans des études futures, de convoquer des approches phénoménologiques, expérientielles et relationnelles qui permettraient d'ouvrir sur des réflexions et des axes analytiques au-delà de l'approche plus physique et psychologique privilégiée ici.

L'ensemble des résultats ont permis de développer une réflexion sur la contribution de la danse traditionnelle au mieux-être (*mino pimatisiwin*) des individus. Certains aspects n'ont pu être approfondis faute de réponses concluantes des participants. Le faible nombre de participants a pu être une limite, mais cette dernière a été comblée par la profondeur et la qualité de leurs propos. Ils ont été unanimes en indiquant que la danse traditionnelle est importante, mais n'est qu'un aspect de la culture qui couvre un ensemble d'activités qui s'inscrivent dans un mode de vie où les valeurs traditionnelles autochtones occupent une place importante pour améliorer le mieux-être. C'est un processus d'apprentissage continu et la guérison doit se faire à même les gestes quotidiens. Tous les participants ont insisté sur le fait que la pratique de la danse traditionnelle n'est pas une fin en soi; ils doivent incarner ces valeurs aussi en dehors du cercle de danse.

Enfin, la preuve du succès ou de l'échec d'un rituel ne doit pas s'appuyer sur l'acte lui-même, mais sur les effets thérapeutiques qui doivent être confirmés sur une longue période. La danse traditionnelle autochtone est un long processus de guérison. À partir de résultats d'une méta-analyse, Koch et al. (2019) ont conclu que la danse avait potentiellement des effets thérapeutiques à différents niveaux dont une amélioration de la santé mentale. Comme l'illustre parfaitement un participant au sujet de son assiduité à pratiquer la danse : « Je danse, ça me fait du bien ».

RÉFÉRENCES

- Adelson, N. (1992). *Being alive well: Indigenous belief as opposition among the Whapmagoostui Cree*. Thèse de doctorat en anthropologie, Université McGill.
- Adelson, N. (2000). *Being alive well: Health and the politics of Cree well-being*. Toronto : University of Toronto Press.
- Adelson, N. (2009). The shifting landscape of Cree well-being. Dans G. Matthews et C. Izquierdo (dir.), *Pursuits of happiness. Well-being in anthropological perspective* (p. 109-123). Oxford : Berghahn Books.
- Adema, S. (2014). Tradition and transitions: elders working in Canadian prisons, 1967-1992. *Journal of the Canadian Historical Association*, 25 (1), 243-275.
- ADTA. (2018). *American Dance Therapy Association*. Consulté le 25 novembre 2020 à <http://www.adta.org>.
- Aguiar, W. et Halseth, R. (2015). *Peuples autochtones et traumatisme historique : Les processus de transmission intergénérationnelle*. Prince George, C.-B. : Centre de collaboration nationale de la santé autochtone.
- Alberta Education (2021). C'est quoi la littératie? Consulté le 3 avril 2021 : <https://education.alberta.ca/littératie-et-numératie/littératie/everyone/cest-quoi-la-littératie/?searchMode=3>
- Aldrich, D. P. (2012). *Building resilience: Social capital in post-disaster*. Chicago : University of Chicago Press.
- Alston-O'Connor, E. (2010). The Sixties Scoop: Implications for social workers and social work education. *Critical Social Work*, 11 (1), 53-61
- American Indian Chicago Conference (1961). *Declaration of Indian Purpose*. University of Chicago, June 13-20, p. 5-6.
- Archibald, L. (2006). *La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison : La guérison par les activités créatives*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Archibald, L., Dewar, J., Reid, C. et Stevens, V. (2012). *La danse, le chant, la peinture et le savoir-dire de l'histoire de guérison: la guérison par les activités créatives*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Armitage, A. (1995). *Comparing the policy of Aboriginal assimilation: Australia, Canada, and New Zealand*. Vancouver : UBC Press.

- Anaut, M. (2005). Le concept de résilience et ses applications cliniques. *Recherches en soins infirmiers*, 82, 4-11.
- APN. (s.d.). *Déclaration des Premières Nations*. Consulté le 3 avril 2021 : <https://www.afn.ca/fr/a-propos-de-lapn/une-declaration-des-premieres-nations/>
- APNQL. (2014). *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador*. Wendake : Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador.
- Asselin, H. et Basile, S. (2012). Éthique de la recherche avec les peuples autochtones Qu'en pensent les principaux intéressés? *Éthique publique*, 14 (1), 333-345.
- Basile, S. (2017). *Le rôle et la place des femmes Atikamekw dans la gouvernance du territoire et des ressources naturelles*. Thèse de doctorat, Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue.
- Beaudry, M. (2011). *Les objets d'alliage cuivreux du site Baril (DeGu-4) : Un façonnage local*. Québec : Ministère de la Culture, des Communication et de la Condition féminine.
- Beaulieu, A. (2012). « *Minuenimun* » *Le Sentiment du bien-être : La guérison communautaire chez les Innus d'Unamen Shipu (Basse-Côte-Nord du Québec)*. Thèse de doctorat, Université Laval.
- Becker, J. (2010). Exploring the habitus of listening: Anthropological perspectives. Dans P. N. Juslin et J. A. Sloboda (dir.), *Series in affective science. Handbook of music and emotion: Theory, research, applications* (p. 128-157). Oxford : Oxford University Press.
- Benhaïm, D. (2007). La phylogénèse et la question transgénérationnel. *Le Divan familial*, 18, 13–25. Consulté le 12 mars 2021 : <https://doi.org/10.3917/difa.018.0011>
- Bensa, A. (2006). *La Fin de l'exotisme, essais d'anthropologie critique*. Toulouse : Anacharsis.
- Bibliothèque et Archives nationales du Québec - Rouyn-Noranda (n.d.) Père Mourier : “Journal de la maison et des missions du lac Temiskaming depuis 1885”, P10, S3, SS3, D4, P7, entrée du 18 janvier 1885.
- Bouchard, S. (2018). *Le triste héritage de Duncan Campbell Scott*. Consulté le 28 avril 2021 : <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/aujourd-hui-l-histoire/segments/entrevue/77064/duncan-campbell-scott-poete-fonctionnaire-pensionnats-autochtones-genocide-culturel-serge-bouchard>
- Bousquet, M.-P. (2002). *Quand nous vivions dans le bois. Le changement spatial et sa dimension générationnelle : l'exemple des Algonquins du Canada*. Thèse de doctorat, Université Laval et Université de Paris X.
- Bousquet, M.-P. (2005a). *A generation in politics: The alumni of Saint-Marc-de-Figuery Residential School, Quebec*. Communication faite au 37ième Congrès des Algonquinistes (Ottawa, 21-23 octobre 2005) (p. 1-17) Ottawa : Université Carleton et Musée canadien des civilisations.
- Bousquet, M.-P. (2005b). La production d'un réseau de sur-parenté : histoire de l'alcool et désintoxication chez les Algonquins. *Drogues, santé et société*, 4 (1), 129-173.

- Bousquet, M.-P. (2007). Catholicisme, pentecôtisme et spiritualité traditionnelle? Les choix religieux contemporains chez les Algonquins du Québec. Dans C. Gélinas et G. Teasdale (dir.), *Les systèmes religieux amérindiens et inuit : perspectives historiques et contemporaines* (p. 155-166). Québec/Paris : L'Harmattan.
- Bousquet, M.-P. (2015). Chamanisme et catégories conceptuelles: points de vue anicinabek. *Anthropologica*, 57 (2), 315-326.
- Bousquet, M.-P. (2016). *Les Anicinabek : du bois à l'asphalte. Le déracinement des Algonquins du Québec*. Rouyn-Noranda : Éditions du Quartz.
- Braine, S. (1995). *Drumbeat... heartbeat: A celebration of the powwow*. Minneapolis : Lerner Publishing Group.
- Browner, T. (2002). *Heartbeat of the people: Music and dance of Northern pow-wow*. Chicago : University of Illinois Press.
- Calicis, F. (2006). La transmission transgénérationnelle des traumatismes et de la souffrance non dite. *Thérapie familiale*, 27 (3), 299-242.
- Cardinal, H. (1969). *The unjust society*. Washington : University of Washington Press.
- Caruth, C. (1995). *Trauma: explorations in memory*. Baltimore : Johns Hopkins University Press.
- CCNDS (2020). *Facteurs de protection*. Consulté le 3 avril 2021 à <https://nccdh.ca/fr/glossary/entry/facteurs-de-protection>
- CCNSA (2011a). À la recherche des Autochtones dans la législation et les politiques sur la santé de 1970 à 2008 : projet de synthèse politique. Consulté le 7 juillet 2021 : https://www.ccnsa.ca/525/%C3%80_la_recherche_des_Autochtones_dans_la_1%C3%A9gislation_et_les_politiques_sur_la_sant%C3%A9_de_1970_%C3%A0_2008__projet_de_synth%C3%A8se_des_politiques._.nccih?id=28
- CCNSA (2011b). Le cadre juridique et politique sur la santé autochtone du Canada. Consulté le 7 juillet 2021 : <https://www.ccnsa.ca/docs/context/FS-HealthLegislationPolicy-Lavoie-Gervais-Toner-Bergeron-Thomas-FR.pdf>
- Chaiklin, S. et Schmais, C. (1979). The Chace approach to dance therapy. Dans P. L. Bernstein (dir.), *Eight theoretical approaches in dance-movement therapy* (p. 15-30). Iowa : Kendall-Hunt.
- Clottes, J. et Lewis-Williams, D. (1996). *Les chamanes de la préhistoire*. Paris : Éditions du Seuil.
- Commission royale sur les peuples autochtones. (1996) *Rapport de la Commission royale sur les peuples autochtones*. Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada.
- Contant-Joanin, S. (2019). "Rocking your Nation" : le pow wow de Kanbesatà :ke et les identités autochtones. Mémoire de maîtrise, Université Laval.

- Conway, A. M., Tugade, M. M., Catalino, L. I. et Fredrickson, B. L. (2013). The broaden-and-build theory of positive emotions: Form, function and mechanisms. Dans S. A. David, I. Boniwell et A. Conley Ayers (dir.), *The Oxford handbook of happiness* (p. 17-34). Oxford : Oxford University Press.
- Couture, R. et McGowan, V. (2013). *A metaphoric mind: Selected writings of Joseph Couture*. Edmonton : AU Press.
- Crépeau, R. R. (1988). Le chamane achuar. Thérapeutique et socio-politique. *Recherches amérindiennes au Québec*, 18(2-3), 101-114.
- Csordas, T. J. (1990). Embodiment as a paradigm for anthropology. *Ethos*, 18, 5-47.
- Csordas, T. J. (1994). Words from the Holy People: A case study in cultural phenomenology. Dans T. J. Csordas (dir.), *Embodiment and experience: The existential ground of culture and self* (p. 269-290). Cambridge : Cambridge University Press.
- Csordas, T. J. (1999). Embodiment and cultural phenomenology. Dans G. Weiss et H. Haber (dir.), *Perspectives on embodiment: The intersections of nature and culture* (p. 143-162). Londres : Routledge.
- Da Silva, A. L. (1999). Enfants autochtones et apprentissage: la corporalité comme langage en Amérique du Sud tropicale. *International Review of Education*, 45 (3-4), 251-268.
- Del Pilar, J. A. et Udasco, J. O. (2004). Deculturation: Its lack of validity. *Cultural Diversity & Ethnic Minority Psychology*, 10 (2):169-176.
- Descola, P. (2005). *Par-delà nature et culture*. Paris : Gallimard.
- Deslauriers, J.-P. et Kérisit, M. (1997). Le devis de recherche qualitative. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 85-111). Montréal : Gaétan Morin Éditeur.
- Dion-Strout, M. et Kipling, G. (2003). *Peuples autochtone, résilience et séquelles du régime des pensionnats*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Dufrene, P. (1990). Utilizing the arts for healing from a Native American perspective: implications for creative arts therapies. *Canadian Journal of Native Studies*, 10 (1):121-131.
- Du Ranquet, D. (2000). *Journal du père Dominique du Ranquet, missionnaire jésuite en Ontario de 1843 à 1900, de la mission qu'il fit en 1843 dans l'Outaouais supérieur sous la direction de l'abbé Hippolyte Moreau. Tensions socioculturelles en dehors des peuplements majoritaires blancs au milieu du XIX^e siècle. Texte annoté et édité par Fernand Ouellet et René Dionne*. Documents historiques n° 96, Société historique du Nouvel-Ontario, Sudbury.
- Dyck, N. et Sadik, T. (2011). Political organization and activism of Aboriginal people. *The Canadian encyclopedia*. Consulté le 20 avril 2019 : <https://thecanadianencyclopedia.ca/en/article/aboriginal-people-political-organization-and-activism>

- EADMT. (2018). *European Association Dance Movement Therapy*. Consulté le 25 novembre 2020 : <http://www.eadmt.org>
- Eisenberg, L. (1977). Disease and illness: Distinctions between professional and popular ideas of sickness. *Medicine and Psychiatry*, 1 (1), 9-23.
- Ekman, S.-L., Palo Bengtsson, L. et Winblad, B. (1998). Social dancing: A way to support intellectual, emotional and motor functions in persons with dementia. *Journal of Psychiatric and Mental Health Nursing*, 5 (6), 545-554.
- Ellerby, L. A. et J. H. Ellerby (1998). *Understanding and evaluating the role of elders and traditional healing in sex offender treatment for Aboriginal offenders*. Ottawa : Solicitor General Canada.
- Ellis, C. (2003). *A dancing people. Powwow culture on the Southern Plains*. Lawrence : University Press of Kansas.
- EPTC. (2014). *Énoncé de politique des trois conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains*. Ottawa : Groupe en éthique de la recherche, Gouvernement du Canada.
- Fondation autochtone de guérison (2006). *Pratiques de guérison prometteuses en collectivités autochtones*. Rapport final de la Fondation autochtone de guérison, Volumes I-II-III. Ottawa: Aboriginal Healing Foundation.
- Fredrickson, B. L. (1998). What good are positive emotions? *Review of General Psychology*, 2 (3), 300-319.
- Fuchs, T. (2011). Body memory and the unconscious. Dans D. Lohmar et D. J. Brudzinska (dir.), *Founding psychoanalysis: Theory of subjectivity and the psychoanalytical experience*. (p. 37-111). Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Furth, G. M. (2002). *The secret world of drawings: A Jungian approach to healing through art*. 2e éd. Toronto : Inner City Books.
- Gone, J. P. (2008). Ouvrir la voie autochtone au mieux-être dans le Nord du Manitoba : Le Pisimweyapiy Counselling Centre. Dans J. B. Waldram (dir.), *La guérison autochtone au Canada : Études sur la conception thérapeutique et la pratique* (p. 159-246). Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Gone, J. P. (2013). Redressing First Nations historical trauma: Theorizing mechanisms for indigenous culture as mental health treatment. *Transcultural Psychiatry*, 50 (5), 683-706.
- Gonzalez-Sanchez, V., Zelechowska, A. et Jensenius, A. R. (2019). Analysis of the movement-inducing effects of music through the fractality of head sway during standstill. *Journal of Motor Behavior*, 52, 1-16,
- Goulet, J.-G. (2008). La dimension religieuse des revendications autochtones au Canada. *Recherches amérindiennes au Québec*, 28 (2-3), 83-93.
- Goulet, J.-G. (2011). Trois manières d'être sur le terrain : une brève histoire des conceptions de l'intersubjectivité. *Anthropologie et sociétés*, 35(3), 107-125.

- Greenwald, A. G., Banaji, M. R., Rudman, L. A., Farham, S. D., Nosak, B. A. et Mellot, D. S. (2002). A unified theory of implicit attitudes, stereotypes, self-esteem, and self-concept. *Psychological Review*, 109, 3-25
- Guéguen, J. P. (1879). Lettre du Révérend J. P. Guéguen, O. M. I. au Révérend Père Pian, O. M. I., Supérieur de la maison de Témiskaming. *Annales de la propagation de la foi pour la province de Québec*, 8, 113-124.
- Hamayon, R. (1990). *La chasse à l'âme : esquisse d'une théorie du chamanisme sibérien*. Paris : Université de Paris X, Société d'ethnologie.
- Hamayon, R. (2012). *Jouer : Une étude anthropologique à partir d'exemples sibériens*. Paris : Éditions La Découverte.
- Hamayon, R. (2015). *Le chamanisme*. Paris : Éditions Eyrolles.
- Hanna, J. L. (1979). *To dance is human: A theory of nonverbal communication*. Austin : University of Texas Press.
- Hanna, J. L. (1988). *Dancing and stress*. New York : AMS Press.
- Hanna, J. L. (2017). Dancing to resist, reduce and escape stress. Dans V. Karkou, O. Sue et S. Lycouris (dir.), *The handbook of dance and wellbeing* (p. 96-112). Oxford : Oxford University Press.
- Hart, M. A. (2002). *Seeking mino-pimatisiwin: An Aboriginal approach to helping*. Halifax : Fernwood Publishing.
- Hasanov, Z. (2016). A method for determining the practice of shamanism in archeological cultures. *Anthropology and Archeology of Eurasia*, 55(3-4), 188-231
- Herman, J. (1997). *Trauma and recovery: The aftermath of violence, from domestic abuse to political terror*. New York : Basic Books.
- Hill, D. M. (2003) *La guérison traditionnelle dans les contextes contemporains : Protéger et respecter le savoir et la guérison indigène*. Ottawa : NAHO/ONSA.
- Hoefnagels, A. (2004). Northern style powwow music: Musical features and meanings. *MUSICultures*, 31.
- Holler, C. (2006). *La danse du soleil de Black Elk : l'Arbre sacré et la Croix*. Monaco : Éditions du Rocher.
- Ing, R. (2006). Canada's Indian residential schools and their impacts on mothering. Dans M. D. Lavell-Harvard et J. C. Lavell (dir.), *Until our hearts are on the ground: Aboriginal mothering, oppression, resistance and rebirth* (p. 157-172). Bradford : Demeter Press.
- Ingold, T. (2000). *The perception of the environment: essays on livelihood, dwelling and skill*. Londres : Routledge.

- Inksetter, L. (2015). « *Le chef gagne tous les jours de nouveaux sujets* » : *Pouvoir, leadership et organisation sociale chez les Algonquins des lacs Abitibi et Témiscamingue au 19^e siècle*. Thèse de doctorat, Université de Montréal.
- Jérôme, L. (2010). *Jeunesse, musique et rituels chez les Atikamekw (Haute-Mauricie) : Ethnographie d'un processus d'affirmations identitaire et culturelle en milieu autochtone*. Thèse de doctorat, Université Laval.
- Jetten, J., Branscombe, N. R. et Spears, R. (2002). On being peripheral: Effects of identity insecurity on personal and collective self-esteem. *European Journal of Social Psychology*, 32 (1), 105-123.
- Kawachi, I., Subramanian, S. V. et Kim, D. (2010). *Social capital and health*. New York : Springer Science.
- Kirmayer, L. J. et Valaskakis, G. G. (Dir.). (2009). *Healing traditions: The mental health of Aboriginal peoples in Canada*. Vancouver : UBC Press.
- Kirmayer, L. J., Hayton, B., Malus, M., Jimenez, V., Dufour, R., Quesney, C. Ternar, Y., Yu, T. et Ferrara, N. (1992). *Suicide in Canadian Aboriginal populations: Emerging trends in research and intervention*. Montréal : Université McGill, Culture and Mental Health Research Unit.
- Kirmayer, L. J., Hayton, B., Malus, M., Jimenez, V., Dufour, R., Quesney, C., Ternar, Y., Yu, T. et Ferrara, N. (1993-1994a). *Suicide in Canadian Aboriginal populations: Emerging trends in research and intervention*. Montréal : Université McGill, Culture and Mental Health Research Unit.
- Kirmayer, L. J., Gill, K., Fletcher, C., Ternar, Y., Boothroyd, L., Quesnay, C., Smith, A., Ferrara, N. et Hayton, B. (1993-1994b). *Emerging trends in research on mental health among Canadian Aboriginal peoples*. Montréal : Université McGill, Culture and Mental Health Research Unit.
- Kirmayer, L. J., Brass, G. M. et Tait, C. L. (2000). The mental health of Aboriginal Peoples: Transformations of identity and community. *Canadian Journal of Psychiatry*, 45 (7), 607-616.
- Kirmayer, L. J., Simpson, C. et Cargo, M. (2003). Healing traditions: Culture, community and mental health promotion with Canadian Aboriginal Peoples. *Australasian Psychiatry*, 11 (suppl.) 15-23.
- Kirmayer, L. J., Brass, M. G., Hoton, T., Paul, K. Simpson, C. et Tait, C. (2007). *Suicide chez les Autochtones au Canada*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Kirmayer, L. J., Tait, C. et Simpson, C. (2009). The mental health of Aboriginal Peoples in Canada: Transformation of identity and community. Dans L. J. Kirmayer et G. G. Valaskakis (dir.), *Healing traditions: The mental health of Aboriginal Peoples in Canada* (p. 3-35). Vancouver : UBC Press.

- Kistabish, R. (1982). La santé chez les Algonquins. *Recherches Amérindiennes au Québec*, 12 (1): 29-32.
- Kleinman A., Das, V. et Lock, M. (Dir.). (1997). *Social suffering*. Berkeley : University of California Press.
- Knockwood, I. (1992). *Out of the depths: The experiences of Mi'kmaq children at the Indian residential school at Shubenacadie, Nova Scotia*. Lockeport : Roseway Publishing.
- Koch, S.C., Riege, R.F.F., Tisborn, K. Biondo, L.M. et Beelmann, A. (2019). Effects of dance movement therapy and dance on health-related psychological outcomes. A meta-analysis update. *Frontiers in Psychology*, 10, 1-28.
- Lacasse, F. (1982). La conception de la santé chez les indiens Montagnais. *Recherches amérindiennes au Québec*, 12(1), 25-28.
- Ladd-Yelk, C. (2001). Resiliency factors of the North American Indigenous people. Menomonie, Wisconsin. Mémoire de maîtrise, Department of Home Economics, University of Wisconsin-Stout.
- Landry, V., Asselin, H. et Lévesque, C. (2019). Link to the land and mino-pimatisiwin (comprehensive health) of Indigenous people living in urban areas in eastern Canada. *International Journal of Environmental Research and Public Health*, 16(23): 4782.
- Lane Jr, P., Bopp, M., Bopp, J. et Norris, J. (2005). Mapping the healing journey: First Nations research project on healing in Canadian Aboriginal communities. Dans W. D. McCaslin (dir.), *Justice as healing: Indigenous ways* (p. 396-405). St. Paul : Living Justice Press.
- Laugrand, F. (2013). Pour en finir avec la spiritualité : l'esprit du corps dans les cosmologies autochtones du Québec. Dans S. Gervais, M. Papillon et A. Beaulieu (dir.), *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord* (p. 213-232). Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Laverlochère, J.-N. (1845). Lettre du Rev. Père Laverlochère à Mgr l'Archevêque de Québec. *Rapport sur les missions du Diocèse de Québec et autres qui en ont fait ci-devant partie*, n° 6, 116-130.
- Laverlochère, J.-N. (1847). Lettre du Rev. Père Laverlochère à Mgr l'Archevêque de Québec. *Rapport sur les missions du Diocèse de Québec et autres qui en ont fait ci-devant partie*, n° 7, 76-94.
- Laverlochère, J.-N. (1849). Mission de la baie d'Hudson. Lettre du Père Laverlochère, O.M.J. à Monseigneur l'Archevêque de Québec. *Rapport sur les missions du Diocèse de Québec et autres qui en ont fait ci-devant partie*, n° 8, 34-68.
- Leduc, M.-A. (2011). La danse et son impact socioculturel chez les Autochtones. Dans C. Lévesque, N. Kermeol et D. Salée (Dir.), *L'activisme autochtone : Hier et aujourd'hui*. *Cahiers DIALOG no 2011-01* (p. 42-47). Montréal : DIALOG.

- Leary, T. (1957). *Interpersonal diagnosis of personality; a functional theory and methodology for personality evaluation*. New York : Ronald Press.
- Leary, T., Metzner, R. et Alpert, R. (1964). *The psychedelic experience: A manual based on the Tibetan Book of the Dead*. New York : University Books.
- Lemire, C. (2017). Le pow wow de Pikogan célèbre son 5^e anniversaire Consulté le 1 juillet 2018 : <http://www.indicebohemien.org/articles/2017/06/le-pow-wow-de-pikogan-celebre-son-5e-anniversaire#.XhS9ondFzmQ>
- Lévi-Strauss, C. (1963). Réponses à quelques questions. *Esprit*, 322 (11), 628-653.
- Levy, F. J. (1988). *Dance/movement therapy. A healing art*. Viriginia : National Dance Association.
- Lex, B. (1975). Physiological aspects of rituals dance. *Journal of Altered States of Consciousness*, 2 (2).
- Loi modifiant la Loi des Sauvages, S.C. (1914). c. 35, art. 5
- Loiselle, M. (2007). *Un portrait. Le pensionnat pour enfants autochtones de Saint-Marc-de-Figuery*. Rapport de recherche. UQAT. Consulté le 15 mai 2018 : www.uqat.ca/repertoire/telechargements/rap_rech_mloiselle.pdf
- Loiselle, M., Legault, L., Potvin, M., Mowatt, M., Mapachee, T. et Kistabish, C. (2011). *Recueil des récits de vie des aînés de Pikogan et des ex-pensionnaires de St-Marc-de-Figuery couvrant la période de 1931 à 1975*. Rapport de recherche - UQAT. Chaire Desjardins en développement des petites collectivités.
- Luhtanen, R. et Crocker, J. (1992). A collective self-esteem scale of one's social identity. *Personality and Social Psychology Bulletin*, 18, 302-318.
- Manciaux, M. (Dir.). (2001). *La résilience : résister et se construire*. Genève : Cahiers Médicaux Sociaux.
- Maracle, B. (1993). *Crazy water: Native voices on addiction and recovery*. Toronto : Penguin.
- Martin, T. et Girard, A. (2009). Le territoire, « matrice » de culture : analyse des mémoires déposés à la commission Coulombe par les premières nations du Québec. *Recherches amérindiennes au Québec*, 39 (1-2), 61-70.
- Mauss, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie*, XXXII (3-4), 271-293.
- Merleau-Ponty, M. (2016). *Phénoménologie de la perception*. Paris : La Librairie Gallimard.
- Metzner, R. (1997). The re-unification of the sacred and the natural. *Eleusis*, 8, 3-13.
- McNiff, S. (2004). *Art-based research*. Londres : Jessica Kingsley Publishers Ltd.
- MacPherson, J. T. (1930). *An ethnological study of the Abitibi Indians*. Ottawa : Musée canadien des civilisations, document d'ethnologie III-G-38M.

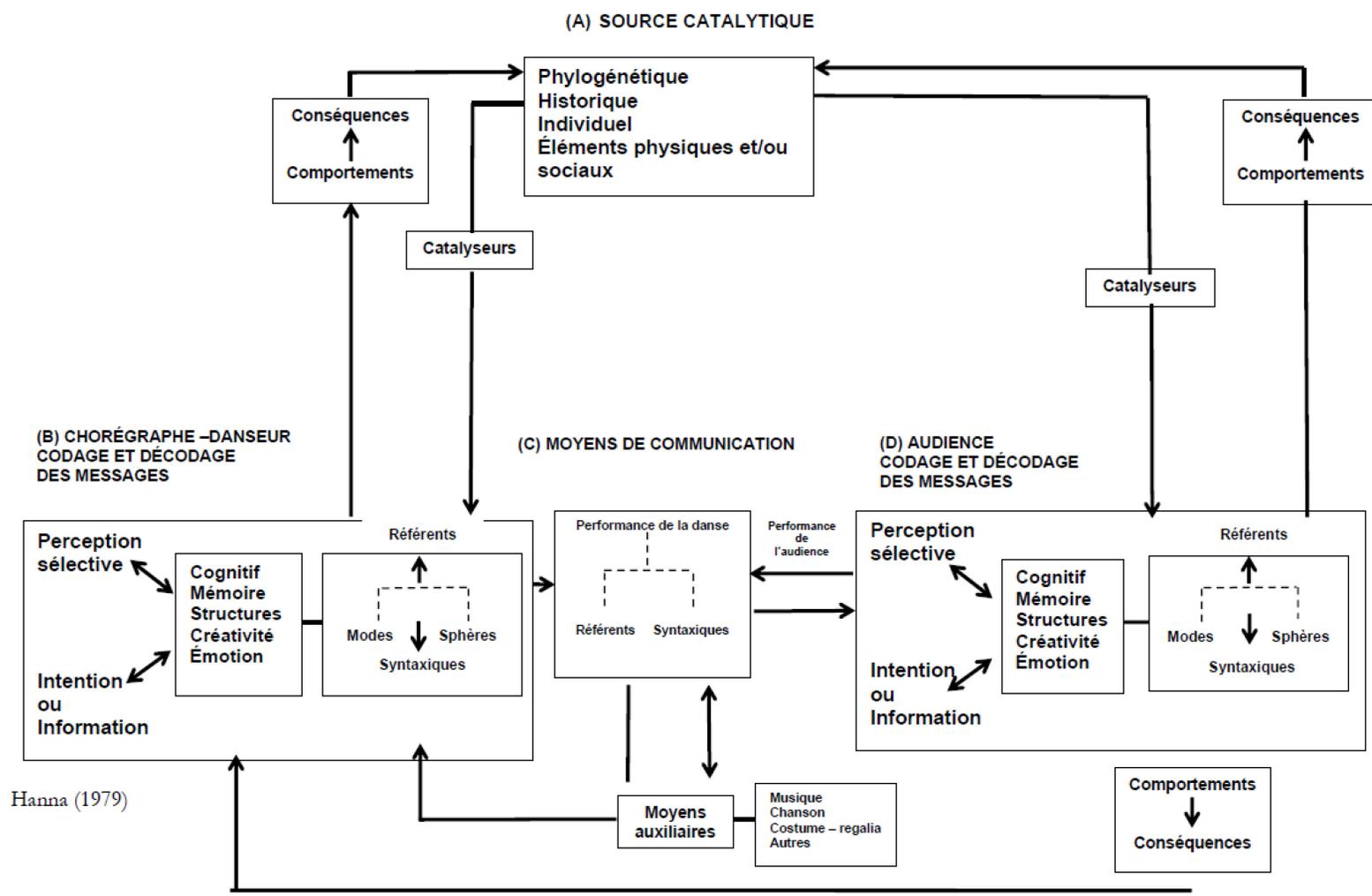
- Moeke-Pickering, T. et Partridge, C. (2014). Service social autochtone — Incorporer la vision autochtone du monde dans les stages pratiques en service social. *Reflets*, 20 (1), 150-169.
- Morrison, J. (1986). *Rapport de recherche sur les traités : Traité No. 9 ou Traité de la Baie-James (1905-1906)*. Ottawa : Ministère des Affaires indiennes et du Nord Canada.
- Moscovici, S. (2000). *Psychologie sociale des relations à autrui*. Paris : Maison des sciences de l'Homme.
- Moss, W. et Gardner-O'Toole, E. (1991). *Les Autochtones : Historique des lois discriminatoires à leur endroit*. Consulté le 31 mars 2016 : <http://publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/BP/bp175-f.htm>
- Ogay, T. (2001). Comprendre les enjeux identitaires de l'intégration des migrants : l'apport de la psychologie sociale et interculturelle. Dans C. Perregaux, T. Ogay, Y. Leanza et P. Dasen (dir.), *Intégration et migrations. Regards pluridisciplinaires*. Paris : L'Harmattan.
- Owen, S. (2008). *The appropriation of Native American spirituality*. Londres : Continuum International Publishing Group.
- Paré, J. (2005). *Bilan du siècle – les autochtones*. Sherbrooke : Université de Sherbrooke. Consulté le 6 mai 2017 : <http://bilan.usherbrooke.ca/bilan/pages/collaborations/9552.html>
- Perrin, M. (1997). Chamanes, chamanisme et chamanologues. *L'Homme*, 142, 89-92.
- Pflüg, M. A. (1996). “Pimadaziwin”: Contemporary rituals in Odawa community. *American Indian Quarterly*, 20(3-4), 489-513.
- Pires, A. P. (1997). De quelques enjeux épistémologiques d'une méthodologie générale pour les sciences sociales. Dans J. Poupart, J.-P. Deslauriers, L.-H. Groulx, A. Laperrière, R. Mayer et A. P. Pires (dir.), *La recherche qualitative. Enjeux épistémologiques et méthodologiques* (p. 3-54). Montréal : Gaétan Morin Éditeur.
- Poiré, C. E. (1840). Extrait du journal d'une mission faite en 1839, aux lac Témiscaming et Abbittibi, au Grand-Lac et au lac La Truite, &c. par Messrs. Poiré et Moreau. *Rapport sur les missions du Diocèse de Québec, qui sont secourues par l'Association de la propagation de la foi*, n° 2, 42-62.
- Regier, D., Goldberg, I. et Taube, C. (1978). The defacto US mental health service system: A public health perspective. *Archives of General Psychiatry*, 35, 685-693.
- Relations des Jésuites. (1858). *Relations des Jésuites contenant ce qui s'est passé de plus remarquable dans les missions des pères de la Compagnie de Jésus dans la Nouvelle-France*. 3. Vol. Québec : Augustin Coté, éditeur-imprimeur.
- Richard, J.-F. (2020). Trace mnésique. *Encyclopædia Universalis* Consulté le 12 décembre 2020 : <https://www.universalis.fr/encyclopedie/trace-mnesique/>
- Riva, G., Serino, S., Di Lernia, D., Pavone, E. F. et Dakanalis, A. (2017). Embodied

- medicine: *Mens sana in corpore virtuale sano*. *Frontiers in Human Neuroscience*, 11, 120.
- Rydving, H. (2011). Le chamanisme aujourd'hui : constructions et déconstructions d'une illusion scientifique. *Études mongoles et sibériennes, centrasiatiques et tibétaines*, 42.
- Schaeffner, A. (1980 [1968]). *Origine des instruments de musique. Introduction ethnologique à l'histoire de la musique instrumentale*. Paris : Mouton/MSH.
- Schmais, C. (1980). Dance therapy in perspective. Dans K. Mason (dir.), *Focus on dance*, 12 (p. 7-12). Reston : AAHPERD.
- Schott-Billmann, F. (2015). *Primitive expression and dance therapy: When dancing heals*. Londres : Routledge.
- Sedikides, C. et Gregg, A.P. (2003). Portraits of the self. Dans M. A. Hogg et J. Cooper (dir.), *Sage handbook of social psychology*. (p. 110-138). Londres : Sage.
- Seligman, M. (2011). *Flourish: A new understanding of happiness and well-being*. New York : Free Press
- Sotomayor, M. (1980). Language, culture and ethnicity in developing self-concept. Dans M. Bloom (dir.), *Life span development: Bases for preventive and interventive helping*. New York : MacMillan Publishing Company.
- Stépanoff, C. (2019). *Voyager dans l'invisible : techniques chamaniques de l'imagination*. Paris : Les empêcheurs de tourner en rond.
- Sueur C., Benezech A., Deniau D., Lebeau B. et Zizkind C. (1999). Les substances hallucinogènes et leurs usages thérapeutiques. *Revue Documentaire Toxibase*, 10 (4), 1-28.
- Sullivan, H. S. (1953). *The interpersonal theory of psychiatry*. New York : Norton.
- Tanner A. (2004). The cosmology of nature, cultural divergence, and the metaphysics of community healing: Dans J. Clammer, S. Poirier et E. Schwimmer (dir.), *Figured worlds: Ontological obstacles in intercultural relations* (p. 189-222). Toronto : University of Toronto Press.
- Taylor, C. (1992). *Multiculturalism and the politics of recognition*. Princeton : Princeton University Press.
- Thoits, P. A. et Hewitt, L. N. (2001). Volunteer work and well-being. *Journal of Health and Social Behavior*, 42, 115-131.
- Tsow-Tun Le Lum Society (2000). *Qul Aun: Trauma Program*. Fondation autochtone de guérison [non publié].
- Vallerand R. J. (2006). *Les fondements de la psychologie sociale*. Montréal : Éditions de la Chenelière.
- Viscogliosi, C., Asselin, H., Basile, S., Borwick, K., Couturier, Y., Drolet, M.-J., Gagnon, D., Obradovic, N., Torrie, J., Zhou, D. et Lévassieur, M. (2020). Importance of Indigenous elders' contributions to individual and community wellness: results from a

- scoping review on social participation and intergenerational solidarity. *Canadian Journal of Public Health*, 111, 667-681.
- Viverios de Castro, E. (1993). Le marbre et le myrte : de l'inconstance de l'âme sauvage. Dans A. Becquelin et A. Molinié (dir.), *Mémoire de la tradition* (p. 365-431). Nanterre, Société d'ethnologie.
- Viverios de Castro, E. (2020). *L'inconstance de l'âme sauvage. Catholiques et cannibales dans le Brésil du 15^e siècle*. Genève : Labor et Fides, 176 p.
- Waldram J. B. (1997). *The way of the pipe: Aboriginal spirituality and symbolic healing in Canadian prisons*. Peterborough : Broadview Press.
- Waldram J. B. (Dir.) (2008). *La guérison autochtone au Canada : Études sur la conception thérapeutique et la pratique*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Waldram J. B., Herring, D.A., et Young, T. K. (2012). *Aboriginal health in Canada: historical, cultural et epidemiological perspectives*. Toronto : University of Toronto Press.
- Wesley-Esquimaux, C. C. et Smolewski, M. (2004). *Traumatisme historique et guérison autochtone*. Ottawa : Fondation autochtone de guérison.
- Williams, S., Vallée, S. et Staubli, B. (1997). *Délinquants sexuels autochtones : Allier la guérison spirituelle au traitement cognitivo-comportemental*. Sécurité publique du Canada. Consulté le 13 mai 2019 : https://www.csc-scc.gc.ca/publications/so/aboriginal/aboriginale-fra.shtml#P76_747
- Winkelman, M. (1986). Trance states: A theoretical model and cross-cultural analysis. *Ethos*, 14 (2), 174-203.
- York, G. (1990). *The dispossessed: life and death in native Canada*. Londres : Vintage.
- Zhang, L. (2005). Prediction of Chinese life satisfaction: Contribution of collective self-esteem. *Journal of Personality*, 40, 189-200.
- Zimmerman, M., Ramirez, J., Washienko, K., Walter, B. et Dyer, S. (1998). Enculturation hypothesis: Exploring direct and protective effects among Native American youth. Dans H. McCubbin, E. Thompson, A. Thompson et J. Fromer (dir.), *Resiliency in Native American and Immigrant Families* (p. 199-220). Thousand Oaks : Sage.

ANNEXE A

SÉMIOLOGIE DE LA DANSE : UN MODÈLE PROCESSUEL



Hanna (1979)

ANNEXE B

GUIDE D'ENTREVUE

Guide d'entrevue

Date : _____

Âge : _____

Homme___ Femme___ Autre___

1. Pouvez-vous me parler de la danse traditionnelle?
2. Depuis quand pratiquez-vous la danse traditionnelle?
3. Auprès de qui avez-vous fait votre apprentissage de la danse traditionnelle?
4. Quel type de danse traditionnelle pratiquez-vous?
5. Pourquoi avez-vous choisi cette danse ou ces danses en particulier?
(récréative, spirituelle, guérison – continuer seulement si guérison)
6. Quelles ont été vos motivations à pratiquer la danse traditionnelle comme moyen de guérison?
7. Est-ce que vous utilisez d'autres méthodes dans votre processus de guérison?

Pouvez-vous me parler de votre régalia, de ce qu'il représente pour vous et des différents éléments qui le composent?
8. Avez-vous participé à la création de votre régalia, en tout ou en partie?
9. Avez-vous autre chose à ajouter, que vous estimez important pour bien comprendre la pratique de la danse traditionnelle comme moyen de guérison?

ANNEXE C

GRILLE SÉMANTIQUE POUR L'ANALYSE DE LA PRATIQUE DE LA DANSE

**SPHÈRES
D'ACTION**

MODES D'EXPRESSION	<i>Événements socioculturels</i>	<i>Corps en action</i>	<i>Performance</i>	<i>Mouvements spécifiques</i>	<i>Autres moyens de communication</i>	<i>Mouvement comme véhicule de communication</i>
<i>c</i> <i>Concrétisation</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____
<i>c</i> <i>Iconographie</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____
<i>c</i> <i>Stylisation</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____
<i>c</i> <i>Métonymie</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____
<i>c</i> <i>Métaphore</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____
<i>c</i> <i>Actualisation</i> <i>a</i>	_____	_____	_____	_____	_____	_____

c= conventionnel
a= autobiographique

ANNEXE D

MODES D'EXPRESSION ET SPHÈRES D'ACTION DE LA DANSE

Hanna (1979) a identifié six modes d'expression pour décoder les messages qu'expriment les danseurs par les mouvements du corps. Les expressions se manifestent par des gestes symboliques représentant le quotidien ou le monde imaginaire du danseur. L'auteur a aussi distingué sept sphères d'action dans lesquelles s'exécutent les danses. La performance, le contexte et l'environnement peuvent influencer sur les comportements du danseur.

Six modes d'expression

(1) La **concrétisation** reproduit l'aspect extérieur une d'chose, d'un événement ou d'une condition. Elle imite ou réplique. Ex. : une danse imite la gestuelle des animaux.

(2) L'**icône** représente la plupart des propriétés ou des caractéristiques formelles d'une chose, d'un événement ou d'une condition comme si c'était ce qu'elle représente. L'icône est une transformation humaine que l'on trouve parmi les groupes qui croient en la possession ou au surnaturel qui se manifeste en des formes spécifiques de la danse humaine. Ex. : une danse qui représente les entités non humaines.

(3) La **stylisation** englobe des gestes ou des mouvements quelque peu arbitraires résultant d'une convention en effectuant des mouvements spécifiques comme symbole identitaire ou en utilisant la danse comme un créateur d'image abstraites d'après le contexte culturel. Ex. : une danse peut être une marque distincte dans la culture qu'elle s'exerce.

(4) La **métonymie** est la conceptualisation émotionnelle d'une chose en rapport avec une autre, la première étant un attribut ou par extension une expérience comme à laquelle la première est associée ou contiguë dans le même cadre d'expérience. Ex. : une danse qui recrée un événement, une danse de guerre comme partie d'une bataille.

(5) La **métaphore** exprime une pensée, une expérience ou un phénomène à la place d'une autre qui ressemble à la première pour suggérer une analogie. Ex. : une danse exprimant les pouvoirs magiques d'une entité non humaine.

(6) Une **actualisation** est une danse individuelle en termes d'un ou de plusieurs statuts et rôles habituels. Ex. : la danse d'un leader politique ou spirituel.

Sept sphères d'action

- (1) l'événement socioculturel et/ou la situation;
- (2) le corps humain total en action;
- (3) l'ensemble du modèle de la performance;
- (4) l'aspect discursif de la performance (la séquence des configurations de déploiement);
- (5) les mouvements spécifiques;
- (6) entremêlement des mouvements avec d'autres moyens de communication (ex. : le sens de la danse est inséparable de la chanson, de la musique, du costume, accessoires et/ou du discours);
- (7) le mouvement de danse comme véhicule pour un autre moyen de communication (ex. : la danse est simplement un fond pour la récitation de poésie d'un artiste).

ANNEXE E

FORMULAIRE DE CONSENTEMENT



FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

TITRE DU PROJET DE RECHERCHE : NI NIMINAN KITCI KIKEIAN : JE DANSE POUR GUÉRIR

NOM DES CHERCHEURS ET LEUR APPARTENANCE : Ghislain Drolet (étudiant à la maîtrise, UQAT), Hugo Asselin (professeur, UQAT), Laurent Jérôme (professeur, UQÀM)

COMMANDITAIRE OU SOURCE DE FINANCEMENT : Aucun

CERTIFICAT D'ÉTHIQUE DÉLIVRÉ PAR LE COMITÉ D'ÉTHIQUE DE LA RECHERCHE DE L'UQAT LE : [FÉVRIER 2017]

PRÉAMBULE :

Nous vous demandons de participer à un projet de recherche qui implique les pratiques traditionnelles de guérison et les bénéfices individuels et collectifs qu'en retirent les participants. Avant d'accepter de participer à ce projet de recherche, veuillez prendre le temps de comprendre et de considérer attentivement les renseignements qui suivent.

Ce formulaire de consentement vous explique le but de cette étude, les procédures, les avantages, les risques et inconvénients, de même que les personnes avec qui communiquer si vous avez des questions concernant le déroulement de la recherche ou vos droits en tant que participant.

Le présent formulaire de consentement peut contenir des mots que vous ne comprenez pas. Nous vous invitons à poser toutes les questions que vous jugerez utiles à Ghislain Drolet et à lui demander de vous expliquer tout mot ou renseignement qui n'est pas clair.

BUT DE LA RECHERCHE :

Vérifier les bénéfices de la danse traditionnelle sur tous les aspects de la vie (spirituelle, émotive, physique et mentale) des participants en tant qu'individu et de l'impact de cette pratique sur la communauté.

DESCRIPTION DE VOTRE PARTICIPATION À LA RECHERCHE :

Vous serez appelé à décrire votre participation aux pratiques de danses traditionnelles et vous exprimer en entrevue individuel ou en groupe afin d'observer les processus de changement de votre mieux-être (*mino pimatisiwin*).

AVANTAGES POUVANT DÉCOULER DE VOTRE PARTICIPATION :

En tant qu'individu, vous serez en mesure d'évaluer la progression de votre cheminement personnel dans la pratique des danses traditionnelles et d'en expliquer les bénéfices.

Votre contribution permettra à valoriser la pratique de danses traditionnelles comme une technique de guérison, qui aideront d'autres membres de la communauté.

RISQUES ET INCONVÉNIENTS POUVANT DÉCOULER DE VOTRE PARTICIPATION :

Certains sujets abordés risquent de remuer de certaines expériences vécues lors des pensionnats ou d'autres expériences découlant des lois et des politiques des autorités gouvernementales, ainsi que d'autres expériences de vie qui ont occasionnées d'autres traumatismes psychologiques. Afin d'atténuer les risques, les participants auront accès à une équipe de spécialistes du centre de santé.

ENGAGEMENTS ET MESURES VISANT À ASSURER LA CONFIDENTIALITÉ :

Le projet de recherche se conformera à l'*Énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains* (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH), Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada (CRSNG) et Instituts de recherche en santé du Canada (IRSC), 2010) et au *Protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador*, ainsi qu'aux principes d'éthique de la Première Nation Abitibiwinni.

En tout temps, les données recueillies seront sous-clé dans un classeur et ne seront accessible que par un mot de passe sur un ordinateur personnel. Aussi, les renseignements seront encodés afin de ne pas identifier les participants dans tous les documents de recherche.

INDEMNITÉ COMPENSATOIRE :

Selon les règles établies par l'UQAT, le chercheur ne peut accorder d'indemnités aux participants. Les participants devront participer de leur plein gré à la recherche.

COMMERCIALISATION DES RÉSULTATS ET CONFLITS D'INTÉRÊTS :

Le projet ne sera aucunement utilisé à des fins commerciales. Les résultats appartiendront aux parties intéressées qui pourront les utiliser à des fins de santé communautaire.

DIFFUSION DES RÉSULTATS :

Les résultats seront diffusés auprès des communautés concernées et pourront être publiés sous forme d'articles scientifiques. Si tel est le cas, le chercheur reconnaîtra les principes d'action du *Protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador* : propriété, contrôle, accès et possession.

CLAUSE DE RESPONSABILITÉ :

En acceptant de participer à cette étude, vous ne renoncez à aucun de vos droits ni ne libérez Ghislain Drolet, votre communauté, l'UQAT ou le CRNS de leurs obligations légales et professionnelles à votre égard.

LA PARTICIPATION DANS UNE RECHERCHE EST VOLONTAIRE :

Le participant ou la participante pourra se retirer du projet de recherche en tout temps. Si celui-ci ou celle-ci désire la destruction des données le ou la concernant, le chercheur s'exécutera dès qu'une demande lui sera effectuée.

Pour tout renseignement supplémentaire concernant vos droits, vous pouvez vous adresser au :

Comité d'éthique de la recherche avec des êtres humains
UQAT, Vice-rectorat à l'enseignement et à la recherche
445, boul. de l'Université, Bureau B-309
Rouyn-Noranda (Qc) J9X 5E4
Téléphone : (819) 762-0971 # 2252
maryse.delisle@uqat.ca

CONSENTEMENT :

Je, soussigné(e), accepte volontairement de participer à l'étude *NI NIMINAN KITCI KIKELAN : JE DANSE POUR GUÉRIR.*

Nom du participant (lettres moulées)

Signature du participant

Date

Ce consentement était obtenu par :

Ghislain Drolet

Nom du chercheur ou agent de recherche (lettres moulées)

Signature

Date

QUESTIONS :

Si vous avez d'autres questions plus tard et tout au long de cette étude, vous pouvez joindre :

[Ghislain Drolet/ 819-444-6374/ Ghislain.Drolet@uqat.ca]

Veillez conserver un exemplaire de ce formulaire pour vos dossiers.