Le tambour du pow-wow nord-américain, battement du cœur d'un peuple et rythme de sa spiritualité

*The drum of the North-American pow-wow, heartbeat of a people and rhythm of
its spirituality*

Johanna Hofmann

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/901>
ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 1997
Pagination : 249-272
ISBN : 2-8257-0579-9
ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Johanna Hofmann, « Le tambour du pow-wow nord-américain, battement du cœur d'un peuple et
rythme de sa spiritualité », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 10 | 1997, mis en ligne le 06 janvier
2012, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/901>

Ce document a été généré automatiquement le 19 avril 2019.

Tous droits réservés

Le tambour du pow-wow nord-américain, battement du cœur d'un peuple et rythme de sa spiritualité

The drum of the North-American pow-wow, heartbeat of a people and rhythm of its spirituality

Johanna Hofmann

- 1 C'est un samedi après-midi, à environ une heure ; des affiches, ou peut-être un conseil d'ami vous ont guidé jusqu'à ce parc ou ce terrain de sport ; de loin vous percevez déjà les signes d'une activité inhabituelle ; un grand cercle de tentes et de bâches, quelques tipis blancs et bruns, des drapeaux qui flottent au vent, des générateurs qui tournent, des bruits de voix émis par un haut-parleur grésillant. Puis le vent change et vous amène des odeurs de pain frit, de viande grillée, et la fumée aux effluves de sauge blanche ; vous voyez maintenant qu'il y a déjà beaucoup de gens sur place, qui s'occupent à bavarder ou à regarder les marchandises étalées sur des dizaines de tables : bijouterie d'argent et de turquoise, cuirs, ouvrages brodés de perles, T-shirts imprimés, livres et cassettes, et maints autres articles que vous décidez d'explorer plus tard car, soudain, la voix grésillante annonce que la *Grand Entry* va commencer.
- 2 Tous se dirigent vers le bord du grand cercle au centre de l'événement, ceux qui étaient assis se lèvent, les hommes enlèvent leur couvre-chef ; un peu désorienté, vous suivez le mouvement général ; quelqu'un vous tape sur l'épaule avec autorité : « *Take off your hat, and no pictures* ». Vous obéissez, mettez votre appareil photo dans votre poche et dites quelques mots d'excuse ; mais l'homme est déjà parti plus loin pour mettre en garde un autre visiteur muni, lui, d'une caméra vidéo. Et vous entendez le tambour, doucement d'abord, puis plus fort, un son sourd et clair à la fois, qui vous frappe au diaphragme de son rythme puissant et régulier ; puis la voix d'un chanteur s'élève, sûre et haute, perçante même, entonnant une mélodie comme vous n'en avez jamais entendu ; la voix

est bientôt soutenue par d'autres, tous à l'unisson, tandis que le tambour continue à s'affirmer.

- 3 Certains de vos voisins et voisines ont commencé à danser sur place ; tous les regards se dirigent vers l'est de l'arène de danse. Un petit groupe d'hommes et de femmes vêtus de magnifiques habits sont entrés en dansant avec dignité et retenue avec, parmi eux, plusieurs hommes en uniforme militaire qui portent les drapeaux américain et canadien, ainsi que, particulièrement mise en valeur, une grande crosse à laquelle pendent une douzaine de plumes d'aigle. Ce premier groupe est suivi d'une longue file de danseurs. Vous vous apercevez rapidement qu'ils présentent toute une variété de types de danse, non seulement d'après leurs habits, mais aussi selon le style de leurs mouvements. Vous osez demander quelques explications à votre voisine qui a l'air de s'y connaître, et qui s'empresse de vous renseigner : en effet, chaque danseur ou danseuse se dédie à un style particulier qu'il ou elle étudie, et pour lequel il faut fabriquer ou faire fabriquer les habits. Quant aux chanteurs, la plupart commencent leur carrière dans leur famille à l'âge de sept ou huit ans, d'abord en se contentant de frapper le tambour et d'apprendre les chants en les écoutant, puis en se joignant aux chanteurs. Lorsqu'ils ont entre dix et douze ans, ils forment leur propre *drum* qu'on encourage à se produire dès qu'ils ont un petit répertoire.
- 4 Pendant votre conversation, vous avez vu défiler les hommes, puis les femmes ; la longue file des danseurs continue à s'enrouler en spirale, remplissant peu à peu l'espace entier. En dernier viennent les enfants, et vous comprenez maintenant la raison de leur aisance et de la fluidité de leurs mouvements : ces petits danseurs, dont certains savent à peine marcher, sont déjà des experts dans leur art ; leurs mouvements sont nuancés, énergiques et fins, et en concordance parfaite avec le tambour. Vous commencez à sentir le courant de la tradition du pow-wow¹, ancré dans les familles et faisant partie de la vie des participants dès la naissance, sinon même avant.
- 5 Tous les danseurs sont maintenant entrés dans l'arène et le tambour, qui n'avait cessé de jouer, met fin à son chant. Au micro s'avance un homme d'âge avancé qui dit une longue prière dans une langue indigène, puis la répète en anglais. Le tambour entonne un autre chant, annoncé comme « *Flag Song* » ; votre voisine vous explique que c'est le chant national des peuples d'Amérique du Nord, la crosse avec les plumes d'aigle étant leur drapeau. Vous vous étonnez de voir le drapeau américain aussi présent, informé que vous êtes des mauvaises relations entre le gouvernement américain et les peuples indiens. Elle vous explique que le peuple Lakota est la seule nation au monde à s'être approprié le drapeau américain dans toute l'histoire guerrière des Etats-Unis. Ceci pendant la fameuse bataille du général Custer à Little Big Horn, et que, dès lors, les Indiens considèrent que le « *Stars and Stripes* » leur appartient légitimement. Elle en profite pour mentionner le rôle honorifique que beaucoup de jeunes Indiens ont joué dans l'armée américaine et l'importance toujours actuelle des sociétés de guerriers dans leur culture.
- 6 Entre temps, tous les danseurs ont été priés par le maître de cérémonie de quitter le cercle de danse, et le tambour a entonné un autre chant. Une bonne heure a passé depuis le début du pow-wow. Avec le chant suivant, l'atmosphère se détend ; les gens se dispersent quelque peu, s'asseyent, et beaucoup vont danser, même ceux qui ne sont pas particulièrement habillés pour l'occasion. Déjà vous regrettez de ne pas avoir apporté une chaise pliante comme vous le voyez faire autour de vous, et vous vous asseyez dans l'herbe.

- 7 Les danses se succèdent, trois ou quatre d'affilée, et les quelques groupes de chanteurs présents les accompagnent à tour de rôle. Ces séries de danses et de chants sont entrecoupées d'activités diverses comme des discours, des *giveaway* (cérémonie par laquelle un individu ou une famille donne et distribue des quantités d'objets à des personnes honorées²) et des concours de danse où des juges évaluent la performance de danseurs de même catégorie ; le maître de cérémonie est continuellement en train d'expliquer des coutumes diverses, et égaye tout le monde par des plaisanteries et des blagues. A environ six heures, il annonce la pause du souper, et le *Grand Entry* du soir pour sept heures. Vous faites donc la queue pour acheter un *Indian taco* ou un *buffalo burger*.
- 8 Dans vos conversations avec certains participants, vous vous êtes déjà aperçu que les idiomes particuliers au pow-wow abondent, comme par exemple *bustle*, *roach*, *yoke*, *rock*, *smudge*, *feed*, *whipman*, *hairpipe*, *dragger*, *sneak-up*, *forty-niner*, *special*, *snag*³, et en particulier *drum*, qui désigne non seulement l'instrument lui-même, mais aussi le groupe de chanteurs qui en jouent ; on vous a aussi expliqué certaines coutumes propres au pow-wow, et on vous a parlé de sa musique. Vous avez ainsi constaté qu'il existe une culture de pow-wow bien connue de tous les participants. Vous avez déjà rencontré des gens de peuples très divers, comme Cherokee et Lakota, Cheyenne et Navajo, Cree et Iroquois, Tlinget et Seminole, et on vous a certainement expliqué que le pow-wow est ouvert à tous ces peuples et à leurs contributions culturelles. Ainsi vous vous apercevez que vous êtes en train d'assister à un événement pluriculturel qui présente à la fois beaucoup de tolérance et de diversité, de même qu'une grande homogénéité basée sur une tradition très forte. Ces observations soulignent les caractéristiques majeures du pow-wow, et nous conduisent à décrire son histoire, elle aussi fondée sur l'échange culturel entre différents peuples indiens.
- 9 Le pow-wow a une longue histoire qui a été documentée de façon substantielle. A l'origine du pow-wow contemporain, il y a des cérémonies de chasse et d'agriculture qui auraient été apportées dans les Plaines du centre du continent nord-américain par des peuples issus des régions de l'est pendant le XIV^e siècle. Ces peuples d'agriculteurs, dans un important mouvement d'émigration vers l'ouest, s'étaient graduellement adaptés à une vie semi-nomade dans un nouvel environnement. Bien qu'on ne connaisse pas les détails des cérémonies, de la musique et de la danse pendant cette période, il a été possible de reconstituer une grande partie de ces traditions par les méthodes de la recherche ethnohistorique.

Fig. 1 : *Takini dance* : danse de pow-wow chez les Sioux Lakota.

Documentation : Lakota Project.

Aperçu sur l'histoire du pow-wow

- 10 L'histoire du pow-wow a d'abord été retracée jusqu'à la cérémonie *Hethushka* comme la pratiquaient le peuple Omaha dans la vallée centrale et supérieure du Missouri aux alentours de 1850 (Hatton 1974, Laubin 1976, Whitehorse 1988, Young 1981, Zothig 1991). L'origine de la *Hethushka* elle-même remonte à deux traditions distinctes, le *Poo-ge-thun*, une ancienne société d'hommes Omaha, et le *Irushka* du peuple Pawnee ; le *Poo-ge-thun* semble avoir absorbé divers éléments du *Irushka* pour devenir une nouvelle cérémonie, le *Hethushka*. Le *Poo-ge-thun* lui-même consistait en une dérivation d'une tradition des Plaines plus ancienne, le *Oglala Chiefs Society*, tandis que le *Irushka* faisait partie d'un système de sociétés chamaniques que l'on trouvait entre autre chez les peuples Arikara, Hidatsa, Iowa, Pawnee et Sioux (Hatton 1986 : 198-199).
- 11 Cet historique est confirmé par l'évolution du style de la musique accompagnant le pow-wow, qui semble avoir suivi les mêmes lignes. Fletcher et LaFlesche ont observé un changement dans l'accompagnement musical du *Poo-ge-thun* au moment où celui-ci était nouvellement connu sous le nom de *Hethushka* (Fletcher 1911). Parallèlement, Murie, un chercheur pawnee, a reconnu certains chants du *Hethushka* comme étant identiques à ceux du *Irushka* pawnee, tandis qu'il en attribue d'autres aux groupes Sisseton et Wahpeton du peuple Dakota (Murie 1914 : 629), qui, d'ailleurs, ont à ce jour une réputation d'excellents musiciens. Par ailleurs, les Ponca soutiennent de leur côté que leur propre peuple est à l'origine de certains chants du pow-wow.
- 12 Les bouleversements politiques et sociaux que le XVIII^e siècle imposa aux nations indigènes eurent un impact important sur l'enracinement du pow-wow, qui devint la cérémonie la plus répandue dans les plaines du nord, alors qu'avant, il était uniquement une cérémonie parmi tant d'autres.

- 13 Au moment même où le *Hethushka* fleurissait, il se produisait une convergence de la population indienne vers les plaines, due à la pression croissante exercée par les colons qui accaparaient les territoires de l'est. Le contact interculturel entre divers peuples indigènes s'intensifia donc, ainsi que leurs alliances militaires, celles-ci étant bien entendu scellées par des cérémonies comme le *Hethushka*. Non seulement ces cérémonies consolidaient des alliances, mais elles étaient par la même occasion transmises comme cadeau culturel, pour être mises ensuite en pratique par les parties concernées. Ces transferts de cérémonies étaient des occasions très formelles, et les rituels, en tant que biens culturels, n'étaient donnés qu'en échange de biens matériels et de services divers. Flannery rapporte le récit d'un tel échange raconté par une femme Gros-Ventre qui témoignait du don du *Grass Dance* par les Assiniboine aux alentours de 1850 :

« Les Gros-Ventre campaient sur la Milk River. Ils avaient été rejoints par les Assiniboine, et les deux groupes étaient restés ensemble pendant que les Assiniboines apprenaient la *Grass Danse* aux Gros-Ventre. Les Gros-Ventre n'avaient jamais eu de danse de cette sorte [...] Les Assiniboine donnèrent des ceintures de corneille (des « bouquets de plumes »⁴) [...] ils donnèrent aussi un grand tambour et tout ce qui va avec la danse. Les visiteurs montrèrent à différents individus comment utiliser ces diverses choses et enseignèrent les chants et les danses qui allaient avec chacune. Mais ils n'ont pas fait cela pour rien ! Que de choses ils ont dû donner aux Assiniboine ! Dans l'échange était même incluse de la nourriture. [...] C'était la première *Grass Dance* que nous avons eue » (Flannery 1974 : 41).

- 14 De cette manière, le *Hethushka* se trouva pratiqué, en l'espace de quelques dizaines d'années, par la plupart des peuples des plaines du nord, entre autres les Sioux Teton, Yankton et Santee, les Blackfeet, les Hidatsa, les Blood, les Assiniboine, les Cree, les Gros-Ventre, les Piegan, les Cheyenne et les Sarcee. Bien que le *Hethushka* fût connu sous divers noms comme la *Omaha dance*, la *Wolf dance*, la *Grass dance*, et la *Hot dance*, les caractéristiques de son style demeuraient homogènes. Il s'agissait d'une organisation en cercle, d'un accompagnement des chants par un grand tambour, de bouquets de plumes attachées à l'arrière de la ceinture, d'une coiffure en poils de cerf, de plumes attachées sur la tête, de grelots aux chevilles, ainsi que d'une claire séparation entre les rôles respectifs des femmes et des hommes. Le nom *pow-wow* lui-même vient de la langue Narraganset, et signifie « chamane », « maître », ou « rêve », « vision », ou encore « rassemblement », « conseil ».
- 15 Le *Hethushka* se trouva bientôt également disséminé dans les plaines du sud, entre autre par les Southern Cheyenne, les Pawnee et les Ute, qui l'introduisirent chez les Arapaho, les Osage, les Kiowa et les nations de l'est comme les Cherokee et les Yuchi qui avaient été transférés dans le nouvel *Indian Territory* bientôt connu sous le nom de Oklahoma.
- 16 Avec la création du système de réserves par le gouvernement américain, les contacts entre les peuples du nord et ceux du sud diminuèrent et, à partir de 1880, leur culture musicale et cérémonielle présentait des différences appréciables ; les diverses tendances religieuses dans chaque région avaient accentué le schisme, les plaines du nord étant plutôt influencées par le *Sun Dance*, et les plaines du sud par le *Peyote Way*. (Whitehorse 1988 : 9)⁵.
- 17 Il est important de noter qu'au temps de l'établissement des réserves, l'oppression culturelle des peuples indiens par le gouvernement américain ne cessait de croître, jusqu'au point où toutes les religions indigènes furent bannies et leur pratique sévèrement punie. La plupart des cérémonies devinrent clandestines ou, comme le *pow-wow*, prirent une apparence profane. Dès lors, on ne parla plus du *pow-wow* comme d'une

cérémonie religieuse, bien que la majorité des participants soient tout à fait conscients de ses éléments spirituels.

Fig. 2 : Régions culturelles indigènes d'Amérique du Nord. Peuples des Plaines du Nord et du Sud.

L'origine du tambour

- 18 La création de l'instrument et celle du pow-wow lui-même font partie du même récit légendaire, daté environ de 1870, dont la ligne essentielle est ici résumée par Vennum :

« Le thème principal dans l'histoire de *Tailfeather Woman* reste constant dans toutes les versions rassemblées. Une femme Sioux, en fuite devant les soldats des Etats-Unis qui tuaient son peuple, se cacha dans un lac pendant quatre jours. Pendant ce temps, elle reçut la visite du Grand Esprit qui lui apprit à fabriquer un grand tambour de danse, et qui lui enseigna les chants et (on présume) les détails rituels de leur utilisation. Le tambour fut construit comme un instrument de paix, et était destiné à être reproduit et donné à d'autres tribus afin de mettre un terme à l'épanchement de sang » (Vennum 1982 : 45).

- 19 L'apparition historique du tambour de pow-wow a été vérifiée par Frances Densmore, qui a noté le recours de plus en plus fréquent à un grand tambour dans des contextes similaires à celui du pow-wow contemporain, remplaçant l'ancien usage de tambours sur cadre tenus à la main.
- 20 Les caractéristiques de ce nouveau tambour, identique à celui utilisé encore aujourd'hui, sont les suivantes : un diamètre d'environ 80 à 100 cm, un cadre de 30 à 40 cm, et deux peaux tendues à l'aide de lanières de cuir entrelacées en zigzag. Le tambour est suspendu horizontalement avec des lanières à quatre poteaux, à environ 30 cm du sol ; il est frappé par plusieurs personnes⁶ qui chantent également, assises autour de l'instrument, chacune tenant un maillet à bout rembourré.

Symbolisme du pow-wow

- 21 Les lieux du pow-wow sont toujours organisés selon un schéma de cercles concentriques, au centre duquel se trouve le tambour dans la tradition des plaines du sud, ou un poteau ou un espace laissé vide dans celle des plaines du nord. Dans le sud, l'accent est porté sur la symbolique du tambour même, qui, de par sa construction, réunit toutes les forces végétales et animales dont la forme représente le cercle de la vie et le son, le battement du cœur de la création elle-même.
- 22 Dans les plaines du nord, cette symbolique est bien entendu aussi présente, et il est vérifié que la position centrale que peut occuper le tambour renvoie à la signification sacrée de l'instrument. D'ailleurs, il arrive souvent que, dans des pow-wows du nord (aussi bien que dans les régions intermédiaires ou les centres urbains), les deux traditions soient représentées à une même occasion, ce qui ne pose aucun problème, les deux étant parfaitement compatibles. Néanmoins, lorsqu'on assiste à un pow-wow strictement dans le style du nord, le centre du cercle consiste en un poteau, ou même un espace laissé vide. Le poteau, au centre d'un cercle de danse marqué de directions cardinales, est plus qu'une simple représentation du sacré. C'est une assertion du sacré par une symbolique qui nous renvoie directement à l'ancienne tradition mystique du *Sun Dance*, comme l'explique Amenta :
- « Le centre de la sphère est le lieu le plus sacré et puissant dans le site circonscrit. On en fait l'expérience et il est exalté comme le Centre du monde, la matrice du cosmos, le lieu et point pivotant de l'univers en révolution, le vortex-énergie magique où la création commence, se déploie, et finalement retourne. Mais plus encore, il est aussi l'endroit sacré où réside le Divin lui-même, et on le comprend comme un centre qui est simultanément partout » (Amenta 1987 : 49).
- 23 Durant le *Sun Dance*, rituel qui dure plusieurs jours, les participants dansent tournés vers le poteau central, l'arbre de vie, et offrent leur corps au Créateur par la danse et le sacrifice d'eux-mêmes. Il est aisé de comprendre intuitivement la relation entre la symbolique de l'arbre de vie et celle du tambour. Dans le contexte du pow-wow, qui n'est pas un événement explicitement religieux, ces notions sont donc introduites de manière indirecte, souvent dans des récits tels que celui-ci, qui explique à la fois la cosmologie et les bases religieuses, et qui situe le participant dans le contexte historique de la création :
- « Dans les jours où le cercle était complet, les gens à deux pattes dansaient pour n'importe quelle raison, mais toujours pour célébrer leur vie. Ils portaient les cadeaux que leur avaient donnés ceux à quatre pattes et les ailés, et de cette manière ils amenaient leurs autres frères et sœurs dans le cercle. Le cercle de la danse était le cercle de la vie... non, c'était plus... c'était la grande roue de l'univers... la roue de la Médecine de l'existence. Et le Grand-père l'avait fait ainsi, pour toujours. Alors, tu danses et tu chantes ces chants. Va vers le tambour en toute humilité. Ce que le Grand-père a décrété tu dois le faire... et aussi longtemps que nous ferons cela, nous vivrons, et l'Univers vivra... » (Whitehorse 1982 : xiv).
- 24 Le cercle de danse est donc l'endroit où la transformation spirituelle est non seulement possible, mais prescrite et nécessaire. Le cercle de danse n'est pas seulement un espace sanctifié par les purifications rituelles et la prière, mais son essence même est sacrée. Il transcende sa propre réalité pour englober une réalité de niveau spirituel qui inclut les danseurs et les musiciens dans les mouvements harmonieux homologues de la création entière. Les danseurs eux-mêmes parlent d'expérience : « Je vois que chaque danseur

devient une entité qui existe dans l'univers lorsqu'il parcourt le cercle » (Gilbert 1982 : 74).

- 25 Dans le domaine scolastique, cette identification à tous les niveaux entre le symbole et le vécu, typique dans la philosophie des peuples indiens nord-américains, a été, entre autres, le sujet de nombreuses analyses cognitives qui tentent d'expliquer ce qui serait une manière « indigène » d'appréhender la réalité. Selon Brown, dans la démarche religieuse indienne, la contemplation s'effectue par l'action :
« Pour ce qui est de l'orientation cognitive de l'Indien, les significations sont ressenties intuitivement et ne sont pas interprétées de façon secondaire par l'analyse ; il y a une tendance vers l'unité entre la forme et l'idée ou le contenu. Ici, le « symbole » est, dans un sens, ce à quoi il se réfère » (Brown 1978 : 246).
- 26 Lévi-Strauss en est venu à une conclusion similaire lorsqu'il a examiné la relation homologue entre la parole, le mythe et le corps humain dans son étude du chamanisme Cuna, où l'efficacité du symbole résiderait dans les relations inductives entre les différents niveaux de la conscience humaine (processus organiques, l'inconscient, et la pensée rationnelle) (Lévi-Strauss 1979 : 325). C'est bien cette même démarche holistique consistant à unifier par le symbole vécu tous les niveaux présents dans l'expérience humaine, qui caractérise le pow-wow. L'utilisation de l'espace dans l'événement illustre d'ailleurs bien ce phénomène ; je me réfère évidemment à l'organisation du pow-wow en cercles concentriques successifs, où les symboles, centrés sur le son du tambour, prennent leur signification à travers leur actualisation par les participants.
- 27 Au centre de l'arène de danse se trouve, nous l'avons vu, le tambour principal, ou en tout cas sa présence symbolique. Pendant les danses, les participants se placent dans l'arène selon leur âge, leur statut et leurs motivations personnelles relatives à la danse. Par exemple, les personnes âgées restent à proximité du tambour, ainsi que les participants qui désirent tirer profit des propriétés curatives attachées au son du tambour et à sa symbolique. Un peu plus loin se placent les danseurs plus actifs et les femmes qui, la plupart du temps, dansent alignées par groupes de deux à cinq ou six et conversent souvent en dansant. Les danseurs plus jeunes et dynamiques, ainsi que les enfants, se situent plutôt vers la périphérie, où ils trouvent aussi plus d'espace pour bouger et se déplacer à leur guise.
- 28 Sur le pourtour de l'arène de danse sont disposées des chaises pliantes, des bottes de paille ou des troncs d'arbres selon les lieux, qui sont réservés aux participants les plus sérieux. Derrière ceux-ci viennent les autres participants ainsi que les spectateurs. A une plus grande distance du centre du cercle, les vendeurs ont installé leurs stands, et plus loin encore se trouvent les emplacements des tentes, des caravanes et du parking.
- 29 Il émane donc de la proximité du milieu du cercle et du son du tambour un plus grand sens du sacré et, dès lors, un sérieux plus marqué chez les danseurs proches du centre que chez ceux de la périphérie de l'arène. Ce fait est confirmé par l'existence d'une zone plus proche du tambour, normalement laissée vide, mais où certains participants dansent parfois sur place avec des sifflets d'os d'aigle, face au tambour, à l'image des danseurs du *Sun Dance*⁷. Du point de vue purement sonore, le lien direct entre le symbole et l'expérience du sacré s'explique, et il est ressenti de manière très physique par l'impact même du son du tambour qui, lorsqu'on se trouve à proximité de l'instrument, « parle » effectivement au cœur et aux tripes.
- 30 Il n'est pas étonnant que des objets aussi chargés de signification que les tambours de pow-wow soient traités de manière particulière. Dès le début de leur fabrication, ils sont

l'objet d'une grande vigilance. Les instruments sont souvent décorés, tant le cadre que la peau, de symboles religieux peints ou de couleurs et de dessins représentant le groupe ou la famille auquel ils appartiennent. Les tambours sont personnalisés, ils reçoivent un nom ; ils sont même intégrés à la vie familiale et occupent une place d'honneur dans la maison ; on s'adresse à eux en des termes honorifiques comme « Grand-père ». Ces soins sont accompagnés d'un traitement rituel bien défini : le tambour ne touche jamais le sol, mais est toujours posé sur une couverture, recouvert et protégé avec vigilance contre toute intrusion et attouchement par des étrangers ou des personnes intoxiquées. On lui consacre de petites cérémonies privées avant d'en jouer, par exemple en lui offrant du tabac que l'on frotte aux quatre coins cardinaux de la peau. L'interaction entre les personnes et le tambour ne s'arrête donc pas à la production de musique pendant les pow-wows. Certains tambours sont même connus pour avoir remercié leurs propriétaires en leur accordant, par exemple, protection et prospérité ou en leur inspirant du nouveau matériel musical.

Les chants du pow-wow

- 31 Les symboles sont certainement très importants du fait qu'ils entourent les participants de points de références visuels et spatiaux, mais la musique est de loin l'élément essentiel d'un pow-wow. Sans tambour ni chants, il n'y aurait pas d'événement du tout, alors qu'il serait possible d'imaginer un pow-wow sans symbolisme visuel particulier.
- 32 D'un point de vue pratique, il est indispensable qu'il y ait au moins un tambour à un pow-wow. Le tambour, en effet, est la raison d'être de la cérémonie. Sans lui il n'y aurait ni cercle, ni danse, ni chant. De plus, on doit réaliser que le tambour réunit en lui-même les éléments religieux qui donnent au pow-wow toute sa signification. Il est d'ailleurs souvent appelé le « battement de cœur » du peuple, et on le conçoit comme le centre et point focal du pow-wow dans son aspect spatial, conceptuel, historique, musical, ainsi que spirituel.

Fig. 3 : Parure de danse lakota.

Documentation : Lakota Project.

- 33 Lorsqu'on voit que les tambours sont effectivement des êtres vivants pour les participants, leur rôle essentiel dans le pow-wow devient clair. La musique qu'ils produisent organise et marque chaque phase du pow-wow. En premier lieu, comme nous l'avons décrit dans l'introduction, le *Grand Entry Song* accompagne l'entrée de tous les danseurs dans l'arène de danse, où ils se présentent par ordre d'âge et de styles de danse. Une fois que tous les participants ont été introduits dans l'arène, le *Flag Song* est entonné, suivi de l'*Opening Song*. Ce dernier est joué sans être accompagné de danse, une pratique qui renvoie à nouveau à une explication d'ordre religieux :

« L'utilisation d'un chant sans accompagnement de danse est une tradition plus ancienne dont le début est peu clair. Les danseurs des Plaines du sud disent qu'il s'agit d'un vestige du *Hethuska*, et d'autres disent qu'elle date du début de la tradition Omaha. Les traditionnalistes du nord racontent qu'il s'agit d'un chant pour les esprits, pour les attirer dans la danse. Dans un pow-wow récent au nord, des clowns dansants étaient actifs dans le cercle de danse pendant ce chant. On a dit que les *hekoya*⁸ avaient le droit de danser avec les esprits invisibles et qu'ils avaient le devoir de cajoler la foule pour susciter un comportement approprié avec leurs bouffonneries » (Whitehorse 1988 : 53).

- 34 L'interprétation de l'*Opening Song*, ainsi que la présence des *hekoya* au pow-wow, indique clairement la relation vivante qui existe entre les gens et les forces spirituelles, et qui trouve son expression au sein du pow-wow. Mais le rôle du tambour va bien au delà du rassemblement des participants et des esprits par la musique au début du pow-wow ; il suscite et inspire la danse tout au long de l'événement. Il en est la force vitale et son rythme le battement de son cœur.

- 35 Un bon *drum* connaît les chants d'honneur de familles et de régions diverses, surtout ceux des personnes présentes au pow-wow et de leurs invités. Il connaît des *War Songs* rapides ainsi que lents, des chants tant modernes que traditionnels, des chants d'honneur, des chants de compétition, bref, des chants appropriés à toutes les occasions qui se présentent au cours du pow-wow, et il doit pouvoir les entonner sans hésitation aussitôt qu'on l'en prie. Ceci est crucial, car un chant inapproprié entraîne des commentaires déçus, des critiques instantanées et, surtout, une sanction tacite par une participation très réduite des danseurs.
- 36 Comme les pow-wows durent cinq à six heures au minimum, et bien plus fréquemment deux à quatre jours, qu'ils se composent d'activités très variées, comme la *Gourd Dance*⁹, de danses d'honneur, de diverses danses spécialisées, de prières et de cérémonies, de *giveaways*, de compétitions de danse et de chant, de *trick songs*, de *Rabbit Dances*, d'une multitude d'autres types de danses, de tombolas, de discours, et que tous ces éléments doivent être unifiés en un tout cohérent, on comprend bien le rôle majeur que jouent les tambours. Car cette unification n'est accomplie que par eux, sans oublier bien entendu la contribution des comités d'organisation !
- 37 Le tambour conditionne donc l'atmosphère du pow-wow, et ceci tout autant par le choix des chants que par la qualité des chanteurs, et surtout par la qualité du rythme qu'il produit. En effet, le son du tambour est absolument nécessaire à la création de l'espace sacré où le pow-wow se déroule.
- « Le rythme du tambour crée un espace-temps d'une qualité différente. Le tambour est comme une force de gravitation car, plus la distance du tambour au centre de l'arène augmente, plus l'intensité rituelle du pow-wow diminue. Seules les limites extrêmes du terrain de pow-wow séparent le domaine esthétique et spirituel des participants au pow-wow du monde non-indien qui l'entoure... Peut-être les bords de cet espace sacré s'étendent seulement aussi loin que l'on peut entendre le rythme du tambour » (Gilbert 1982 : 75).
- 38 Les participants racontent de façon unilatérale que certains tambours ont beaucoup plus d'impact sur eux que d'autres, c'est à dire que certains les invitent fortement à la danse, tandis que d'autres jouent de telle manière qu'il est déplaisant, ou même impossible de danser pendant qu'ils jouent. La compétence d'un *drum* ne repose donc pas seulement sur ses connaissances et sa maîtrise du répertoire de chants approprié, mais surtout sur les qualités esthétiques du son qu'il produit. Examinons donc les caractéristiques du style musical qui accompagne les pow-wow et l'impact émotionnel et spirituel qu'il produit sur les participants.
- 39 Les chanteurs de pow-wow utilisent une technique vocale spécifique connue sous le nom de *Indian throat* :
- « La manière lakota de produire la voix chantée, l'*Indian throat*¹⁰, donne un son très particulier qu'il est difficile de décrire complètement. Les voix les plus hautes sont chantées par des hommes que l'on appelle *h'oka wicasa*, dans un falsetto qui peut être perçant ou doux. A mesure que la mélodie descend, la voix gagne en énergie et en rythme. Le son est produit au fond d'une bouche et d'une gorge ouverte, avec un volume et une qualité de voix qui dépendent en grande partie du développement des muscles abdominaux » (Theisz and Black Bear 1976 : 11-12).
- 40 Etant donné que ce style est répandu dans une très large région, il n'est pas surprenant que le chant de pow-wow comporte beaucoup de variations régionales. La différence la plus grande est celle existant entre les styles du nord (*pinched throat* : « gorge pincée ») et du sud (*warbling* : « gazouillant ») (Hatton 1986). On les reconnaît facilement à leurs

qualités sonores respectives. Le style du nord est d'une tessiture plus haute, d'une qualité de voix très tendue, même perçante, et les chanteurs font l'effort de produire des pulsations très prononcées qui jouent avec le rythme du tambour. Le style du sud est d'une tessiture plus basse, comporte moins de tension vocale et de pulsations, et suit des lignes musicales moins acrobatiques.

- 41 Le répertoire de chants de pow-wow est très vaste et comporte un nombre non recensé de mélodies, lesquelles d'ailleurs ont des teintes régionales variées, et plus ou moins de succès chez les participants selon les années. De nouveaux chants sont continuellement composés, certains devenant de véritables « tubes » ; les groupes les plus connus ont d'ailleurs donné naissance à une industrie de cassettes très prospère qui a produit des centaines de titres différents. Certains chants plus anciens et traditionnels sont aussi interprétés, en particulier ceux qui ont une fonction précise, comme l'hymne national indigène ou des chants d'honneur ; il faut toutefois noter que les mélodies ne sont pas simplement à la portée de tous, mais qu'en règle générale, ils appartiennent à des personnes ou à des familles auxquelles il faut demander la permission formelle avant de les chanter.
- 42 Néanmoins, on voit de plus en plus souvent la scène suivante (et on se souviendra que le pow-wow est une tradition strictement orale !) : un groupe bien connu est en train de jouer un chant à la mode ; autour de lui est rassemblée une foule dense de jeunes et de moins jeunes, chacun avec un walkman enregistreur à la main, tendu aussi près que possible du groupe, essayant de capter la mélodie à tout prix ; une fois le chant terminé, un autre groupe reprend, la foule se déplace et la scène recommence...

Structure du chant

- 43 Tous les chants de pow-wow suivent une structure caractéristique, que l'on peut décrire comme suivant une ligne mélodique descendante par paliers¹¹, selon une forme de répétition incomplète. Elle est facilement visualisée avec la transcription schématique ci-contre.
- 44 Le chant prend la forme { ([A {A' B C }{A' B C }] 4x) D }. Chaque répétition d'un verset complet est connue sous le terme de *push-up*¹² comme indiqué entre [...], et on trouve un minimum de quatre *push-ups* par chant. La coda (D) se nomme *tail*, « queue ».

Fig. 4 : Transcription schématique

- 45 L'introduction de la mélodie chantée par le *leader* (A) est reprise par le *second* (A'), à la suite duquel enchaînent rapidement les autres chanteurs (B). Lorsqu'il y a des femmes

présentes qui chantent aussi, elles enchaînent à l'octave dans C. La répétition depuis A' s'exécute de façon identique, mise à part l'intervention du *leader* qui est entièrement omise. Celui-ci reprend à nouveau à A, une fois le « push-up » terminé. On remarquera que dans la plupart des interprétations, l'intonation s'élève de façon notable pendant le chant, le *leader* entonnant la mélodie plus haut à chaque reprise.

- 46 Le tambour introduit chaque chant par un rythme, qui commence de manière à peine perceptible, puis s'intensifie rapidement pour soutenir le *leader*. Le tempo a tendance à augmenter graduellement au cours des reprises successives. Le tambour marque aussi, par des temps forts qui peuvent sonner de manière quasiment explosive, les *honor beats*¹³, les articulations entre les multiples répétitions d'un chant. Ces *honor beats* marquent le moment où les danseurs adoptent temporairement des poses caractéristiques, comme de lever leurs éventails de plumes au dessus de leur tête, puis de replonger dans la danse avec une nouvelle intensité. C'est aussi le moment où certains chanteurs ajoutent des cris particuliers et des accentuations gutturales au rythme.
- 47 Le tambour signale la fin imminente d'un chant par un rythme stéréotypé, signal qui est de toute importance pour les danseurs qui doivent s'arrêter exactement en même temps que le tambour, sans un pas de plus. Quand les femmes accompagnent les chanteurs, il y a un moment particulier, à la deuxième répétition de l'avant-dernier *push-up*, où le tambour cesse temporairement de jouer, et où elles continuent de chanter toutes seules. Cette pratique, connue sous le nom de *piercing*¹⁴, permet de valoriser les qualités et la puissance du chant des femmes.
- 48 Le chant est lié au jeu du tambour de manière inséparable ; ces deux composantes de la musique de pow-wow sont en fait les deux éléments indissociables d'un tout intégré, et pas seulement la performance simultanée d'un chant et d'un rythme, comme les musicologues l'ont constaté de longue date :
- « Néanmoins, le bon jeu de tambour implique d'autres qualités que les aspects mécaniques du jeu du tambour et l'observation des règles d'interprétation requises, et il est souvent difficile de les distinguer de certains aspects de l'interprétation vocale. On n'a pas tout à fait expliqué l'action de chanter entre les temps (*off-the-beat*), étant donné que les syllabes sans signification/motifs mélodiques ne sont ni entièrement *off-the-beat* comme Hatton l'a mentionné (1974 : 130) ni strictement des hémioles comme l'a suggéré Nettl (1968 : 14) » (Hatton 1986 : 204).
- 49 Certains aspects de la musique de pow-wow échappent effectivement à l'analyse musicale ; on a entre autre constaté que le tempo du chant est un peu plus rapide que celui du tambour. Ce fait est d'autant plus saisissant que ce sont les mêmes personnes qui chantent et qui jouent du tambour, et qu'un haut degré d'homophonie est une des qualités indispensables au style musical, du point de vue tant de la mélodie que du rythme.

L'effet de la musique

- 50 Même en laissant de côté ces remarques techniques, l'analyse musicale est particulièrement compliquée par le fait que la relation entre l'aspect vocal et l'aspect rythmique de la musique est très subtile. En effet, les syllabes des paroles ou des vocables de la mélodie tombent entre les temps forts du tambour et ajoutent de ce fait un autre niveau de complexité rythmique à la musique. Les groupes expérimentés savent tirer plein avantage de ces techniques afin d'augmenter les tensions musicales de leurs chants

et de les rendre énergiques et puissants au plus haut degré. Ces groupes sauront susciter chez les participants une envie intense, voire un besoin impérieux de danser. Souvent on se trouvera donc en conversation avec quelqu'un qui s'excusera soudain ou qui suggérera d'aller danser, parce que, dira-t-il, le tambour l'appelle et qu'il doit aller dans l'arène. L'afflux de danseurs augmentera d'ailleurs l'enthousiasme des chanteurs, donc leur affect, d'où une puissante interaction synergique entre les participants et les musiciens.

- 51 Cette rétroaction dynamique repose clairement sur une base purement musicale et affective, et non sur le langage. Ce fait est particulièrement important dans la majorité des pow-wows (à l'exception des événements plutôt privés qui ont lieu dans les réserves à l'intention de familles ou de communautés particulières), où se concentrent des participants de toutes nations indiennes et d'une grande diversité linguistique. Il est donc intéressant de constater qu'une grande partie des chants de pow-wows sont incompréhensibles à la majorité des participants et même parfois aux les chanteurs eux-mêmes¹⁵.
- 52 Il existe pourtant une sorte de *lingua franca* du chant de pow-wow sous forme de vocables souvent décrits comme dénués de signification (*meaningless*, ou *nonsense syllables*). Ces syllabes¹⁶ sont néanmoins mieux décrites comme étant « non lexicales », car elle ne sont pas dénuées de sens ; au contraire, elles sont porteuses d'une signification affective certaine, même si celle-ci ne peut être formulée verbalement qu'avec difficulté. Le chanteur Kenny Merrick Sr. en dit la chose suivante :

« Nos chansons sont faites pour beaucoup de choses comme de chanter pour le maïs et la bonne nourriture, les chants sont pour tout ce qui a un sens, et ce n'est pas seulement pour s'amuser. Nos enfants entendent les tambours quand ils sont malades, et nos personnes âgées qui ne se sentent pas bien se lèvent, dansent sur place, et se sentent mieux. Beaucoup de chants sont difficiles à expliquer, mais ils veulent dire beaucoup de choses pour nous ; les chants cérémoniels, les chants pour s'amuser, les chants sociaux, tous ont une bonne signification » (*News from Indian Country*, Dec. 1991 : 19).

La mystique du pow-wow

- 53 En décrivant la symbolique et le rôle musical du tambour dans le pow-wow, nous avons déjà touché à son potentiel de transformation affective et spirituelle. En soumettant cet aspect à la discussion, il ne faudrait surtout pas penser rationaliser ce qui, par définition, échappe à la raison, c'est à dire l'expérience intime de la présence créatrice dans le quotidien ou le rituel. Ce serait une grave erreur que de réduire la richesse intérieure que les participants trouvent dans le pow-wow à des modèles théoriques abstraits. On ne peut néanmoins pas s'abstenir de remarquer que leurs sentiments et leurs expériences coïncident avec ceux qui sont généralement associés à la transformation mystique dans une variété d'autres contextes, et qui ont fait l'objet de recherches scientifiques.
- 54 Nos efforts vont donc porter sur une meilleure compréhension de la mystique tel qu'on la trouve dans le pow-wow, mise en perspective par un contexte interculturel plus large. Pour ce faire, nous en revenons inévitablement au tambour qui, nous l'avons vu plus haut, est la source du battement de cœur qui donne vie à l'événement aussi bien qu'aux participants et qui, par une puissante symbolique musicale, renouvelle les forces vitales de la création elle-même. L'opérateur de cette influence est bien entendu le son de l'instrument et son rythme. Mais par quels mécanismes le tambour exerce-t-il son pouvoir sur les participants ?

- 55 Ludwig, dans son ouvrage classique *Altered states of consciousness*, propose un cadre théorique pour l'analyse des formes de modification de la conscience qui peut nous être utile comme point de référence. Il signale, entre autres, que des modifications d'états de conscience peuvent être délibérément induites par une intensification des stimuli extéroceptifs, de l'activité motrice, ou encore de l'état émotionnel de la personne (Ludwig 1969 : 13-14). Ces trois manières d'induire des transformations de la conscience correspondent bien à l'influence du tambour de pow-wow : le rythme de l'instrument suscite la danse chez le participant, ainsi qu'un bouleversement intérieur lié au son même du tambour autant qu'à sa signification symbolique.
- 56 Lorsque Ludwig décrit les effets d'une telle modification, il y trouve des éléments universels qu'il décrit comme suit : des altérations de la pensée où les ambivalences, les ambiguïtés et les opposés peuvent co-exister sans aucun conflit « psycho(logique) », des perturbations du sens temporel et une dissolution des limites entre soi-même, les autres, le monde et l'univers. Il mentionne en outre une tendance à attacher des significations plus importantes aux expériences subjectives, comme les idées ou les perceptions, ce qu'il attribue à la diminution des facultés critiques de la personne.
- 57 On reconnaît bien dans cette analyse les éléments décrits par les participants au pow-wow, qui racontent y avoir fait l'expérience d'une plus grande tolérance vis-à-vis des autres, de visions mystiques, de sentiments d'euphorie, et d'une certitude de faire partie d'une danse à laquelle participe l'univers entier.
- 58 Une perspective purement technique sur le sujet est offerte par des études comme celles qu'à effectuées Winkelman, où il examine les effets de l'état de transe sur l'activité neurologique du cerveau (Winkelman 1969 : 174-185). Ceci peut aussi nous intéresser, du fait que deux des techniques qu'il a identifiées comme déclencheurs de transformation de la conscience se réfèrent à la musique et à la danse ; l'une est le *sensory driving*¹⁷, consistant en une stimulation auditive rythmique qui impose une structure extérieure sur le fonctionnement ordinaire du cerveau, l'autre est l'*extensive motor behavior*, soit tout simplement un effort physique important et prolongé. Selon ce type de recherches, les états de conscience modifiés sont caractérisés par un ralentissement des ondes cérébrales, par une dominance marquée de l'hémisphère droit et par une synchronisation corticale entre les deux hémisphères. Ce genre d'état est décrit comme étant extrêmement favorable à l'apprentissage, à l'orientation, à la mémoire et à l'attention, ainsi qu'associé à des émotions profondes et des préoccupations d'ordre philosophique et religieux.
- 59 De ces recherches interculturelles, on retiendra le fait que ces phénomènes sont probablement universels et qu'ils se trouvent toujours liés à la musique, au rythme, à la danse, et au rituel, mais aussi qu'on ne peut pas les analyser de façon globale et mécanique¹⁸. La réflexion suivante consiste donc bien sûr en des généralités, et il faut toujours se souvenir que tous les participants au pow-wow ne réagissent pas de la même manière, bien que tous soient conscients de la puissance du tambour. Nous parlerons donc plutôt du potentiel transformateur et mystique du pow-wow que les participants réalisent à des degrés tout à fait individuels. En pratique, dans le pow-wow, comme dans tout rituel, se succèdent les trois étapes qui semblent accompagner les expériences d'ordre mystique : séparation, liminalité et agrégation¹⁹.
- 60 Les préparations au pow-wow constituent une période de séparation de la vie de tous les jours, ce qui traduit une influence décroissante de la société américaine dominante où la

plupart des participants vivent quotidiennement, et qui coïncide avec une reconstruction graduelle d'une sphère « indigène ». Ceci est ressenti très fortement dans les milieux urbains où il est souvent difficile pour les Indiens venus d'un milieu de réserve de garder une part d'intégrité culturelle. De plus, il ne faut pas oublier que le pow-wow est pour beaucoup de participants un des seuls moments où ils peuvent exprimer leurs valeurs culturelles sans gêne ; dans certains cas, il devient même un lieu où des personnes culturellement déracinées se « recréent » une identité indigène, hors du contexte de leur milieu d'origine.

- 61 Cette reconstruction d'une sphère indigène est surtout une démarche au niveau de la conception que la personne a d'elle-même par rapport à son environnement ; mais, parallèlement, elle est accompagnée, de manière frappante chez les danseurs sérieux et plus discrète chez les autres participants, d'une transformation physique de la personne. Il s'agit de l'habillement requis pour les danses qui abonde en couleurs et en éléments symboliques. Les hommes, qui ont le choix entre les styles de danse dits *Northern Traditional Dance*, *Straight Dance*, *Grass Dance* et *Southern Fancy Dance* s'ornent de bouquets de plumes (*feather bustles*) qu'ils se fixent au dos, de cloches qu'ils s'attachent aux chevilles, de cuirs et de moccasins couverts de broderies de perles, d'éventails en plumes de rapaces, de pelisses d'animaux de toutes sortes, de bâtons sculptés et incrustés de miroirs, ou encore de pièces d'habillement entièrement couvertes de longs rubans, selon le style de danse qu'ils pratiquent.
- 62 De même, les femmes qui s'adonnent aux *Women's Traditional Dance*, *Women's Cloth Dance*, *Jingle Dress Dance* et *Fancy Shawl Dance*, mettent de longues robes en cuir de cerf ou d'élan tanné couvertes de perles, de conchos d'argent ou de dents d'élan, des robes en tissus abondamment décorées de motifs géométriques, des châles à longues franges, des robes couvertes de sonnaillles faites de couvercles roulés de boîtes à tabac, des ceintures en argent incrustées de turquoises, et des mocassins et jambières ornés de motifs de couleurs assorties.
- 63 Même chez les participants qui ne manifestent pas tant de sérieux envers la danse, ou encore chez ceux qui viennent juste assister au pow-wow, on trouve des petits signes dans l'habillement qui indiquent l'appartenance au milieu culturel de l'événement : bijouterie navajo, mocassins, chemises appliquées de rubans et, bien entendu chez les femmes, le châle à franges qui est la plupart du temps requis pour danser.
- 64 Tous ces préparatifs se font en famille ou entre amis, sur le site même du pow-wow, dans une atmosphère conviviale et enjouée pour certains, plutôt privée pour d'autres. Ceci est aussi le moment que les personnes âgées saisissent pour expliquer aux jeunes et aux enfants qu'ils aident à habiller la signification des traditions auxquelles ils se préparent à participer, et à les sensibiliser au rôle qu'ils vont jouer par la danse dans le pow-wow. Pour les musiciens, il s'agit de déballer les tambours, d'installer les hauts-parleurs, éventuellement d'effectuer de petites cérémonies pour les instruments, de revoir quelques chants, de fraterniser ; de se mettre pour ainsi dire sur la même longueur d'onde afin de pouvoir plus tard chanter et jouer à l'unisson.
- 65 Une fois les préparatifs achevés commencent les activités du pow-wow proprement dit, c'est-à-dire, si l'on se réfère à la définition présentée par Turner, une phase de liminalité qui consisterait en « une phase de réflexion où les significations culturelles profondes sont révélées par la contemplation de symboles » (Turner 1979 : 240). Par « contemplation de symboles » nous comprendrons ici, comme nous l'avons vu plus haut, l'action par la danse et la musique, accompagnée du rythme du tambour. Il est bien vrai que les

participants eux-mêmes expliquent que le pow-wow est un moment privilégié d'expériences intenses, comme l'indiquent les citations suivantes :

« – [...] les gens reviennent aux pow-wows maintes et maintes fois, pour recevoir cette recharge, cette chose spirituelle qu'ils donnent » (Gilbert 1982 : 70-92).

- 66 Nous reconnaissons dans ces propos toute une gamme de sensations liées étroitement au son et au rythme du tambour. Ces expériences sont bien connues des participants, et sont même reflétées dans les idiomes de certaines langues indiennes, comme l'a noté Parthun dans son lexique d'Ojibwa où l'expression *in zhoobi'igoo ewe'akookweng* a pour traduction « le rythme du tambour éveille en moi un sentiment d'émotion profonde » (Parthun 1976 : 43). Cette émotion peut, pour certaines personnes, transcender la simple sensation, et même dépasser l'expérience religieuse pour devenir une véritable mystique. Il est fascinant de constater que la mystique telle qu'on la trouve dans le pow-wow est clairement de caractère chamanique, établissant un lien direct avec les origines historiques de l'événement dans l'*Irushka*, et ceci sans que le chamanisme ne soit jamais explicitement mentionné, ni même que le pow-wow soit ouvertement reconnu comme un rituel²⁰.
- 67 Au terme du pow-wow, que ce soit à la fin d'une après-midi seulement, ou d'un camp de plusieurs jours, intervient une véritable phase d'agrégation. En effet, la plupart des participants mentionnent que leurs sentiments par rapport au monde et à eux-mêmes ont été transformés pendant le pow-wow, et qu'ils emportent ces nouvelles attitudes avec eux lorsqu'ils réintègrent leur vie quotidienne. Souvent ils parlent d'un calme intérieur, d'une plus grande patience et d'une ouverture à l'autre qu'ils entretiennent jusqu'au prochain pow-wow où ils reviendront se renouveler.
- 68 L'analyse faite par Pahnke des « effets secondaires » des modifications de la conscience correspond parfaitement aux sentiments que les participants emmènent avec eux lorsqu'ils rentrent chez eux :
- « On a rapporté plus de sensibilité, une tolérance accrue et plus de réelle compassion dans les relations avec autrui [...] On a rapporté des attitudes changées ou élargies à l'égard de la vie, dans le domaine d'une sensibilité aux valeurs qui sont perçues comme éternelles, une sensibilité accrue à l'égard d'un besoin intérieur cherchant à s'exprimer par des comportement altruistes, un plus grand engagement au niveau de la vocation, la disparition de la peur de la mort, couplée avec une conscience élargie des significations historiques, et une appréciation enrichie pour la création entière » (Pahnke 1969 : 417).
- 69 De si puissantes réorganisations et consolidations de la personnalité sont bien connues chez les participants aux pow-wows, et elles sont exploitées consciemment, comme l'a exprimé Ben Black Bear :
- « Beaucoup d'entre vous qui dansez (et qui allez danser) en connaissent la beauté et savent que c'est la plus haute forme de plaisir. Le mal que vous aviez prévu de faire, vous ne le ferez pas. La danse va également vous donner une bonne disposition. Si quelqu'un ne fait pas ces choses (danser), il va exploser en lui-même » (Theisz and Black Bear 1976 : 27).
- 70 Cette dernière phrase se réfère au fait que les participants disent effectivement avoir besoin de danser régulièrement au son du tambour pour garder l'équilibre intérieur que l'immersion, même temporaire, dans le pow-wow leur assure. Un grand rêve pour beaucoup de participants au pow-wow est d'avoir une fois la possibilité de passer un été entier sur le *pow-wow circuit*, c'est-à-dire de voyager dans les Plaines en famille ou avec

des amis pendant deux ou trois mois, en s'arrêtant chaque week-end à un autre pow-wow dans diverses communautés et réserves indiennes.

- 71 Le tambour du pow-wow remplit donc bien encore sa fonction originelle : offrir aux Indiens d'Amérique du Nord un lieu où partager un héritage commun, bien que très diversifié, dans une atmosphère ouverte et fraternelle. Par son rythme, il lie les participants les uns aux autres en leur donnant un seul cœur ; il contribue à leur transformation intérieure en accompagnant leur danse, et parfois mène à une réalisation d'ordre spirituel où il unifie le participant au mouvement sacré et incessant de la création dont il est le symbole musical.

BIBLIOGRAPHIE

- AMENTA Rosalyn Marie, 1987, *The earth mysticism of the Native American tribal people with special reference to the circle symbol and the Sioux Sun dance rite*. Dissertation, Ann Arbor Michigan : Fordham University.
- BLACKING John, 1985, « The context of Venda possession music : reflections on the effectiveness of symbols ». *Yearbook for Traditional Music*, 17 : 64-87.
- BROWN Joseph Epes, 1978, « Contemplation through action : North American Indians », in Yusuf Ibish and Ileana Marculescu eds : *Contemplation and action in world religions*. Seattle, Washington : University of Washington Press : 243-253.
- FLANNERY Regina, 1947, « The changing form and function of the Gros-Ventre grass dance ». *Primitive Man* 20 (3) : 39-70.
- FLETCHER Alice, 1911, *The Omaha tribe*, vol 1 and 2. Lincoln, Nebraska : University of Nebraska Press.
- GILBERT Tamara, 1982, *American Indian powwow dance in Los Angeles : a dancer's perspective*. Thèse, Los Angeles : University of California.
- HATTON Thomas, 1955, « Pan-Indian culture in Oklahoma ». *Scientific Monthly*, Nov. : 215-220.
- HATTON Thomas, 1974, « Performance practice of Northern Plains pow-wow singing groups ». *Yearbook of Inter-American musical research* 10 : 123-137.
- HATTON Thomas, 1986, « In the tradition, Grass dance musical style and female pow-wow singing groups ». *Ethnomusicology* 30 (2) : 197-222.
- LEVI-STRAUSS Claude, 1979, « The effectiveness of symbols », in Lessa et Vogt eds. : *Reader in comparative religion*. New York : Harper and Row.
- LUDWIG Arnold, 1969, « Altered states of consciousness », in Charles Tart éd. : *Altered states of consciousness*. New York : Doubleday and Company : 11-24.
- NETTL Bruno, 1968, « Studies in Blackfoot Indian musical culture, Part III : three genres of song ». *Ethnomusicology* 12(1) : 11-48.

- PAHNKE Walter and Richard WILLIAMS, 1969, « Implications of LSD and experimental mysticism », in Charles Tart éd. : *Altered states of consciousness*. New York : Doubleday and Company.
- PARTHUN Paul Robert, 1976, *Ojibwe music in Minnesota*. Thèse de doctorat, University of Minnesota.
- POWERS William, 1987, *Beyond the vision : essays on American Indian culture*. Norman, Oklahoma : University of Oklahoma Press.
- THEISZ, R. D. and BLACK BEAR Ben, 1976, *Songs and dances of the Lakota*. Aberdeen, S.D. : Northern Plains Press.
- TURNER Victor et BRUNER Edward M., 1977, « Betwixt and between : the liminal period in rites of passage », in Lessa and Vogt (eds) : *Reader of comparative religion*. New York : Harper and Row.
- VENNUM Thomas, 1982, *The Ojibwa dance drum*, vol. 2. Washington : Smithsonian Folklife Studies.
- WHITEHORSE David, 1988, « Pow-wow : the contemporary pan-Indian celebration », vol 5. *American Indian Studies*. San Diego : San Diego State University Publications.
- WINKELMAN Michel, 1986, « Trance states : a theoretical model and cross-cultural analysis ». *Ethos* 24 (2) : 174-203.
- YOUNG Gloria, 1981, *Pow-wow power : perspectives on historic and contemporary intertribalism*. Dissertation, Bloomington : Indiana University.
- ZOTHIG Dennis, 1991, *Moving history : Evolution of the pow-wow*. Oklahoma Foundation for the Humanities : Center of the American Indian.

Discographie

- 1989, *Elk's Whistle*. Saskatchewan Cultural Center EW 140689.
- 1991, *Honor the Earth Powwow, Songs of the Great Lakes Indians*. RCD 10199.
- 1993, *The Best of Saskatchewan Cultural Center*. SICC CD 091493.
- 1993, *Pow wow wow, gathering of Nations*. Disques-Office 14284.
- 1995, *Heartbeat, Voices of First Nations Women*. Smithsonian/Folkways CD SF 40415.
- 1996, *White Fish Jrs. Life Giver*. Sweet Grass Records SGWFCD 051296.

NOTES

1. Prononcé « pauwau ».
2. J'ai vu, lors d'un *giveaway* dans la réserve de Rosebud au Dakota du Sud, une grand-mère qui avait rempli sa camionnette avec tous ses biens jusqu'à sa dernière cuillère (elle avait tout de même gardé une couverture). Elle a tout distribué aux participants, puis est rentrée, avec ses petits-enfants comme seul chargement. Il est certain que cette femme ne manquera de rien, les membres de la communauté entière lui devant désormais une dette d'honneur et de respect dont ils ne pourront jamais s'acquitter !
3. « *Bustle* » : bouquet de plumes circulaire que les hommes s'attachent au dos dans certains styles de danse ; « *roach* » : coiffure en brosse faite de poils de cerf que les hommes s'attachent sur la tête ; « *yoke* » : partie de l'habillement des femmes, qui recouvre les épaules, le haut du dos et la

poitrine ; « *rocker* » : système de ressorts dissimulé dans le *roach* auquel est attaché une plume ; « *smudge* » : mélange de sauge blanche et d'autres herbes que l'on brûle et avec la fumée duquel on se frotte pour se purifier ; « *feed* » : repas offert aux chanteurs et danseurs dans le cadre d'un *giveaway* ; « *whipman* » : l'homme chargé de maintenir l'ordre dans l'arène de danse ; « *hairpipes* » : perles tubulaires blanches faites de coquillage, d'os ou de plastique ; « *dragger* » : longue bande de fourrure de loutre et de feutre décorée de miroirs qui pend sur le dos de certains danseurs ; « *sneak-up* » : danse pendant laquelle les hommes miment une attaque ; « *forty-niner* » : danses pour les jeunes qui commencent après le pow-wow et qui durent jusqu'au petit matin ; « *special* » : démonstration de danses qui ne font pas partie de la tradition du pow-wow ; « *snag* » : petite amie avec laquelle on va au *forty-niner*.

4. *Feather bustles*.

5. Le *Peyote Way* est la religion la plus répandue chez les peuples indiens du sud-ouest des États-Unis, ainsi que de manière significative au nord du Mexique. Elle consiste en une fusion entre des éléments chrétiens et indigènes, et comporte la consommation du cactus peyotl comme sacrement. Musicalement, elle offre un répertoire de chants particuliers à cette tradition, accompagnés d'un petit tambour d'eau et de hochets fabriqués à partir de salières en métal. Ces derniers sont aussi utilisés dans la tradition de pow-wow des Plaines du sud pendant les *Gourd Dances* qui ont lieu au début de chaque pow-wow.

6. Traditionnellement des hommes seulement ; depuis les années 1970, il y a néanmoins un nombre croissant de femmes qui ne se limitent pas à leur rôle traditionnel de chanter debout derrière le cercle d'hommes, mais qui jouent également du tambour. Elles sont tolérées, pour autant qu'elles démontrent une compétence musicale suffisante, bien qu'elles fassent l'objet de maintes plaisanteries. Leur présence au tambour remet en question des valeurs fondamentales aux philosophies et aux religions indigènes, où la séparation sexuelle des rôles est de grande portée. Certaines s'opposent même à cette nouvelle pratique en expliquant que les femmes n'ont pas besoin de jouer du tambour, étant donné que leur cœur lui-même est le tambour par excellence pour les enfants à venir. Il y a par ailleurs de forts tabous liés à la présence des femmes près du tambour ou des chanteurs pendant la menstruation.

7. Ce sifflet, le *siyotanka*, est fait d'un os tiré de l'aile d'un aigle ; il est muni d'une plume de duvet blanche agitée par le souffle du danseur. On peut en tirer une série de sons harmoniques. Cet instrument est indispensable dans la *Sun Dance*, mais il intervient aussi dans le *Peyote Way*, où il sert à marquer les moments de minuit et du petit matin.

8. Les *hekoya* ont le devoir de présenter l'envers de toute chose. Ils dansent dans la fausse direction, s'habillent de travers, ont le droit de ridiculiser, d'humilier les personnes respectables, d'attirer l'attention sur des comportements inadéquats, d'être outrageux au possible, sexuellement explicites, etc. Le but de leurs efforts est toujours de rendre les gens conscients de leurs faiblesses par le rire.

9. Le *Gourd Dance* est une danse particulière à la tradition des Plaines du sud, à laquelle ne participent que des vétérans de guerre initiés à la *Gourd Dance Society*. Elle est accompagnée par un répertoire de chants interprétés uniquement pour cette occasion. Chaque danseur porte sur les épaules une écharpe rouge et bleue, et joue d'un hochet. Voir note 5.

10. « gorge indienne ».

11. « terraced descending ».

12. « traction ».

13. « battements d'honneur ».

14. « percement ».

15. Il y a bien des chants dans le style musical du pow-wow qui ont des paroles en anglais, mais ils sont uniquement utilisés dans les *forty-niners* avec un but strictement social, et ils ne font pas partie du pow-wow proprement dit. Ces danses pour adolescents et jeunes ont lieu après le pow-wow jusqu'au petit matin, jamais dans l'arène de danse, mais à l'écart des lieux de l'événement.

Pour un *forty-niner* organisé à l'improviste, il est d'ailleurs courant de remplacer le tambour par un capot de voiture à défaut d'instrument !

16. ha, ho, he, hi, ya, yo, ye, yi, na, no, ne, ni, et wa, wo, we, wi.

17. « entraînement sensoriel ».

18. John Blacking écrit à ce propos : « Je conteste l'idée qu'il y a une relation causale entre les sons de la musique et leurs réponses humaines, et j'argumente que les symboles musicaux ne sont efficaces et affectifs que dans la mesure où les êtres humains les utilisent à diverses fins et en saisissent la signification consciemment » (Blacking 198 : 64).

19. Ces étapes ont été décrites en premier par Van Gennep, puis reprises par Turner (1977).

20. Les participants concernés peuvent, en toute conscience, évoluer dans la sphère des esprits et de leurs ancêtres, même communiquer avec ces derniers, puis par la suite partager leurs expériences avec la communauté entière ; cette démarche correspond à celle du chaman traditionnel.

RÉSUMÉS

Cet article présente le rôle central du tambour dans le pow-wow indien nord-américain, du point de vue tant historique, musical et symbolique que spirituel. Il examine la signification et la portée du son de cet instrument, ainsi que les divers aspects de son importance pour les participants à l'événement, qui le perçoivent comme le battement du cœur de leur peuple. Dans le pow-wow, par ailleurs présenté comme un événement profane, on voit que les participants peuvent, par le son du tambour, faire des expériences religieuses et même mystiques. D'autre part, le tambour agit comme l'emblème unificateur des participants venus de diverses origines culturelles indiennes, réalisant donc ainsi le rôle qui lui est attribué dans le mythe de sa création.

This article presents the central role of the drum in the North American Indian pow-wow, from historical, musical, symbolic, as well as spiritual points of view. It examines this instrument's meaning and its power, as well as the various aspects of its importance for the participants in the event, who consider it the heartbeat of their people. We see that the participants in the pow-wow, an event otherwise presented as secular, are able to experience religious and even mystical feelings through the sound of the drum. Moreover, the drum acts as a powerful unifying agent for the participants who come from various Native cultural backgrounds, and therefore fulfills the role which it was given in its origin myth.

AUTEUR

JOHANNA HOFMANN

Johanna HOFMANN a obtenu un bachelor's en ethnomusicologie à l'Université de Washington à Seattle en 1990, et un master's en ethnomusicologie à l'Université de Californie à Los Angeles en 1994, où sa thèse de doctorat est en cours. Elle a travaillé sur les traditions musicales afro-américaines, cubaines et mexicaines. Néanmoins, son plus grand intérêt concerne les traditions musicales indigènes d'Amérique du Nord, en particulier le pow-wow et autres musiques des Plaines. Elle a contribué à la production de plusieurs documentaires vidéo, dont *Ancient Songs for*

a *Modern World* (1992) sur les musiques indiennes de Californie, et *Song Journey* (1994) sur les nouveaux rôles musicaux des femmes dans le pow-wow. Elle réside actuellement en Suisse et s'intéresse aux questions musicales liées à l'immigration.