

Université de Montréal

Le théâtre amérindien au Québec : l'émergence d'un espace d'autodétermination identitaire,  
culturel et politique par la création dramatique

Par  
Laurence Dandurand Langevin

Département d'anthropologie  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures en vue de l'obtention du grade de Maître  
ès sciences (M. Sc.) en Anthropologie

Décembre 2013

© Laurence Dandurand Langevin 2013

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Le théâtre amérindien au Québec : l'émergence d'un espace d'autodétermination identitaire,  
culturel et politique par la création dramatique

Présenté par :  
Laurence Dandurand Langevin

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

M. Bernard Bernier  
Président-rapporteur

Mme. Marie-Pierre Bousquet  
Directrice de recherche

Mme. Deirdre Meintel  
Membre du jury

## Résumé

Le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones fait partie du paysage québécois depuis la fin des années 1970. Souvent désigné en tant que « théâtre des minorités » en raison de son histoire et de son contexte actuel, ce genre théâtral est lié de près à l'identité et à la mémoire. L'objectif de ce travail de recherche est d'entrevoir ce qui caractérise l'espace théâtral généré par les productions issues du théâtre amérindien francophone au Québec à travers le travail artistique de six créateurs rencontrés pour les besoins de ce mémoire. Pour une meilleure compréhension de ce genre théâtral, un survol historique axé sur le passage d'un théâtre colonial s'appropriant l'expérience amérindienne vers un théâtre amérindien se réappropriant son image ainsi que son identité sera effectué dans l'idée de voir ce qui a mené à l'éclosion d'un théâtre autochtone en Amérique du Nord durant le 20<sup>e</sup> siècle. Suite à cette démonstration, une revue de la littérature esquissera un portrait des différentes pistes de recherche utilisées pour aborder l'espace théâtral amérindien. Celles-ci permettront de mieux saisir la composition, le fonctionnement ainsi que les rôles de cette zone d'expression et d'observer diverses définitions du théâtre amérindien déjà établies. S'ensuivra une synthèse des entrevues ainsi qu'une analyse des données recueillies dont l'objectif est de voir ce qui détermine et constitue un espace théâtral amérindien autonome. Nous verrons à partir des résultats comment cet espace contribue au développement identitaire, culturel et politique.

Mots clés : anthropologie, anthropologie du théâtre, théâtre amérindien, Québec, identité.

## Summary

The Aboriginal Theater either in French and/or Native American Aboriginal tongue is part of the Quebec landscape since the late 1970s. Often referred to as "theater of minorities" because of its history and its current context, this kind of theater is closely related to the identity and memory. The goal of this research is to make out what characterizes the theatrical space generated by production from the French Native Theater in Quebec through the artistic work of six artists met for the purposes of this paper. For a better understanding of this kind of drama, an historical overview will be made. This contextualisation will focus on the transition from a colonial theater appropriating the Native American experience towards an Aboriginal theater where the Native American reclaims his image and his identity, which led and motivated the emergence of an indigenous theater in North America during the 20th century. Following this demonstration, a literature review will outline the different avenues of research used to address the Indian theatrical space, which will permit a better comprehension of the composition, the functionings and the roles of this zone of expression and to observe the diverse definitions of the Aboriginal Theater that is already established. Will follow a summary of the interviews and an analysis of the data, whose purpose is to observe and determine what constitutes an autonomous Indian theatrical space. We see from the results how this space contributes to the identity and to the cultural and political development.

Key words: anthropology, anthropology of theatre, Native American theatre, identity, Quebec.

## Table des matières

<b>Résumé .....</b>	<b>i</b>
<b>Summary .....</b>	<b>ii</b>
<b>Liste des abréviations.....</b>	<b>vi</b>
<b>Remerciements .....</b>	<b>vii</b>
<b>Introduction .....</b>	<b>1</b>
<b>Problématique : L'espace amérindien dans le théâtre québécois .....</b>	<b>1</b>
<b>Chapitre 1: Contexte historique .....</b>	<b>6</b>
<b>1.1 La présence de pratiques performatives précoloniales de nature dramatique.....</b>	<b>8</b>
<b>1.2 Le théâtre colonial américain et la conception de la figure de l'« Indien » .....</b>	<b>8</b>
1.2.1 <i>Le théâtre de Neptune</i> (1606), regard sur la relation entre Français et Amérindiens au début de la Nouvelle-France .....	8
1.2.2 Les « pageants » et leur rôle dans la conversion religieuse ainsi que sur les représentations de l'Indien du 17e siècle au 20e siècle .....	10
1.2.3 Le théâtre américain du 18e siècle au 20e siècle : le vilain et le noble sauvage .....	14
1.2.4 Les premiers pas vers un théâtre autochtone .....	17
<b>1.3 Le théâtre amérindien contemporain en Amérique du Nord.....</b>	<b>18</b>
1.3.1 L'avènement du théâtre amérindien en Amérique du Nord dans les années 1960...	18
1.3.2 Le théâtre amérindien aux États-Unis .....	19
1.3.3 Théâtre amérindien au Canada .....	22
1.3.4 Le théâtre amérindien francophone au Québec .....	27
<b>1.4 Conclusion.....</b>	<b>33</b>
<b>Chapitre 2: Revue de la littérature.....</b>	<b>34</b>
<b>2.1 Anthropologie et théâtre.....</b>	<b>34</b>
<b>2.2 Théâtre et identité .....</b>	<b>37</b>
<b>2.3 Théâtre postcolonial .....</b>	<b>40</b>
<b>2.4 Les industries culturelles .....</b>	<b>43</b>
<b>2.5 Le théâtre autochtone.....</b>	<b>47</b>
<b>2.6 Conclusion : La contribution des sources documentaires.....</b>	<b>51</b>

<b>Chapitre 3: Méthodologie.....</b>	<b>53</b>
3.1 Faire face aux réalités de la recherche.....	53
3.2 Choix d'une perspective : les artistes - créateurs.....	54
3.3 Collecte de données .....	55
<b>Chapitre 4: Présentation des artistes .....</b>	<b>58</b>
4.1 Conclusion.....	81
<b>Chapitre 5: La composition de l'espace théâtral amérindien.....</b>	<b>82</b>
5.1 Une dramaturgie axée sur les Amérindiens.....	83
5.2 Un théâtre qui parle d'identité et de mémoire.....	86
5.3 Le paysage mythologique au coeur de la dramaturgie amérindienne.....	96
5.3.1 Les mythes, l'oralité et le théâtre.....	97
5.3.2 Utilisation de la mythologie au sein de la dramaturgie : présentation de quelques cas .....	99
5.4 Spiritualité : croyances, perceptions et pratiques.....	102
5.4.2 L'omniprésence animale.....	106
5.4.3 Quelques traces de la religion chrétienne. . . . .	107
5.4.4 Un théâtre rituel.....	108
5.4.5 La guérison .....	110
5.4.6 Honorer ses ancêtres.....	112
5.5 La langue.....	117
5.6 Le corps.....	119
5.7 Conclusion.....	121
<b>Chapitre 6: La diversité des formes théâtrales et les fonctions de l'espace théâtral amérindien.....</b>	<b>123</b>
6.1 Formes théâtrales .....	123
6.2 Les fonctions de l'espace théâtral amérindien .....	130
6.3 Conclusion.....	137
<b>Conclusion.....</b>	<b>139</b>
L'espace amérindien .....	140
Le théâtre amérindien francophone au Québec : caractéristiques et rôles.....	141
Théâtre amérindien, un espace identitaire .....	145

**Bibliographie..... 148**

## Liste des abréviations

AITE	American Indian Theatre Ensemble
AMT	Aataensic, Masques et Théâtre
ANDPVA	Association for Native Development in the Performing and Visual Arts
CDFM	Centre de développement de la formation de la main-d'œuvre de Wendake
IAIA	Institute of American Indian Arts
ISTA	International School of Theatre Anthropology
NEPA	Native Earth Performing Arts



## Remerciements

La réalisation de ce mémoire n'aurait pas été possible sans l'appui et l'aide de plusieurs personnes que je tiens particulièrement à remercier.

Mes premiers remerciements vont d'abord à ma directrice de recherche, Madame Marie-Pierre Bousquet, pour avoir accepté de m'épauler dans ce projet ainsi que pour ses judicieux conseils.

Je suis très reconnaissante envers les artistes qui ont consenti à partager leur histoire, leurs expériences en tant que créateurs et leurs visions du théâtre amérindien. Merci de m'avoir accordé votre confiance et de m'avoir permis d'entrer, pour l'instant d'une rencontre, dans votre univers.

Le soutien constant de ma famille et de mes ami(e)s fut une source de motivation inestimable. Ils ont cru en moi et m'ont encouragée à continuer malgré les difficultés. Merci à mes parents, Lucie et André, et à mon frère Vincent pour leur amour inconditionnel ainsi que leur précieuse aide. Merci à Simon, mon amoureux, pour son éternel optimisme. Et, à mes amies Émilie, Marie-Andrée et Véronique, merci pour vos conseils ainsi que pour m'avoir aidée à rationaliser et à me libérer de mes angoisses de rédaction.

## **Introduction**

« For native people the theatre is where a lot of our dreams, fears and visions live and dance in the living present. » (Favel-Starr 2005 : 33)

Comme la plupart des formes d'expressions artistiques, le théâtre est un art de la représentation. Il n'est donc pas surprenant de constater la place importante qu'occupent les questions liées à l'identité et aux relations interculturelles sur la scène théâtrale québécoise contemporaine. À l'intérieur de celle-ci, plusieurs espaces identitaires et culturels cohabitent, se croisent et se confrontent reflétant ainsi la diversité du théâtre québécois et, par le fait même, de la société qui le conçoit. Une de ces zones particulières est l'espace amérindien. Le théâtre amérindien contemporain francophone et/ou de langues autochtones fait partie du paysage québécois depuis les années 1970. Émergé en milieu urbain, ce genre théâtral présent au Canada est très peu connu et peu documenté. Dans plusieurs ouvrages sur le théâtre amérindien en Amérique du Nord ou au Canada (Däwes 2007, Stanlake 2009) on omet souvent l'existence d'un théâtre autochtone francophone ou sinon on ne le mentionne que très brièvement. De plus, en ce qui concerne la dramaturgie, il est rare que les pièces liées à ce théâtre soient publiées par des maisons d'édition, ce qui rend les œuvres inaccessibles et inconnues du public.

De cette méconnaissance vint mon intérêt de rencontrer des artistes amérindiens, bien souvent multidisciplinaires, qui œuvrent dans le milieu théâtral afin de discuter de leur approche par rapport à ce médium ainsi que de leurs motivations et de leurs engagements à travers la création dramatique. Grâce aux différents témoignages obtenus, il a été possible de documenter la pratique théâtrale autochtone contemporaine au Québec ainsi que d'entrevoir les enjeux que soulève cet art de la scène par les discours véhiculés via la dramaturgie, les représentations scéniques et les artistes.

### **Problématique : L'espace amérindien dans le théâtre québécois**

La dramaturgie ainsi que sa matérialisation par la représentation théâtrale instaurent, comme l'a souligné Pierre L'Hérault, un espace socio-politique et culturel autonome. Ce lieu de l'imaginaire, pourtant ancré dans le réel, permet aux artistes autochtones de s'exprimer au

sujet de leur (s) culture (s), leur (s) identité (s) ainsi que de leur place au sein d'une communauté et de la société dominante. Il faut dire que le théâtre amérindien contemporain, désigné comme un « théâtre des minorités » dans plusieurs ouvrages (Gonzalez et Brasseur 2008, 2010; Schwartz Seller 1983), semble, de par son histoire et son contexte actuel, être un art politisé. Madelena Gonzalez souligne que dans des contextes où des groupes ethnoculturels minoritaires sont marginalisés, le théâtre devient un :

« espace de liberté dans lequel se font entendre des voix qui ne sont pas forcément écoutées ailleurs; c'est un lieu qui permet à ceux qui sont habituellement invisibles d'occuper le devant de la scène et d'établir une relation avec les autres, tout en s'interrogeant sur eux-mêmes » (Gonzalez 2008 : 13).

De plus, elle énonce qu'il est :

« one of the best ways for ethno-cultural minorities to express themselves, whether they be of indigenous origin or immigrants. It is often used to denounce social injustice and discrimination and, more generally, it helps to air questions debated in the wider community. It may also express itself thanks to the staging of collective memory, for it constitutes a privileged space for the exploration of the trauma of the past (colonial, for example), as well as providing a means of effecting the reconfiguration of a new identity, or articulation a uneasiness about identity » (Gonzalez 2010 : ix).

Donc, considéré comme un lieu d'autodétermination, de réflexion et d'échange, l'espace théâtral semble être un site idéal pour à la fois construire, définir et affirmer des identités individuelles ou collectives. À propos de cet espace qui paraît répondre parfaitement au besoin grandissant de négocier de nouvelles identités et des relations culturelles, Birgit Däwes mentionne qu'il est :

« a highly flexible space in which meaning is continuously (re)constructed, the stage not only combines the elements of subjectivity, role-play, dialogue and representation, but it allows for experiments with the multi-layered web of performative identity within new rhizome-like structures. As a protected laboratory of self-construction, theater serves as a tentative yet tangible site of debate and trial, combining principles of choice and voice with recognition or conflict. » (Däwes 2007: 113)

L'espace théâtral apparaît alors non seulement comme un lieu où l'on met en scène des identités, mais aussi un site où on les expérimente, où on les explore et où on les débat. Par la création théâtrale, le ou les artistes décident des représentations qu'ils veulent présenter, des discours qu'ils veulent confronter ou faire circuler, des expériences qu'ils désirent faire

ressentir au public ainsi que les espaces qu'ils choisissent d'explorer. L'espace élaboré par la représentation théâtrale est extrêmement complexe et dense, combinant dans sa constitution de nombreux éléments et dimensions qui sont tous porteurs de sens et qui, ensemble, travaillent à transposer la vision et les intentions du créateur.

On pourrait aussi ajouter au sujet de l'espace théâtral, même si les propos du sociologue François Boudreau ne se réfèrent pas nécessairement au théâtre, qu'il peut être un lieu favorable à la revalorisation identitaire et culturelle par la :

« création d'un espace symbolique à partir duquel peuvent s'exprimer la tradition et l'identité traditionnelle ou « ancestrales » et se manifester un rejet des explications rationnelles et chrétiennes du monde; un espace à partir duquel il devient souhaitable, en outre, de contester l'hégémonie linguistique et institutionnelle euroaméricaine.» (Boudreau 2000 : 71)

Cette revalorisation semble s'opérer par la réappropriation d'éléments de culture ainsi que par la mise en valeur de ceux-ci et par la remise en question ou la contestation des valeurs ou des pratiques de la société dominante (Boudreau 2000 : 72). Ces propriétés particulières de l'espace dramatique m'amènent à penser la création théâtrale comme la conception d'une zone que l'on pourrait qualifier de territoire, à la fois imaginaire et concret, où elle institue ses propres frontières et représentations. C'est un territoire à l'intérieur duquel il est possible d'assister à la démonstration, à la construction, à la revendication et à la revalorisation d'identités culturelles ainsi que politiques.

L'intérêt de ce projet de recherche se situe dans l'analyse de l'espace théâtral amérindien généré par les créations dramatiques issues du théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones au Québec et, plus précisément, de celles discutées par les artistes rencontrés. L'étude de la composition de cet univers particulier présent dans le théâtre québécois à l'aide des témoignages recueillis permettra d'entrevoir ce qui le caractérise et de révéler, par le fait même, les motivations et les intentions de ces créateurs à travers l'élaboration de leurs démarches artistiques. Les données récoltées donneront aussi un aperçu sur les perceptions des participants à propos de cet art et de la scène théâtrale québécoise contemporaine. Au final, cette incursion au sein de l'espace amérindien permettra de corroborer ou non si la dramaturgie et les représentations scéniques qu'elle génère construisent

un espace socio-politique et culturel autonome à l'intérieur duquel des identités culturelles ou politiques, individuelles ou collectives, sont construites, discutées, confrontées, reconstituées et revalorisées ainsi que de voir de quelle manière cela s'opère par la création théâtrale.

Dans l'idée de bien introduire l'espace théâtral amérindien, un survol historique de son émergence et de son développement en Amérique du Nord s'impose. Cette contextualisation, qui constituera le premier chapitre de ce mémoire, débutera en abordant brièvement la présence de pratiques dramatiques sur le continent américain à l'époque précoloniale et leurs influences sur le théâtre contemporain. Par la suite, il sera question de traiter du théâtre colonial, de la représentation de l'Indien à l'intérieur de celui-ci et d'entrevoir en quoi il a motivé la naissance d'un théâtre autochtone indépendant au 20<sup>e</sup> siècle. S'ensuivra la présentation des événements et des personnalités importantes qui ont joué un rôle déterminant dans l'aboutissement d'un théâtre amérindien contemporain aux États-Unis, au Canada et au Québec.

Après avoir pris conscience des grandes étapes qui ont mené à l'élaboration d'un tel théâtre, il sera crucial, avant de commencer l'analyse de l'espace théâtral amérindien, de porter une attention à la recherche documentaire réalisée pour cette étude. En effet, par le biais d'une revue de la littérature, nous prendrons connaissance de quelle manière certains chercheurs et dramaturges perçoivent et conceptualisent le théâtre et, plus précisément, le théâtre amérindien. Ce chapitre qui se divisera en cinq thématiques (anthropologie et théâtre, théâtre et identité, théâtre postcolonial, les industries culturelles, le théâtre autochtone) s'appuiera sur divers ouvrages et articles provenant de domaines d'études variés. La plupart de ces publications seront employées lors de l'analyse de la composition et des rôles de l'espace théâtral amérindien.

Suite à cette synthèse de la littérature, une courte section exposera les considérations méthodologiques envisagées pour la réalisation de l'étude proposée. Suivra, un chapitre qui servira à présenter les artistes sollicités pour ce projet de recherche. Pour ce faire, un résumé d'entrevue sera effectué pour chacun des participants en insistant principalement sur les motivations qui les ont poussés vers la création théâtrale, sur leurs démarches artistiques et sur

leurs buts ou engagements à travers la conception de leurs œuvres. Ces descriptions permettront aux lecteurs de découvrir les différents univers de création visités par ce mémoire.

Cette section descriptive servira de prémisse sur laquelle nous nous appuierons pour aborder l'espace théâtral amérindien. En effet, il sera question, dans le premier chapitre d'analyse, de voir ce qui caractérise les productions issues du théâtre amérindien contemporain francophone et/ou de langues autochtones. Nous découvrirons un théâtre de création inspiré principalement des cultures ainsi que des communautés amérindiennes et dont les thématiques sont liées aux réalités de ces peuples, à l'histoire coloniale, à l'identité et à la mémoire. Nous reviendrons aussi, dans le deuxième chapitre d'analyse, sur l'utilisation de la théâtralité par ces artistes, des buts qui motivent leurs créations dramatiques ainsi que de leurs perceptions vis-à-vis du théâtre. Nous verrons que l'espace théâtral revêt de multiples rôles associés au développement identitaire, culturel et politique.

En clôture de ce mémoire, un retour sur les caractéristiques et rôles de l'espace théâtral amérindien sera effectué. Nous tenterons alors d'établir si le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones génère un espace socio-politique et culturel autonome, un territoire à l'intérieur duquel un groupe ethnoculturel minoritaire acquiert le pouvoir de se représenter et de s'autodéfinir.

## Chapitre 1

### Contexte historique

Le théâtre autochtone en Amérique du Nord tel que nous le connaissons a pris forme durant le 20<sup>e</sup> siècle. Il résulte bien souvent du syncrétisme de diverses traditions dramatiques occidentales et des traditions orales ou corporelles précoloniales des autochtones (les danses, les contes, les cérémonies, etc.) ce qui fait de lui, comme le souligne Birgit Däwes, « the latest and the most novel genre in the American literary landscape » (Däwes 2007 : 3). Depuis les années 1960-70, cette forme d'expression artistique n'a pas cessé d'évoluer. Pour mieux comprendre les enjeux autour de l'effervescence du théâtre autochtone en Amérique du Nord, il est important de considérer dans cette mise en contexte historique non seulement l'époque charnière de son développement durant la deuxième moitié du 20<sup>e</sup> siècle, mais aussi deux aspects qui ont nettement influencé sa constitution. Le premier se définit par la présence de pratiques performatives traditionnelles issues de l'oralité et de l'expression corporelle chez les autochtones et qui vont contribuer à l'élaboration d'une esthétique particulière. Le deuxième aspect se rapporte à l'histoire du théâtre colonial à partir du 17<sup>e</sup> siècle dont les représentations ont grandement participé à la construction ainsi qu'à la transmission de nombreux stéréotypes de la figure de l'Indien. Comme nous le verrons, cette mauvaise représentation de l'autochtonie à travers la littérature et le théâtre américain sera une des motivations qui poussera vers la création d'un genre théâtral particulier fortement lié à l'identité et aux cultures autochtones.

Dans ce chapitre, j'aborderai brièvement pour commencer les pratiques performatives de nature dramatique chez les autochtones avant l'arrivée des colons. Cette démonstration est nécessaire pour comprendre que, malgré la définition très occidentalisée du théâtre, d'autres formes s'apparentant à cet art dramatique étaient présentes sur le nouveau continent et qu'elles ont influencé la dramaturgie ainsi que l'esthétisme du théâtre amérindien contemporain.

À la suite de cette courte démonstration, il sera question d'effectuer un survol historique du théâtre colonial en Amérique du Nord pour comprendre de quelle manière la figure de l'Indien s'est développée à travers cette pratique et d'observer l'instrumentalisation de cette image créée par le colonisateur dans les contextes qui seront décrits. Cet aperçu

débutera au 17<sup>e</sup> siècle, où la première représentation théâtrale européenne en Amérique du Nord fut présentée dans la colonie de Port-Royal en 1606 et qui, dans sa constitution, offre une vision des colons à propos de la colonisation de la Nouvelle-France ainsi que sur les rapports avec les Amérindiens. Pour cette même période, nous parlerons des jésuites qui, venus en Nouvelle-France dans l'esprit d'évangéliser les « sauvages », utilisèrent plusieurs méthodes et pratiques pour conduire cette entreprise, dont celle des « pageants » qui consiste à réaliser de petites théâtralisations de scènes bibliques ou historiques lors d'évènements importants. Pour bien démontrer les rôles des « pageants » dans l'évangélisation des autochtones selon l'époque de leur réalisation, des exemples datant du 17<sup>e</sup> siècle avec les missionnaires jésuites et du 20<sup>e</sup> siècle avec les missionnaires oblats de Marie-Immaculée durant la période des pensionnats seront détaillés. Par la suite, nous reviendrons au 18<sup>e</sup> siècle pour discuter du théâtre américain et plus précisément des œuvres dramatiques qui traitent de l'expérience amérindienne. Nous observerons deux tendances concernant les représentations de l'autochtone dans ce type de théâtre : celle du vilain sauvage qui fait obstruction à l'expansion des colonies sur le nouveau continent et celle du noble sauvage qui devient figure importante du nationalisme américain. Le début du 20<sup>e</sup> siècle marquera la transition vers un théâtre amérindien distinct où des artistes autochtones délaissent les stéréotypes commercialisés par l'industrie du spectacle pour se réapproprier le contrôle de leur image.

Les années 1950 marquent le commencement d'un théâtre autochtone contemporain en Amérique du Nord, avec la création des premières troupes professionnelles amérindiennes. Je présenterai le développement de ce genre théâtral en décrivant le contexte dans lequel il s'est développé et en énumérant les différentes compagnies théâtrales et les artistes qui eurent une importance dans l'établissement d'un théâtre autochtone. Par souci de clarté, j'ai divisé en trois aires géographiques cette section : le théâtre autochtone aux États-Unis, au Canada et au Québec. Les politiques de ces deux pays, en ce qui concerne les peuples autochtones, ont influencé l'évolution de ce théâtre à l'intérieur de leur frontière, d'où l'intérêt de s'y attarder de manière indépendante. Quant au développement du théâtre amérindien francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec, une courte mise en contexte se doit d'être réalisée avant d'entrer dans le vif du sujet.



## **1.1 La présence de pratiques performatives précoloniales de nature dramatique**

Des performances culturelles s'apparentant au théâtre furent présentes dans la plupart des groupes autochtones en Amérique avant l'arrivée des explorateurs sur le continent. Comme le souligne Jeffrey F. Huntsman, « the dramatic is universal in the societies of human beings, but its manifestations are as varied as the societies that bring it to life » (Huntsman 2000: 81). Il faut dire qu'on ne pourrait pas renier les origines rituelles du théâtre, que ce soit chez les Grecs avec la naissance de la tragédie liée au culte dionysiaque et du dithyrambe ou bien dans la mise en scène de rites chamaniques. Les cérémonies religieuses furent le berceau de la pratique théâtrale en regroupant des individus dans le but de célébrer des rites agraires ou de fécondité (Pavis 2004 : 306-307). Ces rites incitaient à la création et à la mise en scène de scénarios dans lesquels les vies des dieux ou des héros légendaires étaient représentées par des théâtralisations des récits mythiques ou cosmogoniques. Il y avait des processions, des sacrifices et d'autres événements qui ponctuaient l'élaboration du rite. Il apparaissait alors un espace sacré, un temps cosmique séparé du temps réel, la création d'un espace à la fois imaginaire et concret qui permettaient un dialogue et un rapprochement avec les entités supérieures (Pavis 2004 : 306-307). C'est dans ce contexte que les premières formes de théâtralisation sont apparues. Pour ne donner que quelques exemples de drames rituels ou de performances culturelles chez les groupes autochtones, soulignons les « mystères » des Kwakiutl, les traditions de conteurs des Lakotas, les rites autour des Kachinas chez les Hopis, les chants initiatiques des Navajos, les potlachs de la côte Nord-Ouest, la Société des faux-visages et leurs drames rituels chez les Iroquois, etc. (Dāwes 2007 : 23, Huntsman 2000 : 93). Il est intéressant de constater l'intégration d'éléments de pratiques semblables dans le théâtre autochtone contemporain qui, ainsi, donne à découvrir une esthétique particulière et un genre distinct du théâtre euro-américain.

## **1.2 Le théâtre colonial américain et la conception de la figure de l'« Indien »**

### 1.2.1 *Le théâtre de Neptune* (1606), regard sur la relation entre Français et Amérindiens au début de la Nouvelle-France

Dès le 17<sup>e</sup> siècle, le théâtre est non seulement un divertissement colonial, mais aussi une manière de représenter l'Autre, un outil d'évangélisation et d'assimilation. La première

pièce européenne créée et représentée en Amérique du Nord fut *Le théâtre de Neptune* en 1606. Inspirée de la mythologie romaine, des Entrées royales, des Mascarades et des Ballets, elle a été écrite et produite par Marc Lescarbot au même moment où il fut l'intendant durant deux mois et demi de la colonie située à Port-Royal, au nord-ouest de la Nouvelle-Écosse, en Nouvelle-France (Carile 1983 : 150). Ce titre lui avait été conféré en raison du départ de Jean de Biencourt de Poutrincourt pour une expédition de reconnaissance de la côte vers le Sud. C'est pour célébrer le retour de ce dernier que Lescarbot réunit tous les habitants de la colonie, allant même à solliciter la participation d'une tribu souriquoise<sup>1</sup> vivant aux abords de Port-Royal, dans le but d'organiser un spectacle à grand déploiement qui se déroulera à la fois sur les eaux et sur terre devant le fort. Cette pièce de 243 vers est composée de trois parties. L'ouverture met en scène Neptune allant à la rencontre du capitaine Jean de Biencourt de Poutrincourt sur un chariot flottant pour louer les exploits de ce dernier. Le dieu romain « se dit prêt à favoriser les desseins de colonisation » en Nouvelle-France (Carile 1983 : 147). Dans le deuxième tableau, c'est au tour de quatre « sauvages », interprétés par des colons, de s'approcher de la chaloupe de l'intendant pour lui offrir des offrandes venant des produits de leur chasse, leur pêche ou du travail artisanal de leurs femmes. Ils font tous acte de vasselage et sont, par la suite, invités à se rendre au fort pour recevoir du pain. C'est à cet endroit que va se dérouler la troisième partie de cette fête-cérémonie qui comporte le mot de bienvenue au capitaine et la mise en scène du festin. À la lecture de cette pièce, il nous est possible d'entrevoir un aperçu des relations entre les colons et les Amérindiens. L'auteur de cette courte œuvre théâtrale, et qui fut surtout reconnu pour son livre *Histoire de la Nouvelle-France* publié en 1609, s'est grandement intéressé aux mœurs, aux coutumes et à la langue des autochtones qui habitaient dans les régions environnantes. Ainsi, en raison de cet intérêt et de son attitude sympathique vis-à-vis de ces peuplades, il a tenté de les représenter avec exactitude. Il n'en demeure pas moins que les personnages qui incarnaient les autochtones étaient des colons qui s'exprimaient en français et que malgré l'intégration de quelques mots en langue souriquoise, le dialogue véhiculait une pensée fortement idéologique (impérialiste). Soit celle de l'entreprise colonialiste qui se voulait civilisatrice. Donc, malgré cette prise de conscience de l'Autre, le discours énoncé est imprégné d'allocutions sur le bien-fondé de la

---

<sup>1</sup> Le terme Souriquois se rapporte aux Micmacs.

colonisation et de l'évangélisation des « sauvages » (Carile 1983 : 153). Ce genre de spectacle cérémoniel démontre bien la nature des rapports politico-économiques ainsi que spirituels entre les Autochtones et les Français (Carile 1983 : 159).

### 1.2.2 Les « pageants » et leur rôle dans la conversion religieuse ainsi que sur les représentations de l'Indien du 17e siècle au 20e siècle

Le 17e siècle marque aussi l'arrivée des Jésuites en Nouvelle-France. Cette congrégation religieuse, soit la Compagnie de Jésus, était déjà présente en Amérique du Sud depuis 1572 et avait pour mission de convertir les populations indigènes à la religion catholique. Les méthodes d'évangélisations étaient diverses et certaines se rapprochaient de la pratique théâtrale. En effet, l'apprentissage du théâtre à travers un corpus de drames néolatins faisait partie de la formation des Jésuites, surtout pour aller à l'encontre des pratiques populaires issues de la tradition des carnivals romains (Walsh 1994 : 19). Dans les missions des Jésuites, des « pageants » étaient parfois réalisés avec la participation des communautés autochtones environnantes. Ces courtes mises en scène consistaient à recréer des événements bibliques ou historiques souvent liés à des festivités. Cette forme de représentation était très répandue par l'Église. La création d'un « pageant » en 1679 dans une communauté huronne à Machilimackinac est un exemple bien documenté de ce procédé en Nouvelle-France (Walsh 1994 : 19-27). À cette époque, l'établissement d'un poste de traite dans cette région incite la création d'une mission catholique, soit la mission St-Ignace de Missilimakinac dirigée par le père Piercon. L'idée de faire un « pageant » entièrement joué par des Hurons pour souligner la nativité du Christ vient du père Eljaran. Ce projet mena à la réalisation d'une procession à grand déploiement, impliquant l'ensemble de la communauté huronne dans la reconstitution du cheminement des trois Rois mages, grâce à l'étoile, vers le lieu de naissance de Jésus. Voici de quelle manière ceci s'est déroulé:

« All the Hurons, Christians and non-Christians, divided themselves into three companies, according to the different nations that constitute their village; and, after choosing their chiefs, one for each nation, they furnished them with wampum, of which they were to make an offering to the infant Jesus. Everyone adorned himself as handsomely as he could. [...] Each company took up a different position. The signal for marching having been given them at the sound of the trumpet, they heeded the sound as that of a voice inviting them to go to see and adore an infant God new-born.

[...] and one after another, they continued their march, and entered our church, the star remaining at the entrance » (JR 61, 114-17 cité dans Walsh 1994: 19-27).

À l'intérieur de l'église, les trois chefs se prosternent au pied de l'enfant. Par la suite, ils font une proclamation publique de la soumission ainsi que de l'obéissance qu'ils désirent rendre à l'enfant Jésus et ils sollicitent la foi pour ceux qui ne la possèdent pas. Dans leur communiqué, les deux pères nient avoir eu un rôle dans cette réalisation et proclament plutôt que ce sont les Hurons qui ont eu l'initiative de créer cette procession, ce qui est peu probable en raison de la forme et de la narration de l'évènement. La dissociation de ces hommes d'Église quant à leur implication dans l'élaboration de l'évènement était sûrement pour démontrer combien le dessein de la conversion semblait bien progresser sur le nouveau continent. On remarque que plusieurs éléments des cultures autochtones ont été insérés dans le « pageant » démontrant une collaboration et une méthode non coercitive. Mais, d'autres exemples de drames liturgiques en Nouvelle-France démontrent beaucoup moins de tolérance et de compréhension des cultures amérindiennes. En 1640, une tragédie commandée par le Gouverneur le Chevalier de Montmagny fut réalisée par les Jésuites pour célébrer la naissance du nouveau prince, Louis-Dieudonné 19<sup>e</sup> Dauphin de France. Il semble que le Gouverneur ait profité de l'occasion non seulement pour célébrer cet évènement, mais aussi pour ébranler les « Sauvages » qui allaient assister à la représentation :

« but in order that our Savages might derive some benefit from it, Monsieur the Governor, endowed with uncommon zeal and prudence, invited us to put something into it which might strike their eyes and their ears. We had the soul of an unbeliever pursued by two demons, who finally hurled it into a hell that vomited forth flames; the struggles, cries, and shrieks of this soul and of these demons, who spoke in the Algonquin tongue, penetrated so deeply into the hearts of some of them, that a Savage told us, two days afterward, that he had been greatly frightened that night by a very horrible dream. « I saw, » said he, « a hideous gulf whence issued flames and demons. It seemed to me that they tried to destroy me, and this filled me with great terror.» In brief, these poor peoples are giving themselves up to Jesus Christ From day to day [...] » (JR 18 : 85-87)<sup>2</sup>

Cette tragédie, qui était aussi conçue dans l'idée d'évangéliser les Amérindiens présents en utilisant la peur et la crainte, mettait en scène des démons qui parlaient dans « la langue des

---

<sup>2</sup> La version originale de ce texte est écrite en ancien français. Pour faciliter la compréhension, j'ai choisi d'utiliser la version anglaise attenante dans le même ouvrage.

Algonquins » et qui poursuivaient un non-catholique. Cette personnification de l'autochtone en démon a été réutilisée de nombreuses fois par les congrégations religieuses, ce qui a marqué l'imaginaire non seulement des Amérindiens, mais aussi celle des allochtones. Donc, par l'entremise de ces deux exemples de représentations créées par les Jésuites, on observe des stratégies différentes quant à l'évangélisation des autochtones, soit une méthode qui enjoint une collaboration étroite avec les communautés amérindiennes et une tolérance envers leurs cultures, soit une méthode plus coercitive qui tente d'effrayer les Amérindiens afin de les convertir.

Cette méthode de conversion par la mise en scène de drames historiques et religieux fut aussi utilisée à la fin du 19<sup>e</sup> siècle et au 20<sup>e</sup> siècle dans les pensionnats amérindiens et dans les communautés par la congrégation des Oblats de Marie-Immaculée. Durant cette période, le gouvernement fédéral se chargeait de l'éducation des Indiens en vertu de *l'Acte de l'Amérique du Nord britannique* (1867) et de la *Loi sur les Indiens* (1876). De nombreux enfants furent amenés dans des écoles résidentielles religieuses mises en place pour assurer leur éducation selon les valeurs non autochtones. Le système d'éducation en soi est devenu un outil d'acculturation très efficace décimant la langue ainsi que la culture de ces jeunes autochtones. Comme Renée Dupuis l'explique, « placées en situation de concurrence avec des valeurs différentes, les valeurs culturelles traditionnelles ont été plus ou moins dévalorisées quand elles n'ont pas été carrément rejetées » (Dupuis, 1991 :61). Cette manière de gérer l'éducation des autochtones concordait bien avec l'intention du gouvernement fédéral, ce devoir d'assimiler complètement « les Indiens sous tous les aspects pour qu'ils deviennent comme les autres habitants du Dominion, et ce, le plus rapidement possible » (John A. Macdonald 1876). Dans ce contexte, les « pageants » jouaient un rôle dans ce processus d'assimilation. Ils étaient la plupart du temps écrits par des hommes de l'Église pour souligner des festivités liées à un évènement important et interprétés par les enfants d'un pensionnat. Mais, à part quelques photographies, il n'a pas été possible d'offrir ici un exemple concret de ces pratiques dans les écoles résidentielles. Par contre, voici l'exemple d'un « pageant » rédigé à cette même époque pour souligner le centenaire de la réserve de Mashteuiatsh. Les festivités organisées par les Montagnais de la région se sont déroulées durant l'été 1956. Comme l'annonce un communiqué publié dans le journal *La Patrie* datant du 18 mars 1956, les organisateurs :

« attendent beaucoup de signes d'amitié, à cette occasion des citoyens des paroisses du Lac Saint-Jean qu'ils invitent à venir se réjouir avec eux et particulièrement à visiter leur comptoir d'artisanat, comme à assister durant l'été aux pageants qu'ils organisent et qui présenteront plusieurs phases, costumes et scènes de la vie indienne dans les Laurentides. » (La Patrie 1956 : 69)

Le « pageant » réalisé pour l'évènement est *L'histoire des Indiens au Saguenay* écrit par le père Aram Éthier, missionnaire Oblat de Marie-Immaculée, nommé curé le 12 janvier 1948 de la réserve indienne de la Pointe-Bleue au Lac St-Jean (Mashteuiatsh). Cette pièce survole l'histoire de la région qui débute par l'arrivée de Jacques Cartier à Tadoussac le 1<sup>er</sup> septembre 1535. Avec l'enchaînement des tableaux, le père Éthier décrit à sa manière : le mode de vie des Montagnais, l'aide qu'ils portèrent aux nouveaux arrivants, la bravoure héroïque des missionnaires et la ferveur des Montagnais pour leurs enseignements de la religion catholique, le commerce des fourrures, la lutte de monseigneur de Laval pour la prohibition de l'alcool chez les groupes autochtones, la fierté des Montagnais d'être sous la protection du drapeau canadien et le sentiment de reconnaissance envers la « civilisation chrétienne » du Saguenay. À travers ce parcours chronologique des évènements qui souligne les points culminants de l'histoire des Montagnais du Saguenay, on ne peut s'empêcher de remarquer l'accent mis sur la conversion religieuse et la bienveillance des colonisateurs envers ces autochtones. Le discours qui émane de ce « pageant » est très paternaliste, ce qui contraste avec les courtes représentations dramatiques du 17<sup>e</sup> siècle qui reflétaient le début de l'évangélisation des Amérindiens en Nouvelle-France, une entreprise religieuse agissant soit de manière non coercitive ou par la crainte selon les contextes. Avec le paternalisme qui ressort de cette pièce présentée à Mashteuiatsh, on voit qu'au 19<sup>ième</sup> siècle et 20<sup>e</sup> siècle la religion chrétienne semble bien établie sur ce territoire colonisé et que l'évangélisation des communautés amérindiennes semble être une réussite acquise. On se doit aussi de souligner le caractère eurocentrique qui ressort de ce « pageant » par cette notion de reconnaissance envers le pays et « la civilisation chrétienne » du Saguenay, car, comme le démontre la scène du *Salut au drapeau*, ils voient aux intérêts des Amérindiens et ils sont les protecteurs de ces derniers.

La création de « pageants » a été, du 17<sup>e</sup> siècle au 20<sup>e</sup> siècle, une pratique utilisée pour la conversion religieuse et l'éducation des autochtones. Ces courtes représentations scéniques ont contribué non seulement à l'évangélisation, mais aussi à l'acculturation des Amérindiens

en leur incorporant l'histoire et la religion de la culture dominante par la gestuelle ainsi que par la langue. Quant à l'image de l'Indien véhiculée par cette pratique, elle était souvent stéréotypée (style Hollywood) ou démonisée, dévalorisant ainsi les cultures amérindiennes aux yeux des autochtones qui devaient, bien malgré eux, revêtir les costumes et jouer l'Indien (Bousquet 2012 : 180).

### 1.2.3 Le théâtre américain du 18e siècle au 20e siècle : le vilain et le noble sauvage

Aux États-Unis, le théâtre américain du 18e siècle jusqu'au début du 20e siècle a quant à lui joué un rôle dans la propagation et l'établissement de stéréotypes dont font l'objet encore de nos jours les Amérindiens (le noble sauvage, le vilain diable rouge, la princesse amérindienne, etc.). En effet, l'incompréhension ainsi que les tensions entre les Autochtones et les colonisateurs ont inspiré des représentations inexactes de l'amérindianité sous plusieurs formes de médias depuis le début de la colonisation. À travers ces interprétations et ces discours véhiculés principalement pour un auditoire non autochtone et empreints d'une idéologie impérialiste, on voit la mise en place d'une trame narrative qui s'est fortement intégrée à l'imaginaire culturel américain. Celle-ci impose sa propre version des faits en ce qui concerne la conquête et l'histoire du continent. La dramaturgie devient une des multiples façons d'affirmer la dominance ainsi que la suprématie des Américains, d'approuver la violence dite nécessaire de la colonisation face aux peuples autochtones. Comme Edward Said l'explique dans *Culture and Imperialism*:

« The main battle in imperialism is over land, of course; but when it came to who owned the land , who had the right to settle and work on it, who kept it going, who won it back, and who now plans its future- these issues were reflected, contested, and even for a time decided in the narrative » ( Said 1993: xiii).

De plus, l'appropriation de la voix ainsi que de l'expérience des Amérindiens par les auteurs et les dramaturges a servi non seulement à définir le rapport de dominance, mais aussi à tenter d'établir une sorte de « relation originale » avec le territoire en réinventant son histoire et ses mythes à leurs façons comme l'explique John S. Bak (Bak 2008 : 173). De plus, Daniel Francis souligne que, dans le besoin pour les nouveaux colons d'établir une nouvelle identité, il semble que l'intégration de l'image de l'Indien était nécessaire dans ce processus d'auto-identification (Francis 1992 : 8). Cette appropriation culturelle et la création de stéréotypes qui

en a découlé n'ont pas seulement défini la perception des colons envers les Amérindiens. En effet, pour *l'American Indian Theatre Ensemble*, « the erasures and the distortions in conventional representations not only shaped perceptions of Indians in the broader society; they also proved detrimental to the ways Native people understood themselves » (Huhndorf 2006: 290). D'ailleurs, comme le spécifie Birgit Däwes, les tensions créées par les luttes autochtones pour une visibilité ainsi que pour une autonomie politique et une communauté internationale qui désire voir le cliché américanisé de l'Indien font en sorte que les identités amérindiennes demeurent, d'une certaine manière, contestées (Däwes 2007 : 5).

La première pièce au sujet de l'expérience amérindienne écrite en anglais en Amérique, *Ponteach or The Savages of America; A Tragedy*, et qui est encore existante, fut réalisée en 1776 par un officier britannique, le Major Robert Rogers. Cette tragédie nationale qui est rédigée dans un style shakespearien, et dont seuls les noms des personnages amérindiens ont un lien avec les cultures autochtones, s'amorce sur des exemples de la malveillance des Britanniques envers les Amérindiens tout en déplorant les injustices qui sont faites à ces indigènes. Cette célébration de l'Indien se fait à travers le dénigrement des Britanniques qui sont présentés dans ce texte comme des êtres sanguinaires. Il y a revirement au moment où le Chef Ponteach exprime son désir de s'en prendre à l'ennemi en proférant des sentiments anti-britanniques tout aussi menaçants et en proclamant son espoir d'agrandir son territoire. Même si la pièce n'a jamais été présentée devant un public, ces sentiments auraient été largement suffisants pour convaincre l'auditoire du bien-fondé de l'expansion vers l'Ouest et du génocide des groupes autochtones qui se révèlent ainsi être de véritables menaces pour la colonie (Bak 2008 : 175). Une autre œuvre dramatique écrite en 1779 par John Smith, *A Dialogue between an Englishman and an Indian*, célèbre aussi la culture autochtone et s'attaque du même coup aux Britanniques. Par contre, cette fois-ci, le dialogue permet au personnage amérindien de démontrer « sa supériorité sociale et intellectuelle sur l'Anglais ». Ces deux exemples, comme le souligne John S.Bak, montrent que la littérature américaine semble être partagée entre l'image du vilain Peau-Rouge « l'Autre en tant qu'obstacle à



l'expansion vers l'Ouest » et celle du noble sauvage<sup>3</sup> « l'Autre en tant qu'icône culturelle » (Bak 2008 : 176). La première perception énoncée fut très véhiculée durant le 18e siècle et la deuxième s'est imposée au début du 19e siècle. C'est à ce moment que la figure du noble sauvage domine la dramaturgie américaine.

En faisant référence à l'expression « icône culturelle » mentionnée ci-dessus, je tiens à souligner l'importance de la figure de l'Indien dans la formation d'une identité nationale américaine. En effet, l'utilisation de cette représentation de l'Amérindien dans la littérature américaine fut une manière pour ses écrivains d'avoir une reconnaissance nationale et internationale (Bak 2008 : 178). En d'autres mots, l'image de l'Indien est devenue un symbole du nationalisme attestant, dans ce cas-ci, que l'œuvre littéraire est américaine. Cet engouement pour les cultures amérindiennes contraste avec les mesures draconiennes de l'État envers les autochtones à ce moment de l'histoire. Lors de la première moitié du 19e siècle, il est question de diriger plusieurs guerres à l'encontre des Amérindiens (la Guerre Creek (1813-1814), la première Guerre Séminole (1817-1818), la seconde Guerre Séminole (1835-1842)) et de procéder à une série de déportations qui eurent lieu à la suite de l'*Indian Removal Act* établi en 1830 au moment de la présidence de Andrew Jackson. Donc, il semblerait que cette « admiration post hoc de la nation pour son Autre » eût démontré un certain respect pour l'ennemi, mais seulement après sa défaite, et qu'elle eût souligné du même coup le destin tragique, toutefois nécessaire, de ces peuples autochtones. (Bak 2008 : 177) L'« éloge post-mortem » des Amérindiens, qui est représenté dans la littérature, à partir du 19<sup>e</sup> siècle, par la nostalgie et par la culpabilité des Américains face au génocide de ces populations, a réduit l'Indien « à la mémoire, au passé » en « confinant celui-ci dans un stade pré-historique et pré-subjectif » (Nepveu 1998 : 212). Néanmoins, comme nous le verrons, cette image sera déconstruite par les artistes autochtones contemporains qui démontreront, par le biais de leurs œuvres, la survivance des peuples amérindiens et qui contesteront la fixité de la figure de l'Indien ainsi que les stéréotypes qu'elle véhicule.

---

<sup>3</sup> Le préromantisme du 19<sup>e</sup> siècle dans la littérature française, avec des auteurs tels que Jean-Jacques Rousseau et François René de Chateaubriand, a joué un rôle dans cette perception du noble sauvage en Europe. (Gunn Allen 2000 : 129)

#### 1.2.4 Les premiers pas vers un théâtre autochtone

Dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, il y a eu aux États-Unis des artistes autochtones qui ont décidé de se défaire de ces contraintes et de montrer ce que pour eux représente « être Indien ». Un exemple bien connu de cette initiative est celui de Te Ata, une comédienne d'origine Chickasaw, qui développa une passion pour la scène dans ses cours universitaires de théâtre à l'Oklahoma College. Sa carrière théâtrale l'a menée jusqu'à Broadway où elle fit sa première apparition sur scène en 1922 dans la production *The Red Poppy*. Mais, ces théâtres étaient principalement des établissements à vocation commerciale où le profit et le sensationnalisme prônaient. Te Ata se rend compte que ce ne sont pas ses talents de comédienne qui sont appréciés et qui lui donnent une popularité, mais plutôt le fait qu'elle est d'origine amérindienne (Stanlake 2009 : 3). Son apparence ne lui apporte que des rôles exotiques stéréotypés. Elle décide donc de quitter Broadway et de prendre le contrôle de son image. Sa décision répond aux limitations imposées aux artistes autochtones et aux représentations amérindiennes par l'industrie du spectacle dans la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle (Stanlake 2009 : 4). Elle se met à réaliser des pièces de théâtre en solo en s'inspirant de thèmes et de légendes qui viennent de diverses cultures autochtones. Dans ses spectacles, elle marie deux formes d'interprétations, soit sa vocation de conteuse et sa formation en jeu issue du style shakespearien. Elle désire non seulement divertir son public, mais surtout éduquer celui-ci au sujet de la diversité culturelle des Premières Nations. Elle passera beaucoup de temps à voyager dans plusieurs communautés autochtones dans le but d'en apprendre sur ces cultures. Durant sa carrière, elle a eu l'opportunité de performer devant plusieurs types d'auditoires autochtones et non-autochtones. Te Ata fit aussi des tournées internationales dont la première s'était concrétisée en 1930 sur le continent européen. Elle reçut plusieurs honneurs tels celui d'être « the first performer to entertain at the White House during FDR's administration » et celui de recevoir le titre de « Oklahoma's first State Treasure » de son État d'origine (Stanlake 2009 : 3). D'autres artistes autochtones du milieu théâtral tels que l'acteur William Penn Adair Rogers<sup>4</sup> et le dramaturge Rollie Lynn Riggs<sup>5</sup> ont dénoncé les limitations

---

<sup>4</sup> Cet acteur américain d'origine Cherokee fut surtout connu sous le nom de Will Rogers. Reconnu comme l'une des célébrités les plus aimées aux États-Unis pendant sa carrière (1902-1935), son identité autochtone a longtemps été ignorée puisque son image ne correspondait pas du tout aux physiques et aux stéréotypes liés aux autochtones (Stanlake 2009 : 5). Il a beaucoup critiqué les politiques américaines envers les Nations autochtones.

imposées aux Amérindiens par l'industrie du spectacle. Toutefois, malgré leur présence dans l'histoire du théâtre, ce n'est que tout récemment que l'on a acquiescé à leur origine Cherokee. La marchandisation de la culture qui dans ce cas-ci obtempère à travers ce que Däwes appelle du « mimétisme colonial » occupe encore une place importante dans les médias malgré une connaissance plus avancée des cultures amérindiennes et une reconnaissance de la plupart des groupes autochtones (Däwes 2007 : 4).

### **1.3 Le théâtre amérindien contemporain en Amérique du Nord**

#### 1.3.1 L'avènement du théâtre amérindien en Amérique du Nord dans les années 1960

Durant les années 1960, plusieurs mouvements sociaux se sont formés ou ont pris de l'ampleur autour de questions concernant les droits civils et de l'émancipation culturelle. Aux États-Unis, il y a eu le Mouvement des droits civiques qui fait référence à la création de nombreux groupes sociaux dont le but est de lutter contre la ségrégation raciale et de réclamer l'égalité des droits. C'est dans cette mouvance que le *Red Power Movement* prit forme et donna naissance à plusieurs organisations autochtones telles que le *National Indian Youth Council* (1961), le *Native American Rights Fund* (1964), l'*Indian Historical Society* ainsi que l'*American Indian Movement* fondé en 1968 à Minneapolis (Haugo 2005 : 337). Ces regroupements panindiens pour les droits civiques des autochtones ont milité pour l'amélioration des conditions de vie des peuples amérindiens, pour la reconnaissance de leurs droits (la reconnaissance des traités et l'obligation du gouvernement de les honorer) et de leurs traditions ainsi que pour leur participation dans les institutions. Parallèlement à ce mouvement de revendication, un mouvement littéraire se fait aussi connaître dans les années 1960, *The Native American Literary Renaissance*. À la suite du succès de l'auteur N. Scott Momaday qui remporte en 1969 le prix Pulitzer, il y eut un regain d'intérêt pour la littérature autochtone

---

Voici une citation d'un propos énoncé à ce sujet : « Our record with the Indians is going to go down in history. It is going to make us mighty proud of it in the future when our children of ten more generations read of what we did to them. Every man in our history that killed most Indians has got a statue built for him. The only difference between the Roman gladiators and the Pilgrims was that the Romans used lion to cut down their native population, and the Pilgrims had a gun.» (Rogers cité dans Stanlake 2009 : 6)

<sup>5</sup> Rollie Lynn Riggs est maintenant reconnu en tant que le premier dramaturge professionnel amérindien du théâtre américain. Sa pièce *The Cherokee night* (1932) est la seule de ses créations qui a trait aux autochtones. (Stanlake 2009 : 7)

dont les œuvres étaient déjà publiées depuis le 18<sup>e</sup> siècle (Haugo 2005 : 337). La reconnaissance de ce genre de littérature a mené à la création de cours et de programmes spécialisés sur la littérature autochtone. Ainsi, des auteurs amérindiens ont été ajoutés à la fois aux corpus et aux anthologies rattachés à la littérature américaine.

Comme l'énonce Christy Stanlake, il semble que « the experimental theatre movements of the 1960s combined with the political motivations of Native peoples to inspire what many today consider to be the beginnings of the Native American theatre movement in the United States and Canada. » (Stanlake 2009 : 8). De plus, il n'est pas surprenant de constater que les premiers foyers d'éclosions de cette pratique artistique sont de grandes métropoles. Il semble que ces lieux comportent les éléments nécessaires pour le développement du théâtre autochtone soit les infrastructures, les artistes, les réseaux de diffusion et le public.

### 1.3.2 Le théâtre amérindien aux États-Unis

Aux États-Unis, c'est vers la fin des années 1950 que les premières compagnies théâtrales ont commencé à se former, dont *The American Indian Drama Company* fondée à New York en 1956 par l'écrivain Cherokee Arthur Smith Junaluska (Stanlake 2009 : 8). Il y a malheureusement peu d'information sur ce regroupement. Néanmoins, sa création semble avoir été un événement qui a stimulé le théâtre autochtone contemporain. En 1962, c'est au tour de la création de l'*Institute of American Indian Arts (IAIA)* sur le campus de l'*Indian School* à Santa Fe au Nouveau Mexique. La mission de cette institution académique est d'offrir à ses étudiants d'origine autochtone une éducation formelle en art influencée par des pratiques artistiques traditionnelles issues de cultures amérindiennes (Stanlake 2009 : 8). En 1969, le directeur Lloyd Kiva New de l'IAIA, auteur du manifeste *Credo for American Indian Theatre*, expliquait « comment un théâtre amérindien distinct d'un théâtre américain pourrait être créé » (Haugo 2005 : 339). Le théâtre amérindien, selon lui, serait une nouvelle forme de théâtre américain qui pourrait combiner pour un artiste une formation théâtrale issue des méthodes euro-américaines et un apprentissage des connaissances ainsi que des traditions culturelles de diverses nations autochtones. La combinaison de ses compétences interprétatives aurait pour but d'amener les traditions culturelles sur la scène (Haugo 2005 :

339). New ajoute: «We believe that an exciting American Indian theatre can be evolved out of the framework of Indian traditions. We think this evolution must come from the most sensitive approaches imaginable in order not to misuse or cheapen the original nature of Indian forms » (New 1969 : 3). Par cette affirmation, Lloyd Kiva New met l'accent sur les possibilités qu'offre l'intégration des traditions autochtones dans l'art contemporain, de les réactualiser à travers de nouveaux médias façonnés à leur image. Ce *credo* a non seulement servi de ligne directrice au programme de théâtre de l'*Institute of American Indian Arts* pour la formation de générations d'étudiants dans ce domaine, mais il a aussi grandement influencé le milieu théâtral autochtone.

La création de l'*American Indian Theatre Ensemble* en 1972 par son directeur Hanay Geiogamah est un autre événement important pour l'émergence du théâtre autochtone aux États-Unis. Dès 1970, Geiogamah regarde la possibilité de créer sa propre troupe de théâtre professionnelle. À l'époque, peu de compagnies théâtrales professionnelles autochtones existaient. Si ce n'est que l'*American Indian Drama Company* qui ne dura que quelques années. N'ayant pas de modèle à suivre, Geiogamah s'est mis à examiner des troupes de théâtre professionnelles issues de groupes ethniques minoritaires. Il s'est intéressé non seulement à leur structure organisationnelle, mais aussi à leur manière de travailler à l'intérieur de leur communauté ainsi qu'à la façon d'intégrer les questions culturelles, sociales et identitaires à travers leurs créations (Haugo 2005 : 338). Il s'est principalement inspiré des regroupements tels que *El Teatro Campesino*, *The Black Arts Movement*, *The New Lafayette* et *La Mama Experimental Theatre Club*. Pour Geiogamah, sa façon de concevoir ce projet était de pouvoir à la fois rassembler des artistes autochtones dans le but de faire du théâtre, et, surtout, d'établir une connexion entre l'artiste amérindien et l'auditoire; de permettre un échange entre eux; d'interpréter des histoires qui se rattachent à des traditions autochtones; d'examiner des questionnements en rapport avec les populations amérindiennes (Haugo 2005 : 338). La mission du AITE, comme le mentionne son directeur, est de contester les diverses représentations stéréotypées de l'Indien, de dénoncer les omissions ainsi que les distorsions présentes dans l'histoire américaine et de redéfinir les perceptions non seulement des non-autochtones à propos des Premières Nations, mais surtout celles des Amérindiens envers leurs propres origines (Huhndorf 2006 : 290). Donc, c'est avec une troupe pantribale constituée

d'artistes formés à l'IAIA que l'*American Indian Theatre Ensemble* débute en 1972 en présentant deux pièces, *Body Indian* et *Na Haaz Zaan*. En 1976, ils auront l'opportunité de faire une tournée en Europe.

Selon Christy Stanlake, la fondation de l'*Institute of American Indian Arts* et la création de l'*American Indian Theatre Ensemble* constituent deux événements qui ont permis la création de réseaux d'artistes amérindiens qui continuent de façonner la pratique théâtrale autochtone d'aujourd'hui (Stanlake 2009 : 8). Le *Spiderwoman Theatre*, quant à lui, a été la compagnie autochtone la plus populaire aux États-Unis. Fondée en 1975 par trois sœurs d'origines Kuna et Rappahannock, Lisa Mayo, Gloria Miguel et Muriel Miguel, elle est la plus vieille troupe féminine et féministe de théâtre amérindien se produisant encore de nos jours en Amérique du Nord. Une des spécificités de cette compagnie est son processus de création qui, comme Stanlake le mentionne, est qualifié de « story weaving » (Stanlake 2009 : 14). Cette méthode s'apparente à la création collective. Il n'y a pas de manuscrit, seulement des expériences vécues qui sont traduites en mouvements et en mots :

« We work on stage as an ensemble, basing our productions on life experiences. We translate our personal stories, dreams and images into movement, and refine them into the essential threads of human experience. In seeking out, exploring, and weaving our own patterns, we reflect the human tapestry, the web of our common humanity. Finding, loving and transcending our own flaws, as in the flaw in the goddess's tapestry, provide the means for our spirits to find their way out, to be free. » (Chinoy et Jenkins 1981:303-4 cité dans Haugo 2005: 341)

À ses débuts, la compagnie regroupait des femmes d'ethnies diverses et les thématiques abordées mettaient à l'avant-scène les réalités des femmes de couleur (racisme, violence, stéréotypes, etc.) (Haugo 2005 : 341). En 1981, des membres décident de quitter la compagnie pour en former une autre. À ce moment, les trois sœurs fondatrices du *Spiderwoman Theatre* prennent la décision que dorénavant leurs productions porteront sur des questionnements ou des thématiques visant plus particulièrement les cultures et les femmes autochtones (Haugo 2005 : 342). C'est avec la pièce *Sun, Moon, and Feathers* que la compagnie entame son nouveau mandat. Il est à noter que de nombreuses collaborations ont eu lieu entre *The Native Earth Performing Arts* (NEPA), une compagnie théâtrale autochtone de Toronto et *The Spiderwoman Theatre*. En effet, après s'être rencontrées au festival *Indigenous Theatre Celebration* en Ontario, Muriel Miguel, Gloria Miguel et Monique Mojica incarneront trois

personnages de la célèbre pièce *The Rez Sisters* de Tomson Highway produite par la NEPA (Preston 1992 : 137). Ainsi, non seulement *The Spiderwoman Theatre* s'est démarqué aux États-Unis, mais il a aussi fait partie du réseau canadien de théâtre autochtone.

### 1.3.3 Théâtre amérindien au Canada

Le théâtre autochtone au Canada s'est développé plus tardivement en regard de ce qui s'est passé aux États-Unis. Si les années 1980 ont été une période très prolifique en ce qui a trait à la création dramatique par les artistes amérindiens du Canada, avant ce moment, le genre théâtral de niveau professionnel pratiqué par ceux-ci était presque inexistant. L'équivalent de Te Ata au pays fut Pauline « Tekahionwake » Johnson (1861-1913) une Mohawk reconnue pour sa carrière d'écrivaine et qui, au collège, voulait devenir une comédienne professionnelle (Stanlake 2009 : 4). Elle utilisait sa formation théâtrale lors des lectures qui servaient à promouvoir ses œuvres. Les performances qu'elle réalisait dans un langage de style victorien sophistiqué avaient pour objectif de faire circuler un message politique lié aussi à ses écrits, que « the Canada was still Indian land wrested unfairly from indigenous hands » (Stanlake 2009 : 5).

À la suite de la Deuxième Guerre mondiale, les années 1950 annoncent en quelque sorte un changement à certaines politiques en rapport aux Amérindiens au Canada. En 1951, les mesures qui supprimaient la pratique des potlachs et des danses autochtones furent abrogées. Ces mesures étaient apparues dans l'*Acte à l'effet de modifier de nouveau l'Acte relatif aux Sauvages, 1880* constitué en 1884 et interdisait la pratique des potlachs et des danses d'hiver dites « Tamanawas » sur la côte ouest (Dickason 2002 : 308). Ces lois furent émises dans l'intention d'éliminer les symboles qui rappelaient le tribalisme et, au sens large du terme, de décourager les croyances ainsi que les valeurs indiennes traditionnelles (Gardner O'Toole et Moss 1991). En 1895, ce fut au tour des danses de la soif et des danses du soleil d'être interdites parmi les tribus amérindiennes des Prairies pour aboutir, en 1914, à l'interdiction formelle de toutes les performances de danses traditionnelles pour les Premières Nations (Dickason 2002 : 308). Ainsi, on donnait dorénavant le contrôle à l'État des performances culturelles au sein des communautés autochtones. Des mesures semblables

appliquées aux États-Unis empêchèrent la transmission d'un savoir culturel important et favorisèrent ainsi l'acculturation des peuples amérindiens de l'Amérique du Nord.

Dans les années 1960, plusieurs événements politiques et artistiques ont contribué à encourager l'autonomie et un développement culturel au sein des communautés autochtones. En 1960, le droit de vote aux élections fédérales est accordé aux Amérindiens. En 1967, l'Exposition universelle de Montréal, *Terres des hommes*, a lieu et souligne définitivement l'amorce des « [...] luttes de revendication et de réaffirmation aborigènes » d'un point de vue politico-artistique (Sioui Durand 2003 : 30). Un pavillon complet et indépendant de celui du Canada est consacré à la culture et aux arts autochtones : *Le pavillon des Indiens du Canada*. Cette décision donne l'opportunité aux Premières Nations du Canada de conceptualiser leur approche identitaire et d'émettre une vision « sociohistorique » de leur (s) réalité (s) aux publics ainsi qu'aux différentes délégations internationales (Bridon 1997 : 55). Durant cette même année, la pièce de théâtre *The Ecstasy of Rita Joe* écrite par George Ryga fut jouée pour la première fois au Vancouver Playhouse sous la direction de George Bloomfield. Elle relate l'histoire d'une jeune amérindienne qui part vivre en ville pour se libérer des limitations de la vie de la réserve indienne. Malgré cet espoir de liberté, elle sera emprisonnée sous les accusations de prostitution et décèdera en prison. Cette tragédie contemporaine écrite par un non-autochtone démontre et condamne « la brutalité du système » vis-à-vis des Amérindiens ainsi que les conséquences de la colonisation écrasante sur les communautés. Pour une première fois, un événement de ce genre met de l'avant les problèmes vécus par les communautés autochtones et fait réfléchir sur le pouvoir du théâtre (Taylor 2000 : 258). Or, d'autres événements de nature politique sont à noter : En 1973, il eut lieu *Wounded Knee*<sup>6</sup> aux États-Unis et un peu plus tard, en 1974, il y eut une démonstration de force pour la réclamation du parc *Anicinabe* par la communauté locale de Kenora<sup>7</sup> (Taylor 2000 : 258). De

---

<sup>6</sup> Le 27 février 1973, environ deux cents Oglalas Lakotas et activistes du *American Indian Movement* ont pris possession et ont occupé le village de Wounded Knee jusqu'au 5 mai de cette même année. Ce siège résulte d'un mécontentement face au président élu au conseil de bande, Richard Wilson, qu'ils accusent de corruption et d'abus de pouvoir. Il a aussi été causé pour protester contre le refus du gouvernement des États-Unis de respecter les traités en lien avec les peuples amérindiens.

<sup>7</sup> L'occupation du parc Anicinabe par des Anishnaabes du nord-ouest de l'Ontario durant l'été 1974 est une action qui eut lieu en protestation à l'iniquité dans le traitement des Objiways en ce qui a trait à l'accès au



plus, il ne faut surtout pas sous-estimer l'importance du mouvement *Red Power* aux États-Unis qui a aussi eu des répercussions au Canada. Ces événements ont permis de montrer aux autochtones plusieurs alternatives, comme le théâtre, pour se faire entendre et pour faire valoir leurs droits.

En 1974, l'*Association for Native Development in the Performing and Visual Arts (ANDPVA)* est fondée à Toronto. James Howard Buller qui en est l'un des principaux fondateurs croit qu'il est possible que les autochtones puissent amorcer des changements sociaux à travers les arts :

« He and his colleagues believed that through the performing and visual arts, the legends, stories, history and social issues of Indigenous people might be revealed in such a manner that would provide entertainment as well as stir the conscience of Indigenous and non-Indigenous people alike. » (ANDPVA, site internet consulté le 16 avril 2012)

L'association tend à vouloir créer et soutenir une communauté d'artistes autonomes qui préserve le savoir traditionnel et qui explore à travers la création les identités culturelles. À ses débuts, l'ANDPVA a créé une école de théâtre estivale, *the Native Theatre School*, dont l'enseignement allie les méthodes occidentales et la connaissance de pratiques traditionnelles. Ce n'est qu'en 1998, lorsque l'école devient le *Centre for Indigenous Theatre*, qu'un programme de théâtre d'une durée de trois ans est offert. En 1979, l'association est invitée à présenter une pièce au Festival international de Monaco. Pour l'évènement, ils ont réalisé une adaptation dramatique du poème *October Strange* de George Kenny, un poète autochtone. La représentation en Europe ne fut pas un succès. À l'auditoire qui s'attendait à voir du folklore, on présenta plutôt une pièce de théâtre contemporaine (Taylor 2000 : 258). Elle abordait le départ d'un autochtone de sa réserve indienne pour vivre en ville et de son acculturation. À la suite de cette expérience au Festival international et devant l'attitude plutôt fermée de l'auditoire lors de la réception de l'œuvre, le directeur de l'ANDPVA James Buller décide que les autochtones ont besoin de leur propre festival. Il crée en 1980 la première édition de

---

système de santé et à l'éducation, à la persécution policière subie par ce groupe ethno-culturel, à l'inaction gouvernementale et aux inégalités entre les citoyens autochtones et allochtones de la ville de Kenora. Il a été aussi question, à travers cet évènement, de remettre en cause la légitimité de la possession du parc par la ville de Kenora. Selon les amérindiens, cette parcelle de territoire aurait du leur revenir (J. Willow 2012 : 55-58).

*l'Indigenous Theatre Celebration*, un festival qui a rassemblé dix-sept troupes autochtones issues de dix pays à Toronto. Une deuxième édition de cet événement a eu lieu en 1982 à Peterborough en Ontario. Le festival comprend quatre types d'activités : des performances, des colloques, des ateliers de création et des groupes de discussion. Cette initiative de l'ANDPVA fut un grand succès. Elle permit un échange diversifié sur les rôles du théâtre autochtone et sur les techniques spécifiques à chaque groupe culturel et l'élaboration d'un réseau international de théâtre autochtone.

Au début des années 1980, des compagnies théâtrales commencent à se former. En 1984, Shirley Cheechoo, artiste multidisciplinaire, fonde une compagnie de théâtre d'été sur la réserve indienne de West Bay à Manitoulin Island, *The De-Ba-Jeh-Mu-Jig Theatre Group*. Durant la saison 1984/85, Tomson Highway, un auteur cri, devient le directeur artistique de la compagnie. C'est à ce moment, durant l'hiver passé sur l'île, qu'il écrira sa pièce la plus connue de son répertoire et sûrement une des œuvres les plus célèbres du théâtre amérindien au Canada, *The Rez Sisters*. Pour écrire cette œuvre dramatique, Highway s'est inspiré de sa visite dans la communauté de Wikwemikong où il s'est rendu compte de l'importance du bingo pour les femmes de la réserve. Cet engouement pour ce jeu, le comportement obsessionnel des gens, le silence de mort qui règne dans la salle avec la fumée des cigarettes, c'est cette vision qui a donné l'idée à ce dramaturge de créer la pièce (Taylor 2000 : 259). C'est la compagnie *The Native Earth Performing Arts (NEPA)* qui produira et présentera la pièce pour la première fois le 26 novembre 1986.

Ici, une digression s'impose pour décrire les débuts de la compagnie NEPA qui a joué un rôle clé dans le développement du théâtre autochtone au Canada et dans la visibilité de cet art qui lutte encore pour sa reconnaissance. Elle fut créée en 1982 par un groupe d'amis et fonctionnait à ses débuts comme un collectif ce qui suppose qu'il n'y avait pas de structure organisationnelle, mais seulement un lieu qui, dans ce cas-ci, était le Centre d'amitié autochtone de Toronto. Le regroupement réalisait occasionnellement des productions. Au printemps 1986, grâce à des fonds issus de la *Native Community Branch of the Ministry of Citizenship and Culture* pour le financement de NEPA, il fut possible d'engager pour la première fois un personnel permanent pour s'occuper de la compagnie. La formulation d'un nouveau mandat en mai 1986 présentait les objectifs de la compagnie :

« To provide a base for professional Native performers, writers, technicians, and other artist.

To encourage the use of theatre as a form of communication within the Native community, including the use of Native languages.

To communicate to our audiences the experiences that are unique to Native people in contemporary society.

To contribute to the further development of theatre in Canada. (Preston 1992 : p.140) »

On constate que, par ce mandat, NEPA est un organisme théâtral qui encourage la pratique théâtrale comme moyen de communication autant à l'intérieur des communautés que pour communiquer l'expérience amérindienne aux allochtones. Il est aussi possible d'affirmer qu'elle joue un rôle important dans le développement d'artistes et dans la diffusion de leurs œuvres, comme nous le verrons plus tard.

Alors, comme on le disait plus haut, *The Rez Sisters* est présentée pour la première fois le 26 novembre 1986. Comme Highway n'avait pas trouvé de compagnie intéressée à produire sa pièce, il prit la décision de financer lui-même son projet de création avec l'aide de son ami Larry Lewis qui dirigea la production réalisée par *The Native Earth Performing Arts*. Lors de la première semaine de représentation, peu de gens se sont présentés mis à part quelques journalistes et critiques. Par la suite, d'excellents articles parurent et les semaines suivantes furent un immense succès. Une tournée à travers le Canada eut lieu et la pièce remporta de nombreux prix<sup>8</sup>. *The Rez Sisters* fut une des deux pièces sélectionnées pour représenter le Canada au *Festival d'Édimbourg* en 1988. Cette œuvre marque définitivement le début du théâtre amérindien contemporain au Canada. *The Native Earth Performing Arts* a produit plusieurs autres pièces importantes du répertoire autochtone telles que *Dry lips Oughta Move to Kapuskasing* de Tomson Highway, *Coyote City* la première œuvre de Daniel David Moses et *Moonlodge* de Margo Kane. Drew Hayden Taylor y a été un dramaturge en résidence durant la saison 1988-89. Depuis cette expérience, il a écrit 11 pièces dont *Someday* en 1993.

---

<sup>8</sup> « *The Rez Sisters* won the Dora Mavor Moore Award for Best New Play of Toronto's 1986/87 season and a Floyd S. Chalmers Award for Outstanding Canadian Play, 1986. » (Preston 1992 : p .135)

C'est à la fin de la saison 1988/89 de la compagnie *The Native Earth Performing Arts* qu'a eu lieu la première édition du *Festival Weesageechak Begins to Dance*. Pour l'occasion, environ six nouvelles œuvres de dramaturges autochtones ont été sélectionnées. Celles-ci furent travaillées à l'aide d'ateliers de création dans le but d'être présentées durant l'évènement. Le premier festival se déroula du 12 mai au 8 juin 1989 au Théâtre Passe-Muraille. Ce fut une telle réussite que NEPA considéra de relancer ce concours comme une activité à chaque saison théâtrale de la compagnie. Comme l'explique Jennifer Preston, l'importance de cet évènement émane du fait qu'il offre à de nouveaux dramaturges l'opportunité de mettre en forme leur manuscrit à l'aide d'ateliers de création et de présenter le résultat final devant un auditoire composé en partie par des gens du milieu théâtral (Preston 1992 : p.156). Plusieurs de ces pièces ont par la suite été reprises par des compagnies pour être produites.

Au Canada comme aux États-Unis, un théâtre amérindien contemporain majoritairement anglophone a émergé d'une combinaison d'évènements politiques et culturels qui ont amené des artistes autochtones à utiliser ce médium artistique pour s'exprimer. Le caractère engagé et politique de ce théâtre à ses débuts s'est transformé peu à peu en un théâtre diversifié dans ses formes et ses sujets. Axé sur les traditions et les problématiques autochtones actuelles, il joue un rôle important, comme on peut le constater à travers les motivations des artistes présentés dans cette section, quant à la réappropriation de l'image et de l'identité amérindienne, à l'établissement d'une connexion permettant à la fois un échange entre eux et avec les « Autres » et à la valorisation des traditions et des langues autochtones. Toutefois, on se doit de discuter aussi de la présence d'un théâtre amérindien francophone en Amérique du Nord qui semble se concentrer à l'intérieur du territoire québécois.

#### 1.3.4 Le théâtre amérindien francophone au Québec

Comme au Canada, le théâtre autochtone au Québec s'est développé dans la deuxième moitié du 20e siècle. Vers la fin des années 1970, les premières œuvres dramaturgiques firent leur apparition. En 1976, Bernard Assiniwi écrivit la pièce *Il n'y a plus d'Indiens* qui fut publiée en 1983. Comme le présente Pierre L'Hérault, cette œuvre met en scène un affrontement de valeurs et, en quelque sorte un conflit intergénérationnel amorcé par l'arrivée

d'une compagnie d'exploitation minière dans la réserve. Celle-ci désire s'approprier le territoire (L'Hérault 1997 : 162). Ce texte qui se veut très politisé tend à vouloir démontrer les conditions d'existence dans les réserves indiennes (Mosseto 2004 : 138). Quant à Georges E. Sioui, il traite dans sa pièce *Le compte aux enfants*, écrite en 1979, de la dépossession à travers le récit qui oppose un père acculturé, Bill Dollar, et une mère prénommée Ata qui incarne les valeurs amérindiennes. L'auteur met en scène plusieurs réalités auxquelles les autochtones sont confrontées telles que l'alcoolisme, la violence conjugale, l'acculturation, etc. On remarque que de ces deux œuvres émane un théâtre engagé politiquement et socialement, axé sur des problématiques concernant les Amérindiens.

Au début des années 1980, deux compagnies théâtrales autochtones se sont formées à Montréal : *Ondinnok* et *Aataensic, Masques et Théâtre*. La première énoncée a été fondée en 1985 par Yves Sioui Durand, Catherine Joncas et John Blondin. Cette compagnie de théâtre autochtone professionnelle qui œuvre depuis plus de 25 ans dans le milieu théâtral se définit comme :

« un théâtre de recherche et de création qui fonde son action sur la reconquête du territoire imaginaire des Amérindiens par un questionnement sur l'identité et la culture. Nous ne voulons pas reconstituer l'ancien théâtre rituel amérindien, mais le réinventer en intégrant tradition initiatique et théâtralité contemporaine. » (Site internet d'Ondinnok consulté le 9 mai 2012)

À ses débuts, les créations de la compagnie Ondinnok tentent d'explorer l'univers mythologique amérindien en s'inspirant de diverses cultures autochtones. La première pièce créée et montée par Ondinnok fut *Le porteur des peines du monde* écrite par Yves Sioui Durand en 1985. Définie en tant que drame rituel dans la préface de l'œuvre, la pièce ressemble à un rite de passage ou à une quête initiatique ayant pour but de purifier l'Amérindien de son lourd passé et « des maléfices de la société de consommation. » (Mosseto 2004 : 146). De plus, elle énonce non seulement l'urgent besoin pour les Amérindiens de se redéfinir, d'affirmer et de valoriser leurs identités culturelles respectives, mais aussi de se prendre en charge. La pièce *Le porteur des peines du monde* a été en tournée européenne et fut aussi présentée dans plusieurs festivals au Canada. En 1992, elle fit partie des célébrations entourant le 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Montréal et du 500<sup>e</sup>

anniversaire de la découverte des Amériques. Lors du Festival du théâtre des Amériques, la production a remporté le prix Américanité.

En 1995, la compagnie développe un théâtre de guérison avec la communauté Atikamek de Manawan. Cet engagement a été initié par le désir de revendiquer « une place sur la scène contemporaine pour la réalité du monde indien d'aujourd'hui relégué en réserve et souffrant en silence des mille maux de l'aliénation » (Ondinnok 2012). Trois productions (textes collectifs) en collaboration avec la troupe Mikisiw<sup>9</sup> furent réalisées durant cette expérience : *Opitowap* (1995-1997), *Sakipitcikan* (1996-1997) et *Mantokasowin* (1997). En 1999, Ondinnok présente deux productions : une création collective, *Iwouskéa et Tawiskaron*, lors du Festival des Amériques et *Le Roi d'Hochelaga*, une coproduction avec le groupe de théâtre Momentum. À travers ces deux créations, un questionnement est alors posé et qui orientera les prochaines productions de la compagnie : « Qu'est ce qu'être amérindien en l'an 2000? » (Ondinnok 2012). Ce nouveau volet tente de sonder les bases de l'identité autochtone contemporaine (Ondinnok 2012). En tout, la compagnie Ondinnok a produit une vingtaine de productions.

Depuis 2004, Ondinnok offre aussi un programme de formation en jeu aux autochtones du Québec, axé sur les cultures autochtones et sur les techniques de représentation. Avec le soutien du Patrimoine canadien et de leur programme national de formation dans le secteur des arts, le projet s'est développé de 2004 à 2007, avec la collaboration de l'École Nationale de théâtre du Canada, et se continue depuis 2008 sous forme d'ateliers intensifs réalisés chaque année (Ondinnok 2012). De plus, des ateliers sur le théâtre de guérison et sur le processus de création particulier d'Ondinnok ont été présentés à Londres et à Paris.

Quant à la compagnie de théâtre *Aataentsic, Masques et Théâtre*, elle a été fondée au commencement des années 80 par Sylvie-Anne Sioui Trudel et a été incorporée en 1997.

---

<sup>9</sup> La troupe Mikisiw est une initiative créée en 1994 à la suite d'une expérience de théâtre communautaire en 1993. Comme l'énonce Sarah Clément dans son mémoire *Guérison communautaire en milieu Atikamekw : L'expérience du Cercle Mikisiw pour l'espoir à Manawan*, le Groupe Mikisiw « s'embarque dans une démarche de création d'un théâtre communautaire de guérison en tant qu'outil d'intervention » pour dénouer l'hermétisme dans lequel les membres de notre communauté baignent et les rejoindre dans leur quotidien pour réussir à les faire s'exprimer sur leur réalité, sur leur questionnement. » (Clément 2007 : 98)

Fonctionnant comme un organisme sans but lucratif, la compagnie s'inspire de l'imaginaire et de l'histoire des cultures autochtones pour réaliser leurs créations. Cet organisme à « vocation exploratoire », qui tend à vouloir développer le théâtre de création en milieu autochtone, intègre dans ses œuvres le masque et une gestuelle particulière issue des danses traditionnelles « nécessaire pour l'expression du masque. » (AMT 2004). À travers de nombreux réseaux de diffusion culturels, muséaux et scolaires, *Aataensic, Masques et Théâtre* tente de revitaliser la culture autochtone au sein des communautés amérindiennes et de démontrer l'importance de l'art autochtone à l'assistance (AMT 2004). Son répertoire se compose de plusieurs types de créations : des pièces de théâtre, des performances, des spectacles d'animations et de courtes pièces d'interventions. Aataensic, Masques et Théâtre propose aussi des ateliers qui comportent une ou plusieurs séances où l'artiste présente des objets et explique les techniques de fabrication de chacun. L'animation se fait à l'aide d'objets qui, dans ce cas-ci, sont des instruments de musique, des masques et des marionnettes géantes. Les ateliers incorporent des démonstrations de danses iroquoises et de chants traditionnels. Les participants ont la possibilité d'apprendre la gestuelle des danses ou des masques, la manipulation des marionnettes et les techniques de chant.

Dans les années 80, d'autres artistes ont contribué à l'établissement d'un théâtre amérindien francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec dont l'auteur d'origine algonquine Michel Noël qui écrit deux pièces de théâtre jeunesse : *L'Umiak, le bateau collectif* (1984) en collaboration avec le Théâtre de la Marmaille et *La Malédiction de Tchékapesh* (1986) en collaboration avec la troupe du Pouce Caché. *L'Umiak, le bateau collectif* est issu d'un projet de spectacle-animation qui a pour but d'offrir au spectateur, enfant bien souvent, une expérience multi sensorielle et dont les thématiques sont en lien avec le mode de vie et l'univers culturel des Inuits. Créée pour être présentée aux « gens du Sud », cette pièce « raconte le voyage périlleux du chasseur Luckasi qui doit, malgré la tempête, aller chasser le phoque pour nourrir sa famille, menacée de famine » (Noël et Al. 1984). Elle a été aussi présentée au village de Salluit lors d'un projet de stage intensif en théâtre pour les autochtones donné par le Théâtre de la marmaille en janvier et février 1983. Quant à *La Malédiction de Tchékapesh*, ce projet théâtral est issu d'une rencontre entre Michel Noël et le Théâtre du Pouce-Caché (France) lors du London International Festival of Theatre en août

1983 où la pièce *L'Umiak* était présentée par le Théâtre de La Marmaille. Cette collaboration engendra non seulement une pièce de théâtre produite pour être diffusée en France axée sur les cultures et la mythologie amérindienne, mais a aussi été l'occasion de réaliser une semaine franco-québécoise-amérindienne à Blagnac en France réunissant des artistes autochtones de divers horizons. *La Malédiction de Tchékapesh* raconte l'histoire de la création des saisons et l'enlèvement du soleil par Tchékapesh. Le récit démontre comment les animaux ont réussi à libérer cet astre. En 1991, Michel Noël publie une autre pièce de théâtre, *Kinauvit? Qui es-tu*, qui s'appuie sur des données anthropologiques ainsi qu'ethnologiques. Elle présente un récit qui traite de la sédentarisation rapide des Inuits. Avec son théâtre jeunesse, Michel Noël permet aux enfants de s'ouvrir aux cultures amérindiennes et de prendre connaissance de celles-ci à travers les artifices du théâtre.

En 1994, Christine Sioui Wawanoloath, une artiste multidisciplinaire amérindienne, a écrit une courte pièce en un acte, *Femme et Esprit*, pour la célébration du 20<sup>e</sup> anniversaire de l'Association des femmes autochtones du Québec. La mise en scène avait été réalisée par Sylvie-Anne Sioui Trudel, la fondatrice d'*Aataensic, Masques et Théâtre*. Ce court texte dramatique qui présente un dialogue entre Justine et son esprit nommé Esju porte sur la violence conjugale dans les réserves. On y dénonce la triste réalité que ce phénomène est paradoxalement perçu comme normal et contre lequel on ne peut pas lutter (Mossetto 2004 :141). L'héroïne réussit à s'affranchir de toute cette violence en valorisant sa dimension spirituelle. En 1998, l'auteure reprend sa pièce et la modifie pour y ajouter le personnage masculin de Daniel ainsi que son esprit, Esda. Cette deuxième pièce, *Femme, Homme et Esprits*, se concentre encore sur la violence conjugale, ces mécanismes et les différents types d'aide offerts aux victimes ainsi qu'à ceux qui infligent cette violence. On y voit cette fois-ci le comportement de l'homme et ses justifications face aux actes qu'il commet. Il est question aussi de l'impact des pensionnats sur les deux personnages principaux. Ce type de dramaturgie que l'on peut voir comme du théâtre d'intervention nous met face dans ce cas-ci à des problèmes de la vie communautaire qui bien souvent sont tabous.

Plus récemment, plusieurs jeunes artistes prennent la relève de la scène théâtrale amérindienne au Québec. Marjolaine McKenzie, une finissante du *Centre for Indigenous Theatre* à Toronto, a fondé les Productions Papu Uass qui a déjà à son actif plusieurs pièces



ayant été produites. Cette compagnie a eu plusieurs collaborations avec l'artiste wendat Louis-Karl Picard Sioui. Les Productions Papu Uass s'investissent beaucoup auprès des communautés autochtones en offrant des ateliers et des cours de théâtre à des groupes d'enfants ou d'adultes. Une autre organisation à mentionner est Les Productions Metishkueu créée par Izabel Kerr. Ce groupe a présenté au Théâtre Prospero en 2010 *Les Abeilles* de Yòko Ogawa, un roman qui fut adapté pour le besoin de la production par Olivier Sylvestre et mis en scène par Miguel Doucet. Comme l'énonce la productrice Izabel Kerr qui est à la fois comédienne et administratrice des Productions Metiskueu :

« je souhaite promouvoir l'expression d'une voix autochtone et Métis par la production d'œuvres théâtrales professionnelles et ce, peu importe l'origine des auteurs et autres créateurs avec lesquels je travaille. J'espère ainsi créer un lieu de rencontre entre l'univers social, culturel et théâtral autochtone contemporain et des autres cultures. » (Programme de la pièce *Les Abeilles*)

Quant au dramaturge, scénariste et comédien métis Dave Jenniss, sa première œuvre, *Wulustek*, a été produite par Ondinnok en 2008 et rejouée en 2011. On y présente l'histoire d'une famille, les Miktouch, qui se rendent chaque année près du village de St-Timothée, au bord de la route 230, dans le but de revendiquer un territoire ancestral à la fois en leur nom et en celui de la communauté Malamèque. En 2011, Dave Jenniss était auteur en résidence au Théâtre la Catapulte pour l'écriture de sa deuxième pièce, *Takuatshin et la liberté des âmes*, pour laquelle il a reçu une bourse du conseil des arts du Canada (2010).

Le théâtre amérindien francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec est, comme on peut le constater, tout autant diversifié que le théâtre amérindien anglophone. Il est constitué de plusieurs compagnies qui travaillent à construire et à alimenter un espace théâtral axé sur les origines, les pratiques traditionnelles et les problématiques autochtones. On remarque aussi que l'enseignement occupe une place significative, que ce soit dans l'idée de sensibiliser les allochtones aux cultures amérindiennes ou pour rendre accessible cet art dans les communautés ainsi que pour aider les Amérindiens à mieux s'exprimer ou encore former des artistes Amérindiens professionnels afin d'assurer une relève.

## 1.4 Conclusion

La réalisation de ce survol historique a permis de voir de quelle manière le théâtre amérindien en Amérique du Nord a émergé au courant du 20<sup>e</sup> siècle et de démontrer ce qui a inspiré sa constitution et motivé son évolution. On y découvre un genre théâtral qui a pris pied à la fois pour aller à l'encontre des représentations stéréotypées véhiculées par la littérature ainsi que le théâtre euro-américain, pour se défaire des limitations imposées par l'industrie du spectacle, pour permettre aux artistes de présenter leur propre vision de leur (s) identité (s) et de leurs traditions et pour établir une connexion avec le public afin de transmettre celle-ci. Avec la naissance de troupes et de compagnies de théâtre apparaît de nouveaux lieux de diffusion et des événements rassembleurs qui instaurent des réseaux d'artistes qui vont au-delà des communautés et des frontières nationales. L'émergence de cet art amène aussi la création de programmes d'enseignement qui promulguent une formation en art dramatique spécialement conçue pour les Amérindiens et orientée sur les pratiques artistiques traditionnelles. De ce théâtre qui semble être majoritairement anglophone et/ou de langues amérindiennes se distingue un théâtre autochtone francophone qui a pris forme à la fin des années 1970 au Québec et dont il est précisément question dans ce mémoire. Suite à cette contextualisation historique, il est important maintenant d'observer comment divers chercheurs ainsi que dramaturges conceptualisent et abordent le théâtre et, plus précisément, le théâtre amérindien par le biais d'une revue de la littérature.

## Chapitre 2

### Revue de la littérature

Ce survol de la littérature s'oriente en fonction de diverses thématiques qui ont influencé ma recherche documentaire. Il est évident que cette sélection de thèmes n'est pas représentative de toutes les pistes de recherches utilisées pour la compréhension et l'analyse de la problématique de ce mémoire. Les auteurs présentés proviennent de domaines d'études variés tels que l'anthropologie, les études littéraires et théâtrales, la sociologie, l'histoire et la philosophie. Considérant que peu d'ouvrages abordent le théâtre amérindien en Amérique du Nord, je me suis aussi intéressée à la littérature sur le théâtre ethnique et le théâtre des minorités qui parfois intègrent dans leur corpus les pratiques ou les productions théâtrales amérindiennes. Donc, cet aperçu montrera les approches choisies et sera grandement orienté vers la construction et l'affirmation identitaire. Comme il sera possible de le constater, le théâtre par son processus de création et par son dispositif scénique devient un lieu propice à l'émergence d'un espace dialogique qui permet de négocier et d'affirmer des identités ainsi que de s'autodéfinir.

#### 2.1 Anthropologie et théâtre

Tout d'abord, je tiens à préciser qu'il ne sera pas question ici d'anthropologie théâtrale. Ce domaine d'étude développé par Eugenio Barba, théoricien, metteur en scène et fondateur de l'I.S.T.A (*International School of Theatre Anthropology*), se concentre sur « le comportement de l'être humain quand il utilise sa présence physique et mentale dans une situation de représentation organisée selon des principes qui ne sont pas ceux de la vie quotidienne. Cette utilisation extra-quotidienne du corps est ce qu'on appelle technique » (Barba 2008 : 13). En d'autres mots, l'anthropologie théâtrale se centre sur l'analyse du travail de l'acteur/danseur au niveau de sa personnalité, de ses techniques corporelles et psychiques liées à des traditions théâtrales particulières ainsi qu'à son contexte socioculturel. Comme on peut le constater, ce type d'analyse orientée sur le comédien ne convient pas pour la problématique ciblée qui se focalise sur le théâtre autochtone francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec et plus précisément sur le travail de création d'artistes autochtones qui œuvrent dans ce domaine artistique. Néanmoins, il est important de s'y attarder pour éviter

toute confusion dans la terminologie. Il est préférable d'utiliser comme approche l'anthropologie de la performance selon Victor Turner (1988) et l'anthropologie du théâtre selon William O. Beeman (1993) et Johannes Fabian (1999).

Victor Turner, un anthropologue britannique fréquemment associé à l'anthropologie symbolique, s'est beaucoup intéressé à l'anthropologie de la performance et, par le fait même, au théâtre dont il parle dans plusieurs de ses ouvrages. Selon ses théories « of social drama » (Turner 1988 : 7), discutées dans son livre *The Anthropology of performance*, les performances sont des révélateurs de drames sociaux et les exécutions de leurs représentations, théâtrales dans ces cas-ci, engendrent un processus de réflexivité par lequel les membres d'un groupe socioculturel réfléchissent sur eux-mêmes, sur les relations et sur les structures sociales présentes dans leur environnement (Turner 1988 : 24). Comme il le souligne :

« the performative genre merely « reflects » or « expresses » the social system or the cultural configuration, or at any rate their key relationships – but that it is reciprocal and reflexive- in the sense that the performance is often a critique, direct or veiled, of social life it grows out of, an evaluation of way society handles history.» (Turner 1988 : 22)

Il compare les représentations issues des performances à des miroirs magiques qui enlaidissent ou embellissent la réalité du quotidien pour souligner certains comportements ou situations. Cette comparaison avait aussi été faite par Bertolt Brecht, théoricien/metteur scène et dramaturge allemand, en 1926, qui définissait le théâtre comme « le miroir de la culture d'un peuple » dont l'objectif premier est d'analyser les tensions sociales (Hubert 2005 : 245). À l'instar de Milton Singer et d'autres anthropologues culturels qui perçoivent les performances comme des éléments qui révèlent de quelle façon les valeurs culturelles changent, Victor Turner va plus loin en affirmant qu'il faut aussi voir les performances comme des agents actifs de changement et non comme de simples réflecteurs (Turner 1988 : 24).

À l'égard de Milton Singer, fréquemment cité par Victor Turner, il avance que les performances sont les constituants élémentaires de la culture et, par le fait même, des ultimes unités d'observations (Turner 1988 : 23). Il explique que les performances culturelles, dont les représentations théâtrales, sont constituées par l'orchestration de plusieurs médias culturels.

Ces médias orchestrés par celui qui instigue la performance sont chacun porteur de significations et de codes permettant la production d'un message (Turner 1988 :23). La représentation est donc « un acte sémantique extrêmement dense » comme le souligne Roland Barthes avec sa notion de polyphonie des signes :

« Toute représentation est un acte sémantique extrêmement dense : rapport du code et du jeu (c'est-à-dire de la langue et de la parole), nature (analogique, symbolique, conventionnelle) du signe théâtral, variations signifiantes de ce signe, contraintes d'enchaînement, dénotation et connotation du message, tous ces problèmes fondamentaux de la sémiologie sont présents dans le théâtre; on peut même dire que le théâtre constitue un objet sémiologique privilégié puisque son système est apparemment original (polyphonique) par rapport à celui de la langue (qui est linéaire).» (Barthes 1991)

Si je m'attarde sur la polyphonie des signes, c'est pour démontrer que la représentation dans son ensemble renferme une multitude de référents et de codes culturels spécifiques. Et que ces éléments, tous porteurs d'une signification ou d'un message, vont être entièrement déchiffrables par les individus familiers à cette codification et à ces pratiques théâtrales constituant la performance.

En ce qui concerne Johannes Fabian et sa perception du théâtre, il énonce dans son article *Theater and Anthropology, Theatricality and Culture* qu'il faut voir la théâtralité comme une source et un mode de connaissance interculturelle. Selon lui, la plupart du savoir culturel est performatif plutôt qu'informatif (Fabian 1999 : 25). En effet, comme il l'explique, « people will let us know them by performing (part of) their culture. Such knowledge – let us call it performative- demandes participation (at least as an audience) and therefore some degree of mutual recognition » (Fabian 1999 : 27). Par contre, l'auteur nous met en garde face aux possibles dangers de l'instrumentalisation de cette théâtralité en faisant référence à son utilisation par les fascistes, les nazis<sup>10</sup> ainsi que par d'autres régimes totalitaires. Malgré cet

---

<sup>10</sup> Cette constatation a également été soulevée par Bertolt Brecht dans les années 1930. Il prend conscience qu'Hitler utilise le dispositif théâtral pour hypnotiser son auditoire. (Hubert 2005 : 246) En réponse à la théâtralisation de la politique à travers la propagande nazie, il intègre à sa pratique le concept de la distanciation dans un but de maintenir l'esprit critique chez ses spectateurs : « l'effet de distanciation transforme l'attitude approbatrice du spectateur fondée sur l'identification, en une attitude critique. [...] Une image distanciante est une image faite de telle sorte qu'on reconnaisse l'objet, mais qu'en même temps celui-ci ait une allure étrange. » (Brecht 1963 : 42)

avertissement, Johannes Fabian insiste plus particulièrement dans son texte sur l'idée que la théâtralité génère ce qu'il nomme « an intercultural bridge » qui permet d'échanger, comme il a été mentionné plus haut, des connaissances interculturelles entre les participants et les observateurs (Fabian 1999 : 27).

Quant à William O. Beeman, dans son article *The Anthropology of Theater and Spectacle*, il se réfère au théâtre comme une institution culturelle distincte constituée de plusieurs genres théâtraux et qui est génératrice de significations culturelles (Beeman 1993 : 369). Selon lui, les anthropologues étudient les performances dans le but d'observer et d'apprendre à propos d'autres institutions telles que la religion, la politique et l'identité ethnique (Beeman 1993 : 370). Il finit par souligner que le théâtre fait plus qu'engager les acteurs et le public dans le moment présent de la représentation théâtrale. Il engendre et solidifie « un réseau de relations sociales et cognitives existant dans une relation tripartite entre l'interprète, le spectateur et le monde entier » (Beeman 1993 : 386). En effet, il faut voir la représentation théâtrale comme un espace d'échange et de réflexivité. Un lieu qui devient une source de connaissances interculturelles comme le mentionne Johannes Fabian et qui instaure un processus de réflexivité permettant aux membres d'un groupe socioculturel de réfléchir sur eux-mêmes et qui invite les spectateurs extérieurs à ce groupe à méditer sur ce qui leur est présenté. Donc, ces événements offrent la possibilité de créer et de renforcer un réseau de relations sociales par les mécanismes qu'ils déploient lors de leurs exécutions et par l'engagement du spectateur ainsi que de l'interprète.

## **2.2 Théâtre et identité**

Dans son article *L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977*, Pierre L'Hérault, professeur de littérature et de culture québécoise, énonce que l'impact de la Révolution tranquille dans les reconfigurations de l'espace identitaire a été :

« l'une des brèches par laquelle l'hétérogène s'est introduit dans le discours québécois, faisant de l'espace identitaire un lieu de tension, un lieu de croisement d'appartenances multiples, un lieu de « trafic » plus que d'intégration et d'identification. » (L'Hérault 1997 : 151)

Il avance que le théâtre, en raison « de sa convention fondamentale scène/public », semble reconnaître cet espace en tant qu'« archipel identitaire » (L'Hérault 1997 : 151). En d'autres mots, le théâtre québécois est constitué d'une pluralité d'espaces identitaires qui se côtoient tout en conservant leur intégrité et leur indépendance. Le théâtre amérindien contemporain est donc, si on reprend le discours de Pierre L'Hérault, un espace socio-politique et culturel autonome. Nous verrons ci-dessous que cet espace identitaire offre la possibilité au groupe socio-culturel en question de pouvoir s'autodéfinir à travers la création dramatique.

Maxine Schwartz Seller, professeure en *Educational Organizations, Administration, and Policy*, fait le constat, dans l'introduction du livre *Ethnic Theatre in the United States*, que le théâtre ethnique donne l'opportunité aux dramaturges, aux metteurs en scène, aux acteurs ainsi qu'aux auditoires de provenances diverses de pouvoir s'exprimer librement et la possibilité de pouvoir s'autodéfinir ce qui n'est pas nécessairement le cas dans la société dominante (Schwartz Seller 1983 : 13), surtout si celle-ci véhicule des stéréotypes ou ignore tout simplement l'existence de ces groupes ethniques. Elle ajoute que le théâtre permet non seulement de s'autodéfinir, mais aussi de ne pas se laisser définir par les autres. Cette affirmation est aussi exprimée par Basma El Omari dans son texte *Quand les autochtones expriment leur dépossession...* qui est en ouverture d'un numéro de Recherches amérindiennes au Québec. En faisant référence à la dépossession<sup>11</sup>, qui est le concept central de son introduction et à son apport dans la création artistique chez les Amérindiens, elle mentionne :

« Tout en étant un obstacle à l'épanouissement et à l'évolution des champs artistiques, elle [la dépossession] constitue un terrain important dans lequel l'artiste ou l'écrivain creuse pour créer de nouveaux espaces, de nouveaux lieux d'expression qui lui permettent de reconstituer un nom, de ne pas « se laisser définir » par les autres. » (El Omari 2003 : 4)

De plus, ces nouveaux espaces créés par l'expression des arts permettent, selon l'auteur, d'établir un refuge pour préserver les connaissances et la mémoire collective (El Omari 2003 :

---

<sup>11</sup> Basma El Omari présente la dépossession comme un leitmotiv qui semble occuper une place d'importance dans les arts autochtones. La dépossession dont elle fait mention est celle qu'a engendrée le projet colonial, cette perte du territoire, de la culture, de l'histoire, de la mémoire collective et de la capacité de pouvoir s'auto-définir au profit des colonisateurs. Elle ajoute en citant Sylvie Paré que « la vraie dépossession c'est attendre que les autres nous définissent » (El Omari 2003: 3).

4). En effet, à mon sens, la création artistique est un moyen non seulement de préservation et de transmission de la mémoire ou de la culture d'un peuple, mais aussi une manière de réactualiser ainsi que de revisiter celles-ci, de leur redonner sens dans le contexte actuel.

Quant à Paul Bramadat, professeur en étude des religions, il explique dans son article *Shows, selves, and solidarity : ethnic identity and cultural spectacles in Canada*, que cette possibilité de redéfinir, construire et maintenir une identité ethnique à travers la création théâtrale est dû au caractère dialogique du théâtre (Bramadat 2001 : 79). En effet, ce caractère s'exprime lors de la mise en forme de l'œuvre, ce qui demande un consensus entre les membres de la production au sujet des intentions et des représentations qui seront présentées, et lors de la présentation de l'œuvre où un rapport entre la scène et le public s'installe. Le théâtre génère donc des espaces de dialogue où il devient possible pour un groupe socio-culturel de pouvoir non seulement projeter une image juste de son (ses) identité (s), mais aussi de contrer des stéréotypes et des préjugés par la mise en scène de celle-ci.

Cité précédemment, Johannes Fabian (1999) propose que le théâtre soit une source de connaissance interculturelle qui demande de la participation et un certain degré de reconnaissance mutuelle. Cette notion de reconnaissance, nécessaire selon moi pour la réceptivité d'une œuvre théâtrale, est bien définie par Deirdre Meintel dans son texte *Identités ethniques plurielles et reconnaissance connective*. Elle explique que « la reconnaissance se construit dans la relation à l'autre » et elle souligne l'importance de la réciprocité dans ce processus. Meintel se réfère à Ricoeur et à Fabian pour comparer la reconnaissance à l'*Anerkennung*, ce qui signifie « la validation de l'autre, l'appréciation juste de l'autre » et suggère que cette relation d'homologation peut être qualifiée d'intersubjective (Meintel 2008 : 315-316). Ceci insinue que les participants qui constituent cette relation sont des êtres doués de réflexivité, de la capacité d'émettre un jugement et des actions qui leur sont propres malgré les contraintes, et qu'ils sont, par le fait même, aptes à prendre en considération la pensée ou les valeurs de l'Autre. Elle fait aussi mention que la reconnaissance, d'après l'ouvrage *Cosmopolitanism* d'Appiah, doit être abordée comme un processus dialogique caractérisé par des échanges « où l'on est ouvert à « apprendre quelque chose » sans nécessairement se convertir à la position de l'autre » (Meintel 2008 : 316-317). Elle ajoute, en reprenant les idées du même auteur, qu'il semblerait que ce processus de reconnaissance débute par un



« engagement imaginaire » avec les expériences et les idées des autres », un engagement comparable à ce qui se produit lors du visionnement d'un film où, dans ce cas-ci, lors d'une représentation théâtrale (Meintel 2008 : 317). L'aboutissement de cet engagement ne se solde pas par un consensus des valeurs, mais plutôt sur une possibilité que le dialogue ait amené les participants à une remise en question de soi et de ses idées ou bien, comme le suggère Appiah, à des « accords locaux » (Meintel 2008 : 318).

Donc, cette idée d'aborder la reconnaissance comme un processus dialogique dont le point de départ débute par un « engagement imaginaire » joue un rôle important dans la réceptivité et l'effectivité de l'œuvre. En effet, cet engagement que l'on pourrait présenter par la prise en considération des valeurs, des expériences et du vécu de l'Autre par le spectateur lors de la représentation théâtrale est ce qui rend possible non seulement l'échange de connaissances interculturelles comme le stipule Fabian, mais aussi, pour les acteurs, de présenter et de valider en quelque sorte leur propre perception du monde et de leur (s) identité (s).

### **2.3 Théâtre postcolonial**

Le théâtre autochtone contemporain s'est développé, comme il a été mentionné dans le chapitre précédent, durant les années 1960-70 en Amérique du Nord. Cette émergence concorde avec plusieurs mouvements pour les droits civiques des Amérindiens ainsi que le début des théories sur le postcolonialisme. Celles-ci furent utilisées ou démontrées dans plusieurs ouvrages et articles concernant la littérature et le théâtre amérindien que certains auteurs décrivent comme un théâtre dit postcolonial. Dans son livre *Decolonizing the stage*, Christopher Balme (1999) présente diverses stratégies et caractéristiques du théâtre postcolonial ainsi que la contribution de cette forme d'art dans un processus de décolonisation. Il s'intéresse plus précisément à la réponse théâtrale ou performative des peuples colonisés à la colonisation et à l'impérialisme. Il émet l'argument que la décolonisation de la scène peut être observée à travers un certain nombre de stratégies « which involve the combination and amalgamation of indigenous performance forms within the framework of the Western notion of theatre » (Balme 1999 : 1). Ce mélange entre les pratiques performatives des « indigènes » et les techniques du théâtre occidental est, ce que l'auteur nomme, du syncrétisme théâtral. Il

énonce que le syncrétisme théâtral, caractéristique principale du théâtre post-colonial, est dans la plupart des cas « a conscious, programmatic strategy to fashion a new form of theatre in the light of colonial or post-colonial experience » (Balme 1999 : 2). Il ne faut pas voir cette combinaison comme une « adhésion servile » à l'une ou à l'autre des cultures en cause, mais plutôt comme une recombinaison créative (Balme 1999 : 2). Christopher Balme inclut dans son ouvrage le théâtre de sociétés appartenant à ce qu'il nomme « the Fourth World ». Il désigne par ce terme les sociétés indigènes qui sont entourées et dominées par une majorité européenne, une situation présente dans plusieurs pays tels que le Canada, l'Australie et la Nouvelle-Zélande. Il ajoute que leur expérience de la colonisation est due à diverses circonstances historiques et qu'elle se perpétue encore de nos jours. En ce qui concerne le Canada, Joyce Green, professeure à l'Université de Regina, fait état de cette situation :

« La relation contemporaine entre les peuples autochtones et la société canadienne demeure problématique, dans son fondement même, parce qu'elle est encore largement déterminée par la dynamique colonialiste originelle. [...] Le Canada est un État colonial qui continue de dominer les nations colonisées qui sont de son ressort administratif » (Joyce Green citée dans Tirel 2011 : 2).

Donc, Balme intègre à son corpus le théâtre autochtone du Canada qui, comme le théâtre des aborigènes de l'Australie et de la Nouvelle-Zélande, est apparu dans les années 1970. Il semble que dans ces années le théâtre « is seen and used as an agitational weapon for the political struggle for greater autonomy and land right » (Balme 1999: 23). Au terme de son introduction, l'auteur dit vouloir démontrer que la réponse à la colonisation par l'acte théâtral est un phénomène international qui ne s'arrête pas seulement à la production d'un corpus de textes dramatiques, mais qui crée « a theoretical discourse which questions some of the fundamental principles of Western theatrical aesthetics » (Balme 1999 : 24). Par cet énoncé, Christopher Balme évoque le fait que le théâtre semble être l'apanage des cultures occidentales et que bien souvent le théâtre autochtone est perçu de façon péjorative parce qu'il déroge de par sa forme ainsi que de par son contenu aux normes occidentales. De plus, à cause de ce monopole que semble détenir les cultures occidentales sur la plupart des arts contemporains, les artistes autochtones se retrouvent pris dans un paradoxe où faire de l'art dit actuel « constitue une émancipation suffisante qui nie la part amérindienne de l'identité » (Sioui Durand 2009 : 507). Donc, le théâtre postcolonial déploie des stratégies qui ébranlent et

remettent en question cette exclusivité ainsi que les normes qui en découlent comme le mentionne Balme.

Quant à Johanne Tompkins (1995), elle démontre dans son article *The Story of Rehearsal Never Ends : Rehearsal, Performance, Identity in Settler Culture Drama* de quelle manière le processus de répétition qui est observable lors de la création d'une œuvre et lors des maintes représentations de celle-ci au public, permet, à l'intérieur du théâtre postcolonial, de renégocier ainsi que renforcer les identités, de remettre en question le système colonial en place et de se réapproprier le pouvoir de se définir. L'auteure cite Helen Tiffin, professeure à l'Université de Tasmanie, pour expliquer que la décolonisation est avant tout un processus et non une fin en soi (Tompkins 1995 : 144). La répétition théâtrale dans le théâtre postcolonial, selon Tompkins, contribue à sa manière à ce processus de décolonisation en contestant la fixité de l'identité nationale et les stéréotypes. Elle ajoute que « the constant rehearsing and rewriting of the master narratives by post-colonial writers serves not to claim mastery, but to question the basis of the construction of « masters » » (Tompkins 1995 : 144). Donc, grâce à quelques exemples présentés par l'auteure, il est possible d'observer de quelle façon la répétition ainsi que la réécriture deviennent, dans le théâtre postcolonial, des outils qui permettent d'explorer la construction des stéréotypes à travers la reprise et la transformation des « récits maîtres ».

De plus, comme le souligne aussi Shari Huhndorf dans son chapitre *American Indian Drama and the Politics of Performance*, cette action de contester les récits maîtres établis par les colonisateurs, à l'aide de l'écriture dramatique ou par la performance, remet en question « the authority of the colonizing culture to define Indians on its terms, and asserted the right of Native people to analyze their own social, cultural, and political situations. » (Huhndorf 2006 : 290). Elle ajoute que le théâtre est devenu, à partir des années 1970, un moyen important pour les artistes du milieu théâtral autochtone afin de redéfinir leurs sociétés et leurs histoires dans une situation de colonialisme qui perdure. Il semble d'ailleurs que le théâtre et la politique aient été indissociables pour la plupart des dramaturges et que cette association ait inspiré des thématiques et des buts que l'on retrouve dans plusieurs œuvres : « recouvrir ou perpétuer les traditions culturelles, articuler des parties de l'histoire supprimées par la conquête, analyser les mécanismes et les effets du colonialisme et concevoir un futur plus optimiste » (Huhndorf

2006 : 290). L'auteure reprend la terminologie de Barbara Harlow, professeure de littérature anglaise, pour désigner la dramaturgie autochtone comme une littérature de résistance « involved in a struggle against ascendant or dominant forms of ideological and cultural production and aimed at changing the world » (Harlow cité dans Huhndorf 2006 : 291). Sur ce point, il est vrai que de nombreuses œuvres théâtrales peuvent être classées dans cette catégorie, néanmoins il ne faut pas en faire une généralité.

D'ailleurs, dans son livre *Native American Drama : a critical perspective*, Christy Stanlake pense qu'il ne faut pas se limiter à l'aspect postcolonial de la littérature amérindienne. Elle cite l'auteur cherokee Thomas King qui mentionne que « the post-colonial lens, at best, fashions Native writing and art into a reactionary tactic against colonialism, a perspective that denies that Native artist write for their own volition » (Stanlake 2009 : 20). Il ajoute que

« the idea of post-colonialism writing effectively cuts us off from our traditions, traditions that were in place before colonialism ever became a question, traditions which have come down to us through our cultures in spite of colonization. » (Thomas King cité dans Stanlake 2009 : 20)

Donc, il semble réducteur de centrer une analyse ou une critique de la dramaturgie autochtone seulement sur l'aspect postcolonial de cette littérature dite de résistance ou de survivance. Thomas King n'est pas le seul à vouloir se dissocier de cette propension à vouloir toujours associer la littérature autochtone à la politique et au colonialisme. Il est évident que cette manière de percevoir la dramaturgie ne donne pas beaucoup de latitude à la fois aux chercheurs et aux écrivains. Néanmoins, il faut considérer que le contexte historique postcolonial dans lequel le théâtre amérindien contemporain a émergé durant les années 1970 et son influence dans la structure ainsi que le contenu de certaines œuvres sont des facteurs qui ne doivent pas non plus être écartés.

## **2.4 Les industries culturelles**

En ce qui concerne la création théâtrale de niveau professionnel, il est inévitable de souligner tout ce qui a trait à la production, à la mise en marché et à la diffusion de celle-ci. Il est d'autant plus complexe d'ailleurs d'aborder ces aspects quand il s'agit d'un théâtre issu d'une situation minoritaire, tel est le cas du théâtre autochtone. Roger Parent, professeur de

littérature française et d'études théâtrales, se questionne, dans son texte *Le théâtre des minorités et la quête d'authenticité dans les industries culturelles ou la dramaturgie parallèle*, sur le fonctionnement du contrôle financier à l'intérieur des industries culturelles et de son influence sur le travail théâtral professionnel ainsi que sur les productions en situations dites « minoritaires » (Parent 2008 : 258). Il explique que ces théâtres semblent déployer des stratégies organisationnelles différentes que celles des théâtres dits conventionnels pour faire face à des problématiques identitaires et culturelles. L'auteur souligne que l'urgence de la survie culturelle qui caractérise le théâtre des minorités comporte des répercussions économiques cruciales pour la production théâtrale professionnelle. Bourdieu, à qui l'auteur emprunte le concept d'*Illusio*<sup>12</sup> pour soutenir son argumentaire, avance que « l'artiste ne peut triompher sur le terrain symbolique qu'en perdant sur le terrain économique » (Parent 2008 : 259). Donc, en ce qui concerne le théâtre dit « minoritaire », produire une œuvre sur des références culturelles hautement symboliques qui dessert un public marginalisé ne se fait pas sans difficulté d'un point de vue économique en raison d'un auditoire restreint et du risque encouru par les diffuseurs ainsi que les producteurs qui, bien souvent, ne s'aventureront pas dans de telles entreprises. Néanmoins, en introduisant le concept d'*Illusio*, Roger Parent expose la possibilité pour les industries culturelles<sup>13</sup> de contourner ces problèmes en misant sur « la notion de l'authenticité que certains qualifient comme étant la pierre angulaire de la mise en marché des produits de culture » (Parent 2008 : 260). L'auteur cite Lionel Trilling pour aborder le concept de l'authenticité. Ce dernier illustre l'authenticité comme « un concept implicitement polémique » (Parent 2008 : 261). Parent appuie ce propos en se référant au sociologue Richard Peterson dont l'analyse « catégorise l'authenticité comme une activité de rhétorique et de création de signes, un concept intégrateur capable de toucher à tous les

---

<sup>12</sup> Le concept d'*Illusio* de Pierre Bourdieu, sociologue français, se traduit par la croyance qui fait qu'une activité sociale est importante et se doit d'être pratiquée : « l'*illusio*, c'est le fait d'être pris au jeu, d'être pris par le jeu, de croire que le jeu en vaut la chandelle, ou, pour dire les choses simplement, que ça vaut la peine de jouer » (Parent 2008 : 259). Bourdieu, par ce concept, tente de démontrer que l'intérêt ne se limite pas à un intérêt matériel contrairement à ce que la doctrine de l'utilitarisme laisse croire.

<sup>13</sup> Roger Parent présente le théâtre en tant qu'une industrie culturelle qui « représente ainsi un lieu de nombreux points de convergence, entretenant des rapports avec les médias, les industries de l'information, les multiples formes de l'expression créatrice, ainsi qu'avec les différents paliers gouvernementaux. » (Parent 2008 : 260)

facteurs impliqués dans la production de la valeur dans le marché des biens symboliques » (Parent 2008 : 261). L'authenticité semble conférer aux produits culturels, dans certains cas, un sens identitaire et, en outre, évoque un procédé de fabrication ou une image particulière. De plus, si on se réfère à cette notion en tant que construction sociale, elle constitue, comme le soulignent Deborah Jones et Karen Smith citées dans l'article de Roger Parent, « une ressource renouvelable utilisée par divers joueurs dans un milieu donné pour s'attirer un public, un espace pour performer ou exposer ainsi que pour tisser des liens avec des décideurs » (Parent 2008 : 262). Par contre, ces décideurs (diffuseurs, producteurs, financiers – gouvernemental ou privé -, etc.), qui ne sont habituellement pas les artistes quand on se réfère à une industrie, jouent un rôle déterminant dans l'assignation de l'authenticité. L'« horizon d'attentes »<sup>14</sup> de ces décisionnaires, qui ont le contrôle sur la production, est bien souvent inconnu et teinté de « stéréotypes culturels » (Parent 2008 : 263). Mais, l'auteur évoque la possibilité d'une « évolution culturelle » lors de la présentation de l'œuvre, ce qui insinue que le théâtre a la capacité d'agir face à ces barrières culturelles bien souvent causées par l'ignorance de la culture de l'Autre et de transformer les perceptions. En effet, le caractère dialogique de la dramaturgie permettrait l'établissement d'une dialectique entre la culture formelle (dominante)/ et la culture informelle (minoritaire, la « non-culture »). Il découlerait de cette interaction l'aptitude de cette culture informelle de se métamorphoser en un « puissant stimulant de développement culturel » (Parent 2008 : 265). C'est ainsi que le théâtre serait, selon Roger Parent :

« un véhicule privilégié permettant à ces communautés, non seulement de se présenter à elles-mêmes dans la sphère de leurs cultures respectives, mais aussi d'agir sur la sphère formelle de la culture dominante pour stimuler la croissance de l'ensemble du système culturel » (Parent 2008 : 265).

Dans la deuxième section de son article qui concerne l'authenticité et l'innovation individuelle, l'auteur avance que, malgré la pression de l'industrie sur le créateur, il faut tenir compte de l'apport considérable qu'un artiste de talent peut apporter à une industrie culturelle à travers son innovation individuelle. Il est ici question de la réputation positive d'un artiste

---

<sup>14</sup> L'expression « horizon d'attentes » utilisée par l'auteur peut se traduire par les espérances ou les prévisions qu'un individu ou un groupe, dans ce cas-ci des décideurs, ont par rapport à un événement. Ces attentes peuvent être très diversifiées et c'est pour cette raison que le mot « horizon » est employé.

qui, par son originalité et son prestige, s'est démarqué créant ainsi une signature personnelle. Celle-ci confère à la fois une valeur symbolique au produit et une valeur marchande par sa popularité. Des réseaux de collaborations deviennent alors plus accessibles à l'artiste et il profite d'une liberté d'action beaucoup plus grande. En dernier lieu, Roger Parent souligne qu'il ne faut pas soustraire l'importance du rôle de la critique dans les industries culturelles, car elle est à la fois interprète et créatrice de l'*illusio*. Et, comme il le mentionne en citant une affirmation d'un ouvrage de Mary-Ann Glynn et Michael Lounsbury, ceci est dû « à sa fonction d'intermédiaire permettant de rattacher les interprétations des produits de cultures et des significations attribuées localement à des systèmes signifiants plus larges » (dans Parent 2008 : 270). Il termine son article sur la question de l'accès aux ressources. En effet, l'accès de l'artiste minoritaire à l'industrie culturelle du théâtre professionnel semble être une problématique importante. Comme il l'explique, du moment où des « instances sociales » interfèrent en bloquant ou en filtrant l'accès des artistes minoritaires aux conditions nécessaires pour mettre sur pied une carrière professionnelle, « l'industrie culturelle se fait complice du pouvoir par son silence, son élitisme et son manque d'infrastructure ce qui permet de légitimer l'existence de cultures gommées à travers les œuvres de ses artistes » (Parent 2008 : 272).

D'autres chercheurs ont aussi fait mention des difficultés auxquelles les artistes de communautés ethniques sont confrontées quant à l'accessibilité aux divers réseaux de théâtre professionnel. Per Brask (1992), dans son texte *Toward a Theatre beyond Multiculturalism*, dénonce le fait que la scène du théâtre professionnel au Canada n'est pas représentative de la diversité culturelle du pays. Il ajoute que les politiques du multiculturalisme, mises en place par Pierre Elliot Trudeau en 1972 et qui, dans le domaine des arts, se doivent de promouvoir « the understanding and creativity that arise from the interaction between individuals and communities of different origins », ont très peu d'effets (Brask 1992 : 111). Il présente plusieurs formes de discrimination qui rendent, pour les artistes professionnels de couleurs ou de minorités visibles, l'accessibilité à des rôles plus restreinte, voire nulle dans la plupart des théâtres (Brask 1992 : 113). Il semble que le théâtre ethnique soit, bien souvent, relégué au statut de théâtre communautaire, ce qui est réducteur. Cette désignation amène à la fois une

dévalorisation de l'œuvre ainsi que l'impossibilité d'obtenir des subventions importantes pour le financement en ce qui a trait aux productions théâtrales professionnelles de ces groupes.

En conclusion de son rapport présenté au Conseil des Arts du Canada en 1991, *Politique d'inclusion et d'exclusion : L'art contemporain autochtone dans les musées d'arts du Canada*, Lee-Ann Martin explique que les arts contemporains autochtones sont bien souvent exclus ou sous-représentés dans les institutions d'arts. Il semble que les conservateurs d'arts ainsi que les universitaires « acceptent avec énormément de difficulté la notion de l'expression contemporaine de la réalité historique et contemporaine et des nouvelles valeurs artistiques autochtones » (Martin 1991, p 26). Elle souligne que le caractère politique des œuvres et le racisme qu'elles évoquent sont des particularités qui sont difficiles à accepter pour les institutions dites « traditionnelles ». Lee-Ann Martin propose que des mesures d'action positive<sup>15</sup> soient mises en place pour contrer les inégalités à propos de l'accès des œuvres et des artistes autochtones aux institutions d'art et de la responsabilité de ces institutions vis-à-vis ceux-ci (Martin 1991 : 28).

## **2.5 Le théâtre autochtone**

Dans la littérature dédiée au théâtre autochtone en Amérique du Nord il n'est pas étonnant d'y trouver de nombreuses définitions de ce genre théâtral. Il est aussi possible d'entrevoir deux perspectives face à celui-ci. Certains mentionnent que malgré une littérature amérindienne florissante, il y a peu d'œuvres dramatiques autochtones (Hardison Londré et J. Watermeier dans Däwes 2007 : 1). Tandis qu'une tout autre impression se dessine chez d'autres chercheurs ou artistes qui croient que le théâtre autochtone en Amérique du Nord se porte non seulement très bien, mais qu'il est en pleine expansion comme le souligne le dramaturge Drew Hayden Taylor. (Taylor 2000 : 256) Birgit Däwes (2007) est plutôt de cet avis et elle explique, dans l'introduction de son ouvrage *Native North American Theater in a Global Age : Sites of Identity Construction and Transdifference*, qu'il n'est pas surprenant d'observer une abondance d'œuvres théâtrales créées par des dramaturges et artistes

---

<sup>15</sup> Lee-Ann Martin présente à la fin de son rapport une série de recommandations qu'elle présente comme des « stratégies d'action positive » dans l'idée de « mettre en place une structure éthique et équitable pour la politique et les politiques d'inclusion » (Martin 1991 : 28).



autochtones en Amérique du Nord en raison des traditions performatives qui sont présentes dans leurs cultures depuis des milliers d'années. Ces pratiques traditionnelles qui incluent le « storytelling » sont ce qui constitue, pour Dāwes, le plus ancien genre littéraire de l'Amérique (Dāwes 2007 : 2). Elle souligne que le syncrétisme, présent dans le théâtre autochtone contemporain et qui se caractérise par la combinaison de plusieurs traditions dramatiques, fait en sorte que ce genre théâtral est à la fois le plus ancien et le plus récent de la littérature américaine (Dāwes 2007 : 2). Dans le chapitre qui fait suite à l'introduction, l'auteure tente d'émettre une définition du théâtre autochtone en Amérique du Nord :

« Native North American theater can be defined as performance events (including the scripts which provide the blueprints for those events) produced for an audience for multiple purposes (of education, entertainment, memory, cultural and spiritual celebration and enrichment, psychological stability and healing, individual and collective identity construction and the sustenance of communities), authorized- regardless of their themes- by a Native American or First Nations individual or group (i.e., persons consciously affiliated with one or several of the sovereign indigenous groups of the United States or Canada), usually in English and/or indigenous languages. Native theater often, though not exclusively, incorporates traditional heritage and elements (such as costumes, rituals, songs, dances, languages, and others), and it also frequently targets a culturally specific audience. » (Dāwes 2007: 88)

Cette définition, qui semble exhaustive, m'amène à vouloir discuter de l'aspect langagier abordé par Dāwes. Tout d'abord, il est à noter que très peu d'articles ou d'ouvrages anglophones semblent souligner la présence d'un théâtre autochtone contemporain francophone et/ou en langues amérindiennes en Amérique du Nord. Cette omission n'est pas justifiée et elle nous incite à nous questionner sur les raisons de cette lacune dans des publications qui sont présentées en tant qu'anthologie ou bien en tant qu'ouvrage sur le théâtre autochtone en Amérique du Nord ou au Canada. En ce qui concerne la langue utilisée par les dramaturges pour écrire leurs œuvres, Tomson Highway, un dramaturge cri, énonce dans un court texte que « the difficulty Native writers encounter as writers, however, is that we must use English if our voice is to be heard by large enough audience : English and not Cree » (Highway 2005 : 3). Quant à Floyd Favel-Starr, qui est aussi un dramaturge autochtone, il explique qu'écrire dans sa langue, le Cri, signifie que son auditoire sera limité géographiquement parce que son dialecte est spécifique à certaines régions du Canada. Cette limitation nuirait, comme il le mentionne, à son box-office et mènerait à un déficit, ce qui

engendrerait possiblement une coupure de ses subventions. En outre, il dénonce durement l'absence de mandat culturel ou artistique au sein du gouvernement cri (Favel-Starr 2005 : 35). Finalement, il souligne le fait que la colonisation et les mesures d'acculturations mises en place (déportations, écoles résidentielles, les interdictions de pratiques culturelles, etc.) ont fait en sorte que les langues amérindiennes ont été fortement altérées voir annihilées ce qui rend difficile de pouvoir imaginer une dramaturgie en langue autochtone s'épanouir (Favel-Starr 2005 : 32-33).

Pour revenir à la définition du théâtre autochtone, Tomson Highway détaille, dans son texte *On Native Mythology*, ce à quoi il fait allusion quand il parle de théâtre autochtone. Pour lui, le théâtre amérindien est un théâtre qui est à la fois écrit, produit et performé par des artistes autochtones et dont les sujets ainsi que les thèmes tournent autour des cultures et de la vie des Amérindiens (Highway 2005 : 1). Il explique aussi que le choix de la dramaturgie plutôt que d'autres formes littéraires est encouragé par le fait que la tradition orale se transpose plus facilement sous cette forme et elle est plus effective grâce aux possibilités que peut offrir le dispositif scénique. D'ailleurs, à ce sujet, il énonce que la théâtralité « it's like taking the « stage » that lives inside the mind, the imagination, and transposing it- using the words, actors, lights, sound onto the stage in theatre. » (Highway 2005 : 1) De plus, il indique l'importance de la mythologie dans la dramaturgie amérindienne et démontre que celle-ci se doit d'être retravaillée et réactualisée pour maintenir son sens dans les nouveaux environnements façonnés par la colonisation. Comme il le souligne, la mythologie d'un peuple « is the articulation of the dreamworld of that people; without that dreamlife being active in all its forms- from the most extreme beauty to the most horrific and back- the culture of that people is dead, it is dead culture and it is, in effect, a dead people we speak of » (Highway 2005 : 3). Pour terminer, Highway suppose que les dramaturges autochtones, par le choix de la théâtralité, veulent être entendus pour que :

« the dreamlife of this particular people, this particular landscape, can achieve some degree of exposure among general audiences. They just may learn, we keep hoping, something new and something terribly relevant and beautiful about that particular landscape that they too have become inhabitants of. » (Highway 2005: 3)

Donc, le théâtre autochtone offrirait la possibilité d'exposer l'imaginaire et les cultures de ces peuples, de donner accès à l'auditoire à ceux-ci ainsi qu'à leurs différentes perceptions du monde via la représentation théâtrale.

Quant à Christy Stanlake (2009), mentionnée précédemment, elle indique que le théâtre autochtone semble être largement intertribal, ce qui implique que les pièces s'adressent très rarement à une communauté ou à une nation en particulier. Au contraire, elles présentent des sujets et des thématiques qui sont significatifs pour une grande partie des Amérindiens. Hanay Geiogamah, un dramaturge Kiowa/Dalaware et le fondateur du *American Indian Theatre Ensemble*, dont les propos ont été cités dans le texte *Native American Drama* d'Ann Haugo, explique que l'aspect pan-tribal des troupes de théâtre est dû en réalité à la difficulté, voire l'impossibilité de créer une compagnie de théâtre professionnelle avec des artistes issus de la même nation. Il ajoute que

« Pan-tribalism lent itself to the social issues, the political issues. All tribes were impacted by poverty, by alcoholism, by loss of spiritual strength. The issues applied to everybody. At least in those days the plays could present a form that could be applicable to all Indians. *Body Indian* is a pan-tribal play because the things it addresses applied at that time to everybody, not just one tribe » (Geiogamah cité par Haugo 2005:338)

L'aspect intertribal du théâtre autochtone professionnel est une réalité qui se reflète à la fois dans la composition des compagnies ou des troupes de théâtre dont les membres proviennent d'origines diverses et du fait que les thématiques abordées tentent généralement de rejoindre la plupart des groupes amérindiens.

Ces multiples caractéristiques énoncées par ces chercheurs ou ces dramaturges à propos du théâtre amérindien professionnel donnent un aperçu non exhaustif de ce qui caractérise et compose l'espace théâtral autochtone. On retient principalement que ce genre théâtral est bien souvent inspiré par des traditions orales ou performatives attenantes aux cultures amérindiennes et qu'il n'est pas rare d'observer l'inclusion d'éléments de culture à l'intérieur des œuvres issues de ce théâtre. Les pièces, produites et créées par des artistes amérindiens, présentent des thématiques ou des problématiques liées à ces peuples. Comme nous le verrons, d'autres attributs que ceux présentés précédemment seront démontrés à l'analyse des données recueillies auprès des informateurs.

## 2.6 Conclusion : La contribution des sources documentaires

Les différentes pistes de recherche explorées dans cette revue de la littérature présentent diverses approches du théâtre selon des champs d'études variés tels que l'anthropologie de la performance et du théâtre, la sociologie, les études postcoloniales, les études littéraires canadiennes et les études ethniques. Les ouvrages et les thèmes abordés dans cette synthèse permettent à la fois de mieux comprendre la composition, le fonctionnement ainsi que les rôles de l'espace théâtral amérindien et de donner des outils contribuant à l'analyse de celui-ci. Ils révèlent que l'espace théâtral est un lieu dialogique, d'échange et de réflexivité, où l'on construit et transmet des représentations particulières de la réalité ou de l'imaginaire. Les performances qui découlent de ses constructions sont perçues comme des événements sémantiques extrêmement denses et complexes qui, par leur présentation, informent sur les valeurs et les codes culturels, sur les tensions et les changements sociaux du groupe socioculturel à l'intérieur duquel elles sont issues. Le théâtre est alors présenté comme une source et un mode de connaissance interculturelle permettant non seulement aux spectateurs de réfléchir sur eux-mêmes d'en apprendre sur l'« Autre » par l'entremise d'un « engagement imaginatif », mais aussi de créer et de solidifier un réseau de relations sociales (Fabian 1999 : 25, Meintel 2008 : 317, O. Beeman 1993 : 386).

On découvre aussi l'importance de la dimension identitaire dans le théâtre amérindien (souvent désigné en tant qu'un « théâtre des minorités » ou « un théâtre postcolonial ») et en quoi elle influence les créations artistiques ainsi que la diffusion et la reconnaissance de ce théâtre. Plusieurs auteurs (Balme 1999, Huhndorf 2006, Tompkins 1995) ont souligné l'empreinte des circonstances historiques et actuelles concernant les populations amérindiennes sur la constitution des œuvres et sur le déploiement de stratégies de représentation et de diffusion singulières. Le théâtre apparaît alors, dans cette situation, comme un lieu d'autodétermination, où il devient possible de se représenter ainsi que de se définir soi-même et de contester les stéréotypes, les préjugés et les discriminations auxquels sont assujetties les autochtones.

Ce survol de la littérature nous a aussi donné un aperçu de ce qui caractérise le théâtre amérindien. Comme Dāwes le souligne, il se distingue par la combinaison de plusieurs

traditions dramatiques et de pratiques traditionnelles performatives autochtones. Ses thèmes sont habituellement liés aux cultures autochtones et il incorpore dans sa composition des éléments de culture matériels ou immatériels liés à ces peuples. Les productions sont façonnées par de multiples intentions et elles sont bien souvent, pour des raisons de diffusion, écrites en anglais ou, comme dans le cas présent, en français avec l'intégration d'éléments linguistiques ou de langues aborigènes. Les créations théâtrales amérindiennes s'adressent rarement à une communauté ou à une nation en particulier, mais visent plutôt, par ses thématiques, à rejoindre l'ensemble des groupes amérindiens d'où l'aspect intertribal de ce genre théâtral qui résulte aussi de la composition métissée des compagnies et des troupes de théâtre qui regroupent des personnes d'origines diverses.

Suite à cette présentation des principales thématiques qui ont orienté la recherche documentaire et, par le fait même, l'analyse du sujet d'étude, il est important de nous attarder aux considérations méthodologiques (choix du sujet d'étude, les limitations et les méthodes de collectes de données) qui ont encadré la réalisation de ce mémoire.

## **Chapitre 3**

### **Méthodologie**

Un projet de cette envergure ne vient pas sans son lot de questionnements à la fois sur la manière d'aborder la problématique ciblée et sur les méthodes à privilégier pour la collecte des données ainsi que pour l'analyse de celles-ci. Tout au long du déroulement de la recherche, des ajustements et des limites s'imposent. Ces choix souvent difficiles à faire y vont de la qualité et de la rigueur de l'étude proposée. Bien évidemment, certaines de ces décisions émanent de contraintes ou de réalités auxquelles le chercheur est confronté au long de son terrain ou de ses entretiens. Comme il le sera démontré à travers cette explication de la méthodologie, l'étude présentée dans ce mémoire, qui est axée sur la création théâtrale autochtone francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec, ne s'absout pas de ces réalités de la recherche.

#### **3.1 Faire face aux réalités de la recherche**

Le projet initial pour mon mémoire a été modifié à maintes reprises au cours de sa réalisation pour cause de difficultés concernant le déroulement de l'étude ainsi que d'une remise en question de ma problématique de départ suite aux rencontres avec les artistes. Au commencement, il était question d'orienter ma recherche sur la pratique du théâtre chez les groupes autochtones du Québec ainsi que sur ses fonctions sociales et idéologiques dans les communautés amérindiennes. Pour ce faire, j'avais l'intention de réaliser une recherche documentaire sur le développement et l'impact du théâtre autochtone en Amérique du Nord ainsi qu'au Québec conjuguée avec un terrain dans une troupe de théâtre amérindienne professionnelle active dans cette province. Le but de ce terrain était d'observer le processus de production et de diffusion en axant mon regard sur les interactions entre les différents protagonistes (acteurs, metteur (s) en scène, spectateurs, dramaturges, diffuseurs) ainsi que leurs objectifs collectifs et personnels. De cette manière, il aurait été possible de décortiquer les structures organisationnelles et les diverses fonctions d'un tel projet culturel au sein du groupe approché. Néanmoins, ce projet n'a pas été réalisable dans la mesure où il n'a pas été possible de trouver une troupe disponible pour ce type de recherche. Il faut dire que ma faible connaissance du milieu théâtral autochtone au début de cette entreprise n'a pas été un atout. Il

m'a fallu bien du temps pour établir mes premiers contacts avec des artistes de ce domaine artistique. De plus, cette idée d'avoir un anthropologue s'immiscer dans les activités hebdomadaires d'une compagnie de théâtre n'a pas semblé plaire aux personnes approchées. C'est pour ces raisons que j'ai cru bon de changer la formule initiale et de me concentrer sur l'obtention d'entretiens avec des artistes amérindiens qui utilisent le théâtre comme forme d'expression.

En outre, il n'y a pas que la forme du projet qui a dû être révisée. Au cours des rencontres, je me suis aperçue que plusieurs éléments de ma problématique ne concordait pas aux réalités du théâtre autochtone au Québec. Tout d'abord, cette idée de centrer mon analyse sur les fonctions et les idéologies qui transcendent les créations théâtrales de ces artistes s'est avérée être réductrice. En effet, le théâtre amérindien est avant tout un art, une forme d'expression artistique. Il n'est pas produit nécessairement pour des raisons sociales, politiques ou économiques. Certes, il est possible que l'artiste aborde des thématiques avec lesquelles ces sujets sont intrinsèquement liés, ou bien qu'il s'investisse d'une mission ou d'intentions particulières. Néanmoins, ceci n'est pas le cas pour tous. De plus, en tant que chercheur, concentrer ma recherche sur ces deux aspects ne me permettait pas de bien saisir la dynamique de ce milieu et cette perspective suscitait aussi des réactions auprès des participants. Ils m'indiquaient que cette approche ne convenait pas pour aborder leurs démarches artistiques et leurs œuvres.

Ensuite, il est devenu de plus en plus évident lors de mes entretiens que le théâtre autochtone contemporain se développe et se diffuse en ville ou près de ces grands centres. Dans les réserves éloignées de ces milieux, cette forme artistique est rare si ce n'est inexistante pour la plupart de ces endroits. Donc, mon intention de départ qui était de voir l'impact du théâtre dans les communautés autochtones s'est avérée peu pertinente face à ce constat.

### **3.2 Choix d'une perspective : les artistes - créateurs**

Donc, ce mémoire s'appuie principalement sur des rencontres effectuées auprès d'artistes qui œuvrent dans le milieu théâtral, soit à titre de dramaturge, de metteur en scène ou d'acteur. Bien souvent, ils incarnent plusieurs de ces fonctions en plus d'œuvrer dans d'autres domaines artistiques. Mon intérêt par ces entretiens est, tout d'abord, de documenter la

pratique théâtrale autochtone contemporaine francophone et/ou en langues amérindiennes. Après quoi, considérant que la création dramatique témoigne d'une prise de parole, il sera intéressant de découvrir de quelles manières ces créateurs façonnent et présentent leurs œuvres selon leurs inspirations et leurs motivations. Je tiens à concentrer mon analyse sur les démarches artistiques des artistes qui figurent dans ce projet ainsi que sur leurs expériences vécues dans le domaine théâtral.

Il faut préciser qu'il n'est pas question dans cette recherche de faire une analyse littéraire des pièces autochtones disponibles malgré la lecture de plusieurs d'entre elles. Ce genre d'étude a déjà été réalisé pour certaines des œuvres publiées et demeure plutôt une spécialité du domaine des lettres. De plus, la proportion de pièces publiées ou accessibles comparée au nombre de pièces réalisées n'est pas représentative, selon moi, de la pratique théâtrale autochtone francophone et/ou de langue autochtone au Québec. Je préfère donc m'en tenir aux discours obtenus par les entretiens et citer, seulement si nécessaire, la dramaturgie liée aux artistes participant à la recherche pour illustrer leurs propos.

Je n'aborderai pas non plus ce qui à trait aux spectateurs et leurs perceptions face au théâtre autochtone. Certes, il aurait été intéressant d'observer la composition de l'audience, de connaître l'intérêt de ces auditeurs pour ce genre de théâtre et de savoir les impressions ainsi que les perceptions de ces derniers face aux œuvres qu'ils ont vues. Il est vrai aussi que la réceptivité des pièces autochtones n'est pas un sujet qui a été souvent abordé. Cela dit, mon intérêt primaire pour ce mémoire se centre sur la création théâtrale et des limitations se sont imposées.

### **3.3 Collecte de données**

Le recrutement de mes informateurs a débuté tout d'abord par une recherche sur le théâtre autochtone francophone et/ou en langues amérindiennes au Québec. Le but de cette démarche était de cibler des groupes ou des individus affiliés au milieu théâtral professionnel autochtone. C'est de cette manière que j'ai pris connaissance de deux compagnies théâtrales amérindiennes situées à Montréal, soit Ondinnok dirigée par Yves Sioui Durand et Catherine Joncas ainsi que Aataentsic Masques et Théâtre dirigée par Sylvie-Anne Sioui Trudel. Bien sûr, d'autres artistes se sont révélés à moi suite à cette recherche, mais je n'ai pas réussi à



établir un contact avec ceux-ci. En général, j'ai utilisé les messages électroniques pour contacter les personnes susceptibles de pouvoir participer à mon projet, car c'était bien souvent la seule information disponible. Ma participation à La Bibliothèque Vivante, qui s'est déroulée à la Grande Bibliothèque de Montréal le 24 octobre 2010, m'a permis de rencontrer Yves Sioui Durand et de faire la connaissance de Michel Noël, un écrivain et ethnologue métis qui a à son actif trois œuvres dramaturgiques. J'ai reçu par l'intermédiaire de ma directrice de recherche Marie-Pierre Bousquet et du groupe Artial : art et social des informations à propos d'évènements du milieu artistique autochtone dont des représentations théâtrales ainsi que des colloques dont les thématiques étaient en lien avec mon sujet d'étude. Grâce à ces renseignements, il m'a été possible d'établir de nouveaux contacts et d'élargir mes connaissances à propos des arts amérindiens. C'est de cette manière que j'ai appris l'existence des Productions Papu Uass, fondées par Marjolaine McKenzie, lors de la présentation de la pièce *Perles de mémoires* dans le cadre du 40e anniversaire du département d'anthropologie sociale et culturelle à l'Université Laval à Québec ainsi que de Louis-Karl Picard Sioui, l'auteur et le metteur en scène de cette pièce. Il fut de même pour l'acteur et auteur Dave Jenniss. Sa pièce *Wulustek* fut produite par Ondinnok durant l'hiver 2011. En somme, j'ai réalisé six rencontres individuelles avec des artistes de la scène théâtrale autochtone. Mon objectif de départ qui visait le recrutement d'une dizaine de participants n'a pas été atteint. Il faut dire qu'une partie des gens ciblés n'étaient pas disponibles au moment de l'étude, mais ils ont quand même manifesté leur intérêt. Tandis que dans d'autres cas je n'ai tout simplement pas eu de réponse. Néanmoins, je suis convaincue que les récits recueillis sont suffisants, de par leur qualité et de par leur contenu, pour offrir un aperçu de cette pratique artistique.

Les rencontres se sont déroulées à Montréal, à Québec, à Wendake et à St-Damien-de-Brandon. Les lieux ont été choisis par les participants dans un souci de mieux les accommoder. J'ai opté pour la réalisation d'entrevues semi-dirigés d'une durée moyenne d'une heure et demie. Une grille d'entrevue a été conçue pour orienter les discussions sur différents thèmes liés aux expériences théâtrales de l'artiste et aux créations qu'il a réalisées. Une partie de cette grille est similaire pour tous les participants au projet tandis qu'une deuxième section comporte des questions spécifiquement conçues pour chacun d'entre eux suite à la lecture de leurs pièces, de leurs articles ou bien après avoir assisté à la représentation

d'une ou de plusieurs de leurs œuvres. Bien sûr, cette grille qui comporte maintes questions ainsi que thématiques n'a servi qu'à guider ou à relancer les entretiens. L'utilisation d'une enregistreuse pour capter les discussions a été un moyen employé dans la plupart des rencontres. J'ai opté pour la prise de note seulement pour une entrevue.

En ce qui concerne le traitement des données issues de ces entretiens, j'ai réalisé la transcription des entrevues à l'aide du logiciel Microsoft Word de la suite Microsoft Office pour ensuite utiliser le logiciel QDA Miner afin de coder les récits obtenus dans l'intention de faire ressortir les thèmes et les sujets abordés. Cette méthode a facilité l'analyse des discussions et, par la suite, la comparaison des différents discours tenus par les artistes qui ont accepté de participer au projet. C'est au cours de cette étape qu'il a été possible d'observer les spécificités et la diversité des démarches artistiques de chacun des participants ainsi que leurs préoccupations vis-à-vis de la diffusion et de l'avenir du théâtre autochtone professionnel. Ces observations seront exposées dans le prochain chapitre qui présentera les artistes ainsi que les grandes lignes de leurs entretiens. Suite à cette section descriptive, il sera question d'élaborer grâce à ces données une analyse axée sur la création théâtrale autochtone et sur le travail artistique des participants.

## Chapitre 4

### Présentation des artistes

Comme mentionné précédemment, ce chapitre consiste à présenter les artistes rencontrés dans le cadre de ce projet de recherche. Ces présentations sont des résumés des entretiens obtenus avec les créateurs. Cette formule<sup>16</sup>, qui a comme particularité de s'appuyer sur les propos énoncés par les participants, permet de découvrir non seulement comment ceux-ci en sont arrivés à la création théâtrale, ce qui a motivé leurs démarches artistiques et la manière dont ils perçoivent le théâtre amérindien, mais également de s'introduire dans leur univers.

« Le théâtre, lieu de la parole, est devenu pour moi ma langue amérindienne, une langue d'images, un lieu d'action et d'agir qui me permet de saisir mes racines identitaires. » (Sioui Durand 2003, p.60)

**Yves Sioui Durand**<sup>17</sup> est à la fois directeur artistique d'Ondinnok, acteur, metteur en scène, dramaturge et réalisateur au cinéma. D'origine huronne-wendate de par sa mère et québécoise de par son père, il est né à Québec. Il fut élevé en partie dans la réserve de Wendake et à Québec où il grandit. Il fit des études jusqu'au baccalauréat où il s'inscrivit en musique classique à l'Université Laval à Québec. Son cheminement vers une carrière professionnelle dans le milieu théâtral s'est opéré à la suite de plusieurs événements. Tout d'abord, il y a eu la rencontre de sa compagne Catherine Joncas, cofondatrice de la compagnie Ondinnok, qui faisait ses études au Conservatoire d'art dramatique de Québec. Par le biais de celle-ci, il découvrit le théâtre. Il souligne aussi qu'à ce moment, dans les années 1970, le théâtre québécois et la création artistique étaient en effervescence suite aux événements de mai 1968. Il précise qu'il y avait une sorte de révolution sociale des idées. Ce bouillonnement ne se ressentait pas en musique classique et c'est l'une des particularités qui l'a attiré vers le

---

<sup>16</sup> Cette formule permet de s'attarder de façon individuelle aux parcours de ces 6 créateurs, de voir l'évolution de leurs démarches artistiques, de mieux saisir leurs univers de création ainsi que le discours qu'ils entretiennent vis-à-vis leurs œuvres et le théâtre amérindien.

<sup>17</sup> Informations acquises durant une entrevue réalisée le 23 mai 2011 dans les bureaux d'Ondinnok à Montréal.

théâtre où il commença par composer de la musique pour des créations théâtrales. En 1971, il fut amené à voir la pièce *Les oranges sont vertes* de Claude Gauvreau et mise en scène par Jean-Pierre Ronfard. Pour lui, cette oeuvre a été un choc, un grand bouleversement. Cette expérience, comme il le mentionne, « a été comme une semence ». Néanmoins, il explique que durant une dizaine d'années il s'est éloigné complètement du milieu artistique et de la ville pour de multiples raisons, et que, dans un certain sens, il avait entrepris à ce moment-là une quête identitaire. Il fit divers métiers sur mer et en forêt dans un besoin « de rapatrier une autonomie, une maîtrise des codes du territoire et d'y établir des racines. » En 1978-79, il effectua un voyage au Mexique et au Guatemala qui fut guidé en grande partie par le *Popol Vuh*<sup>18</sup>. Ce périple s'avéra être une découverte qu'il qualifie d' « initiatique » de sa culture et de ses origines. Ces événements ont contribué à son intérêt pour le théâtre et à sa connaissance de sa culture amérindienne. Mais, il indique que le passage s'est concrétisé par « le besoin d'une affirmation identitaire ». Yves Sioui Durand explique qu'il était devenu urgent pour lui d'exprimer son identité autochtone qui avait été réprimée par l'importance de son père dans la famille et mise de côté après le décès de sa mère. C'est de cette blessure identitaire et de cette urgence à mettre au monde son identité que sa première oeuvre dramatique a vu le jour, *Le porteur des peines du monde*, en 1985. Il précise que s'affirmer en tant qu'Amérindien signifie pour lui de prendre en charge l'histoire de ces peuples autochtones qui ont été colonisés, déracinés et dépossédés : « C'est-à-dire, devenir ce porteur des peines du monde, prendre sur mon dos le destin de mon peuple et de voir, par le théâtre, si je peux l'éclairer. » Et, par le biais de cette pièce à l'allure d'un rituel ou d'un cérémonial chamanique, il met en scène cette tentative, incarnée par un être mi-homme, mi-oiseau qui transporte sur son dos un ballot de portage à l'intérieur d'un cercle de médecine. Celui-ci est relié par un serpent à un deuxième cercle de médecine où une plate-forme funéraire est érigée. Cet homme-oiseau est là pour se purifier de son fardeau dans l'espoir de pouvoir renaître. Il traverse donc plusieurs blessures créées par la conquête telle que l'acculturation, la dépossession, la violence et l'alcoolisme dont il se dépouille au fur et à mesure que son parcours avance. Au final, le spectateur découvre qu'il transporte sur son dos son double, sa propre mort qu'il brûlera pour se libérer du passé, « des morts qui nous empêchent de vivre. » C'est avec cette oeuvre que la compagnie

---

<sup>18</sup> Un texte mythologique de la civilisation maya rédigé en quiché.

de théâtre Ondinnok fit ses débuts. Elle œuvre depuis plus d'une vingtaine d'années à l'élaboration d'un théâtre autochtone. Son cofondateur souligne que la compagnie travaille sur trois créneaux : un théâtre qui explore les racines et les origines des cultures autochtones, un théâtre plus actuel qui pose des questions sur les réalités et l'identité autochtone au 21<sup>e</sup> siècle, et un théâtre qui tente de faire découvrir la dramaturgie de l'Ouest canadien.

Les démarches artistiques employées se diversifient selon les propositions. Comme Yves Sioui Durand le mentionne, certaines productions d'Ondinnok demandent une méthode de travail plus conventionnelle<sup>19</sup>. Bien souvent ce sont des pièces qui se déroulent dans un univers réaliste tel que *Conte d'un indien urbain* ou *Wulustek* dont les récits sont ancrés dans des réalités du monde autochtone. Il souligne que « cette articulation du travail » est utilisée par la plupart des compagnies.

Par contre, d'autres propositions amènent des processus de créations particuliers. En effet, Yves Sioui Durand explique que parfois le point de départ de ses réalisations « origine de questions fondamentales par rapport à l'être, le paraître et l'identité. » En 1999-2000, la compagnie théâtrale et les artistes concernés<sup>20</sup> se sont posés le questionnement suivant qui a orienté, par la suite, plusieurs productions : « Qu'est-ce qu'être Amérindien à l'an 2000? ». Comme le cofondateur d'Ondinnok l'indique, la tentative est d'y répondre par le théâtre. Ceci laisse entendre que : « c'est le travail dans l'espace de jeu avec les matériaux qui constitue le spectacle, qui permet de dégager un plus qui n'apparaît que par le théâtre ». Pour illustrer ce type de démarche, il présente *Iwouskea et Tawiskaron*. Elle est l'une des pièces, dont le texte a été créé par un collectif dirigé par Yves Sioui Durand, qui a tenté de répondre à l'interrogation présentée ci-dessus. Pour cette création, les acteurs et les concepteurs se sont interrogés sur la question suivante : « pourquoi qu'on ne s'intéresse plus à nos mythes d'origines qui sont

---

<sup>19</sup> À partir d'un texte écrit, les acteurs et les concepteurs se réunissent pour faire la lecture et l'analyse de l'œuvre. Le metteur en scène va alors faire part de ses impressions et de sa vision quant à la mise en scène. Parfois, le texte ou les scènes sont retravaillés par improvisation. S'enchaîne, par la suite, les répétitions pour construire et consolider la représentation finale.

<sup>20</sup> Il est important de préciser que pour chaque production, l'équipe de création change. De plus, même si les artistes autochtones sont priorités pour travailler avec la compagnie, plusieurs collaborations sont réalisées avec des allochtones.

pourtant fondateurs de la psyché collective de notre identité? Pourquoi ne s’y réfère-t-on plus? » Le résultat de cette réflexion s’est soldé par le constat que les mythes n’étaient pas délaissés parce qu’ils ne permettaient plus de lire la réalité; il semble plutôt que la conversion religieuse et l’acculturation soient la cause de cette fragmentation ainsi que de cet abandon. Alors, à partir d’une version partielle du mythe de la création du monde en mohawk recueillie par un anthropologue en 1910, un processus de travail a été entamé pour tenter de faire vivre au spectateur l’expérience de cet univers mythique. Yves Sioui Durand précise que ce mythe est loin d’être une fable pour enfant et que son récit théâtralisé pouvait s’étaler sur 8 à 10 jours. Donc, à travers cette production et les fragments du mythe utilisé pour la concevoir, Yves Sioui Durand s’est aperçu que ce qui venait en premier dans cette création du monde c’était la mort, la première mort, et c’est face à ce constat que l’idée de raconter ce mythe par un rite funéraire a été conçue. De plus, après s’être interrogé sur la culture et la société iroquoise, il s’est demandé s’il était possible « d’iroquoiser » le public en faisant référence au fait que les Iroquois, issus d’une ancienne civilisation puissante, adoptaient des étrangers. Au final, la pièce s’est déroulée dans une grande tente où les spectateurs étaient amenés à l’intérieur après s’être fait capturer par des esprits. Suite à un moment d’une durée de quatre minutes dans le noir qui symbolisait le temps avant la création du monde, l’histoire débutait. L’auditoire se retrouvait alors à l’intérieur de ce récit originel qui, en deuxième partie du spectacle, requérait même la participation d’un spectateur qui acceptait d’être symboliquement inhumé. Ce rite funéraire a fait vivre au public une expérience de transformation selon Yves Sioui Durand.

À la suite de cet exemple, il détailla deux autres productions d’Ondinnok : *Kmùkamch l’Asierindien* et *XAJOJ TUN RABINAL ACHI*. La première nommée fut présentée en 2002 au Jardin Botanique de Montréal durant le mois d’avril. Sous la forme d’un théâtre déambulatoire qui se déplaçait du jardin de Chine jusqu’à celui des Premières Nations, cette proposition essayait de démontrer le lien de parenté entre les populations de l’Asie et les groupes autochtones de l’Amérique à travers un travail sur les mythes des Indiens Modoc Klamath et des mythes sibériens qui semblent être les mêmes, mais inversés. Le fil conducteur tournait autour d’une thématique, celle du refus de vieillir. Sa particularité autre que celle de vouloir faire découvrir cet apparemment par le biais de la mythologie était cette idée de faire

ressentir au public le nomadisme de ces populations. En ce qui concerne la pièce XAJÓJ TUN RABINAL ACHI créée en étroite collaboration avec la troupe maya El Baile Danza Rabinal Achi<sup>21</sup> du Guatemala, elle a été initiée par la découverte, lors du voyage de 1978-79, d'un texte précolombien conservé grâce à l'oralité suite à la conquête espagnole. Cet écrit qui a pour origine une forme théâtrale précolombienne est un théâtre de cour très ritualisé. Yves Sioui Durand souligne que « ce texte-là fonde l'existence du théâtre amérindien sur le continent et que l'UNESCO l'a reconnue comme patrimoine immatériel de l'humanité.<sup>22</sup> » Le récit relate l'issue d'un procès entre deux guerriers. Le coupable est condamné à mort. Avant d'être exécuté, on lui permet d'assouvir ses derniers désirs. Donc, c'est dans la cour où la noblesse et le roi se sont rassemblés que le prisonnier rejoue sa capture et les faits glorieux réalisés durant sa vie. Un festin est préparé et on fait boire au guerrier fautif les boissons royales hallucinogènes. Il y a des chants et des danses. L'évènement se termine par la mise à mort du condamné. Yves Sioui Durand a travaillé pendant trois ans sur ce projet. À partir d'une traduction réalisée par un anthropologue, il a retravaillé certaines parties pour les besoins de la pièce et il a inséré quelques éléments de deux textes mayas, le *Popol Vuh* et le *Chilam Balam* de Chumayel. Le processus de création s'est fondé sur le culte des ancêtres et s'est transposé dans un théâtre de masques. Il explique qu'il a fait la demande à ses collaborateurs mayas « de nous prêter leurs ancêtres, de nous permettre de les mettre en scène ». Les huit masques utilisés ont été fabriqués à partir d'empreintes de vrais visages sculptés sur les bas-reliefs de temples datant entre trois mille ans avant Jésus Christ et la conquête espagnole. Pendant un an et demi, ils ont travaillé sur une technique de jeu qui demande à l'acteur « de ne pas jouer, de ne pas fabriquer, de ne pas décider pour le personnage », pour laisser le masque parler. Comme Yves Sioui Durand l'explique :

« Juste mettre le masque sans qu'il bouge il se passe une transformation majeure. Parfois le corps réagit. On dirait qu'il y a quelque chose de magique qui se passe, une

---

<sup>21</sup> El Baile Danza Rabinal Achi est une troupe maya du Guatemala qui est détentrice du drame précolombien Rabinal Achi : «Don José León Coloch Garniga et sa famille sont les derniers d'une longue chaîne de familles mayas qui depuis des générations ont protégé et transmis ce grand rituel théâtral et ses codes de représentation. » (Ondinnok 2010)

<sup>22</sup> Voir « La tradition du théâtre dansé Rabinal Achi » sur le site de l'Unesco : <http://www.unesco.org/culture/ich/index.php?lg=fr&pg=00011&RL=00144> (consulté le 11 octobre 2012)

osmose qui fait que le corps réagit à cette nouvelle présence qui peu à peu glisse à l'intérieur de la psyché. Il ne faut surtout pas penser le personnage, il faut le laisser s'imprégner et on voit donc immédiatement que quelqu'un d'autre est là. Le corps se transforme aussi. Il devient féminin ou celui d'un vieillard, celui d'un enfant. Il se passe une transformation. »

Cette manière de laisser les masques jouer fait que le théâtre qui en résulte tient de l'imprévu. Yves Sioui Durand indique que chaque soir c'était un spectacle différent, les acteurs ne sachant pas qui serait le personnage principal puisqu'ils se laissaient choisir par les masques. Il qualifie donc ce théâtre de divinatoire et de contraire à l'approche occidentale du théâtre. Il souligne qu'il était important pour lui de faire un spectacle où il n'avait pas de contrôle sur le résultat final, où les acteurs ignoraient qui ils allaient jouer, une pièce où tout « se passe par le courage, l'humanité, la prémonition, l'intuition et la sensibilité. » Ce processus a été aussi une façon de dire qu'il « existe un théâtre précolombien, il existe un théâtre autochtone en Amérique et personne ne le connaît. » Donc, pour ces propositions artistiques, le processus de création devient très important et très enrichissant. Chaque projet devient une recherche, une forme d'exploration culturelle qui mène à l'élaboration d'un théâtre particulier et non conventionnel.

Lors de cette rencontre avec Yves Sioui Durand, sa manière de concevoir le théâtre a aussi été discutée. Il explique que son théâtre :

« est amérindien par ses racines, ses discours, sa matière, son imaginaire. Tout le fond est autochtone non pas parce qu'il parle des autochtones, mais parce qu'il est fait avec les valeurs, les compréhensions, les connaissances qui résultent de pratiques culturelles qui sont le fondement des cultures autochtones. »

Il ajoute que parler des autochtones signifie aussi de parler des hommes, des humains. Son théâtre n'est pas conçu spécialement pour les autochtones ou pour les blancs. Il présente plutôt Ondinnok comme une compagnie qui produit un théâtre permettant un dialogue entre deux mondes, qui fait le pont entre deux cultures. Il génère un endroit où il n'y a pas de frontières, où il est possible de comprendre, de saisir et de ressentir comment l'autre est dans sa différence. Un lieu où il est encore possible de se poser des questions fondamentales en ce qui concerne l'humain. De plus, il indique au sujet de l'engagement à travers la création théâtrale que le théâtre :



« C'est un lieu de parole. C'est une évidence. C'est un lieu d'affirmation culturelle, politique. C'est un lieu de réappropriation identitaire et culturelle, et c'est un lieu de reconstruction de la culture. C'est une lutte. Pour moi, le théâtre que je fais comme Amérindien c'est un acte de résistance culturelle. Ça fonde mon identité. Comme je suis un Indien urbain, il n'y a pas beaucoup de lieux en dehors de mon théâtre où je peux plonger en profondeur dans ma culture, dans les cultures autochtones. »

Donc ce moyen d'expression est, pour lui, à la fois un espace de dialogue interculturel; d'affirmation, de réappropriation et de reconstruction identitaire ainsi que culturelle; tout en étant aussi un moyen de se ressourcer et d'explorer son identité à travers la création artistique. Quant à la pratique du théâtre autochtone au Québec, il souligne qu'elle tient « de la mise en application à travers cet art de principes fondamentaux issus de cultures autochtones et du patrimoine mythologique » et qu'elle offre un accès incomparable aux imaginaires et aux identités autochtones.

**Michel Noël**<sup>23</sup> est un écrivain métis (dramaturge, poète, romancier et auteur jeunesse) et un ethnologue spécialiste des cultures autochtones. Il a travaillé au Ministère des Affaires indiennes et du Nord ainsi qu'au Ministère de la Culture et il est vice-président de *Terres en vues*. Il est né en 1944 dans le village de Messines, juste à côté de la réserve de Maniwaki. Il a passé son enfance dans la région de l'Abitibi-Témiscamingue auprès de communautés autochtones. Issu d'un milieu défavorisé, il n'y avait pas beaucoup de place pour l'écriture et la lecture. Par contre, comme le souligne Michel Noël, il a vécu dans un monde de l'oralité, où la parole avait une place importante et où les gens racontaient la vie. Le bagage culturel acquis par cette proximité avec les communautés a été une source d'inspiration pour sa littérature.

Vers l'âge de 13-14 ans, il est devenu urgent pour lui de sortir de ce milieu et d'aller étudier en ville, car, à l'époque, le meilleur moyen semblait-il pour émerger de la misère était de s'instruire. Dès le début de sa scolarité, il se passionne pour la littérature. Il termine son primaire, il complète son secondaire et il rentre à l'école normale à Hull-Gatineau dans l'intention de devenir enseignant. Il est étonné de voir l'ignorance et les préjugés des étudiants de l'école normale au sujet des Amérindiens, de leur histoire et de leurs cultures. C'est aussi durant cette scolarisation qu'il écrit une première pièce de théâtre qui parodiait certains

---

<sup>23</sup> Informations acquises durant une entrevue effectuée le 20 février 2012 au domicile de Michel Noël.

professeurs et la direction de l'établissement. Malheureusement, elle fut censurée par le directeur avant même sa mise en scène. Michel Noël a poursuivi son parcours académique en réalisant un baccalauréat en ethnologie et une maîtrise *ès arts* dont le mémoire porte sur l'art décoratif et vestimentaire des Amérindiens au 16<sup>e</sup> et 17<sup>e</sup> siècle. Il a aussi accompli une scolarité de doctorat et une thèse sur la gastronomie amérindienne.

C'est en constatant la méconnaissance des gens vis-à-vis des Amérindiens et en voyant la circulation de représentations clichées de ces derniers à travers les médias, qu'il s'est engagé à faire connaître la richesse des cultures autochtones. Il mentionne que lorsque ses enfants écoutaient des films de Walt Disney où les Amérindiens étaient dépeints comme des gens violents dépourvus de sentiments nobles ou bien lorsqu'il se rendait à la librairie pour acheter des livres, il constatait que le contenu comme les représentations des ouvrages ou des œuvres cinématographiques ne correspondaient pas à sa culture, de là où il venait, à ses ancêtres, à ses parents, etc. Il explique d'ailleurs que le commencement de son implication dans la littérature jeunesse est dû à une discussion animée avec un éditeur de la maison d'édition HMH Hurtubise sur le choix des livres jeunesse dans les écoles primaires. Michel Noël déplorait le fait que la traduction française d'un livre jeunesse provenant d'Angleterre, dont l'éditeur vantait les mérites, se retrouvait dans la plupart des écoles primaires au Québec. Il était offusqué que ces œuvres distribuées dans le milieu scolaire ne fassent pas référence au Québec, aux habitants de ce territoire, à la faune et à la flore, etc. L'éditeur le mit au défi d'écrire un livre jeunesse et c'est alors que Michel Noël écrivit les trois premiers albums de la série *Les Papinachois* à la fin des années 1970. Ces livres connurent un grand succès. Sa décision de faire de la littérature jeunesse découle de ce désir de mieux faire connaître les cultures autochtones du Québec et ainsi donner une idée juste des peuples amérindiens aux jeunes. D'autre part, il espère que sa littérature qu'il qualifie comme « une littérature du terroir contemporain québécois » permettra à la jeunesse de s'ancrer et de s'enraciner davantage dans le Québec. Il est important de préciser que son corpus littéraire comprend aussi des œuvres destinées pour un public adulte et des ouvrages à vocation anthropologique sur les arts ainsi que les cultures autochtones.

Son théâtre s'inscrit dans cette aspiration de mettre en valeur le patrimoine culturel matériel et immatériel des peuples autochtones du Québec. Comme il le mentionne, « ces

richesses-là ne sont pas connues où bien elles sont mal connues et même parfois occultées. En faisant du théâtre, ça me permet de revaloriser tous ces aspects-là de mes ancêtres. » Sa dramaturgie s'inspire des mythologies amérindiennes et elle illustre souvent des relations entre les animaux et les humains. Il souligne que la mythologie est ce qui nous rapproche le plus des peuples autochtones et qu'une fois décodée, elle nous permet d'acquérir toutes sortes d'informations ou de connaissances. Il indique aussi qu'elle est une littérature qui tient d'abord de l'oralité. D'ailleurs, ce qu'il trouve d'intéressant dans le théâtre, c'est cette proximité avec la parole et, par le fait même, avec ce trait culturel qu'est l'oralité.

En tout, Michel Noël est l'auteur de trois œuvres dramatiques. La première, *L'Umiak, le bateau collectif*, réalisée en 1984, a été une collaboration avec le Théâtre de la Marmaille. Contacté par Monique Rioux, la responsable de cette compagnie de théâtre jeunesse, il a accepté d'écrire une pièce de théâtre sur les Inuits. Peu après sa réalisation, la pièce fut sélectionnée par le conseil des arts du Canada pour être présentée dans un festival en Angleterre, le *London International Festival of Theatre*. Lors de cet événement à Londres, il fit la rencontre de deux Françaises, fondatrices d'une petite troupe de théâtre jeunesse à Toulouse *Le Pouce Caché*, qui lui demandèrent s'il était intéressé d'écrire une pièce pour elles. Il entreprit alors l'écriture de sa deuxième œuvre dramatique, *La malédiction de Tchékapesh*, qui fut publiée en 1986 chez VLB éditeurs tout comme *L'Umiak*. Et puis, en 1991, *Kinauvit : Qui es-tu?* est sortie chez Les Éditions Hurtubise. Il s'était inspiré pour cette réalisation de ses voyages et de ses expériences vécues dans les communautés inuites. Suite à cette pièce de théâtre, il n'a pas eu l'occasion d'en écrire d'autres. Néanmoins, il indique qu'entretemps il a écrit des scénarios pour le cinéma et il travaille présentement sur une comédie musicale qui sera présentée à l'été 2014. Comme il le spécifie, le cinéma et la comédie musicale impliquent l'écriture de scénarios, ce qui est assez semblable à la structure du texte de théâtre.

Quant à la publication de ces pièces de théâtre, il est essentiel de mentionner le format particulier choisi par l'auteur pour présenter les œuvres. Pour *L'Umiak, le bateau collectif* et *La malédiction de Tchékapesh*, publiées chez VLB éditeur, chaque livre se compose d'une

section présentant le « making of<sup>24</sup> » de la pièce accompagné de photos. Une courte description et mise en contexte précède le texte de la pièce qui, quant à lui, est fréquemment annoté. Chaque annotation se réfère à une courte explication dans la marge d'éléments culturels ou anthropologiques mentionnés dans le récit. En ce qui concerne *Kinauvit : qui es-tu?*, cette pièce n'a jamais été mise en scène. Donc, la publication comprend seulement le texte et sa mise en contexte. Michel Noël indique que cette disposition est importante dans la mesure où elle permet, si une personne désire mettre en scène une de ses pièces de théâtre, de bien saisir l'univers dans lequel le récit prend vie et de renseigner le lecteur sur des aspects qui ont trait aux cultures autochtones pour ainsi lui éviter de passer à côté de certaines significations essentielles pour la compréhension du texte. C'est aussi dans l'idée de démontrer l'authenticité des éléments présentés et l'origine des mythes ainsi que des légendes utilisés pour l'élaboration de l'œuvre.

Lors de l'entrevue, Michel Noël disait : «[...] moi, je ne sais pas pourquoi, mais j'ai hérité de la culture, j'ai hérité de la tradition, je me suis toujours considéré comme un passeur.» Ce rôle par lequel il se définit correspond à son engagement en tant qu'artiste de promouvoir et de transmettre les connaissances ainsi que les cultures autochtones du Québec. Présentement, tous les manuscrits de l'auteur se retrouvent aux Archives nationales du Canada dans le but d'être archivés. Il indique que c'est un honneur d'avoir été choisi, car il y a peu de gens qui sont sélectionnés pour un processus d'archivage comme celui-ci.

**Louis-Karl Picard Sioui<sup>25</sup>** est un artiste multidisciplinaire qui utilise plusieurs formes d'expressions artistiques telles que l'écriture (romancier, dramaturge, poète, auteur jeunesse), la mise en scène et les arts visuels. Dès l'adolescence, il démontre son intérêt pour la création en représentant son école secondaire à un concours de nouvelles. C'est aussi durant cette scolarisation qu'il s'est initié au théâtre lors de sa participation aux cours optionnels en art dramatique. Ce n'est qu'à la suite de ses études universitaires à l'Université Laval à Québec, où il a obtenu un baccalauréat en histoire et en études autochtones ainsi qu'une maîtrise en

---

<sup>24</sup> Le « making of » présente le tout le processus de création, de la naissance du projet jusqu'à la présentation sur scène.

<sup>25</sup> Informations recueillies lors d'une entrevue réalisée le 11 juillet 2011 au restaurant Sagamité à Wendake.

anthropologie, qu'il a recommencé l'écriture. En 2004, lorsqu'il travaillait pour le centre culturel de Wendake en tant qu'agent culturel aux manifestations artistiques, Jean Sioui, un auteur wendat, est venu le rencontrer et ils ont fondé le Cercle d'écriture de Wendake. C'est cette initiative qui l'a incité à se relancer dans la création littéraire. En ce qui concerne le théâtre, c'est au retour de Marjolaine Mackenzie, qui était partie en Ontario pour étudier au *Centre for Indigenous Theatre*, que Louis-Karl Picard Sioui s'est investi dans des projets de création théâtrale. En effet, quand elle est revenue à Wendake, elle s'est mise à travailler pour le centre culturel. C'est alors qu'ils ont commencé à développer des projets d'animations théâtrales pour un contexte touristique. De plus, elle travaillait aussi au Centre de développement de la formation et de la main-d'œuvre de Wendake (CDFM) où elle donnait l'option théâtre. Bien souvent, il participait au « brainstorming » et à l'écriture ou à la finition des pièces tandis que Marjolaine McKenzie s'occupait du jeu, de la mise en scène et de la prise en charge de la production. Donc, c'est de cette manière qu'il a été amené à écrire, à faire et à s'intéresser au théâtre.

Lors de l'entrevue, Louis-Karl Picard Sioui explique que le choix du médium dépend du projet artistique, de l'impact désiré sur les spectateurs, des ressources et des normes, car, bien souvent, ce sont des commandes. Mais, il précise qu'à la base :

« Le théâtre comme tous les arts c'est une façon d'agir sur le réel. Quand je suis en création, il y a un côté d'expression personnelle c'est évident, mais j'ai toujours cette volonté d'agir sur le réel. C'est pour cela que je me plais bien en performance parce que disons que c'est la forme d'art la plus pure en ce sens là. [...] Alors, que ce soit un livre, un texte, une toile ou un acteur que j'utilise, ça c'est juste des moyens techniques. L'important c'est d'avoir une action sur les gens, les amener à réfléchir différemment, à voir les choses autrement. C'est toujours dans ce but là que je le fais et aussi pour le plaisir. »

À propos de son travail artistique, il indique qu'il y a toujours, dans ses créations, un souci de revitaliser et de transmettre la culture wendate. Il précise que cela ne donne pas à entendre que ses œuvres soient pédagogiques, mais, plutôt que la trame de fond de ses créations respecte la culture wendate au niveau des valeurs, des savoirs et des symboles utilisés. De plus, il souligne qu'il travaille beaucoup dans l'anticipation plutôt que dans le fantastique, car il veut « que les gens soient capables de se projeter dans le futur et savoir qu'ils existent toujours. Qu'ils sont toujours vivants. » Il s'intéresse aussi, dans ses projets artistiques, à la lutte contre

l'homogénéisation du monde, contre la destruction des cultures par les communications, le capitalisme, le christianisme, etc. Comme il l'explique :

« J'ai cette peur là de l'homogénéisation, de la destruction des cultures. Et puis même en tant qu'anthropologue, je pense que la beauté intrinsèque de l'être humain est dans sa diversité. À chaque fois qu'il y a des cultures qui disparaissent, c'est une façon de concevoir le monde qui disparaît. Je trouve ça atroce. »

Dans plusieurs de ses créations, l'homogénéisation est personnifiée à travers des personnages aux titres très évocateurs tels que « le mangeur de monde » ou « le grand effaceur ». Ces figures sont représentées de diverses façons, prenant parfois les traits d'un Occidental cannibale, d'un prêtre, d'un revendeur de drogue, etc. Alors, il souligne que la thématique de la survie culturelle est récurrente à travers son œuvre ainsi que la notion de mémoire et d'identité.

En ce qui concerne les réalisations artistiques de Louis-Karl Picard Sioui, il est important de présenter ici les créations attenantes à la performance et au théâtre. La différence entre ces deux formes d'expressions est que contrairement au théâtre où le spectateur est conscient qu'il assiste à une représentation prévue dans un lieu défini, la performance se déroule souvent dans des lieux autres que les salles conventionnelles et demande la participation consciente ou non du spectateur. Parfois, ce genre d'évènement se confond avec la réalité, ce qui permet d'obtenir les opinions, les réactions et les comportements réels des gens présents. Durant la rencontre, Louis-Karl Picard Sioui a discuté de deux évènements de ce type qu'il a organisés. En 2011, lors du lancement officiel de l'exposition « La loi sur les Indiens revisitée » au Musée McCord, le discours d'inauguration réalisé par Louis-Karl Picard-Sioui a été interrompu lorsqu'un homme vêtu d'un complet s'est élancé au-devant de la salle et l'a frappé au visage. Les gens autour se sont précipités, mais le présentateur a fait signe de ne pas s'en mêler. Un corps à corps s'en est suivi et s'est terminé au moment où l'agressé s'effondre. C'est alors que l'agresseur l'a traîné au milieu de la salle, lui a ligoté les mains et les pieds et l'a bâillonné. Cet homme en habit a sorti un cahier Canada, il l'a ouvert et il l'a fixé au visage de Louis-Karl Picard Sioui à l'aide de papier collant. Il a empoigné par la suite un sac de terre représentant le territoire et lui en a versé une poignée sur la tête et autour de lui pour ensuite le laisser seul. Après un court moment, des personnes se sont détachées de l'assistance et elles sont venues aider le commissaire de l'exposition à se libérer lentement.

Cette initiative avait pour but de faire vivre aux témoins de la performance la violence de la Loi sur les Indiens, d'offrir une illustration vivante de ce qu'est la loi en action et d'amener les personnes à réfléchir sur cette réalité là. Il précise que ce genre de prestation amène à « casser les gens dès le départ, à avoir une réaction viscérale, de vivre la réalité de ce qu'est de vivre la Loi sur les indiens. Et d'ouvrir leur sensibilité, de les affaiblir, d'ouvrir leur carapace pour qu'ils puissent après ça visiter l'exposition et se laisser toucher par les œuvres. » En 2008, il a été approché par Guy Sioui Durand pour réaliser une telle performance dans le cadre du volet autochtone des festivités du 400e de Québec. Sous la forme d'une fausse conférence intitulée « As-tu du sang indien? », cet évènement était idéal pour confondre les participants, car elle s'inscrivait dans une série de rencontres et de classes de maître avec de grands historiens. Donc, Louis-Karl Picard-Sioui s'est transformé en vieux professeur nazi et pendant une demi-heure il a présenté son exposé dont les propos étaient très racistes envers les Autochtones. À un moment, des Amérindiens ont débarqué dans la salle avec des pancartes, des tambours et des chants, créant ainsi une mini manifestation. Deux gros hommes bâtis, habillés en noir avec des chaînes, accompagnaient le professeur. Ils se sont rendus dans la salle et ont commencé à frapper les manifestants. Ils ont capturé une femme autochtone qu'ils ont amenée à l'avant. Une infirmière est arrivée avec une seringue pour prendre un échantillon de sang. C'est à ce moment que l'auditoire a commencé à comprendre ce qui se passait. Ce qui est aberrant, comme le souligne Louis-Karl Picard-Sioui, c'est de voir ces gens, dont certains sont des chercheurs, prendre des notes, écouter et qui réalisent après une demi-heure de conférence que c'est une mascarade. Personne ne s'était indigné des propos tenus par le vieux professeur nazi. De plus, il était d'autant plus surpris de voir des membres de l'assistance se présenter pour lui poser des questions sur son exposé et l'interroger sur la provenance de ses données qu'il avait inventées. Donc, il indique que la performance « est le meilleur moyen de faire réagir les gens, de voir comment ils pensent. »

Quant aux créations théâtrales auxquelles il a participé et dont la plupart ont été réalisées avec Marjolaine Mackenzie ou en collectif d'artistes, plusieurs productions sont à mentionner. En 2006, il a écrit *Demi-êtres de silence*, une pièce dont le récit est en lien avec le questionnement identitaire des Autochtones et à la situation des réserves. Elle fut présentée à maintes reprises. Cette même année, ils ont créé *Randonnée nocturne au cœur de la*

*mémoire*<sup>26</sup>, un spectacle mi-théâtral et mi-musical qui rendait hommage à l'œuvre de Gilles Sioui, un musicien wendat. Il y eut aussi une création produite pour un colloque de la revue Anthropologie et Société et présentée au Musée de la Civilisation de Québec. Le titre de l'œuvre, *Le mangeur de monde*, illustre bien le récit qui mettait en scène un Occidental cannibale qui dévorait des mondes. Plus récemment, en 2010, Louis-Karl Picard-Sioui a écrit et mis en scène la pièce *Perles de mémoire* produite par les Productions Papu Uass dans le cadre du 40e anniversaire du département d'anthropologie sociale et culturelle. Il explique que ce spectacle qui alliait le théâtre, la musique traditionnelle et contemporaine ainsi que la danse parlait de l'anthropologie et du lien entre les Wendats et les professeurs. Il dit aussi que cette création faisait un « clin d'œil à Marius Barbeau et comment le fait qu'il soit passé et qu'il ait enregistré les chants en 1911 ça nous a permis de revitaliser la culture à la fin du 20e siècle et de réapprendre les chants aux jeunes dans leur contexte. » De plus, il souligne que la pièce démontrait en outre le côté négatif de l'anthropologie, le caractère voyeur et harcelant de cette discipline. Louis-Karl Picard-Sioui a entre autres collaboré à l'écriture de textes dramatiques pour les cours de théâtre donnés par Marjolaine Mackenzie, fondatrice des Productions Papu Uass, à des jeunes des réserves où aux adultes. Une des œuvres composées dans ce contexte est *Les orphelins de Yadata*. Il précise que cette création, dont le but premier était que les jeunes prennent plaisir à la jouer, a su transmettre à ceux-ci beaucoup de connaissances sur la nature, sur la conception wendate de l'univers et sur des créatures présentes dans leur mythologie.

En somme, il semble que la transmission et la revitalisation culturelle demeurent des aspects importants dans les divers processus de création de Louis-Karl Picard Sioui. Il y a aussi ce désir d'agir sur le réel, de créer des réactions chez le spectateur ou le lecteur qui le mèneront à réfléchir différemment, à porter un second regard. Comme il le mentionne, « l'œuvre elle-même c'est la réaction des gens ». Quant au théâtre autochtone, il spécifie que ce genre artistique est « en enfance, il commence à se développer ». Il indique que plusieurs pièces ont été écrites par des auteurs, mais elles n'ont jamais été présentées parce qu'« il n'y a pas d'infrastructures, il n'y a pas de place pour ça ni en ville ni dans les communautés. »

---

<sup>26</sup> Un spectacle créé par Louis-Karl Picard-Sioui, Marjolaine Mackenzie et Charles Bender.



**Sylvie-Anne Sioui Trudel**<sup>27</sup> est une femme de théâtre huronne qui travaille à la fois comme dramaturge, comédienne, metteur en scène et en tant que directrice artistique d'*Aataentsic Masques et Théâtre*, une compagnie théâtrale qu'elle a fondée en 1981. Depuis son enfance, elle a toujours aimé le théâtre. Vers l'âge de 12-13 ans, elle a vu sa première pièce de théâtre, *L'auberge des morts subites* de Félix Leclerc. Elle s'est aussi beaucoup intéressée à la danse dont elle a suivi de multiples cours de divers styles tels que la danse folklorique, de ballet classique et de ballet créatif. En 1986, quelques années après la création de sa compagnie de théâtre, elle part au Japon pour suivre une formation en théâtre Nô.

Son théâtre s'inspire de ces multiples expériences et formations. Comme elle le mentionne, son approche esthétique s'inscrit dans la rencontre entre le théâtre traditionnel japonais, le mime et la gestuelle des danses iroquoises. Son intérêt pour les genres théâtraux asiatiques et plus précisément le théâtre Nô découle en partie du fait que ces pratiques orientales mettent en scène des univers qui relèvent souvent du conte, du fantastique et de la magie. Ce type de théâtre devient donc, par son approche et par ses caractéristiques, une source d'inspiration pour transposer et réactualiser les contes ainsi que les univers mythologiques amérindiens. Elle cherche aussi dans le clownesque et le théâtre russe. En ce qui concerne le mime et la danse, elle s'en inspire pour la pureté du mouvement tout en s'interrogeant sur la possibilité de revenir à une gestuelle de départ en décortiquant les danses folkloriques. Ces pratiques corporelles contribuent à la manifestation des masques et Sylvie-Anne Sioui Trudel travaille beaucoup avec ceux-ci qu'elle confectionne par tressage ou par sculptage avec des matériaux tels que le maïs, le raphia, le bois et le jute. Dans la plupart de ses créations théâtrales, elle utilise les légendes, la mythologie ainsi que les personnages qui s'y retrouvent. Elle se sert du caractère de ces êtres mythiques pour élaborer les récits sur lesquels elle œuvre. Cette réutilisation des mythes et d'éléments culturels spécifiques aux cultures autochtones s'inscrit dans cette idée de « renaissance culturelle ». Elle souligne l'importance de renouveler la tradition, de la réactualiser et de la transmettre en précisant qu'« il ne faut pas la cristalliser sinon, c'est sa mort. »

---

<sup>27</sup> Informations recueillies lors d'une rencontre effectuée au début du mois de septembre 2011.

Sylvie-Anne Sioui Trudel a réalisé plusieurs types de productions théâtrales. Elle a créé de courtes pièces d'intervention telles que *Bingo Bird* qui faisait allusion aux problèmes de jeux, *Ainsi parlaient mes grands-parents* à propos des aînées et de leur place dans la société et *Notre pain de tous les jours* qui traite du suicide. Ces productions ont été réalisées, dans la plupart des cas, pour des colloques et rejouées par la suite devant divers publics. Elle a aussi interprété et mis en scène la courte pièce *Femme et esprit* écrite par Christine Sioui Wawanoloath en 1994 pour célébrer le 20e anniversaire de l'Association des femmes autochtones du Québec. De plus, elle a réalisé plusieurs créations théâtrales et performances pour des musées dont *Agoshin* (Musée Canadien des civilisations), *Andicha Aquoin Oraquoin* (Musée McCord) et *Okwen Du W'hen Atakiak* (Musée d'Art Contemporain de Montréal).

Outre ces productions, elle offre des ateliers à propos de divers thèmes tels que la fabrication et le jeu des masques, la manipulation de marionnettes, ainsi que les danses iroquoises et les chants traditionnels. Ceux-ci sont présentés dans les milieux scolaires et muséaux ainsi que dans le cadre de colloques et de festivals. De plus, Sylvie-Anne Sioui Trudel souhaiterait pouvoir établir une école de théâtre mouvante, qui circulerait dans les réserves, et qui serait reconnue par les premières nations. Elle précise que la reconnaissance du théâtre en tant qu'une forme artistique traditionnelle autochtone n'est pas acquise, car il semblerait que, pour certains, ce n'est pas « un art pur<sup>28</sup> ». Néanmoins, cette motivation en ce qui concerne la transmission et l'enseignement des pratiques et techniques associées au théâtre amérindien reflète le désir de faire connaître cet art.

À propos du théâtre autochtone, elle précise qu'« il faut persister à dire qu'il a existé. » Elle soutient que c'est en ignorant ou bien en niant les acquisitions ainsi que les transferts culturels, les connaissances, les pratiques et la présence des autochtones sur le territoire que le colonisateur œuvre à faire disparaître les peuples amérindiens. Donc, cette persistance exprime une résistance face à l'acculturation. De plus, Sylvie-Anne Sioui-Trudel explique que cette ignorance et ce manque de reconnaissance envers les peuples autochtones fondent, en partie, cette difficulté que les Amérindiens ont à se reconnaître, à s'identifier, à établir leur (s) identité (s) et à prendre place dans la société. Cette situation et cet état d'être semblent être,

---

<sup>28</sup> « Un art traditionnel transmis par les esprits » (Sioui Trudel 2011)

selon elle, une cause du taux de suicide élevé chez les autochtones. Elle indique qu'ils ont besoin d'un endroit « pour se retrouver, pour se recueillir » et que le théâtre ainsi que les arts peuvent incarner ce lieu. D'ailleurs, elle souligne que le théâtre a cette vocation d'être un espace où il est possible de s'exprimer, qui donne le droit et la liberté de parole. Elle ajoute à cela que le théâtre, de par cette caractéristique, est indéniablement politique.

**Dave Jenniss**<sup>29</sup> travaille pour le théâtre, la télévision et le cinéma. Il est à la fois dramaturge, scénariste et acteur. D'origine canadienne, il a appris en 1989 qu'il était métis de par son père qui était d'ascendance malécite. Suite à cet événement, la famille est devenue membre de la Nation malécite de Viger située près de Rivière-du-Loup. Durant son secondaire, il faisait de l'improvisation et il a continué à pratiquer cette activité jusqu'au cégep. En 1996, il a découvert le théâtre à la suite de son renvoi de l'équipe d'improvisation. La troupe de théâtre de son cégep recrutait des acteurs et Dave Jenniss a tenté sa chance pour les auditions qu'il réussit. Cette expérience a été une révélation. Par la suite, il fit du théâtre amateur et il essaya d'entrer dans les écoles de théâtre à plusieurs reprises, mais sans succès. En 2002, sa communauté reçoit une lettre du théâtre Ondinnok qui invite les gens qui sont intéressés au métier de comédien à suivre un stage à Montréal à l'École Nationale durant une fin de semaine. Cette courte formation dispensée dans le but de découvrir de nouveaux talents initiait les participants au jeu corporel et au jeu du masque. En tout, une vingtaine de personnes qui venaient de différentes communautés au Québec ont été sélectionnées pour le stage dont Dave Jenniss. C'est d'ailleurs à ce moment qu'il prit connaissance de l'existence d'un théâtre autochtone. Auparavant, il n'avait jamais entendu parler d'un tel théâtre et il a été surpris d'apprendre qu'Ondinnok avait déjà 20 ans de vécu à son actif. En 2003-2004, il a été rappelé par Yves Sioui Durand, cofondateur et directeur artistique d'Ondinnok, pour participer à une création, *Hamlet le Malécite* (2004), qui sera inspirée en partie de la vie de Dave Jenniss. Cette pièce sera sa première production professionnelle. En 2007-2008, il s'est rendu à Paris. Durant l'été, il participa à un stage de théâtre de deux semaines à l'école de théâtre « Le Cours » à Paris et suite à cette expérience, on lui proposa d'étudier à cette institution où il pourrait accéder directement à la troisième année de cette formation d'acteur. Mais, en raison

---

<sup>29</sup> Informations recueillies lors d'une entrevue réalisée le 22 août 2011 au Planet Coffe à Ottawa.

des coûts à assumer pour la réalisation d'un tel projet et du refus de sa communauté de lui offrir une aide, il n'a pas eu la possibilité de s'inscrire.

En tant qu'acteur, il a participé à plusieurs projets artistiques. Tout d'abord, comme il a été mentionné, en 2004 il a fait partie de la distribution de *Hamlet le Malécite*, une pièce coécrite par Yves Sioui-Durand et Jean-Frédéric Messier. En décembre 2004, il incarna les personnages de Kino et de Narnouk dans la création théâtrale *Wigwam* écrite ainsi que mise en scène par Jean-Frédéric Messier et produite par le Théâtre des Confettis, une compagnie de théâtre jeunesse. Pendant quatre ans, le spectacle, aussi traduit en anglais, a été présenté 272 fois et une tournée a été organisée à travers le Québec et dans l'Ouest canadien. Suite à cette production, Dave Jenniss a obtenu le rôle de Mouki dans la série télévisée pour enfants du même nom, diffusée sur APTN. En 2011, il joua dans une production théâtrale estivale à Gatineau, *Les papillons de nuit* et, plus récemment, il a été comédien pour la pièce *Zone* de Marcel Dubé réalisée par le Théâtre la Catapulte à Ottawa. Une tournée franco-ontarienne a été prévue pour 2012.

En ce qui concerne sa dramaturgie, Dave Jenniss a écrit *Wulustek* en 2008 et la pièce fut montée cette même année par la compagnie Ondinnok. Il explique que son intention avec cette création « c'était de jouer beaucoup sur les silences et les malaises que l'on retrouve chez les autochtones. Cette peur de parler d'eux, cette gêne, toute cette souffrance qui est gardée en dedans et qui a un moment donné sort. Qui sort toute croche. » Le texte, qui illustre des réalités du milieu autochtone à travers les péripéties d'une famille qui revendique le territoire de leurs ancêtres, est joué parfois avec une certaine légèreté démontrant le côté pathétique de la situation. Par contre, l'auteur souligne que *Wulustek* n'a pas plu à tout le monde et, selon lui, il pense que c'est parce qu'il disait :

« la vérité sur certaines situations autochtones au Québec, qu'il ne faut pas avoir peur de rire de nous, qu'il ne faut pas avoir peur de rire de nos défauts. C'est comme ça qu'on avance, il faut arrêter de se cacher puis de se conter des menteries. Oui, ça va mal, mais il y a une façon d'en parler sans se plaindre. »

Il ajoute que les personnages quelque peu clichés de sa pièce ont peut-être offensé certains spectateurs qui ont pensé que « je riais de qui nous étions. » Il indique qu'en effet, il parodiait des aspects de sa communauté, mais avec beaucoup de respect. Il ne nie pas qu'il se soit

inspiré de celle-ci ainsi que de sa famille. Par contre, dans l'idée de ne blesser personne, la famille représentée dans cette œuvre venait de la nation fictive des Malamèques. Cette création reflète la recherche identitaire des Malécites et ce côté de « je-m'en-foutisme » de la part du chef. En tant que Malécite, Dave Jenniss se questionne à travers sa pièce sur l'avenir de sa communauté, sur cette quête d'identité et sur ce qu'il adviendrait si une portion de territoire était redonnée à sa nation. Présentement, il est en processus de création pour sa prochaine œuvre dramatique, *Takuatshin et la liberté des âmes*, qu'il a débuté en tant qu'auteur en résidence au Théâtre la Catapulte à Ottawa en septembre 2010. Il a obtenu, comme pour *Wulustek*, une bourse du Conseil des Arts du Canada pour l'aider dans ce projet. Le thème principal autour duquel la pièce se construit est le pardon. L'histoire met en scène un jeune québécois nommé *Takuatshin* qui, au volant de sa voiture et en état d'ébriété, tue un jeune autochtone sur la réserve de Sept-Îles. À travers le récit, on suit le fautif dans ses derniers mois de prison et lors de ses rencontres avec sa travailleuse sociale. Il y a aussi la présence de la mère du défunt dans la création, mais, comme il le mentionne, le processus d'écriture n'est pas terminé, il reste encore bien des éléments à définir. Par ailleurs, à propos de sa manière de procéder pour créer ses textes dramatiques, il aime travailler à base d'improvisation. Par exemple, pour ce qui est de sa pièce *Wulustek*, il avait déjà une version écrite de celle-ci et, avec les acteurs ainsi que le metteur en scène, il a réalisé une deuxième réécriture. Dans un premier temps, il s'est assis avec Peter Batakiev qui s'occupait de la mise en scène et il a sorti les thèmes importants de l'œuvre. Ensuite, il a eu plusieurs improvisations à partir des thèmes et du texte. De ce travail, Dave Jenniss s'est approprié des éléments et il a retravaillé sa pièce. Il souligne que ce genre de processus est du théâtre de création et qu'il ne faut pas que ça disparaisse « parce que tu as une spontanéité, tu as une vérité qui ne peut pas se perdre en cours de route dans le processus. » De plus, il indique que la représentation scénique diffère un peu de l'œuvre publiée. Les changements sont toujours effectués dans l'idée de mieux rendre l'essence du texte.

Quant à son expérience en tant que scénariste, il a commencé par écrire de petites capsules pour Rachel Alouki, une réalisatrice et productrice qui a créé la maison de production *Alouki films projets*, sur la violence et la drogue chez les jeunes autochtones. Ces vidéos ont été présentées dans les communautés. À la suite de cette collaboration, Rachel Alouki a de

nouveau approché Dave Jenniss pour qu'il soit le scénariste d'un film de fiction autochtone. Il a accepté et depuis trois ou quatre ans il travaille sur le script. Ce projet cinématographique qui est appuyé par Téléfilm Canada raconte l'histoire de Malika une jeune autochtone métisse qui a des pouvoirs chamaniques, car elle est issue d'une lignée de femmes chamanes. Mais elle n'est pas au courant de ses origines parce que sa mère le lui a caché. Guidée par des visions, elle partira à la conquête de son passé accompagné d'autres adolescents. Ce film à la fois surnaturel et de suspense n'a pas encore été produit.

S'il a choisi principalement le théâtre, c'est à la fois pour « la proximité du public et puis pour la vérité » qui est celle du jeu. Il précise qu'il n'est pas possible de mentir aux spectateurs, ils ressentent quand les acteurs ne s'investissent pas totalement de leur personnage. Donc, ce côté vrai d'être sur scène et de vivre le personnage dans sa psychologie ainsi que dans ses émotions est à la fois une expérience particulière pour l'acteur et pour le public qui devient témoin de l'action. Il souligne aussi l'importance de bien rendre l'œuvre dramatique à travers la mise en scène et le jeu pour permettre à l'essence de la pièce de prendre tout son sens.

De son théâtre, il en dit que ce n'est pas du théâtre engagé, mais qu'il fait réfléchir. D'ailleurs, il spécifie qu'il ne se met pas cette pression-là « d'avoir une mission parce que je suis Métis puis qu'à tout prix je dois écrire du théâtre autochtone parce que c'est en train de disparaître. » Présentement, il a des choses à dire qui sont liées au milieu autochtone, mais, à un moment donné, il pourrait travailler sur un sujet différent. Il ne désire pas être étiqueté uniquement autochtone : « Dans le fond, je suis un acteur, je ne suis pas un acteur autochtone. Je suis un acteur en premier lieu qui a des racines autochtones et tant mieux si je peux faire vivre mon théâtre autochtone. Mais, mon but n'est pas là. » Par contre, il est très reconnaissant envers ce milieu artistique qui lui a permis de se rendre là où il est et il a bien l'intention de continuer à le côtoyer.

**Marjolaine McKenzie**<sup>30</sup> est la fondatrice des Productions Papu Uass, une compagnie qui réalise des événements théâtraux, des animations et qui dispense des ateliers ainsi que des

---

<sup>30</sup> Informations recueillies lors d'une rencontre le 11 juillet 2011 dans un restaurant Mikes à Québec.

formations de théâtre. Elle est aussi comédienne et metteur en scène. Née à Schefferville, elle est d'origine innue, mais elle a été élevée chez les Wendats. Son intérêt pour la scène a débuté dès son enfance où au primaire elle participait à des spectacles de fin d'année. Sa mère l'a inscrite, par la suite, à des cours de mannequin et de théâtre vers l'âge de 14-15 ans. Mais c'est au Cégep de Limoilou, lors d'un des quatre cours de français obligatoires qui était axé sur le théâtre, qu'elle s'est intéressée particulièrement à l'art dramatique. Elle soutient que cette forme d'expression artistique reflétait davantage sa personnalité, que c'était ancré dans le moment présent et que le défi semblait plus grand. C'est alors qu'elle a décidé d'auditionner pour le *Centre of Indigenous Theatre* à Toronto et elle a été acceptée. Elle a suivi une formation de deux ans à cette institution qui offre un enseignement du théâtre centré sur une approche autochtone où les enseignants sont pour la plupart des artistes amérindiens et où la spiritualité occupe une place importante. Elle y a appris les différents metteurs en scène autochtones, tout ce qui est lien avec la création et les techniques corporelles. À son retour au Québec, elle a été recrutée en 2003 par *Ondinnok* pour jouer le rôle d'Ophélie dans la pièce *Hamlet le Malécite*. À la suite de cette expérience, elle a décidé de créer sa propre compagnie de théâtre, les Productions Papu Uass, avec laquelle elle a réalisé, en compagnie d'amis, des créations théâtrales. Comme elle l'indique, ses productions étaient, au départ, souvent des spectacles spontanés, des « essais-erreurs » et ils ont bien fonctionné. En 2004, elle a enseigné l'art dramatique au Centre de développement de la formation et de la main-d'œuvre de Wendake (CDFM). Elle a aussi essayé de donner des cours aux enfants et cette initiative a été une réussite. Ces expériences l'ont motivée à se concentrer sur l'enseignement du théâtre dans les réserves autochtones du Québec. Pour l'année 2011, elle a annoncé qu'elle allait être très occupée par plusieurs projets. Elle a fait une demande au Conseil des Arts du Canada pour soutenir un projet de création en collaboration avec le Musée des Civilisations de Québec, elle a obtenu un contrat pour travailler avec les jeunes de la réserve d'Uashat mak Mani-Utenam et elle travaille à élaborer des cours de théâtre à Wendake pour tous les groupes d'âge.

En ce qui concerne son approche du théâtre, elle dit s'inspirer beaucoup de Muriel Miguel, une des fondatrices de la compagnie *Spiderwoman Theatre*, qui est à la fois directrice artistique, chorégraphe, comédienne, dramaturge et professeur. Marjolaine McKenzie explique que l'approche de cette femme de théâtre est différente que celle du théâtre traditionnel et que

cela semble plus facile pour les autochtones. Ils ont la possibilité de raconter leurs propres histoires et les mettre en scène : c'est de la création collective. Elle souligne que c'est de cette manière qu'elle aimerait travailler dans les communautés, de « dire aux enfants que tout ce qu'ils disent c'est important, que ça soit banal à extraordinaire. Qu'on peut faire une histoire avec n'importe quoi. » D'ailleurs, elle indique que son but est de donner aux personnes qui assistent à ses formations des outils et des techniques pour les aider à s'exprimer, « surtout pour les autochtones parce qu'ils sont tellement renfermés des fois. » Elle ajoute que « ce n'est pas parce qu'ils sont dans des communautés qu'ils ne peuvent pas parler et qu'ils ne peuvent pas dire ce qu'ils pensent même s'ils sont maladroits. » Donc, par le biais de ses ateliers, Marjolaine McKenzie désire que les participants acquièrent une confiance, une aisance à communiquer et qu'ils aient du plaisir à la faire. Pour l'instant, elle projette de faire le tour des communautés. Elle a déjà visité Wemotaci ainsi que Schefferville et elle a travaillé à Wendake. De plus, en faisant référence au *Centre for Indigenous Theatre*, elle évoque qu'elle aimerait partir une école de théâtre où des artistes amérindiens viendraient enseigner et créer par le fait même un réseau autochtone. Elle spécifie qu'il y a énormément de potentiel dans les communautés et qu'il « faudrait tellement avoir un peu plus de place pour les faire entendre. »

Sa manière de choisir les thématiques ou l'approche à privilégier pour ses classes dépend de la catégorie d'âge des participants et du contexte. Avec les enfants, c'est surtout de l'exploration, elle leur fait faire des jeux de créations, des improvisations, etc. Lors de ces exercices, elle prend en note les éléments qui reviennent fréquemment pour créer le spectacle final. Par exemple, au moment de la création de la pièce *Les orphelins de Yadata*, il y a eu beaucoup de films sur les supers héros qui sont sortis. Les jeunes s'inspiraient beaucoup de ces personnages pour les jeux. De plus, ils semblaient exclure les parents. Donc, elle a transmis des indications comme celles-ci à Louis-Karl Picard-Siouï et il a écrit le texte qui a ensuite fait l'objet, dans un premier temps, d'une lecture avec les enfants pour être mis en scène après. Par contre, dans d'autres groupes de jeunes, Marjolaine McKenzie a dû s'organiser différemment. À Schefferville, le groupe était composé de 61 enfants. Elle s'est vite aperçue que la télévision était un sujet très populaire et devant le nombre élevé de participants elle a décidé de séparer le groupe en plusieurs sous-groupes. Chacun de ces ensembles a créé sa publicité ou sa portion d'émission. En dernier, ces scènes ont été enchaînées pour donner l'impression aux



spectateurs qu'ils regardaient la télévision. Marjolaine McKenzie indique qu'il est important, pour les groupes d'enfants, de suivre leurs intérêts et ensuite faire des propositions. Tandis que pour les adultes, il est plus facile de leur imposer des choix, car ils sont généralement plus à l'aise avec un texte et les déplacements que de faire des improvisations. Avec les femmes de Schefferville, les ateliers de création et la représentation finale ont été réalisés à partir d'un questionnaire : « C'est quoi pour toi d'être une femme? » Elle précise que, dans ce cas-ci, l'évènement qui a souligné la fin des ateliers a été une lecture publique plutôt qu'une pièce. Elle explique que ce dénouement se justifiait par le fait qu'il y avait certaines femmes qui vivaient de la violence conjugale ou qui n'avaient pas d'estime de soi. Comme elle le mentionne, « juste d'être capable de lire ce qu'elles ressentaient, d'être capable de s'exprimer, c'était vraiment beaucoup pour elles. » Pour la fondatrice des Productions Papu Uass, il est encourageant de voir que ces personnes, après avoir vécu leur expérience sur scène, veulent continuer et qu'elles sont enthousiastes face à d'autres projets proposés ou même à l'idée d'entreprendre elles-mêmes un processus de création. Néanmoins, elle soutient que les ateliers et les pièces n'ont pas une vocation thérapeutique ni d'intervention. Par sa démarche, elle désire donner les outils et les techniques nécessaires aux participants pour pouvoir s'exprimer aisément et prendre confiance en eux. De plus, il ne faut pas oublier que l'élément le plus important est de s'amuser et d'avoir du plaisir.

Quant à ses réalisations artistiques extérieures à ses ateliers de théâtre, elle a collaboré à deux productions d'Ondinnok en tant qu'actrice, *Hamlet le Malécite* (2004) et le spectacle célébrant le 20e anniversaire de cette compagnie en 2005. Quelque temps après ces expériences, elle a fondé sa compagnie et elle s'est entourée d'amis ainsi que de gens intéressés qui, occasionnellement, produisent des pièces de théâtre où des animations. Comme il a été mentionné précédemment, elle a travaillé avec Louis-Karl Picard-Siouï sur plusieurs projets tels que *Demi-êtres de silence* (2006), *Randonnée nocturne au cœur de la mémoire*, *Perles de mémoire* (2010), *Les visages*, etc. Elle souligne que dans les créations qu'ils réalisent, « on essaie d'être le plus honnête possible dans ce qu'on dit et ce que l'on voit. La réalité que nous on pense au niveau des autochtones. Ce qui nous arrive en ce moment. »

Donc, Marjolaine McKenzie énonce clairement que sa « mission de vie c'est d'aider les Autochtones à s'exprimer » et c'est par l'enseignement qu'elle procède à la réalisation de

cet engagement. Quant au développement de sa compagnie théâtrale, elle aimerait pouvoir produire de plus en plus de créations et que les productions Papu Uass soient plus reconnues. Elle espère aussi que ses initiatives vont permettre d'ouvrir des portes à d'autres artistes qui désirent se lancer dans une entreprise semblable et qu'elles vont faire en sorte que la future génération puisse faire du théâtre et qu'elle puisse parler de leur culture.

#### **4.1 Conclusion**

En somme, ces courtes présentations nous permettent d'observer le cheminement et les particularités du travail artistique de chacun des artistes sollicités par cette étude. Elles nous renseignent sur les thèmes abordés, sur les processus de création et sur les diverses approches de la théâtralité qu'ont ces créateurs. En tenant compte de ces résumés, le théâtre amérindien semble être un genre diversifié dans ses formes, ses sujets et ses intentions. Il est aussi grandement axé sur les cultures autochtones, les traditions de ces peuples et les réalités auxquelles ils sont confrontés. De plus, on constate que l'enseignement de cet art et de ses pratiques particulières occupe une place de choix dans les activités de ses artistes.

Autrement, on remarque que la création théâtrale autochtone se produit et se diffuse principalement à l'intérieur ou en périphérie de centres urbains. Les lieux de représentations sont variés et parfois même en dehors des salles conventionnelles de théâtre. Les milieux muséaux et scolaires sont aussi des endroits investis par les productions amérindiennes. Ces lieux qui se positionnent comme des protecteurs et des propagateurs de l'« histoire », des arts et des savoirs sont des espaces de prédilections pour faire valoir et affirmer les identités autochtones. Sinon, on observe que certaines productions auront même l'opportunité de se rendre à l'étranger.

Grâce aux informations recueillies dans ce chapitre, une analyse de l'espace théâtral autochtone produit par les créations issues du théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones sera réalisée dans l'idée de saisir son fonctionnement, ses singularités et ses stratégies de représentations. Il sera question dans le prochain chapitre de faire ressortir les caractéristiques de cette zone d'expression à partir des présentations offertes dans cette section.

## Chapitre 5

### La composition de l'espace théâtral amérindien

Consécutivement à cette synthèse des entrevues, on constate que le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones semble être majoritairement un « théâtre de création ». Cette désignation sous-entend que, bien souvent, les artistes ou les compagnies théâtrales autochtones vont créer et mettre en œuvre leurs propres projets de création plutôt qu'interpréter ou reprendre des œuvres conçues par d'autres créateurs. Ces productions originales élaborées de manière individuelle ou collective suscitent des espaces extrêmement complexes, composés d'une diversité de signifiants œuvrant à transposer la vision des artistes impliqués. Il est donc important de s'attarder à ce qui caractérise ces zones d'expressions artistiques à partir des données amassées.

Une attention particulière sera accordée, tout d'abord, à cette dramaturgie vouée aux cultures autochtones et aux thématiques qui l'alimentent. Nous découvrirons un théâtre axé sur l'identité et la mémoire dépeignant à la fois l'expérience de la colonisation, l'aliénation qui s'en est suivi, la quête identitaire et la survie culturelle. À la suite de ce survol des thèmes qui caractérisent le corpus dramatique à l'étude, il sera question aussi de prendre en considération l'importance de la mythologie et de la spiritualité au sein des créations théâtrales amérindiennes. Nous verrons que les artistes, par l'utilisation de celles-ci, tentent d'illustrer de quelle manière les populations autochtones perçoivent, comprennent et représentent le monde. Il sera possible, entre autres, d'observer les multiples fonctions ou rôles que peuvent occuper les récits mythologiques au sein de certaines œuvres présentées dans ce chapitre et l'emphase mise sur la relation de dépendance mutuelle entre l'homme et la nature, sur la responsabilité de ce dernier de maintenir l'équilibre et l'ordre de son univers. De plus, nous aborderons une pratique théâtrale particulière, un théâtre dit « rituel », qui est intimement lié à la spiritualité, à la guérison, aux esprits et aux ancêtres. En dernier lieu, la langue et le corps seront successivement discutés. Nous pourrions constater que le traitement de ces deux modes de communication à travers les démarches artistiques des artistes sollicités révèle des stratégies singulières liées à la représentation de l'amérindianité et à la revitalisation culturelle.

## 5.1 Une dramaturgie axée sur les Amérindiens

Au moment de créer leurs œuvres dramatiques, les artistes liés au théâtre amérindien s'inspirent principalement des cultures et des communautés autochtones. En effet, cette dramaturgie emprunte à celles-ci des éléments issus de leurs traditions ainsi que de leurs mythologies et aborde des thèmes ou des sujets qui les concernent. Selon les projets de création, on constate que les créateurs trouvent parfois leur inspiration à même leur (s) culture (s) d'appartenance (s) tandis qu'à d'autres moments ils s'inspirent de groupes autochtones qui ne leur sont pas directement affiliés.

Parmi les participants, il est possible de percevoir, pour certains, une propension à baser leur travail artistique sur les traditions ainsi que l'histoire de leur nation. Par exemple, pour l'artiste huron-wendat Louis-Karl Picard-Siouï, il est important d'imbriquer la culture wendate dans ses œuvres par l'intégration de savoirs, de valeurs et de symboles liés à celle-ci. Il mentionne que l'omniprésence de cette trame culturelle dans son travail artistique émane de la préoccupation qu'il a de revitaliser sa culture. Cette dernière semble être pour lui une base essentielle sur laquelle il fonde ses créations. De plus, ses emplois, ses initiatives et ses engagements sont souvent liés à sa communauté et à son développement culturel. Que cela soit par ses rôles d'agent aux manifestations artistiques, de cofondateur du Cercle d'écriture de Wendake ou d'écrivain, la plupart de ses réalisations contribuent à la mise en valeur du patrimoine culturel wendat et à susciter une vie ainsi que des initiatives culturelles dans sa collectivité. Sa dramaturgie reflète d'ailleurs ce souci. Avec *Les orphelins de Yadata*, une pièce écrite pour les Productions Papu Uass dans le cadre d'ateliers d'art dramatique donnés auprès de jeunes autochtones, l'auteur propose un récit qui se compose de divers éléments culturels liés à la communauté huronne-wendate tels que leur perception de la nature, leur conception de l'univers et des composantes issues des mythes wendats. Dans *Perles de mémoire* où il est question de la relation entre les Wendats et les anthropologues, Louis-Karl Picard-Siouï fait référence à Marius Barbeau par l'intégration de chants traditionnels ainsi qu'au projet Yawenda<sup>31</sup> par le biais d'une projection vidéo en langue wendate. La musique

---

<sup>31</sup> Le projet Yawenda a pour but de revitaliser la langue huronne-wendat « en créant du matériel pédagogique et en formant des enseignants<sup>31</sup> qui la transmettront aux écoliers de niveau primaire ainsi qu'aux adultes désireux

contemporaine a aussi tenu un rôle important dans cette création avec la participation de Gilles Sioui, ce même artiste dont le travail artistique est la trame principale du spectacle *Randonnée nocturne au cœur de la mémoire*. À travers ces projets artistiques, on retrouve cette volonté de transmettre et de mettre en valeur la culture wendate ainsi que ses innovations. Cela dit, le travail artistique de Louis-Karl Picard-Sioui ne se concentre pas exclusivement sur sa communauté, mais rejoint aussi l'ensemble de la population autochtone et non autochtone en traitant de sujets tels que le questionnement identitaire, la situation des réserves, la Loi sur les Indiens, l'acculturation, etc.

Tandis que pour d'autres dramaturges, c'est en faisant allusion ou en s'inspirant de cultures autochtones étrangères ou côtoyées qu'ils alimentent, en partie, leur dramaturgie. Sans toutefois généraliser cette tendance à l'ensemble de leurs œuvres, car ils ont aussi écrit et réalisé des créations qui mettent en scène leur culture et leurs origines, Michel Noel et Yves Sioui Durand sont deux créateurs qui illustrent bien cette affirmation. Dans sa dramaturgie, Michel Noel s'est intéressé aux Inuits (*Kinauvit? Qui es-tu?, L'Umiak : le bateau collectif*), un peuple autochtone qu'il a côtoyé, mais dont il n'est pas issu. De par sa formation d'ethnologue, ses origines algonquines et ses expériences vécues auprès de plusieurs communautés autochtones du Québec et du Nunavut, il s'est inspiré à la fois de données anthropologiques et du bagage culturel acquis tout au long de sa vie pour écrire ses œuvres, dont ses pièces de théâtre. En tant qu'écrivain, il se consacre principalement à faire connaître les cultures autochtones du Québec à la fois auprès des enfants, des adolescents et des adultes et cet engagement se reflète dans ses créations littéraires. Quant à Yves Sioui Durand, son travail artistique s'inspire bien souvent de cultures autochtones présentes en Amérique et, dans certains cas, de celles d'Asie. Plusieurs de ses projets de création se basent sur des mythologies ou bien des récits historiques empruntés à quelques groupes autochtones tels qu'aux Indiens Modoc Klamath, aux Mayas, aux Iroquois, aux Algonquiens, aux Inuits, aux peuples sibériens, etc. Il collabore aussi avec des artistes étrangers : tel est le cas pour la production du spectacle *XAJOJ TUN RABINAL ACHI* qui amena la troupe guatémaltèque El Baile Danza Rabinal Achi à travailler avec Ondinnok.

---

de l'apprendre.» (CIÉRA : Centre interuniversitaire d'études et de recherches autochtones, <http://www.ciera.ulaval.ca/publications/yawenda.htm>, 2013)

Il faut souligner que cette compagnie de théâtre semble travailler à l'intérieur d'un cadre pantribal, « envisioning identities that cut accross geographical distances and tribal affiliations » (Huhndorf 2006 : 292). En effet, étant situé en milieu urbain, cet organisme théâtral est composé de membres qui proviennent de diverses communautés autochtones. Cette diversité culturelle se reflète dans quelques-unes des créations d'Ondinnok par le mélange d'éléments de culture venant de différentes nations ou par la mise en scène d'une identité panindienne. La pièce *Le Porteur des peines du monde* d'Yves Sioui Durand, entre autres, démontre cette tendance. Cette œuvre met en scène la quête de purification du Porteur, personnage qui représente les populations amérindiennes de l'Amérique, dans l'idée de se libérer des vices de la colonisation et de la consommation. Des composantes culturelles<sup>32</sup> appartenant à plusieurs peuples autochtones sont utilisées et elles symbolisent cette unification. D'autre part, la première distribution (1985) rassemblait des interprètes de diverses origines telles que Huron-Wendat, Déné, Montagnais-Innu, Ojibway, Péruvien et Québécois. D'ailleurs, comme nous le verrons plus loin dans ce chapitre à propos de la pièce *Le Porteur des peines du monde*, cette identité panindienne s'expose bien souvent par l'unification des populations amérindiennes du continent sous une même historicité et acquiesçant aux mêmes objectifs quant à leur survivance et leur avenir.

En écrivant au sujet de leur communauté ou d'autres peuples autochtones présents sur le continent américain ou ailleurs dans le monde, les artistes transmettent une vision particulière de l'indianité. La dramaturgie qui provient de ces créateurs tend non seulement à valoriser ou à revitaliser les cultures autochtones, mais aussi à s'intéresser aux réalités de ces peuples qui sont, en quelque sorte, liées par une histoire marquée par le colonialisme. Cette expérience commune explique, en partie, l'intérêt de certains artistes à s'inspirer ou à écrire sur d'autres peuples qui partagent la même historicité. Maurizio Gatti mentionne dans son livre *Être écrivain amérindien au Québec : Indianité et création littéraire*, que :

« Les groupes minoritaires, colonisés ou exilés sont souvent portés, à cause de leur histoire, à s'interroger sur leurs origines, sur les réalités qui les accablent et sur la

---

<sup>32</sup> Des composantes culturelles telles que des personnages incarnant et revêtant des costumes liés aux Indiens des Andes, l'utilisation de la langue montagnaise, l'intégration de roues de médecine dans la scénographie, la présence de Papakuasik'w le maître des caribous, les usages multiples du maïs, des courges et des haricots, etc.

menace de disparaître. Il en résulte une écriture qui tend au repli sur soi. » (Gatti 2006 : 149)

Certes, la dramaturgie amérindienne est principalement axée dans ses thématiques et dans son inspiration sur les cultures autochtones ainsi que sur les problématiques liées à celles-ci. Néanmoins, elle semble ouverte, d'une certaine manière, sur le monde et sur d'autres cultures en créant des ponts entre diverses communautés ou dans son désir d'établir un dialogue avec autrui. Comme le souligne Yves Sioui Durand, « il nous faut éviter à tout prix l'enfermement, le repli sur nous-mêmes. Il nous faut un théâtre ouvert sur le monde et sur la diversité culturelle » (Wickham 1995 : 116). D'ailleurs, il explique que pour lui, le théâtre amérindien touche l'universel, car même s'il parle des autochtones, il parle surtout d'humanité. Il émet des questionnements ou des réflexions qui concernent les autochtones comme les allochtones :

« Donc il y a tout ce rapport avec l'universel pour moi bien sûr, je n'ai pas le sentiment de faire un théâtre qui est pour les autochtones ou pour les blancs, pour leur dire voilà qui sont les autochtones. Bien sûr, il y a cette dimension-là, mais ce n'est pas l'essentiel. Une compagnie théâtrale comme Ondinnok produit un théâtre qui permet un dialogue entre deux mondes, deux cultures. Il est lieu de dialogue. » (Sioui Durand entrevue réalisée le 23 mai 2011)

Le caractère dialogique du théâtre, souligné dans cet extrait et précédemment discuté dans la revue de la littérature, évoque une relation scène-public caractérisée par des échanges et une ouverture face aux idées ainsi qu'aux expériences des « Autres » (Meintel 2008, Bramadat 2001). Pour mieux comprendre ce qui constitue les divers dialogues générés par l'espace théâtral amérindien, une synthèse des thématiques abordées dans les œuvres des artistes sollicités s'impose.

## **5.2 Un théâtre qui parle d'identité et de mémoire**

Nombreux sont les sujets abordés par ces artistes dans leurs œuvres dramatiques. Bien souvent en lien avec l'identité, l'histoire coloniale et la mémoire, ils sont développés à travers une écriture et un processus de création qui apportent un regard nouveau et de nouvelles perspectives à ceux-ci. Lors des entretiens, quelques thématiques ont été énoncées, ce qui permet de donner un bref aperçu, non exhaustif, des sujets traités dans la dramaturgie. Comme nous le verrons, les thèmes utilisés par les créateurs à l'étude traitent en grande partie de l'expérience de la colonisation, de la quête identitaire et de la survie culturelle.

La conquête et colonisation de l'Amérique est transposée dans le théâtre autochtone de plusieurs manières. Certains, comme Yves Sioui-Durand, l'illustrent par l'expérience de la dépossession territoriale, identitaire et spirituelle. Avec *Le porteur des peines du monde*, il démontre la dépossession par le biais d'un drame rituel, centré sur le personnage de l'Homme-Oiseau, héros symbolisant les peuples autochtones qui, tout au long de son cheminement vers la purification, est confronté aux blessures issues de la colonisation. Sur son parcours, on évoque le lent génocide des Indiens d'Amérique suite aux conquêtes meurtrières et l'appropriation du continent par *Le loup de la finance*, figure métaphorique du colonisateur. Ce dernier s'adresse au Porteur en ces termes pour affirmer sa domination : « Sors du ventre de la terre/Homme de maïs/Sors du ventre de la Terre/ LA TERRE TOUTE ENTIÈRE/DÉSORMAIS M'APPARTIENT/ton destin tout entier m'appartient... /Tu n'as plus de terre/ tu n'as plus de nom/tu n'as plus rien/va-t-en... va-t-en... » (Sioui Durand 1992 : 37-38) Dépossédé de tout, l'Homme-Oiseau devient une marionnette dans les mains du *Loup de la finance* et sombre dans l'alcool en réponse à la honte de lui-même qu'il éprouve. La venue du Maître des Caribous le guide vers la purification pour qu'il puisse renaître en renouant avec sa culture et sa spiritualité. La dépossession est exprimée ici par l'appropriation ainsi que le contrôle du territoire et de l'identité amérindienne par l'homme blanc, par la déchirure et la honte du Porteur impuissant devant cette acculturation. Du même dramaturge, *La conquête de Mexico* aborde aussi le même thème, mais d'une tout autre approche. Cette œuvre se base sur le douzième livre du Codex de Florence qui relate la conquête espagnole selon les récits en langue nahuatl que des survivants ont faits au franciscain Bernardo de Sahagun. Cette adaptation théâtrale du récit rendu par les « conquis » offre une incursion à un moment de rupture, où les Européens se sont approprié une portion de l'Amérique et ont annihilé les connaissances ainsi que la culture de la civilisation aztèque. Cet événement de l'histoire reflète ce qui s'est passé à la grandeur du continent américain. Comme le souligne Yves Sioui Durand à propos de sa création :

« créée entre la désormais célèbre crise d'Oka, les blessantes célébrations du 350<sup>e</sup> anniversaire de la fondation de Montréal, le 500<sup>e</sup> anniversaire de la découverte des Amériques et les irréconciliables et mensongères négociations constitutionnelles canadiennes de 1992, cette œuvre-phare est le témoignage d'un rêve brisé, d'une vision mythologique et de l'existence d'une continentalité humaine tristement absente ou



stéréotypée dans l'imaginaire collectif et la dramaturgie panaméricaine » (Sioui Durand : 11)

Cette absence ou cette mauvaise représentation de la continentalité amérindienne brièvement mentionnée dans l'extrait précédent fait écho à l'appropriation culturelle qui suivit la conquête, où l'histoire du continent ainsi que l'« expérience amérindienne » sont devenues l'apanage des colons européens. *La conquête de Mexico* est en ce sens une tentative de réappropriation de l'histoire, de redonner « préséance au récit amérindien sur le récit européen » (L'Hérault 2005 : 17). Ces deux créations d'Ondinnok traitent de la dépossession à travers la conquête et la colonisation, de l'appropriation du colonisateur aux dépens des cultures autochtones. Néanmoins, elles sont aussi un acte de réappropriation. *Le Porteur des peines du monde* est présenté comme un drame qui « réunit, au-delà de la mémoire enfouie sous le joug des abaissements, des Amérindiens de l'Amérique du Nord et du Sud pour la réappropriation de la spiritualité comme territoire imaginaire intact » (Sioui Durand 1992). Tandis que pour *La conquête de Mexico*, l'utilisation du récit de la conquête donné par les Aztèques témoigne du désir d'ancrer la version amérindienne de cet événement dans la trame narrative qui définit la continentalité américaine actuelle. Il n'y a pas qu'Yves Sioui Durand qui aborde la dépossession dans ses créations. Dans sa performance théâtrale au sujet de la Loi sur les Indiens, Louis-Karl Picard-Sioui illustre en mouvement le confinement en réserve, l'acculturation par la scolarisation obligatoire ainsi que les maintes interdictions concernant les pratiques culturelles autochtones. Dépossédé, confiné, bâillonné, les mains et les pieds liés, le performeur wendat gît sur le sol. Les images évoquées reflètent la violence de la dépossession perpétrée par cette loi. Au final, au son du tambour et avec l'aide de gens de l'assistance, il se relève en se libérant de ses liens et de par cette délivrance émane une image symbolisant la survivance des Amérindiens.

L'impact de la colonisation sur les peuples amérindiens est aussi exprimé dans la dramaturgie à travers l'illustration de la déstructuration sociale causée par de multiples facteurs tels que l'évangélisation, la naissance des réserves, les pensionnats, l'adaptation forcée à un nouveau mode de vie, etc. La pièce de théâtre *Kinauvit? Qui es-tu?* de Michel Noël en est un exemple. L'auteur transpose dans cette création la sédentarisation vécue chez les Inuits, c'est-à-dire le passage rapide de « la vie traditionnelle de chasseurs et de nomades à

celle fondée sur l'argent » (Noël 1991). L'établissement de comptoirs de traite pour le commerce de la fourrure dès le 19<sup>e</sup> siècle avec l'arrivée de la Compagnie de la Baie d'Hudson initie une réorganisation du mode de vie axée sur l'économie de marché. Les activités de piégeage deviennent plus importantes que la chasse pour la subsistance, les trajets annuels sont modifiés en faveur de passages plus fréquents aux postes de traite, des familles commencent à s'installer à proximité des comptoirs, etc. (Collin 1983). Peu à peu s'installe une dépendance entre ces établissements et la survie des Inuits qui les fréquentent. De la transhumance vers la sédentarisation, cette transition pour s'ajuster à la vie contemporaine instaurée par l'homme blanc amorce de profonds changements dans les croyances ainsi que les valeurs traditionnelles. La pièce *Kinauvit? Qui es-tu?* témoigne de la crise identitaire issue de ces changements dans le mode de vie des Inuits et des problématiques qui en découlent (l'alcoolisme, la toxicomanie, la violence conjugale, le suicide, etc.). Néanmoins, Michel Noël clôt le récit sur un discours teinté d'espoir axé sur l'importance pour les Inuits de prendre en charge leur avenir et la conservation de leur culture.

Face à l'acculturation forcée et à la marginalisation des communautés autochtones, la crainte de la disparition des cultures autochtones est un souci exprimé par maints dramaturges. Louis-Karl Picard-Sioui évoque cette inquiétude dans plusieurs de ses créations en traitant du processus d'« homogénéisation du monde » par les communications, le capitalisme, le christianisme, etc. Quelques-unes de ses œuvres telles que *Le mangeur de mondes* et *Randonnée nocturne au cœur de la mémoire* traduisent en image la lutte contre cette uniformisation qui mène à la destruction de la diversité culturelle. Dans les deux pièces mentionnées ci-dessus, l'homogénéisation est personnifiée soit sous les traits d'un « occident cannibale » ou « du grand effaceur », représenté par la figure du prêtre, qui utilise les faiblesses des Amérindiens pour les éloigner de la tradition. Pour le repousser, l'auteur a inséré des moments de revitalisation culturelle. Ce combat reflète, comme le mentionne cet artiste, une autre thématique récurrente dans la dramaturgie autochtone sur laquelle nous reviendrons, soit celle de la survie culturelle.

Donc, c'est par l'expérience de la dépossession, de la déstructuration sociale ainsi que par l'expression de cette crainte de disparaître complètement suite aux multiples tentatives d'assimilations dites civilisatrices que la colonisation est abordée par les artistes. À travers ces

thèmes qui illustrent l'histoire coloniale du point de vue amérindien, on découvre une identité autochtone en pleine crise, à la fois déracinée, déchirée, fragmentée et malmenée. Il n'est donc pas surprenant de constater que leur dramaturgie semble être habitée par la problématique identitaire qu'elle tente de cerner, d'interroger et à laquelle elle tente de répondre. La compagnie de théâtre Ondinnok, par exemple, consacre un de ses trois volets créatifs à la question suivante : « Qu'est-ce qu'être Amérindien au 21<sup>e</sup> siècle? ». Les créations qui composent cette section tentent à la fois d'illustrer cette interrogation et d'émettre une réflexion à son propos. La pièce *Hamlet le Malécite*, inspirée de l'œuvre de Shakespeare, fait partie de ces productions. Elle relate l'histoire d'un jeune Malécite (Dave) qui revient à la réserve de Kinogamish pour le mariage de sa mère suite à son départ pour la ville dans le but de devenir comédien. Par l'entremise de ce récit, on voit une jeunesse autochtone résidant sur ce territoire circonscrit qui se questionne sur leur avenir, sur leur place dans la société actuelle et qui tente de donner un sens à leur existence en tant qu'Amérindien :

Dave : Ça sers-tu encore à quelque chose, être indien? Est-il plus noble pour une âme de souffrir les flèches et les coups d'une indigne infortune? Ou de prendre les armes contre une mer de troubles (*sic*) et de leur faire front et d'y mettre fin? (p.29)

[...]

Ophélie : Dave, tu penses-tu qu'être indien ça veut dire être condamné à vivre dans la marde? (p.54)

[...]

Ophélie : Dave, pourquoi qui nous ont pas toute (*sic*) achevés, pourquoi qui nous ont pas toutes stérilisés les femmes, c'est leur monde maintenant, on a pus (*sic*) notre place ici. (p.54)

[...]

Laerte : Quand je veux savoir qui je suis, je sors mon portefeuille [...] pis dedans y a une carte que le gouvernement du Canada m'a donnée, avec ma photo dessus, qui dit que je fais partie des Premières Nations, ce qui me confère le même statut que les poteaux de téléphone et les parcs nationaux. Qu'est-ce qui est à comprendre là-dedans? (p.65)

[...]

Dave : Être ou ne pas être? C'est là la question! (p.66)  
(Sioui Durand et Messier 2004)

Ces extraits démontrent, en quelque sorte, la difficulté pour ces jeunes amérindiens de se projeter dans le futur, de voir qu'il y a une place pour eux. Ils semblent être pris entre l'idée de se résigner à leur sort et de disparaître ou bien de lutter pour leur survie sans savoir, au final, si l'avenir sera plus reluisant. Du reste, cette œuvre met en scène d'autres problématiques liées à

l'identité telles que les préjugés de la communauté vis-à-vis de ceux qui quittent la réserve pour la ville, l'importance d'avoir le « look » indien comme facteur d'authenticité et la confrontation des générations qui est démontrée, bien souvent, par l'opposition entre la tradition et la modernité. Il est important de souligner que la pièce *Hamlet le Malécite* ne dénonce pas seulement la perte et la remise en question identitaire dans les réserves, mais aussi « l'absence de l'art, de liberté de parole et l'incapacité de se rêver [...] » (Sioui Durand cité dans Wickham 2004 : 144)

Une autre création répertoriée dans ce volet, *Wulustek*, écrite par Dave Jenniss et produite par Ondinnok, exploite le caractère parfois irrationnel et pathétique de la recherche identitaire ainsi que de certaines situations autochtones au Québec. Elle traite de la quête d'identité d'une famille amérindienne qui tente de recouvrer ses racines malamèques<sup>33</sup> à travers la lutte pour reprendre possession du territoire ancestral aux mains d'une compagnie forestière. Cette réappropriation territoriale est perçue différemment par les deux fils de la cellule familiale. David, l'aîné et l'avocat de la famille, remet en doute l'utilité de ce combat :

« David : [...] Ça fait des années que je me bats pour ce bout de terrain là, à cracher mon indianité à la face des fonctionnaires, à faire semblant de connaître les noms autochtones des différentes parties du terrain. [...] J'angoisse. J'suis plus capable. J'suis plus capable de jouer à l'Indien. [...] Où est ce qu'il est le mode de vie traditionnel dans c'te flaque de boue-là? Je sais pas ce que mon père a en tête, mais j'suis pas mal sûr qu'on réclame pas le territoire pour aller à la chasse. Que ça soit par la compagnie ou entre les mains de la nation malamèque, cette terre-là va être violée, déchirée... transformée en quelque chose de plus « utile »... Une banlieue en annexe de Saint-Timothée? On va-tu être plus Indiens quand on va vivre dans cette banlieue-là ? On pourrait demander à un aîné d'une autre nation, de venir nous bénir... dans sa langue. » (Jenniss 2011 :13)

Quant au plus jeune frère, il idéalise le territoire et voit la rétrocession de ce dernier comme solution à son mal être identitaire et nécessaire à la survie de la communauté :

« Marc : Arrêtez... arrêtez! Vous êtes pas tannées de dire des niaiseries? C'est pour ça qu'on est perdus... que je suis perdu, que je sais pas qui je suis. C'est parce que j'ai pas de territoire à moi pour m'enraciner. [...] (À propos du territoire) Ça c'est notre survie. C'est ça qui va nous donner la dignité. Y faut jamais perdre ça. » (Jenniss 2011 :65)

---

<sup>33</sup> Les Malamèques sont une nation amérindienne fictive créée par Dave Jenniss pour les besoins de sa pièce *Wulustek*. Certes, il y a une ressemblance entre cette dénomination et celle de la nation de l'auteur, les Malécites. Cette similarité est voulue par l'auteur, car il s'est inspiré de sa communauté pour écrire cette pièce.

L'auteur de *Wulustek* tente de lancer une réflexion sur la quête d'une identité pour laquelle il ne subsiste aucune autre mémoire que la nostalgie et l'idéalisation d'un territoire. Certes l'acquisition de cet espace représente un acte de reconnaissance vis-à-vis de cette nation, mais de quelle manière peut-elle répondre à la perte de la culture et de l'identité malamèque? Lors d'une discussion avec l'amie de son fils aîné, la mère du clan familial, qui est une Québécoise, explique à cette dernière comment elle a tenté de pallier le vide culturel créé par l'extinction de la culture de son mari :

« Hélène : Pour la cérémonie j'ai utilisé des mots en attikamek, en innu, et en quitche, pas un mot en malamèque. La langue malamèque a disparu. Les Malamèques c'était un beau peuple, un peuple d'eau... de rivière. Ils étaient doux et rêveurs. Mais à un moment donné dans l'histoire, ils se sont dispersés. Ils ont disparu comme l'eau qui entre dans le sable. Quand Matthew est redevenu indien officiellement, je me suis dit qu'il fallait que je trouve des traces de cette culture-là pour donner une identité amérindienne à mes enfants. Je suis partie en chasse, je suis partie en formation au village huron, j'ai été au Dakota, dans le Wisconsin. J'ai fait des *sweat lodges* dans le Nord. J'ai fouillé dans les bibliothèques. C'est devenu une vraie passion. Avec tout ça, j'ai trouvé une façon de parler au Créateur pour ma famille. » (Jenniss 2011 : 56)

Malgré la construction d'une identité amérindienne, la difficulté de s'identifier en tant que Malamèque et en tant qu'autochtone demeure palpable dans l'œuvre de Dave Jenniss. Dans le dernier acte, on apprend que le père a cédé le territoire à la compagnie forestière. Il clame que c'est pour l'intérêt de la famille et que de toute manière la communauté ne s'en soucie pas. Pour le patriarche il n'y a plus de différence entre l'homme blanc et l'Amérindien, ils sont tous les deux des carcajous assoiffés d'argent qui veillent à leurs intérêts personnels.

Néanmoins, le théâtre amérindien ne fait pas que s'interroger sur l'avenir des Premières Nations et d'émettre des réflexions sur les diverses facettes de la quête identitaire. Il semble aussi s'attaquer à des concepts relatifs à l'identité établis par le régime colonial, à des stéréotypes et à des préjugés qui se sont ancrés dans l'imaginaire des allochtones ainsi que des autochtones. La performance *As-tu du sang indien?* de Louis-Karl Picard-Sioui évoque l'absurdité ainsi que le caractère raciste de définir l'appartenance d'un Amérindien à une bande selon le sang, c'est-à-dire en fonction de la généalogie et du type de mariage des parents (Gatti 2006 : 45). Le statut d'Indien déterminé par le gouvernement fédéral par l'entremise de la Loi sur les Indiens, instaurée dès le 19<sup>e</sup> siècle, a créé des inégalités et un racisme à l'intérieur même des communautés en introduisant la notion de pureté par le sang dans l'idée

d'établir ceux qui ont accès ou pas à ce statut. Opérée sous la forme d'une véritable conférence, la performance, qui a confondu l'assistance, pousse à l'extrême ce concept au moment où le performeur, Louis-Karl Picard-Siouï déguisé en vieux professeur nazi, passe de la parole aux actes en faisant venir de force une Amérindienne sur l'estrade pour lui retirer du sang. Plusieurs des démarches artistiques de ce créateur tendent à démontrer le non-sens de la Loi sur les Indiens et ses répercussions. Sinon, il faut aussi souligner la présence de pièces de théâtre d'intervention à l'intérieur du corpus des créateurs sollicités qui traitent de problématiques sociales telles que l'alcoolisme, la violence conjugale, la drogue, les problèmes de jeu, etc. Elles sont habituellement créées dans le but d'intervenir à la fois de manière préventive et proactive au sein des communautés autochtones.

De par son caractère réflexif et proactif, la dramaturgie amérindienne semble prendre action vis-à-vis de la perte identitaire, les politiques discriminatoires, les préjugés et les problématiques sociales présentes dans les réserves ainsi que dans les villes. Cette volonté d'agir et de passer aux actes transparaît dans plusieurs œuvres dont le discours tend à encourager les autochtones à prendre leur destin en charge, de reprendre possession et contrôle de leur identité. Dans *Le porteur des peines du monde*, c'est par la mort et la renaissance qu'on illustre cette prise en main. Lors de la purification, le contenu du ballot de portage que transporte l'Homme-Oiseau tout au long de son parcours est révélé. Il contient sa propre mort représentée par un squelette qui est son double : « LA MORT c'est une PERSONNE/ et c'est nous-mêmes... ». Suite à une danse autour de la roue de la guérison avec le Maître des Caribous pour s'investir de la puissance de ce dernier, il suit le « chemin des étoiles » matérialisé au sol sous l'aspect d'un serpent. Cette allée se rend à une plateforme funéraire où, à l'aboutissement du drame rituel, le Porteur brûle son double pour renaître sous la forme d'un jeune aigle blanc. La pièce se termine par une prière du Siouï Black Elk<sup>34</sup> :

« Ô GRAND AIGLE/ maître de la vie et de la mort/ pour la dernière fois/ sur cette terre/ il se peut/ qu'une petite racine/ de l'arbre sacré/ vive encore/ Ô GRAND AIGLE/ que l'arbre sacré/ reflorisse/ ÉCOUTE-MOI/ non pour moi-même/ mais pour mon peuple/ ÉCOUTE-MOI/ afin qu'il guérisse/ dans le cercle sacré/ de la délivrance/ Ô GRAND AIGLE/ FAIT QUE MON PEUPLE VIVE » (Siouï Durand 1992 : 59-60)

---

<sup>34</sup> Black Elk (1863-1951) est un célèbre homme de médecine de la tribu des Indiens Lakota.

Yves Sioui Durand explique en lien avec ce drame rituel qu'être Amérindien c'est aussi « porter sur son dos le destin d'une humanité qui a été spoliée, colonisée, déracinée et dépossédée », tout comme le personnage de l'Homme-Oiseau. Le rite de purification qui s'opère au long de la pièce est une manière de déposer ce fardeau, de mettre les morts à leur place, de se libérer et de faire la paix avec le passé dans l'idée d'aller de l'avant, de prendre en charge son avenir (Sioui Durand entrevue réalisée le 23 mai 2011). De plus, cette renaissance s'opère par un retour aux traditions et à la spiritualité qui donneront la force au Porteur de se délivrer de sa perte et de se métamorphoser en aigle blanc.

Dans l'œuvre dramatique de Michel Noël, *Kinauvit? Qui es-tu?* le dernier acte met en scène Sammie, un jeune Inuit, qui semble déchiré entre deux modes de vie, soit l'ancien qu'il idéalise et le moderne où il ne réussit pas à s'intégrer. Face au dilemme de ce dernier, son grand-père lui rappelle que la survie des Inuits se passe avant tout vers l'avenir plutôt que dans le passé et qu'il est issu d'une race qui n'abandonne jamais un combat, qui ne recule pas devant l'adversité. La pièce se clôt sur Sammie qui traduit en français un texte récité en inuktitut par un animateur de radio. Ce discours<sup>35</sup> est centré sur le devoir des Inuits de protéger et de préserver leur culture ainsi que leur langue :

« Nous, les Inuit, avons une culture et une langue distinctes et comme les autres peuples, nous sommes convaincus qu'il nous appartient à nous et à nous seuls de protéger notre culture. [...] Nous ne croyons pas que cette lutte nous appartienne en propre à nous, les Inuits du Nord du Québec. Nous croyons que cette lutte est propre à tous les autres groupes et à toutes les autres nations, qu'elles soient indiennes ou autres, au Canada ou ailleurs dans le monde. Nous ne nous battons pas seulement pour nous-mêmes... » (Noël 1991 : 98)

Comme pour *Le Porteur des peines du monde*, l'auteur souligne l'importance de ne pas rester figé dans le passé et qu'aller de l'avant ainsi que s'adapter à la vie contemporaine ne signifie pas d'abandonner sa culture. Au contraire, il est du devoir de chacun de la sauvegarder et de lui permettre de s'ajuster au changement.

---

<sup>35</sup> Ce discours est composé de deux extraits qui proviennent de deux documents différents. L'un est tiré d'une lettre de Tungavingat Nunamini destinée au ministre d'État du développement culturel et qui a été publiée dans *Le Devoir* le 18 août 1977. L'autre provient d'une déclaration faite par Tamusi Qumak lors d'une assemblée publique le 19 mars 1980. (Noël 1991 : 99)

Cet appel à la prise en charge de son destin et de sa culture souligne une autre thématique très importante de la dramaturgie amérindienne, soit celle de la survie culturelle qui semble être présente dans la plupart des créations réalisées par les artistes rencontrés. Elle est souvent illustrée à travers la résistance comme c'est le cas dans la pièce *Andicha Aquan Oraquan* de Sylvie-Anne Sioui Trudel qui « montre la relation entre le conte amérindien et le tragique d'une vie de résistance face à une colonisation qui persiste » (Sioui Trudel 2005). L'auteur souligne que cette œuvre « se situe dans une recherche théâtrale qui reflète un monde amérindien vivant bien malgré lui en parallèle avec l'univers des conquérants. » (Sioui Trudel 2005) Quant à Louis-Karl Picard-Sioui, c'est par le biais de la lutte contre « l'homogénéisation du monde » présente dans quelques-unes de ses pièces ainsi que par ses performances qu'il démontre la résistance face à l'acculturation et, par la même occasion, la survie culturelle. Il faut ajouter que ce dramaturge travaille beaucoup dans l'anticipation du futur dans une tentative d'amener les membres de sa communauté ou les spectateurs autochtones à se projeter dans l'avenir, de voir leur survivance (Picard Sioui, entrevue réalisée le 11 juillet 2011). Ce souci de montrer une continuité est allié avec celui mentionné auparavant de revitaliser et de transmettre la culture wendate par l'entremise de son travail artistique.

En ce qui concerne l'adaptation du théâtre dansé Rabinal Achí réalisée par la compagnie théâtrale Ondinnok en collaboration avec la troupe El Baile Danza Rabinal Achi, cette production témoigne à la fois de l'existence d'une tradition théâtrale précolombienne datant du 13<sup>e</sup> siècle et de la survie de celle-ci malgré l'interdiction empêchant sa mise en scène décrétée par Maldonado de Paz, *Juez oficial de la Casa de Contratación de las Indias*, en 1685 (Henríquez Puentes 2007, 2010). De tradition orale, ce théâtre a subsisté de manière clandestine jusqu'à la fin de sa prohibition en 1856. La pièce *XAJOJ TUN RABINAL ACHI* symbolise alors, dans un certain sens, la survie culturelle, la continuation de la transmission d'une tradition malgré la colonisation et la condamnation de cette pratique théâtrale.

Ces thématiques qui contribuent à l'espace théâtral amérindien mettent en scène l'identité autochtone dans tous ses états. Illustrée par la dépossession, la déstructuration sociale et l'homogénéisation des cultures, l'expérience de la colonisation se fait sentir à travers l'aliénation et la perte identitaire. De cette identité en crise résulte une remise en question qui



se reflète dans le théâtre amérindien par des questionnements autour de l'existence, à savoir s'il vaut mieux, pour les Amérindiens, de disparaître ou de résister, s'il est possible pour ceux-ci d'obtenir une place dans la société actuelle, comment parvenir à recouvrer une identité qui n'existe plus ou ne semble plus correspondre à la réalité, etc. Face à ces thèmes qui dépeignent chez l'autochtone une recherche de sens quant à son essence et son identité, on remarque d'autres thématiques qui poussent celui-ci à prendre en charge son destin, à ne pas rester figé dans la nostalgie du passé et à aller de l'avant. Des thèmes qui enjoignent les Amérindiens à réactualiser leur culture, de lui permettre de s'adapter aux changements et de lui redonner un sens. Cette prise en charge s'effectue aussi par l'entremise d'interventions directes qui visent l'incohérence de la Loi sur les Indiens ou des problématiques sociales présentes au sein des communautés autochtones. Cette persistance à vouloir dé-stéréotyper, régénérer et réinscrire les cultures ainsi que les identités autochtones représente un acte de résistance et s'inscrit dans ce qui est, selon moi, la thématique principale de la dramaturgie amérindienne, soit celle de la survivance.

Lors du recensement des thématiques présentées précédemment, j'ai longuement hésité à intégrer la mythologie dans cet aperçu des thèmes présents dans l'espace théâtral amérindien. La forte présence d'éléments ou de récits liés à celle-ci dans les créations théâtrales des informateurs semblait pourtant légitimer sa place dans cette synthèse. Néanmoins, au cours de ma réflexion sur l'utilisation des mythes dans la dramaturgie, je me suis aperçue que cette imposante composante ne pouvait pas seulement être catégorisée en tant que thématique. En effet, comme nous le verrons dans la section suivante, l'usage des mythologies autochtones par les artistes rencontrés peut revêtir plusieurs fonctions, devenir une approche pour aborder certains sujets et les cultures qui y sont liées.

### **5.3 Le paysage mythologique au coeur de la dramaturgie amérindienne**

Tel que le mentionne Tomson Highway, les mythologies autochtones semblent être un élément clé de la dramaturgie amérindienne (Highway 2005 : 1). Leur importance au sein de la création théâtrale découle du fait qu'elles sont le fondement des cultures autochtones qui s'y rattachent, qu'elles renferment dans leurs récits des croyances à propos de l'origine du monde, de l'homme et de la culture ainsi que des connaissances diverses sur la nature, sur les relations

entre l'homme, ses semblables et son environnement. Les mythes qui composent les mythologies expriment, selon Michel Noël, « une façon globale de voir la vie, de voir le monde, de raconter et de faire comprendre les choses » (Noël entrevue réalisée le 20 février 2012). Yves Sioui Durand indique à propos de ceux-ci qu'« ils sont les fondateurs de la psyché collective [...] qu'un mythe est une matrice ainsi qu'un lieu de régénération culturelle qui articule une vision du monde et qui te définit culturellement » (Sioui Durand entrevue réalisée le 23 mai 2011). Une mythologie est en ce sens une mémoire collective portée par le groupe culturel qui s'y réfère, elle est un marqueur identitaire, une manière singulière de percevoir, de comprendre, de représenter le monde et de s'y situer. Elle contient, dans sa forme et ses récits, des informations à la fois sur la langue, le territoire, la spiritualité, les normes ainsi que le sens des comportements humains, et l'identité collective de ceux qui y sont liés (Barriault 1971 : 15, Däwes 2007 : 276). Dans l'idée de comprendre la place qu'occupe la mythologie à l'intérieur du théâtre amérindien, il sera question, dans un premier temps, d'élaborer brièvement la notion de mythe, ses rapprochements avec le théâtre ainsi que son influence sur la structure du texte dramatique. S'en suivra la présentation de quelques exemples de démarches artistiques choisies parmi celles discutées avec les artistes lors des rencontres et d'entrevoir l'utilisation des récits mythologiques au sein de la dramaturgie autochtone.

### 5.3.1 Les mythes, l'oralité et le théâtre

Selon Claude Lévi-Strauss, les récits mythologiques sont, à leur origine, des créations individuelles qui deviennent des mythes par « leur adoption sur le mode collectif qui actualise, le cas échéant, leur « mythisme » » (Lévi-Strauss 1971 : 560). Se référant à la tradition orale, il souligne que le mythe n'est pas figé et qu'il est voué à se transformer selon le narrateur qui l'interprète et les changements sociaux auxquels il est confronté (Lévi-Strauss 1971 : 560). D'après lui, cette variabilité s'observe non pas au niveau de la structure de celui-ci qu'il considère comme une fondation stable, mais plutôt dans le contenu du récit. Pour plusieurs anthropologues, les mythes semblent révéler une organisation particulière de l'univers non seulement mythologique, mais aussi sociale du peuple auquel ils sont liés. D'ailleurs, dès le début du 20<sup>e</sup> siècle, les récits mythologiques sont perçus, à travers les courants anthropologiques, en tant que composantes aidant la compréhension d'une culture ou d'une

société (Leavitt 2005: 13). Comme le mentionne l'anthropologue John Leavitt dans son article *Présentation : le mythe d'aujourd'hui*, à ce moment l'anthropologie nord-américaine perçoit le mythe « comme une source explicite de données sur la vie sociale et la conception du monde » tandis que l'anthropologie sociale britannique aborde « l'utilisation du mythe dans une société – sa fonction - comme une charte fondatrice d'institutions » (Leavitt 2005 : 13). Cette considération du mythe en tant que source d'information à propos des pratiques, des valeurs ainsi que des croyances d'une culture et aidant à la compréhension de l'organisation sociale de celle-ci se reflète aussi dans le travail de création des artistes rencontrés. Comme nous le verrons, certains utilisent ces récits comme base pour explorer les fondements de leurs origines culturelles ou d'autres cultures autochtones, pour tisser des liens d'appartenance ainsi que de nouvelles identités ou pour aborder et représenter les populations amérindiennes.

Quant à la transmission des récits mythologiques autochtones, elle s'effectue généralement par la parole. Le caractère discursif du mythe renvoie du même coup à l'aspect performatif qui émane de sa passation. En effet, sa narration s'opère avec l'aide de divers procédés utilisés par le narrateur pour soutenir et communiquer le récit : des formules, des gestuelles, des chants, des bruits, des effets vocaux, des mimiques, des répétitions, etc. (Lévi-Strauss 1971 : 579). Claude Lévi-Strauss souligne d'ailleurs qu'« il arrive que le mythe soit joué à plusieurs voix et devienne représentation théâtrale » (Lévi-Strauss 1971 : 579). Ce parallèle entre la récitation du mythe et le théâtre semble s'établir du fait que ces deux formes d'expressions s'exposent au moyen de la parole et du corps. Michel Noël évoque en outre que le théâtre permet de se rapprocher de ce trait culturel des peuples autochtones qu'est l'oralité et des traditions qui en découlent (Noël entrevue réalisée le 20 février 2012). Des dramaturges amérindiens tels que Tomson Highway et Drew Hayden Taylor semblent même voir le théâtre comme « a logical extension of storytelling » (Taylor 2000 : 140).

Dans la dramaturgie des artistes sollicités, on constate que l'intégration de mythes ou de contes influence la structure du texte dramatique en raison de leur caractère discursif. Dans certaines pièces telles que *L'Umiak : le bateau collectif* et *La malédiction de Tchékapesh* de Michel Noël ou *Andicha Aquoin Oraquoin* de Sylvie-Anne Sioui-Trudel, on observe la présence d'un personnage-narrateur, souvent représenté par un chaman ou un chef, qui narre et intervient dans le récit. Ceux-ci font souvent référence à des temps immémoriaux pour situer

leur histoire. Les auteurs utilisent aussi d'autres procédés, soit la redondance dans l'écriture de leurs textes pour se rapprocher de l'aspect oral des récits ou l'imitation vocale et gestuelle d'actions, de personnages ou d'animaux. Ces formules rappellent l'importance de l'oralité dans les cultures autochtones et l'utilisation de celles-ci semble être une manière de s'approprier l'écriture en établissant une esthétique particulière liée à la tradition orale.

### 5.3.2 Utilisation de la mythologie au sein de la dramaturgie : présentation de quelques cas

À propos des dramaturges rencontrés pour la réalisation de ce projet, la plupart de leurs créations énoncées précédemment s'inspirent de récits mythologiques soit partiellement par l'incorporation d'éléments qui proviennent de leur constitution (personnages, actions, noms, chants, lieux, danses, structures, etc.), soit par l'adaptation ou la recomposition d'un ou plusieurs mythes pour la scène. En raison de sa forte présence, la mythologie demeure un élément important à développer. En effet, s'intéresser au traitement de celle-ci dans les démarches artistiques de certains artistes permet à la fois de voir les possibles rôles qu'elle incarne dans la dramaturgie ainsi que les diverses significations qu'elle peut revêtir. Évidemment, les exemples présentés ne couvrent pas tous les œuvres ou créateurs mentionnés jusqu'à présent. Il est préférable de se centrer sur les processus de création qui ont été détaillés lors des rencontres et sur ceux à propos desquels l'artiste a discuté de l'aspect mythologique dans l'idée de ne pas surinterpréter. Par contre, à eux seuls, ces aperçus démontrent de multiples possibilités.

Pour certains dramaturges, le théâtre est un moyen d'explorer l'univers mythologique amérindien et de réactualiser les mythes qui le composent par la représentation scénique. Le travail artistique de la compagnie Ondinnok, notamment, reflète cet aspect. Comme le souligne Yves Sioui Durand, les mythes sont des matrices, des éléments qui se situent à l'origine des cultures autochtones. Ils contiennent dans leurs récits une multitude d'informations sur les traditions, les connaissances et les croyances des populations amérindiennes. Par le biais de la théâtralité, ce dramaturge sonde, dans plusieurs de ses œuvres, les mythologies de divers peuples autochtones dans l'idée de « déterrer les racines de ces cultures, de faire un théâtre tourné vers les origines » (Sioui Durand entrevue du 23 mai 2011). Par exemple, avec la pièce *Iwouskea et Tawiskaron* produite en 1999, la compagnie

Ondinnok a rassemblé un collectif d'artistes et elle a entamé avec ceux-ci une démarche artistique afin d'explorer les fondements de la culture huronne-iroquoise. Pour ce faire, le groupe a travaillé autour des fragments d'un mythe de genèse mohawk<sup>36</sup> recueillie en 1910 dans le but d'offrir une relecture modernisée de ce récit sur l'origine du monde qui, à une certaine époque, se déroulait sur une période de 8 à 10 jours accompagnés de danses et de chants. Plusieurs questionnements ont alimenté ce processus de création dont la réflexion principale gravitait autour des motifs pour lesquels ce mythe, qui est l'essence même de la culture huronne-iroquoise, ne se raconte plus. Ce processus artistique qui visait d'aller à la rencontre de cette identité culturelle par l'exploration de son récit fondateur se révèle être une tentative pour lui redonner vie en le questionnant, en essayant de le réactualiser par le théâtre (Ondinnok 2013). Évidemment, cette pièce peut se voir comme une quête identitaire, un retour aux prémices de cette culture pour mieux comprendre d'où elle tient ses origines.

L'utilisation des mythes dans la dramaturgie sert aussi à démontrer ou à revendiquer des affiliations ethniques. En effet, si l'on se réfère à une autre création de la compagnie d'Ondinnok, *Kmùkamch l'Asierindien*, Yves Sioui Durand tente par le biais de celle-ci d'illustrer le lien de parenté entre les Amérindiens et les peuples d'Asie. C'est par une démarche artistique basée sur les mythes des Indiens Modoc Klamath et les mythes sibériens que cette démonstration est réalisée. Il s'avère que les récits mythologiques de ces deux cultures sont semblables, mis à part qu'ils sont inversés<sup>37</sup>. Comme l'énonce Yves Sioui Durand à propos de cette création et de son intérêt pour l'Asie dans sa dramaturgie :

« Aller vers l'Asie, c'est tenter de renouer avec une mémoire très lointaine, celle de nos origines transcontinentales, celle de la migration humaine qui, pareillement à celle des caribous, des oies sauvages et des baleines, défie les lois de la mondialisation actuelle. [...] Ici, une volonté d'échapper aux définitions qui nous enclavent dans nos ghettos culturels. Cette fois, nous n'étions plus des Amérindiens, mais bien des

---

<sup>36</sup> Il s'agit bien du mythe d'Aataentsic dont le récit relate l'histoire d'une femme tombant du ciel qui fut déposée sur le dos d'une tortue par une volée d'oiseau. Ce reptilien deviendra l'Amérique et le symbole de la création du monde.

<sup>37</sup> Pour une analyse plus détaillée de la pièce et des mythes qui la constituent, il est possible de lire un texte à ce sujet écrit par Élise Saincotille, *Le théâtre comme territoire imaginaire. Analyse de l'intertextualité dans Kmùkamch l'Asierindien d'Yves Sioui Durand*, paru dans l'ouvrage *Authenticity and legitimacy in minority theatre: constructing identity (2010)*.

Asierindiens; une façon de revendiquer notre identité à l'échelle du monde » (Sioui Durand 2003 : 63).

Donc, la pièce *Kmùkamch l'Asierindien*, dont le récit se base sur les mythes des groupes culturels nommés précédemment, dresse un pont entre l'Amérique et l'Asie; elle repousse les frontières de l'identité amérindienne au-delà de celles établies. On pourrait même aller jusqu'à dire qu'elle élimine toutes limitations territoriales en se référant au nomadisme comme véritable géographie.

On remarque aussi que la mythologie semble être une approche privilégiée pour aborder et représenter les cultures autochtones. Comme le souligne Michel Noël, « les mythes sont ce qui nous rapproche le plus de la culture et de l'identité d'un peuple. » Dans le théâtre jeunesse de ce dramaturge, la mythologie occupe une place importante en raison du fait qu'elle contient dans ses histoires une grande partie du savoir culturel de la population dont elle est originaire. Donc, par l'utilisation de récits mythologiques ou d'éléments issus de ceux-ci ainsi que de données ethnologiques, Michel Noël initie les enfants et les parents aux cultures autochtones. Il utilise le caractère informatif et explicatif du mythe pour transmettre des connaissances à propos du mode de vie, de l'ordre social et des croyances des groupes culturels auxquels il fait référence. Par exemple, avec la pièce *L'Umiak : le bateau collectif* qui traite de la culture inuite, le dramaturge illustre le respect de l'Inuk pour la nature et les coutumes à honorer lors de la chasse par l'entremise du mythe de l'aigle et du chasseur. Ce récit introduit également l'assistance à des créatures mi-humaines et mi-animales qui sont présentes dans la mythologie inuite et qui communiquent avec les humains (Noël et Al. 1984 : 15). Tandis que pour *La malédiction de Tchékapesh*, Michel Noël s'inspire des mythes liés à Tshakapesh<sup>38</sup> pour présenter des aspects importants des cultures amérindiennes issues des chasseurs nomades tels que la transhumance des cervidés, l'alternance des saisons et l'importance de la circularité pour le maintien de l'équilibre naturel (Noël et Al. 1986 : 16). Donc, comme le mentionne l'auteur de ces œuvres, la mythologie d'un peuple constitue une

---

<sup>38</sup> Le personnage de Tshakapesh, une figure centrale des mythes issus de la famille linguistique algonquienne, est ce que l'on appelle un trickster ou un décepteur (Barriault 1971 : 3). Ces termes désignent bien souvent un esprit farceur, « un être qui a pour fonction de faire bouger le monde » et de transgresser et contester le pouvoir et l'ordre établi (Beaucage 1991: 42).

manière globale de raconter, d'expliquer et de comprendre la culture ainsi que le mode de vie de celui-ci. Son intégration dans le texte dramatique permet au public de connaître une société à partir des mythes qui sont à la base de son fondement.

En définitive, la présence des mythologies autochtones au sein de la dramaturgie amérindienne est l'une des principales caractéristiques de ce genre théâtral. Le théâtre semble offrir la possibilité d'explorer les univers mythologiques permettant ainsi d'aller à la rencontre de ses racines identitaires, de redéfinir l'amérindianité et ses affiliations et de contrer l'acculturation par la réactualisation des récits fondateurs. À ce sujet, Élise Saincotille énonce dans la conclusion de son article *Le théâtre comme territoire imaginaire : Analyse de l'intertextualité dans Kmùkamch l'Asierindien d'Yves Sioui Durand* que :

« La relecture des mythes, leur ouverture à la réalité contemporaine et leur confrontation à d'autres cultures est une manière de les faire renaître et de leur redonner force. Selon une expression de Gérard Genette, il s'agirait de « relancer les œuvres anciennes dans un nouveau circuit de sens » (Genette 1982 : 453) » (Saincotille 2010 : 310-311).

Cette régénérescence des mythes par le théâtre se concrétise d'ailleurs par la représentation théâtrale qui devient à la fois le lieu de réactualisation de ces récits et de leur transmission. D'autre part, les mythes, tel que le mentionne Michel Noël, contiennent dans leurs récits un bon nombre de savoirs culturels et deviennent par le biais de la théâtralité une source de connaissances interculturelles. Par la performance de ceux-ci devant un auditoire bien souvent diversifié et ouvert à cet échange, ce savoir est exposé et transmis à travers une multitude de signifiants. Comme le souligne Johannes Fabian, les événements tels que les rituels, les cérémonies, les représentations théâtrales ou autres offrent la possibilité à un groupe culturel de se faire connaître face aux « Autres » en interprétant (des parties de) leur culture (Fabian 1999 : 27). Et l'intégration des récits mythologiques au sein de la dramaturgie autochtone contribue à ce processus d'auto-représentation.

#### **5.4 Spiritualité : croyances, perceptions et pratiques**

La mythologie s'inscrit dans une dimension beaucoup plus vaste, soit celle de la spiritualité. Celle-ci s'illustre de bien des manières dans les créations théâtrales des artistes autochtones concernés par ce mémoire. La présence de la spiritualité dans la dramaturgie

renvoie bien souvent à une conception particulière du monde où le respect des forces de la nature ainsi que du territoire est nécessaire au maintien de l'équilibre et de l'ordre. Cet aspect se reflète, comme nous le verrons, dans l'importance de la circularité et dans l'omniprésence animale à l'intérieur de certaines créations à l'étude. On constatera aussi que la religion chrétienne s'imisce parfois de façon implicite ou explicite au sein des œuvres et qu'elle symbolise, dans la plupart des cas, les vices de la colonisation (génocide, l'acculturation, etc.). De plus, il sera question d'aborder la présence d'un théâtre dit « rituel » relié plus précisément à deux créateurs, soit Yves Sioui Durand et Sylvie-Anne Sioui Trudel. Ce théâtre est fortement lié à la spiritualité, au chamanisme, à la guérison et aux cultes des ancêtres. Le survol de ces diverses manifestations de la spiritualité dans la pratique théâtrale amérindienne révélera l'importance de cette dimension dans la construction et la représentation de l'identité autochtone au sein de l'espace théâtral.

#### 5.4.1 Une spiritualité basée sur le respect et la protection de la nature

Dans son article *Identité, politique et spiritualité : Entretiens avec quelques leaders ojibwas du nord du lac Huron*<sup>39</sup>, François Boudreau cite les paroles d'un de ses informateurs ojibwa qui traduisent bien la conception du monde vu par la plupart des artistes rencontrés : « La vie est interdépendante [...] nous la voyons comme un cercle. Les humains, les animaux, les plantes, les roches, tout est relié. Si vous tentez d'en exploiter trop dans un domaine, vous déséquilibrez le monde. » (Boudreau 2000 : 78) La circularité représente à la fois : les cycles qui rythment et génèrent la vie, cette dépendance mutuelle entre la nature et l'homme, la responsabilité de celui-ci à maintenir l'équilibre en entretenant des rapports respectueux et harmonieux avec son environnement. L'équilibre se retrouve dans le maintien de cette

---

<sup>39</sup> Le texte de François Boudreau révèle les stratégies de revalorisation et de réappropriation qui constituent la recomposition de la culture des communautés ojibwas du nord du lac Huron. Ce processus de reconstitution enclenché par le désir de reprendre le contrôle de leur culture ainsi que de contrer la déstructuration sociale, est bien souvent caractérisé par l'expression « renaissance culturelle » et, comme le mentionne l'auteur, « cette mutation globale de la culture [...] semble également s'établir comme développement d'une identité panindienne » (Boudreau 2000 : 72). Celle-ci s'illustre dans les discours par « l'émergence d'une ethnicité panindienne » qui rallie les peuples autochtones sous une même historicité marquée par une « expérience commune avec le colonisateur européen » et par le rejet ou la contestation de l'hégémonie linguistique, culturelle et institutionnelle euro-américaine (Boudreau 2000 : 71-72).



circularité. Il n'est donc pas surprenant de voir dans la dramaturgie amérindienne l'allusion fréquente au cercle (tambour, roue de médecine, tente, etc.) ou au cycle (les saisons, la transhumance, la mort et la renaissance, les astres, etc.).

Le respect de la nature, la responsabilité de l'homme envers celle-ci et l'équilibre qui ressort de cette relation sont présentés de plusieurs manières par les artistes. Dans *L'Umiak : le bateau collectif*, Michel Noël aborde ces aspects par l'entremise du rituel réalisé suite à la mise à mort d'un animal lors de la chasse chez les Inuits. Selon leur perception, la bête a fait don de sa vie pour permettre au chasseur de nourrir sa famille et sa communauté. Pour cette raison, l'Inuk doit honorer ce sacrifice par une utilisation optimale du corps de l'animal et brûler ce qui en reste pour qu'il puisse se réincarner (Noël et Al.1984 : 65). L'équilibre est préservé par le retour de la bête dans le monde spirituel lui permettant ainsi de renaître. Comme le souligne François Boudreau à propos des croyances de ses collaborateurs ojibwas qui semblent aussi se corréliser avec la vision transposée dans la pièce *L'Umiak : le bateau collectif* : « Prendre et donner, vivre la circularité de ce monde, vivre son éternel recommencement imposé par le rythme des saisons, par le cycle naturel, voilà [...] comment ils construisent leur rapport à la nature, comment ce rapport à la nature façonne leur vision du monde » (Boudreau 2000 : 78).

Yves Sioui Durand, quant à lui, aborde ces notions que sont le respect et la responsabilité de l'homme envers la nature au moyen de l'illustration du déséquilibre actuel causé par la surconsommation. Dans *Le Porteur des peines du monde*, au moment où le Loup de la finance, figure métaphorique de l'homme blanc, dépossède l'Homme-Oiseau de son identité et le contrôle, la lune s'obscurcit :

« Une pluie de déchets s'abat des étoiles; les quatre Lunes solsticielles (*sic*) et équinoxiales (*sic*) se vident... / Les quatre Lunes vomissent une pluie de déchets sur la Terre sacrée. / [...] La vie est violée sous l'envoûtement de la consommation...

Voix de femme :

Vous vieillards éternels  
Aux cœurs de plastique  
Vous qui rêvez de la luxure infinie  
Au sommet de vos tours de verre

Vous les artisans du pouvoir  
Qui domestiquez l'homme

La terre mourante n'est-elle pas  
Votre ultime caprice? » (Sioui Durand 1992 : 41)

La consommation excessive, qui semble tirer ses origines des valeurs capitalistes de l'homme blanc, va à l'encontre des valeurs autochtones mentionnées précédemment. Elle mène au gaspillage, à la pollution et à la destruction comme le symbolise cette pièce. Elle est contraire au principe d'équilibre, ce rapport de réciprocité et de responsabilité avec la nature. Il est intéressant de constater que plusieurs des créateurs rencontrés ont mentionné l'irresponsabilité qui émane de la surexploitation et de l'hyperconsommation. Ils ont aussi souligné l'impact des nouvelles technologies sur l'environnement et leurs craintes vis-à-vis de l'avenir de l'humanité. Michel Noël indiquait à ce sujet, suite à la lecture d'une revue de philosophie, que :

« C'est la première fois en 13 milliards d'années qu'il y a un être qui existe qui peut détruire la terre. Et c'est nouveau ça. On en est là au moment où on se parle. Avec l'action que l'on a sur notre climat et tout ça. Si on détruit la terre, on peut détruire le cosmos et on peut détruire bien des choses. On est investi actuellement, en tant qu'être humain, d'un pouvoir extraordinaire. La seule chose qui peut nous sauver ce n'est pas des armes, ce n'est pas des avions, ce n'est pas le nucléaire ou des choses comme ça. C'est que l'on revienne à des valeurs fondamentales. Parce que chez les Amérindiens, si tu dis qu'est-ce qui est sacré, est sacré l'air que l'on respire. Pis l'air qu'on respire commence à être considéré de moins en moins sacré » (Noël, entrevue réalisée le 20 février 2012).

Ceci rejoint aussi ce qu'Yves Sioui Durand énonçait à propos des technologies, que celles-ci ont pris le dessus sur la nature, mais cette puissance acquise est morbide, elle mène à la destruction de l'espèce humaine (Yves Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011). La pièce *Le Porteur des peines du monde* reflète cette morbidité par l'entremise de l'image d'une Terre-Mère meurtrie par la désacralisation de l'environnement naturel au profit d'un monde aux valeurs capitalistes. De plus, l'auteur fait un parallèle entre cette terre violée et les Amérindiens dans son prologue en affirmant que ces derniers « sont aujourd'hui la voix ultime de la terre; ils témoignent dans leur chair, de la blessure écologique permanente de cette Terre » (Sioui Durand 1992 : 12). Cet énoncé souligne le lien étroit entre le territoire et l'identité autochtone. Tout comme l'indique Anna Lee Walters à propos de cette corrélation

dans son livre *Talking Indian*, « it is very clear that the landscape is part of the people, or that they are the landscape, or the landscape is a map of their own visions and experience » (Lee Walters 1992 :104). Le territoire est, en quelque sorte, le dépositaire de la mémoire collective. Selon Yves Sioui-Durand, « il nous révèle notre culture et la manière de vivre de nos ancêtres; il vivifie notre langue, il garantit notre liberté et notre avenir » (Sioui Durand 1992 : 14). Il semble donc possible d'affirmer que le territoire est une partie intégrante de l'identité amérindienne et que toute atteinte à son endroit se répercute sur celle-ci. Il faut donc voir l'environnement et la culture comme un ensemble indissociable, d'où l'importance de maintenir l'équilibre et de veiller à la protection de la terre. Pour ce faire, les dramaturges semblent prôner un retour aux valeurs fondamentales liées à la spiritualité amérindienne, à la sacralisation de la nature.

#### 5.4.2 L'omniprésence animale

Dans la dramaturgie amérindienne, il est possible de constater une forte présence animale. Elle se manifeste par l'entremise d'animaux ou de personnages hybrides (mi-homme, mi-animal) qui incarnent un rôle actif ou qui représentent une ou des symboliques particulières par leur mention ou leur illustration dans l'œuvre dramatique. Cette importance de l'animalité semble provenir de l'osmose entre l'homme et la nature, du fait que « l'homme et l'animal entretiennent conjointement, par leur relation d'interdépendance, l'équilibre du monde, une noble mission inhérente à leur origine commune » (Dorion 1991 : 12). Le dramaturge Michel Noël mentionne à ce sujet qu'il a toujours aimé le jeu qu'on peut faire entre les animaux et les humains parce que dans la mythologie il y a eu un temps où ces deux parties vivaient ensemble, parlaient la même langue et se comprenaient (Noël, entrevue réalisée le 20 février 2012). Les mythes positionnent les animaux dans des rôles très diversifiés. Ils sont des acteurs importants en ce qui concerne la naissance de l'humanité, la préservation de l'équilibre et l'établissement ou la transmission de comportements et de normes. Au sein de la dramaturgie à l'étude, les animaux semblent occuper ces mêmes rôles : la tortue représente la création du monde dans les pièces *Le Porteur des peines du monde* et *Iwouskea et Tawiskaron*, le corbeau incarne le rôle de « trickster » (joueur de tours) dans *Andicha Aquoin Oraquoin* en rétablissant malgré lui l'ordre du monde, les aigles qui viennent remercier le chasseur d'avoir porté respect à la dépouille de l'aiglon dans *L'Umiak : le bateau collectif* soulignent le bon comportement

de l'Inuk, etc. En outre, il est intéressant de constater que certaines figures animales occupent un rôle distinctif qui leur donne un statut particulier tel que celui d'esprit ou de maître. Par exemple, Papakuasik'w le Maître des Caribous, qui est un être sacré chez les Innus, est présent dans le récit *Le Porteur des peines du monde*. C'est lui qui guide le Porteur vers la purification. Il donne sa puissance à l'Homme-Oiseau pour permettre à celui-ci de renaître.

Ces multiples rôles et représentations de l'animal dans le théâtre amérindien soulignent la place importante qu'il occupe dans toutes les sphères de la vie de l'Amérindien, que cela soit au niveau physique, spirituel ou cosmogonique :

« Il [*l'animal*] est le gibier qui le nourrit, qui prolonge ses mains et l'habille; il devient même l'instrument pour appâter ou capturer d'autres gibiers. [...] Il est un maître qui lui enseigne les lois de la nature, l'art de prévoir, d'imiter et de déjouer. Il est gardien, à l'orée de la forêt ou aux portes de la nuit ou de l'au-delà. Certains animaux nobles ont le privilège et la responsabilité d'être les gardiens de l'équilibre du monde. D'autres se font messagers et même véhicules pour porter les hommes et marchandises d'une rive à l'autre de la rivière ou de la vie » (Dorion 1991 : 13).

La coexistence entre l'animal et l'homme se prolonge donc dans la dramaturgie amérindienne. Elle se reflète dans la symbiose entre ces deux parties et la nature, dans le respect et l'entraide mutuels.

#### 5.4.3 Quelques traces de la religion chrétienne...

L'évangélisation des peuples autochtones ainsi que les méthodes utilisées pour la propagation de la religion chrétienne ont marqué non seulement les croyances et les traditions des Amérindiens, mais aussi leur imaginaire. Même si le théâtre amérindien s'intéresse davantage à la survivance, aux cultures et aux traditions autochtones, la religion chrétienne s'immisce de manière implicite ou explicite à l'intérieur de certaines créations. Dans la pièce *Wulustek* de Dave Jenniss, on remarque qu'à la fin d'une cérémonie qui semble à la fois remercier le Créateur, unifier et fortifier le clan familial et honorer les ancêtres, le père, qui est aussi le chef de la communauté malamèque, fait son signe de croix. Ce geste souligne, en toute subtilité, l'ancrage du christianisme dans les habitudes de vie des Amérindiens et il crée un fort contraste avec la cérémonie réalisée par la famille Miktouch. D'autres dramaturges se font plus critiques face à la religion chrétienne. Louis-Karl Picard-Siouï la dépeint, dans la pièce *Le mangeur de monde*, par l'entremise d'un personnage de prêtre qui mange les cultures dans le

but de rendre le monde plus homogène, de tuer la diversité culturelle et d'instaurer la supériorité du christianisme. Quant à Yves Sioui-Durand, il utilise le son émis par une cloche d'église pour initier une marche funèbre qui représente le lent génocide des Indiens d'Amérique dans *Le Porteur de peines du monde*. Cette utilisation sous-entend le rôle que la christianisation a joué dans le massacre et dans la persécution de ces peuples. De plus, le prologue de cette pièce indique l'impact du christianisme quant à l'aliénation des communautés autochtones :

« Le renversement de nos valeurs religieuses et sacrées, dénoncées par les missionnaires comme des superstitions barbares et des sorcelleries, a été l'un des moments les plus tragiques de notre histoire, confinant ainsi des groupes entiers à la torture, au désespoir, à la folie » (Sioui Durand 1992 : 13).

Présentée au festival *Innu Nikamu* à Maliotenam, la pièce a soulevé des réactions mitigées parmi les spectateurs. Comme le souligne Yves Sioui Durand, les Innus-Montagnais sont très pratiquants et *Le Porteur des peines du monde* qui est une œuvre qui s'inspire de pratiques chamaniques « mettait en scène la religion comme source de destruction des racines de la culture [...] » (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 105). Donc, que cela soit dans l'idée de dénoncer ou de démontrer les torts que la religion chrétienne a perpétrés ou bien pour illustrer la place qu'elle occupe dans les pratiques culturelles, la présence de cette doctrine dans les créations artistiques montre qu'elle fait partie du paysage culturel amérindien. D'ailleurs, même si elle est à l'origine d'un triste segment de l'histoire autochtone en Amérique, elle demeure une religion pratiquée par bon nombre d'entre eux.

#### 5.4.4 Un théâtre rituel

Certains artistes ont une conception du théâtre qui est fortement liée à la spiritualité. Pour Yves Sioui Durand, il est nécessaire que les créateurs autochtones initient, par le biais de leurs œuvres, une quête spirituelle, un retour aux fondements de l'identité autochtone (Sioui Durand 2003 : 61). À propos de son travail artistique, il soutient que :

« Maintenir une spiritualité sous-entend une pratique, des gestes, des lieux, des moments de solitude et des moments de convivialité intense. Pour moi, ces pratiques sont d'un ordre initiatique. Il est fondamental dans mon théâtre de poursuivre une pratique rituelle pour conserver ce canal ouvert avec la possibilité de rencontrer l'Esprit, le Mantow » (Sioui Durand 2003 : 61).

La connexion entre la spiritualité et le théâtre est essentielle selon cet artiste, car elle permet de s'ancrer à la source de l'identitaire autochtone, de prendre contact avec ses racines et de faire un théâtre qui reflète et transmet les valeurs fondamentales amérindiennes. Quant à Sylvie-Anne Sioui Trudel, elle explique que :

« La renaissance culturelle autochtone par le théâtre est intrinsèquement reliée à la spiritualité et à la guérison. Il est courant de penser que ce genre théâtral est tributaire d'une tradition qui le fixe immuablement dans ses formes et dans ses contenus dits chamaniques » (Sioui Trudel 2006 : 361-362).

Ce rapprochement entre le théâtre et le chamanisme se retrouve dans le discours de ces deux créateurs. Il semble que les chamans sont à l'origine des premiers théâtres par l'entremise de performances servant à représenter le monde spirituel et à exercer un pouvoir de guérison (Sioui Trudel 2006 : 362). Sylvie-Anne Sioui Trudel souligne que « ce théâtre se pratiquait lors d'évènements à connotations sociétales et les performances avaient comme dans la plupart des sociétés tribales un rôle religieux, rituel et traditionnel » (Sioui Trudel 2006 : 362). Ces pratiques chamaniques ont conduit à la création de techniques de représentation particulières qui, pour ce qui en reste en raison de la colonisation, nourrissent le théâtre amérindien actuel. Néanmoins, comme le mentionne cette femme de théâtre, il paraît difficile « de faire reconnaître un code théâtral qui pourrait naître des rites traditionnels » (Sioui Trudel 2006 : 362). Yves Sioui Durand expliquait d'ailleurs, au sujet de la réception du public allochtone de sa pièce *Le Porteur des peines du monde*, que plusieurs spectateurs ne considéraient pas cette œuvre comme étant du théâtre, mais l'envisageaient plutôt en tant que cérémonie en raison de l'aspect rituel de ce drame. Cette réaction se doit, selon lui, au fait que la pièce échappait au code occidental du théâtre et que, parfois, certaines personnes du public ont tendance à faire comme s'il n'existait pas d'autres traditions théâtrales que celle-là (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011). Il faut dire que même au sein de la pratique théâtrale amérindienne actuelle, l'association théâtre et spiritualité ne fait pas l'unanimité. C'est le cas de Louis-Karl Picard-Sioui qui n'adhère pas à cette conception du théâtre :

« Sylvie-Anne et Yves ont une vision très rituelle du théâtre et ça, c'est très urbain. Ce sont des gens qui sont déracinés de leur communauté, de leur culture. Ils n'ont pas l'occasion de la vivre de la même façon que ceux sur la réserve. Pour moi le théâtre ce n'est pas rituel. Ce n'est pas la spiritualité, c'est autre chose. Oui, il y a des choses qui vont ressembler des fois, des symboles qu'on va réutiliser, mais des objets sacrés tu ne

joues pas avec ça dans le théâtre. Non, ce n'est pas une cérémonie. C'est dans un contexte sacré entre nous qu'on peut les utiliser. Si c'était une cérémonie, il n'y aurait personne qui serait assis en train de nous regarder. S'il y a un public, ce n'est pas une cérémonie. Ce n'est pas rituel. C'est autre chose. C'est du théâtre, c'est de l'art. Alors eux, ils ont cette vision-là de mélanger beaucoup le volet spirituel, peut-être parce que pour eux, à Montréal, ils ne peuvent pas jouir de la spiritualité autochtone. Le théâtre est pour eux une manière de vivre leur spiritualité. Mais moi, je vis dans une communauté, je fais une cérémonie tous les mois. On vit notre spiritualité en communauté. Alors le théâtre c'est de l'art. Je ne confonds pas rituel et spiritualité. Par contre, où est-ce que l'on se rejoint c'est que l'art est une action sur le réel de la même façon que la spiritualité est une action sur le réel » (Picard Sioui, entrevue réalisée le 11 juillet 2011).

Donc, on constate une divergence quant à l'apport du spirituel dans le théâtre amérindien. Pour ce créateur, la spiritualité et ses pratiques demeurent intimement liées à la communauté et elles ne doivent pas se donner à voir sur la scène théâtrale. Le parallèle effectué entre le théâtre dit « rituel » et le milieu urbain suggère que la théâtralité est utilisée comme un moyen à la fois de vivre sa spiritualité et de s'y ressourcer pour les artistes qui sont à l'extérieur de leur communauté. De ce théâtre lié à la spiritualité et au chamanisme ressort plusieurs aspects intéressants à aborder tels que le lien entre théâtre/ guérison et le culte voué aux ancêtres observé dans quelques œuvres produites par la compagnie théâtrale Ondinnok.

#### 5.4.5 La guérison

Si l'on se réfère à la conception du théâtre selon les deux artistes mentionnés précédemment, on se rend compte que leur pratique théâtrale s'inspire, en partie, du chamanisme et de la spiritualité amérindienne. On prend conscience aussi qu'il y a un aspect de guérison lié à leur dramaturgie et que celui-ci transparait dans plusieurs de leurs démarches artistiques. Bien sûr, on pourrait renvoyer à ce qu'Yves Sioui Durand et Sylvie-Anne Sioui Trudel nomment le « théâtre de guérison »<sup>40</sup>. Ce théâtre d'intervention se pratique au sein de communautés autochtones aux prises avec des problèmes sociaux (violence, alcoolisme, toxicomanie, suicide, etc.). Il est alors utilisé comme outil de guérison et de prévention. Il invite des membres d'une ou de plusieurs communautés à participer à une création collective. Ces créations tournent bien souvent autour de problèmes présents sur la réserve ou bien

---

<sup>40</sup> Nous aborderons explicitement le théâtre de guérison un peu plus loin dans ce chapitre.

d'expériences personnelles vécues chez les participants sans nécessairement les aborder de manière directe. De ce théâtre de guérison découle une tentative de renouer avec la spiritualité amérindienne et avec sa culture. Il insère dans sa structure des pratiques rituelles et dans son contenu des éléments culturels symboliques liés aux communautés participantes. La guérison s'opère par la parole et par le retour à la spiritualité. D'après Sylvie-Anne Sioui Trudel, le chaman doit chevaucher l'âme du malade pour le guérir et le théâtre agit de même par le biais de la catharsis, par la purgation des passions ou par la libération émotionnelle (Sioui Trudel, entrevue réalisée au mois de septembre 2011). Dans son article *La renaissance des danses chamaniques*, l'anthropologue Wolfgang G. Jilek souligne, à propos du drame chorégraphique de la Danse des esprits, qu'il « devient un psychodrame thérapeutique dans la mesure où il est associé à une décharge émotionnelle de type cathartique au sein d'un groupe » (Jilek 1992 : 83). Il énonce que par leur fonction thérapeutique, les danses rituelles amérindiennes, qui s'opèrent autant sur l'individu que sur le collectif, « augmentent la force des individus et la cohésion du groupe, en aidant ceux qui y participent à surmonter la dépression anémique<sup>41</sup> » (Jilek 1992 : 87). De plus, il semble que ce type de manifestation, qui engendre un processus d'« empowerment », tend « à la préservation et à la promotion d'une identité culturelle spécifiquement amérindienne » (Jilek 1992 : 88). Ces propos de Wolfgang G. Jilek sur les danses chamaniques prévalent aussi pour le théâtre de guérison qui recherche tout autant à « fournir un moyen d'accéder au bien-être spirituel et affectif, à la responsabilité, à l'estime de soi » et à la revalorisation culturelle (Jilek 1992 : 87).

Néanmoins, il ne faut pas se limiter à ce type de théâtre d'intervention lorsque l'on aborde l'aspect de la guérison au sein de la dramaturgie amérindienne. Certaines propositions artistiques se révèlent être de véritables processus de guérison et d'autodétermination comme c'est le cas avec *Le Porteur des peines du monde*, un drame-rituel produit par la compagnie théâtrale Ondinnok. Comme il a déjà été mentionné antérieurement, cette pièce qu'est *Le*

---

<sup>41</sup> Wolfgang G. Jilek définit la dépression anémique comme « un état morbide qui se rencontre chez les jeunes Indiens d'Amérique du Nord : sentiments de frustration existentielle, de découragement, de défaite, de mépris de soi, sentiment d'être parfois moralement désorienté, tels sont les caractères de cet état qui apparaît dans une situation de confusion culturelle, de privation relative et d'anomie. La dépression anémique se manifeste par l'apparition de symptômes psychiques, psychophysiologiques et comportementaux, liés souvent à l'abus d'alcool et de la drogue » (Jilek 1992 : 87)



*Porteur des peines du monde* met en scène un Homme-Oiseau, personnage représentant les peuples autochtones, qui transporte sur son dos un ballot de portage. Il chemine dans l'espace théâtral/rituel, soit « la terre-du-rêve », nommé ainsi par Yves Sioui-Durand, qui est composé de deux roues de médecine reliées par un serpent d'herbes et d'une plate-forme funéraire au centre du deuxième cercle. Lors de son parcours jusqu'à cet emplacement mortuaire, il passe à travers toutes les blessures engendrées par la conquête et la colonisation dont il se dépouille. Le Porteur est aidé par le Maître des Caribous qui lui transfère sa puissance. Au final, il dépose sur la plate-forme son fardeau qui renferme sa propre mort. Il le brûlera pour s'en libérer, pour renaître jeune aigle blanc. Dans cette pièce qui semble se fonder sur ce que Wolfgang G. Jilek nomme « le mythe thérapeutique de la mort et de la résurrection », la guérison s'adresse à l'ensemble des Amérindiens présents sur le continent (Jilek 1992 : 81). Elle s'effectue par la purification du personnage central qui vit, à l'apogée du rite, non seulement une renaissance, mais aussi une transformation. Certes, *Le Porteur des peines du monde* est une œuvre qui abonde dans le sens de « la ré-appropriation de la spiritualité comme territoire imaginaire intact », mais elle pose aussi les premiers jalons en ce qui a trait à la reconstruction en démontrant qu'il faut, comme le souligne Yves Sioui Durand, « faire la paix avec le passé, avec nous-mêmes » (Sioui Durand 2003 : 61). Pour ce dramaturge, la reconquête de la spiritualité et la réédification de la culture sont des étapes importantes à la fois pour la guérison et pour acquérir de nouveau le pouvoir de se définir.

#### 5.4.6 Honorer ses ancêtres

« Le théâtre est, par essence, dans son fondement, son archaïsme, toujours un cérémonial ou un rituel. L'espace dans lequel il se produit est un espace sacré. Mais il est aussi le contraire. Il est le lieu d'une profanation, c'est-à-dire de ramener les dieux sur terre, de créer un dialogue entre les hommes et les dieux, les esprits et les ancêtres. Le théâtre c'est le lieu de la totalité de la psyché » (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011).

Dans la dramaturgie produite par la compagnie de théâtre Ondinnok et à l'intérieur de diverses démarches artistiques qu'ils ont réalisées, il est intéressant de constater qu'une attention particulière est accordée aux ancêtres et aux filiations qui sont ou bien en lien avec une parenté liée par le sang ou bien provenant d'une connexion subjective basée sur l'historicité, l'emplacement ou l'imaginaire (mythologie). Comme nous le verrons, certains processus de

création se fondent sur un culte des ancêtres tandis que d'autres tendent à démontrer ou à illustrer des affiliations entre des groupes ethniques ou entre des régions du monde.

Honorer et invoquer les ancêtres soit pour aider à la création d'une œuvre, soit pour leur demander la permission de les mettre en scène est une pratique que l'on peut observer dans quelques pièces du corpus d'Ondinnok. Avec *Iwouskea et Tawiskaron*, une création qui offre une relecture du mythe de genèse huron-iroquois, le collectif d'artistes est parti avec l'idée d'« iroquoïser » les spectateurs : de les prendre au piège, de les capturer, de les adopter et de les faire basculer dans le monde de la culture iroquoise par l'entremise du récit fondateur de celle-ci. Cela dit, le collectif étant formé de comédiens et de concepteurs de diverses origines, le groupe a décidé de mettre en commun leurs ancêtres :

« On a fait ce que nos ancêtres faisaient, il y a très longtemps, on a fait une mise en commun de nos ancêtres. On a mis ensemble nos parents décédés. On a pris des photos, on les a mis sur le mur et on s'est mis à travailler avec ça, avec nos parents décédés. En leur demandant toutes sortes de choses, en les invoquant. » (Sioui Durand, entrevue réalisée 23 mai 2011)

Cette mise en commun de leurs ancêtres a contribué à l'unification du groupe et au processus de création par la sollicitation des parents décédés. En ce qui concerne *XAJOJ TUN RABINAL ACHI*, Yves Sioui Durand souligne qu'il a repris, pour ce travail artistique, ce qu'il avait débuté avec *Iwouskea et Tawiskaron*, c'est-à-dire « une démarche basée sur le culte des ancêtres qui est un fondement des cultures autochtones » (Sioui Durand, entrevue réalisée 23 mai 2011). Cette pièce, qui est une adaptation du théâtre dansé Rabinal Achi élaborée en étroite collaboration avec Don José León Coloch et son fils José Manuel, des dépositaires de cette tradition théâtrale, est un théâtre de masques. Le théâtre d'Ondinnok s'est mis à développer, pendant un an et demi, une technique de jeu pour permettre une rencontre avec les ancêtres mayas à travers les acteurs, par l'intermédiaire des masques<sup>42</sup> (Sioui Durand, entrevue réalisée 23 mai 2011). Cette technique liée au masque demande à l'acteur de ne pas jouer, mais plutôt de laisser venir dans son corps ce qui veut bouger, de laisser le masque prendre vie, prendre possession du comédien. Il s'établit alors une transformation majeure. Le corps

---

<sup>42</sup> Les masques utilisés ont été réalisés à partir d'empreintes de visages présents sur des bas-reliefs de temples au Guatemala.

investi réagit autrement, il s'imprègne de cette présence et se métamorphose (Sioui Durand, entrevue réalisée 23 mai 2011). Chaque soir de représentation, les treize comédiens devaient se laisser choisir par les masques jouant ainsi des rôles différents. Comme Yves Sioui Durand l'explique, le résultat de ce travail de création a donné lieu à un théâtre divinatoire, où rien n'est fixé, où on s'abandonne aux masques, aux vœux des ancêtres. D'ailleurs, pour se donner le droit de ramener et d'incarner les ancêtres mayas dans l'espace théâtral, ils ont demandé aux collaborateurs mayas la permission de les mettre en scène. On constate que, dans la pièce *XAJAJ TUN RABINAL ACHI*, les ancêtres ne sont pas seulement invoqués pour aider ou pour donner de l'inspiration lors du processus de création. Ils participent à la représentation, ils sont ramenés à la vie par le jeu des masques, ils interagissent par le biais de l'acteur.

Quant aux filiations, il a été démontré précédemment, dans la section sur la mythologie, que la dramaturgie permet aux artistes d'exprimer ou de revendiquer des affiliations ethniques. En effet, elle offre la possibilité aux artistes d'établir leurs propres frontières et appartenances culturelles. Avec la production *Kmùkamch l'Asierindien*, Yves Sioui Durand tente d'illustrer le lien de parenté entre les Amérindiens et les peuples nomades d'Asie à travers la comparaison des mythes sibériens et de ceux des Indiens Modoc Klamath. Tandis que la pièce *Le Porteur des peines du monde* interpelle tous les Amérindiens de l'Amérique par l'entremise d'un drame rituel qui se veut un acte de courage et d'espoir pour les générations futures, une tentative visant la réappropriation de la spiritualité, une voix qui s'élève contre la destruction et un témoignage de la survivance de ces peuples autochtones. D'ailleurs, le pronom « nous » utilisé par l'auteur rassemble en une collectivité ces groupes amérindiens et celle-ci semble, à certains moments, se confondre avec la nature :

« Nous sommes l'arbre de la forêt  
l'herbe de la Terre.  
Nous sommes le tonnerre de grandes  
rivières et le fleuve du pays  
Ma patience est mon courage  
ma mémoire est le chant de ma résistance,  
mon sang est la déchirure de cette Terre! » (Sioui Durand 1992 :16)

Cette osmose homme-nature est symbolisée dans cette œuvre par la relation mère-enfant qui unifie la Terre-mère et les Amérindiens. Ce lien semble expliquer la filiation entre les peuples

autochtones du continent américain. Néanmoins, l'unification ne tient pas seulement à ce rapport de parenté avec la Terre. En effet, le prologue de la pièce *Le Porteur des peines du monde* rassemble les populations amérindiennes à travers l'expérience de la colonisation et cette volonté de survie face aux nombreux sévices subis :

« Voilà ce qui a façonné notre personnalité, notre entêtement à survivre; et voici que hors des sépultures des musées, nous sommes à nouveau une richesse humaine vivante. » (Sioui Durand 1992 : 12)

Cette idée de réunir les peuples autochtones sous la même historicité rejoint ce que Shari Huhndorf mentionne à propos du panindianisme et du théâtre amérindien des années 1960-70 :

« History provided the major foundation for pan-indianism, since virtually all Native nations throughout the Americas suffered similar effects of centuries of dispossession, displacement, forced assimilation, and other forms of genocide, and these events, as we have already seen, were frequently the subjects of plays during this period. More than a means of reflecting on a tragic past, remembering these histories provided a means of understanding contemporary Indian situations and formed the basis for a community with shared goals » (Huhndorf 2006 : 291).

Les buts partagés à l'ensemble des Amérindiens par l'œuvre *Le Porteur des peines du monde* et qui ont été mentionnés précédemment dans cette section se rapprochent de ceux énumérés par cette auteure, c'est-à-dire la réappropriation ou la transmission des traditions culturelles et spirituelles, la possibilité d'émettre la version amérindienne de l'histoire de la conquête et de la colonisation, et de projeter l'espoir d'un meilleur futur (Huhndorf 2006 : 291). Il est intéressant de constater que certaines œuvres du théâtre amérindien semblent illustrer ou promouvoir une identité panindienne comme nous avons pu le constater à multiples reprises dans ce chapitre d'analyse. Que cela soit par un discours axé sur le nous, sur le partage d'une expérience historique et culturelle semblable ou sur la mise en commun d'éléments de cultures autochtones éclectiques dans l'idée de « reconstituer une culture distincte, globale, cohérente et en rapport avec l'histoire de ce que signifie «être ici» » qui reflète « la volonté de demeurer « indien » et la volonté de développer une fierté « indienne » » (Boudreau 2000 : 72-73). Ces volontés s'illustrent dans la revalorisation des cultures et des spiritualités autochtones, dans l'idéalisation de l'indianité, dans le rejet des valeurs occidentales à travers la glorification des valeurs culturelles amérindiennes (Boudreau 2000 : 71, Jilek 1992 : 88). Cette éviction s'opère, en partie, par ce que Wolfgang G.Jilek nomme une « mythologie oppositionnelle »

qui se constitue d'oppositions binaires confrontant « une image idéalisée de la culture aborigène [...] aux défauts réels ou supposés de la société des Blancs » (Jilek 1992 : 88). On peut remarquer cette stratégie dans *Le Porteur des peines du monde* avec la présence de quelques oppositions binaires mentionnées par Wolfgang G. Jilek telles que spiritualisme/matérialisme, le respect et l'harmonie avec la nature/ la pollution, la destruction et le déséquilibre. Par les comparaisons de ce genre, on assiste à la diffusion d'un discours qui reflète « la supériorité morale des Amérindiens et annonce, en une vision apocalyptique, le destin funeste de l'homme blanc » (Jilek 1992 : 89). D'ailleurs, cette vision semble soutenir ce qui a été exposé précédemment à propos des craintes émises par les artistes au sujet de l'avenir de l'humanité mis en jeu par les valeurs capitalistes qui semblent aller de pair avec l'hyperconsommation, la surexploitation ainsi que l'irresponsabilité écologique.

Au final, ces deux exemples tirés du répertoire dramatique de la compagnie théâtrale Ondinnok illustrent donc des filiations subjectives issues ou bien de la spiritualité par le rapport homme-nature (Terre-Mère) ou bien par la fondation d'une historicité commune à tous les peuples amérindiens, s'étendant même au-delà du continent américain comme le démontre la pièce *Kmùkamch l'Asierindien*, et qui semble illustrer une identité panindienne. Quant à la présence des ancêtres dans certaines démarches artistiques, ils sont à la fois une figure de la parenté et de la mémoire ancestrale. Les mettre en scène ou les invoquer permet de connecter le passé et le futur en une mémoire ainsi que d'assurer la continuité de celle-ci :

« Family, kinship, and genealogy seem to be dominant influences in the determination of Self across all cultures and centuries. Located at the crossing between body and community, between genetic and sociocultural layers of identity, the family also provides the nexus between past and future, linking one's ancestral heritage, one's memory, and personal history to the continuity of younger generations. » (Däwes 2007 : 173)

On remarque donc que l'établissement de filiations (subjectives ou liées à une descendance) ainsi que l'importance des ancêtres dans le théâtre amérindien contribuent à maintenir une mémoire amérindienne vivante. D'autres éléments collaborent à cette continuité, dont l'utilisation de langues autochtones dans la dramaturgie. Floyd Favel-Starr avance que la langue d'une nation est ce qui établit la connexion entre la terre, la nature, les lieux, le monde spirituel, les entités ainsi que les mémoires qui sont liés à celle-ci (Favel-Starr 2000 : 32-35).

Selon lui, « when a Native language is not spoken, an understanding of the worldview of that nation is purely theoretical » (Favel-Starr 2000: 32). Il ajoute à propos de l'utilisation de l'anglais sur la scène théâtrale :

« To hear English on stage in the mouths of Native people, the voice is higher, less in the body, and resonates less with total life of the performer. A whole spiritual dimension is lost. We have faint traces of the mystery and magic, but mostly the soul is burdened by mechanicity of a foreign language which has colonized the soul's expression » (Favel-Starr 2000: 34).

Néanmoins, même si les langues liées aux colonisateurs ne semblent pas avoir la capacité de transposer toutes les dimensions que peuvent contenir les langues amérindiennes, elles sont largement employées dans la dramaturgie amérindienne en raison de la dégradation ou la disparition des langues autochtones par l'acculturation de ces peuples et du désir des artistes de diffuser leurs œuvres au-delà de leur communauté. Par contre, comme nous le verrons, plusieurs stratégies sont mises en œuvre afin de ramener, revitaliser et transmettre ces dialectes (langages) sur la scène.

## **5.5 La langue**

En général, la langue qui est principalement utilisée dans la dramaturgie à l'étude est le français. Cette réalité peut paraître paradoxale du fait que le français comme l'anglais sont deux langages attribués aux colonisateurs et qu'ils ont été des outils d'assimilation. En effet, si l'on se réfère à l'expérience des pensionnats pour démontrer cet aspect, ces langues ont été les seules permises dans l'enceinte de ces établissements et pour l'enseignement au détriment de celles des jeunes autochtones qui étaient tout simplement proscrites. Ce système d'éducation a largement contribué à l'acculturation des peuples amérindiens et à la disparition de leur langue au profit du français ou de l'anglais. (Dupuis 1991 : 61) L'altération des langues autochtones est évidemment une des raisons pour lesquelles certains auteurs optent pour l'utilisation d'un autre langage que celui de leur nation. Par exemple, pour Louis-Karl Picard-Sioui, Yves Sioui Durand et Sylvie-Anne Sioui Trudel, leur langue, qui est le huron-wendat, s'est perdue avec la conversion religieuse et les mariages mixtes. Le français est devenu la langue principale de cette communauté et celle utilisée par ces créateurs. Néanmoins, il faut souligner que le wendat n'a pas complètement disparu et qu'il est présent dans quelques œuvres des artistes

mentionnés. On peut voir ces insertions comme une façon de revitaliser cette langue amérindienne, de la réinsérer dans le discours parlé.

L'utilisation du français dans la littérature actuelle peut être perçue autrement qu'un signe d'assimilation. Effectivement, celle-ci peut devenir un moyen utile pour l'expression ainsi que la circulation des idées et des pratiques autochtones (Huhndorf 2006 : 293). Comme le souligne Maurizio Gatti dans son livre *Être écrivain amérindien au Québec*, « écrire en français devient une nécessité si les auteurs amérindiens veulent atteindre aussi le public francophone québécois ou international, ou même être lus par les Amérindiens de différentes nations ». (Gatti 2006 : 114) Cependant, cette langue devient aussi une contrainte quant à la diffusion des œuvres en Amérique du Nord où l'anglais domine et ceci même au Québec où une portion de la population est anglophone. C'est pour cette raison que certaines œuvres telles que *Le porteur des peines du monde (The Sun Raiser, 1995)* de Yves Sioui Durand et *Andicha Aquoin Oraquoin (The raven stole the light, 2002)* de Sylvie-Anne Sioui Trudel ont été aussi produites en anglais, leur permettant ainsi d'être présentées à un public élargi, d'acquérir plus de visibilité autant à l'échelle nationale qu'à l'international et d'obtenir davantage de possibilités quant à la diffusion de ces productions.

Il est important de considérer que même si le français semble être la langue d'écriture de ces artistes, une grande partie de leurs créations sont bi - ou multilingues par l'intégration de langues autochtones et parfois même de l'anglais ou de l'espagnol. Christopher B. Balme fait référence à l'expression « polyglottal stage » pour désigner cette caractéristique. (Balme 1999 :110) Ce multilinguisme est illustré de plusieurs manières dans la dramaturgie. Pour la plupart des pièces, on remarque l'utilisation de mots issus de langues autochtones pour les noms de personnages, d'esprits ou d'êtres surnaturels, de lieux, d'éléments naturels, d'objets, etc. L'intégration de ces expressions souligne bien souvent la ou les identité(s) culturelle(s) représentée(s) dans l'œuvre dramatique et transmet aussi des informations sur certains aspects de cette ou de ces cultures. Certains dramaturges incorporent aussi des chants amérindiens au sein de leurs pièces comme on le remarque chez Louis-Karl Picard-Siouï qui a intégré des pièces vocales en wendat interprétées par Nathalie Picard dans *Perles de mémoires*. À propos de cette création, il faut mentionner l'apport du contenu audiovisuel sur l'intégration de la

langue wendat grâce à une vidéo réalisée dans ce dialecte et qui est présentée à l'intérieur de la représentation.

Sinon, il faut considérer une autre stratégie qui contribue à rendre l'espace théâtral autochtone plurilingue, soit la traduction simultanée d'une langue amérindienne au français ou inversement. Cette technique est utilisée par Yves Sioui Durand dans *Le porteur des peines du monde* où une partie des répliques de quelques personnages sont d'abord en montagnais et ensuite répétées en français :

« Le porteur ou l'homme-oiseau :

Nin nipimutan innuat utanimiunau  
Je porte les misères de mon peuple  
Nin nipimutan eshi pikanikan assi  
Je porte les blessures de cette Terre » (Sioui Durand 1992 : 27)

Michel Noël se sert de ce même procédé dans *L'Umiak : le bateau collectif* lorsque le chaman-narrateur raconte la légende de l'aigle et le chasseur. Les paroles de Luckasi, le chasseur, sont d'abord dites en inuktitut par ce dernier pour ensuite être traduites en français par le chaman (Noël et Al. 1984 : 61-74). De par cette stratégie, la langue inuite utilisée est placée au premier plan et le français assure sa traduction.

L'intégration d'éléments linguistiques (mots, chants, expressions, etc.) et la traduction simultanée sont des pratiques courantes qui contribuent à l'aspect multilingue de la scène théâtrale autochtone. Ces stratégies, qui ne sont pas de simples réflexions d'une hybridité culturelle, permettent de réinscrire la langue dans le discours parlé et de lui accorder une place privilégiée dans la représentation de l'amérindianité. La présence d'une langue amérindienne sur scène est un marqueur identitaire et culturel important. Elle contient dans ses sonorités, ses mots et ses expressions un savoir important lié au territoire et au monde spirituel. L'espace théâtral devient un moyen de transmettre ce savoir culturel et de travailler, dans un certain sens, à la survie des langues autochtones.

## **5.6 Le corps**

Le corps, au même titre que la langue, est un moyen de communication ainsi que de représentation qui s'expose à travers la présence corporelle, par l'expression d'une gestuelle



(danse, mime, etc.), de mouvements et d'actions particuliers. Au cours du survol historique présenté au début de ce mémoire, j'ai démontré que, jusqu'au début du 20<sup>e</sup> siècle, la représentation de la figure de l' « Indien » dans le théâtre nord-américain était exclusivement laissée au colonisateur. À partir de ce siècle et plus particulièrement durant sa deuxième moitié, des artistes amérindiens ont commencé à se réapproprier le contrôle de leur image en occupant à leur tour le devant de la scène dans des productions qu'ils ont eux-mêmes concoctées. Cette auto représentation a amené une recodification ainsi qu'une dé-homogénéisation<sup>43</sup> de la figure de l'indien et elle a permis de contester les stéréotypes établis. Birgit Däwes souligne dans son livre *Native North American Theater in a Global Age*, que « the staging of bodies is crucial in the construction of identity, especially in the context of stages silenced by colonial mimicry and « playing Indian » » (Däwes 2007 : 121). Elle ajoute, en se référant à Michel Foucault et à sa conception du corps en tant qu'un lieu et une cible des relations de pouvoir, que le corps « is a visible site of the discourses that converge upon it, it can be read as a signifier of the intersecting power relations » (Däwes 2007 : 119). Le corps amérindien, de par son ethnicité et son genre, de par sa représentation, de par sa gestuelle et de par ses actions, est non seulement un mode de communication sur la scène, mais aussi un symbole physique puissant. Malheureusement, malgré son importance, la représentation du corps amérindien dans l'espace théâtral n'a pas été un aspect abordé par les informateurs sauf en ce qui concerne les techniques entourant la mise en scène des masques ainsi que de leurs fonctions, ce que nous avons pu voir plus tôt au moment de traiter de la spiritualité.

Je me permets tout de même de citer Yves Sioui Durand qui explique sa perception du corps amérindien en tant que métaphore du territoire dans un article intitulé *Kaion'ni, le wampum rompu : De la rupture de la chaîne d'alliance ou « le grand inconscient résineux »* :

« le corps des autochtones témoigne des effets de la déstructuration sociale et religieuse que nos peuples ont subie au fond des ghettos que sont toujours les réserves.

---

<sup>43</sup> Par l'utilisation de ce terme, il ne faut pas y voir une contradiction avec le discours tenu précédemment à propos de l'identité panindienne. Certes, la représentation ou la présence de celle-ci, à l'occasion, dans le théâtre amérindien s'illustre bien souvent par cette tendance à réunir les peuples autochtones sous le partage d'une expérience historique (colonisation) et culturelle semblable. Toutefois, il demeure important dans cette dramaturgie, et même dans ces œuvres reflétant le discours panindianisme, de démontrer la pluralité et la diversité des cultures amérindiennes.

L'abandon forcé du nomadisme, la négation de la psyché profonde, des archétypes mythologiques qui enraccinaient la culture, ont engendré des corps malades, livrés à l'obésité, à la violence et à l'alcool. Le refus d'habiter son corps ou sa mutilation correspond à la dépossession et à la spoliation du territoire nomade. C'est par cette négation du corps amplifiée par la culpabilité issue du christianisme que les autochtones ont perdu contact avec la réalité profonde qui constitue leur véritable personnalité ainsi qu'avec les puissances souterraines de leur culture » (Sioui Durand 2003 : 60).

Pour contrer cette négation et cette gêne vis-à-vis du corps chez les Amérindiens, la compagnie Ondinnok tend à vouloir, par le théâtre, révéler celui-ci non pas dans sa « déchéance comme les autochtones sont habitués à le voir, mais aussi dans sa beauté, la vérité qu'il peut exprimer au moyen de la transposition théâtrale. » (Sioui Durand 2003 : 60) Cet art de la scène semble offrir la possibilité aux artistes autochtones de présenter le corps amérindien selon leur perception, de le montrer dans sa vulnérabilité ou dans sa force, de lui donner place dans l'espace théâtral et, par le fait même, dans la société.

## **5.7 Conclusion**

Ces différentes composantes présentes à l'intérieur des créations dramatiques observées dans ce chapitre caractérisent, en partie, l'espace théâtral amérindien. Elles contribuent, chacune à sa manière, à construire une image ou une représentation particulière de l'amérindianité à travers les démarches artistiques entreprises par le ou les artistes impliqués dans celles-ci afin de transposer leur (s) vision (s). Comme nous avons pu le constater, ces éléments ou dimensions montrent diverses facettes des cultures, des spiritualités et des réalités autochtones. Ils collaborent à montrer ou à transmettre au public les valeurs profondes de ces peuples et à tenter de revitaliser les cultures qu'ils abordent. Ensemble, ils offrent la possibilité de construire, de démontrer, de négocier, de définir et d'affirmer des identités.

D'autres dimensions auraient pu s'ajouter à celles présentées dans ce chapitre telles que la scénographie, les lieux de représentations et les divers espaces-temps que l'on retrouve dans les créations artistiques à l'étude. Toutefois, j'ai priorisé dans cette analyse les composantes qui sont ressorties des entrevues réalisées avec les créateurs rencontrés.

Dans le prochain chapitre, nous aborderons la diversité des formes théâtrales dans l'espace théâtral amérindien et nous réaliserons un survol des multiples vocations que les artistes attribuent soit à leur pratique théâtrale ou au théâtre en général. Traiter de ces aspects nous révélera les intentions ou les objectifs qu'abritent leurs démarches artistiques et nous divulguera leurs conceptions du théâtre amérindien.

## **Chapitre 6**

### **La diversité des formes théâtrales et les fonctions de l'espace théâtral amérindien**

Le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones est un genre théâtral très diversifié quant à ses formes. Une telle variété souligne non seulement les multiples publics ciblés par les créateurs, mais aussi la pluralité des intentions ou des objectifs que ceux-ci tentent d'exposer par l'entremise de ces formes. D'ailleurs, les buts recherchés à travers la création théâtrale ou la préférence de certaines formes chez les artistes sollicités reflètent, en partie, les fonctions qu'ils attribuent à leur théâtre et à cet art de la scène. Ce dernier chapitre d'analyse se concentrera donc sur la réalisation, dans un premier temps, d'une synthèse des formes théâtrales répertoriées lors des discussions avec les créateurs. Il sera question de les définir et de démontrer leurs particularités en offrant des exemples concrets présents dans le corpus dramatique utilisé pour cette étude. Cette démonstration nous donnera un aperçu des raisons et des objectifs recherchés par l'utilisation de ces formes. Suite à cette analyse, qui nous aura déjà mis sur la piste de quelques fonctions que ces artistes donnent au théâtre, nous aborderons comment ceux-ci perçoivent cet art et les vocations qu'ils lui attribuent.

#### **6.1 Formes théâtrales**

Il faut spécifier qu'il n'est pas question dans cette section de faire une typologie du théâtre autochtone au Québec, mais plutôt de présenter quelques formes théâtrales abordées par les artistes lors de leur témoignage. Il ne s'agit pas non plus de catégoriser les créateurs dans l'une de ces formes, ce qui serait réducteur et contraignant pour ceux-ci. D'ailleurs, celles qui seront présentées composent seulement une partie des œuvres qui s'inscrivent dans le théâtre de création autochtone francophone et/ou de langues amérindiennes au Québec. Néanmoins, s'intéresser à ces aspects permet d'entrevoir la diversité de ce genre théâtral, les différents publics cibles ainsi que les intentions particulières des artistes qui, grâce à l'utilisation de ces formes théâtrales lors de certains contextes de représentation, augmentent l'effectivité de leur pièce. Il sera question plus précisément du théâtre jeunesse, du théâtre d'intervention, du théâtre de guérison et des performances.

Principalement créé et joué à l'intention des jeunes spectateurs âgés de 12 ans et moins, le théâtre jeunesse possède plusieurs caractéristiques qu'il est important de mentionner. A priori, celui-ci se démarque de par ses créateurs qui s'engagent auprès des enfants et dont la dramaturgie se compose d'éléments contribuant à la complicité entre le théâtre et l'enfant. Sollicitant la participation du jeune public, il semble être instructif sans pour autant sacrifier l'esthétisme et le récit. En raison de sa présence bien souvent en milieu scolaire, « certaines troupes ont élaboré la notion du théâtre d'éveil, soit d'un théâtre qui sensibilise les enfants à certaines connaissances sans toutefois transformer leur spectacle en « leçon » » (Beauchamp 1985 : 259). Le théâtre jeunesse se distingue aussi de par ses thématiques, ses emprunts et ses adaptations de formes artistiques ou littéraires (contes, légendes, films, bande dessinée, etc.), ses personnages, ses langages textuel et scénique particuliers, etc. (Beauchamp 1985 : 158). De ces caractéristiques se dégage, comme le souligne Hélène Beauchamp, « un théâtre de l'image sonore et visuelle, mais aussi politique [...] », un théâtre qui, sans négliger l'imaginaire et l'émotif, a été capable de se lier « aux domaines du politique et du social » (Beauchamp 1985 : 259). Par le biais de deux collaborations avec des compagnies de théâtre jeunesse, soit le *Théâtre de la Marmaille* et le *Théâtre du pouce caché*, Michel Noël, auteur déjà investi dans la littérature jeunesse, s'est lancé dans ce type de dramaturgie dédiée au jeune public. Lors de ces expériences, il a participé à titre d'auteur et en tant que personne ressource en ce qui concerne les cultures autochtones. Il a aussi contribué à l'élaboration de ces deux spectacles qui font appel à la participation des jeunes spectateurs tout en éveillant leurs sens par l'intégration d'éléments sonores (chants amérindiens, le son du tambour, le bruit de différents animaux, etc.), tactiles et olfactifs (le toucher des fourrures et de poissons séchés dans *L'Umiak, le bateau collectif*) ainsi que visuels (projections d'outardes, représentation de la banquise et de la forêt, représentation de l'Inuit et de son mode de vie, les masques, etc.). Ces deux œuvres dramatiques qui puisent à même les mythologies autochtones, soit inuites, pour *L'Umiak, le bateau collectif* et algonquiennes pour *La malédiction de Tchékapesh* initient l'auditoire à ces cultures par l'entremise de récits, impliquant des personnages d'origine humaine ou animale, qui révèlent le mode de vie et/ou les croyances des gens qui y sont rattachés. La présence d'un conteur dans chacune de ces productions, incarné soit par le personnage d'un chaman ou d'un chef, fait référence à l'importance de l'oralité dans les sociétés autochtones et il joue un rôle clé dans le cheminement de l'histoire ainsi que pour

l'animation du spectacle. Au final, de ces collaborations sont nées deux créations de théâtre jeunesse dont la motivation principale est de faire connaître au jeune public les cultures et les peuples autochtones.

Le théâtre d'intervention sociale se distingue, quant à lui, par son engagement social et sa méthode d'action directe à la fois préventive et réactive. Ce type de productions théâtrales est souvent associé à une mission ou à une cause particulière comme le souligne Pia Le Moal-Piltzing : « c'est un théâtre qui s'implique dans une action précise, dont il est à la fois le témoin et l'initiateur, qui œuvre à connecter des réseaux alternatifs, à essaimer les luttes des divers agents sociaux dont il est l'expression » (Le Moal-Piltzing 1983 : 7). Comme il a été présenté dans le chapitre descriptif de ce mémoire, Sylvie-Anne Sioui-Trudel a réalisé quelques pièces d'interventions avec sa compagnie *Aataensic, Masques et Théâtre* dans le cadre de colloques ou pour des communautés amérindiennes. Ces productions abordent différents sujets ou problèmes sociaux présents dans les communautés autochtones tels que la place des aînés dans la société, le suicide, la violence conjugale et la dépendance au jeu.

Quant au théâtre de guérison, il est une forme de théâtre d'intervention particulière que l'on retrouve souvent dans les ouvrages au sujet de la dramaturgie autochtone au Québec. Néanmoins, elle n'a pas été mentionnée durant les entretiens effectués auprès de créateurs. Par contre, en raison de l'intérêt de certains chercheurs face à ce type de théâtre et de son caractère unique, il est important selon moi d'offrir une description de celui-ci. Pour ce faire, je me suis référée à un entretien<sup>44</sup> avec Yves Sioui Durand réalisé par Philip Wickham, titulaire d'une maîtrise en théâtre à l'UQAM, et à un résumé d'entretiens<sup>45</sup> avec Sylvie-Anne Sioui Trudel produit par Paul Biot, ancien directeur du Centre de Théâtre Action en Belgique. Ces deux artistes ont abordé le théâtre de guérison avec leur compagnie respective.

Yves Sioui Durand a utilisé cette terminologie pour désigner le travail de création théâtrale qu'il a fait au sein de la communauté attikamek de Manawan à partir de 1994, suite à

---

<sup>44</sup> Cet entretien a été publié dans *Jeu : revue de théâtre*, no.113, p.104-112.

<sup>45</sup> Ce résumé, *Contribution à la connaissance de la culture des Premières Nations (Amérique du Nord)*, a été publié dans un ouvrage collectif coordonné par Paul Biot s'intitulant *Théâtre-Action de 1996 à 2006 : Théâtre(s) en résistance(s)* (2006).

une rencontre avec des gens de cette collectivité qui cherchaient de nouvelles approches pour contrer la violence présente dans la réserve. À partir de cette association, trois spectacles ont été réalisés : *Opitowap* (1995-1997), *Sakipitcikan* (1996-1997) et *Mantokasowin* (1997). Il précise, à propos du théâtre de guérison, que « ce type d'intervention comporte une énorme responsabilité. Le but n'est d'abord pas esthétique; le spectacle doit être suivi d'une action concrète dans la société » (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 109). Il ajoute que cette pratique théâtrale doit, pour être effective, « créer une ouverture dans le corps autant que dans l'esprit, elle doit opérer un effet qui est de l'ordre de la catharsis<sup>46</sup>» (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 109). Ainsi, le théâtre de guérison, de par son processus et de par son effet non seulement sur le participant, mais aussi sur le spectateur, cherche à libérer l'individu de ce qui l'accable en lui donnant les moyens de l'exprimer ou bien en l'aidant à travers un procédé théâtral axé sur des pratiques rituelles (spiritualité, mythologie). Il incite les gens à se purifier et à renouer avec leur culture comme point d'ancrage. De plus, Yves Sioui Durand explique que « le théâtre est vraiment intervention à partir du moment où il fait appel à la justice; il condamne des façons d'être et d'agir, puisqu'à travers une action, il propose une éthique qui est la dénonciation du non-dit, du secret qui empoisonne tout le monde » (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 111). Cela dit, le théâtre de guérison s'inscrit dans cette approche d'action directe. Il permet de mettre au jour des tabous, de briser le silence autour de situations problématiques dans la communauté et d'identifier les mécanismes qui font qu'elles se reproduisent. On pourrait aussi penser à la possibilité que cette pratique puisse générer un processus d'« empowerment<sup>47</sup> » auprès des participants et des spectateurs.

Le travail d'Ondinnok au sein la communauté attikamek de Manawan a débuté par des ateliers exploratoires avec un groupe de participants composé de gens « qui avaient beaucoup souffert, autant physiquement que mentalement » comme le mentionne Yves Sioui Durand (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 109). Par la suite, il y a eu l'initiative de faire un premier spectacle, *Opitowap*, composé de multiples scènes en lien avec la communauté et les ancêtres.

---

<sup>46</sup> La catharsis est un terme utilisé par Aristote pour désigner l'effet de « purgation des passions » qui s'opère chez un auditoire lors d'une représentation théâtrale (Pavis 1996 :43).

<sup>47</sup> Processus qui vise l'autonomisation, la prise en charge d'un individu face à sa condition économique, sociale et politique.

Avec *Sakipitcikan*, une adaptation de la tragédie *Roméo et Juliette* de William Shakespeare selon la mythologie attikamek, la création démontrait la violence entre deux parties, les abus sexuels, l'incapacité de se réconcilier, tous des thèmes qui étaient en lien avec les difficultés de la communauté. Une petite tournée avait été organisée<sup>48</sup>. En 1997, ce fut la création de la pièce *Mantokasowin*, terme lié à la culture attikamek. Celui-ci se traduit par l'expression « faire le manitou » ce qui « correspond à entreprendre une action liée au rituel de conjuration » (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 110). D'ailleurs, cette création collective intègre des instants de conjuration<sup>49</sup> qui prennent place entre des scènes extraites de la mythologie amérindienne et jouées par les participants. Pour la réalisation de ces moments de purification ou de délivrance, chaque individu du groupe devait écrire un texte sur l'évènement ou le moment le plus atroce dont il avait été témoin. Lors de la représentation scénique, les écrits étaient disposés sur le plancher. Au moment des instants de conjuration, un acteur se levait et choisissait au hasard un texte. Une personne du public et, par le fait même, de la communauté était désignée pour se rendre sur scène près d'un gros coussin. À la lecture du texte, cet individu réagissait au récit en frappant le coussin. Ce rituel de conjuration, qui inclut à la fois les acteurs, l'assistance et la personne choisie pour évacuer physiquement les émotions créées par le texte, devient alors effectif pour l'ensemble des participants et témoins de la représentation. Comme mentionnée précédemment, cette approche des problèmes de la communauté par la pratique théâtrale permet non seulement d'aider les participants à s'exprimer, mais aussi de créer un espace visible pour qu'ils puissent le faire et être entendus.

À propos de Sylvie-Anne Sioui Trudel et du travail artistique de sa compagnie théâtrale Aataensic Masques et Théâtre, elle explique que le théâtre de guérison est abordé « à travers la transformation et la création, mais sans passer par la confession publique, de nature plus thérapeutique qu'artistique » (Sioui Trudel dans Biot 2006 : 359). Elle précise que ce type de théâtre d'intervention ne doit pas être seulement considéré comme « un outil de guérison », mais aussi en tant que moyen de prévention.

---

<sup>48</sup> Des représentations ont été présentées à Manawan, Sept-Îles, La Tuque, Amos, Montréal et Québec.

<sup>49</sup> Ces instants de conjuration sont inspirés d'une ancienne pratique pour éviter le meurtre par laquelle « on ritualisait un arbre sur lequel les gens allaient frapper en se vidant le cœur. [...] Plus on frappe, plus on se fait mal, plus on souffre, plus ce qu'on a sur le cœur est extirpé. » (Sioui Durand dans Wickham 2004 :110)



En ce qui concerne les prestations que certains artistes ont énoncées au moment d'aborder leurs créations théâtrales en les qualifiant de « performances », ce sont des manifestations artistiques très diversifiées que l'on peut difficilement associer à une forme théâtrale particulière. Elles sont souvent définies comme des événements éphémères ou spontanés dont les exécutions, effectuées la plupart du temps dans des lieux autres que les salles de théâtre, demandent la participation consciente ou non des spectateurs (Pavis 1996 : 246). Par exemple, si l'on considère les performances de Louis-Karl Picard-Sioui, ce sont des événements particuliers qui misent sur un effet de surprise et de confusion chez les participants. Le but, comme il le mentionne, est de faire réagir les gens qui sont témoins de ces manifestations et surtout de voir les réactions que celles-ci provoquent : « L'œuvre elle-même, c'est la réaction des gens. » Les deux exemples présentés par l'artiste utilisent des mécanismes différents pour obtenir l'effet recherché chez l'auditoire. La fausse conférence intitulée « As-tu du sang indien? » qui a été exécutée lors du 400<sup>e</sup> de Québec se rapproche, par sa forme et par son exécution, au théâtre invisible. Cette forme de performance théâtrale développée dans les années 1970 par Augusto Boal, figure marquante du théâtre engagé et réactionnaire au Brésil, consiste à créer un « jeu improvisé d'acteurs au milieu d'un groupe de personnes qui doivent ignorer jusqu'au bout qu'elles font partie d'un jeu pour ne pas devenir spectateur » (Pavis 1996 : 376). Confondant bien souvent ce jeu avec la réalité, les gens ne réalisent pas leur participation à un tel jeu. Ils réagissent et commentent sans se méfier. Le théâtre invisible permet par son fonctionnement de voir les réactions, les pensées et les préjugés de l'auditoire sans les influencer. Les thématiques qui sont évoquées par de telles initiatives sont souvent controversées et liées à des problèmes de société. Dans sa performance, Louis-Karl Picard-Sioui démontrait l'absurdité et le caractère raciste de se baser sur le sang pour établir son appartenance ou non à une population autochtone. La fausse conférence servait à confondre les participants et à voir les réactions ainsi que les propos de ceux-ci. Par contre, contrairement à Augusto Boal, le caractère absurde de la supercherie augmentait progressivement jusqu'au moment où les gens constataient par eux-mêmes qu'ils assistaient à un faux événement. Pour l'initiateur de la performance, cette approche a permis de voir jusqu'où il pouvait pousser le caractère raciste de la présentation avant l'intervention d'un membre de l'assistance. Tandis que pour la prestation inattendue au lancement officiel de l'exposition *La Loi des Indiens revisitée* au Musée McCord en 2011, l'auditoire se retrouvait confronté soudainement à un

violent affrontement au moment où Louis-Karl Picard-Siouï, qui commençait son discours inaugural de l'exposition, se fait attaquer par un homme de l'assistance. S'ensuit une lutte-performance qui transposait en images et en gestuelles la violence qui découle de l'application de la Loi sur les Indiens. Le but d'une telle intervention était de créer une forte réaction chez les témoins par le biais d'une illustration vivante de la loi en action pour à la fois les introduire, les sensibiliser et les amener à réfléchir à cette réalité vécue par les autochtones. Ces deux manifestations représentent des exemples de « performance » sans non plus définir cette forme de prestation en raison de la grande diversité que peut avoir de telles créations autant à propos de sa structure, de ses intentions, de ses composantes, etc.

Cet aperçu de quelques formes théâtrales présentes au sein du théâtre amérindien illustre non seulement la diversité de ce genre, mais, en outre, les différents publics sollicités (enfants, allochtone, autochtone, communauté, etc.) ainsi que les intentions des artistes, les actions et les réactions qu'ils veulent susciter. On constate que, selon les propositions artistiques, le théâtre peut revêtir des fonctions singulières telles que d'éduquer, de sensibiliser, de lancer des réflexions, d'entamer un processus de guérison ou d'« empowerment », d'offrir une plate-forme où l'on peut discuter ou exprimer des opinions ou des problématiques, etc. D'ailleurs, tout au long de ce mémoire, il a été possible d'entrevoir comment les créateurs rencontrés conceptualisent ainsi que perçoivent cet art de la scène. Pour illustrer, de façon globale, les perceptions des créateurs à propos du théâtre et des fonctions qu'ils lui donnent, une mise en commun des énoncés faits à ce sujet lors des entrevues a été réalisée pour clore cette analyse de l'espace théâtral amérindien.

## 6.2 Les fonctions de l'espace théâtral amérindien

« Le théâtre comme tous les arts c'est une façon d'agir sur le réel, d'avoir une action sur les gens, de les amener à réfléchir différemment. »<sup>50</sup> (Picard Sioui, entrevue réalisée le 11 juillet 2011)

Pour la plupart des artistes rencontrés, le théâtre est une manière d'amener les gens à réfléchir sur diverses réalités ou thématiques concernant les Amérindiens. Comme le souligne Victor Turner, les performances théâtrales engendrent un processus réflexif par lequel les membres d'un groupe socioculturel réfléchissent sur eux-mêmes, sur les relations et sur les structures sociales présentes dans leur environnement (Turner 1988 : 24). Ces performances, qui transposent la ou les visions des artistes qui les ont constituées, ne sont pas de simples reflets de la réalité. À travers certains procédés, elles soulignent des situations ou des comportements. Elles sont parfois porteuses d'une critique ou d'une opinion particulière. Pour le spectateur amérindien comme pour le spectateur allochtone, la représentation théâtrale incite à la remise en question, à une introspection, à un éveil des consciences. Les performances, de par leur incitation à la réflexion et de par l'action qu'elles engendrent, sont de véritables agents actifs de changement (Turner 1988 : 24). Louis-Karl Picard-Sioui affirme que lors de l'exécution d'une performance ou lors de la création d'un livre, un des buts principaux est de susciter une réaction ou une action quelconque chez le spectateur. Cette réaction ou cette action, qu'elle soit orientée vers la sensibilisation, la prévention, la guérison, le divertissement ou autres, génère un processus réflexif qui amène l'audience à se questionner ou à se repositionner face à ce qui leur est démontré.

---

<sup>50</sup> Cette disposition particulière du texte, qui se caractérise par la mise en retrait de citations, a été privilégiée pour cette section dans l'idée de présenter chaque fonction ou rôle énoncé lors des rencontres avec les artistes amérindiens au moyen d'un extrait issu des discours recueillis. Il est à noter que quelques-uns des passages cités ont déjà été mentionnés au sein du chapitre descriptif. Toutefois, il m'a semblé important de les réutiliser pour cette démonstration.

« Le théâtre c'est le lieu d'un dialogue entre les cultures qui va au-delà de la politique, où les frontières sont ouvertes, où il est possible de percevoir, par la représentation théâtrale, comment l'autre est dans sa différence. C'est le lieu où tu peux le comprendre, tu peux le saisir, tu peux y avoir accès, tu peux le ressentir et l'expérimenter. » (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011)

L'espace théâtral amérindien en tant que lieu de dialogue et d'échange est aussi une caractéristique mentionnée par plusieurs interlocuteurs. La création théâtrale permet à ces artistes de faire connaître les cultures autochtones, de les représenter à leur manière et de donner une idée juste de ces peuples aux gens qui assistent aux représentations. Yves Sioui Durand affirme que le théâtre est « une fenêtre unique sur les imaginaires et l'âme, sur l'identité profonde des autochtones » (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011). Ces ouvertures que sont les événements théâtraux donnent accès à ces cultures, c'est-à-dire qu'elles permettent d'accéder à certaines connaissances, codes et significations qui les constituent. D'après Johannes Fabian, la théâtralité peut être perçue comme une source et un mode de connaissance interculturelle par lesquels les spectateurs apprennent à connaître un groupe socioculturel par la performance de leur culture (Fabian 1999 : 27). L'exécution d'une performance théâtrale établit un engagement dit « imaginaire » qui lie les performeurs et les auditeurs, créant ainsi une connectivité particulière où ces derniers adhèrent momentanément aux expériences et aux idées des autres (Meintel 2008 : 317). Cet état rend possible à la fois l'échange de connaissances interculturelles, l'établissement d'un lieu de dialogue et l'opportunité, pour les membres du groupe socioculturel, de présenter et de valider en quelque sorte leur propre perception du monde et de leur (s) identité (s). De plus, ce rapport direct qu'engendre le théâtre par la relation qui réunit les spectateurs et les comédiens dans le même espace contribue grandement à ces échanges. Il faut dire que plusieurs créations théâtrales observées dans ce chapitre démontrent un théâtre amérindien qui tente de multiples façons de faire vivre et ressentir l'expérience amérindienne par le biais de performances ou de pièces. Parmi celles-ci, certaines vont même jusqu'à demander la participation de l'assistance soit

consciemment ou involontairement<sup>51</sup>. Le théâtre amérindien permet de faire un pont entre les cultures, d'établir une relation avec les autres et d'accéder à l'imaginaire ainsi qu'aux réalités des autochtones.

« Le théâtre a cette vocation d'être un espace où il est possible de s'exprimer, qui donne le droit et la liberté de parole. » (Sioui Trudel, entrevue réalisée en septembre 2011)

En effet, comme le souligne Madelena Gonzalez, l'espace théâtral offre pour les groupes socioculturels minoritaires et marginalisés une zone dans laquelle il devient possible de se faire entendre, d'acquérir une visibilité et une place de premier plan permettant à ceux-ci d'établir une relation avec les autres et de se questionner sur eux-mêmes (Gonzalez 2008 : 13). C'est pour cette raison que Sylvie-Anne Sioui Trudel mentionne que le théâtre est politique. Il offre un espace de liberté où les artistes amérindiens ont la possibilité d'exprimer leurs idées et leurs opinions ainsi que d'acquérir le pouvoir de s'autodéfinir, ce qui n'est pas forcément le cas dans la société dominante.

« C'est un lieu de réappropriation identitaire et culturelle, c'est un lieu de reconstruction de la culture. Le théâtre que je fais comme Amérindien est un acte de résistance culturelle. » (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011)

L'acquisition de ce pouvoir d'autodétermination par la création théâtrale signifie aussi que ces artistes ont décidé de ne pas se laisser définir par les autres. C'est ce qui a motivé en partie l'implication de Michel Noël dans la littérature et le théâtre jeunesse. Il a constaté qu'un bon nombre des représentations concernant les Amérindiens présentes à l'intérieur d'ouvrages littéraires ou cinématographiques ne concordaient pas avec sa culture et avec l'image de ses ancêtres. Il a donc décidé de produire lui-même une littérature qui représente une image qu'il

---

<sup>51</sup> On peut se référer à des exemples tels que la performance à propos de la Loi sur les Indiens exécutée par Louis-Karl Picard-Sioui au Musée McCord qui surprend l'ensemble des visiteurs au vernissage de l'exposition *La Loi sur les Indiens revisitée*, la pièce *Iwouskea et Tawiskaron* d'Ondinnok dans laquelle les spectateurs se font kidnapper par des esprits qui les introduisent dans une tente où aura lieu la représentation et où un auditeur sera choisi pour être enterré symboliquement, ou encore le théâtre pour enfant de Michel Noël qui est une véritable expérience sensorielle et qui requiert la participation du jeune public.

estime juste de ses origines et de celles des cultures autochtones qu'il aborde à travers ses créations. Le théâtre est une façon de se réapproprier à la fois, son identité, sa culture et la représentation de celles-ci. D'ailleurs, il nous a été possible d'observer, dans ce mémoire, d'autres tentatives de réappropriation par l'entremise de certaines œuvres théâtrales telles que *Le Porteur des peines du monde* (réappropriation de la spiritualité) et *La conquête de Mexico* (réappropriation du récit historique amérindien).

Le théâtre est aussi un lieu qui permet de reconstruire et de réactualiser la culture. La pièce *Iwouskea et Tawiskaron* illustre bien cette affirmation étant donné que, pour sa réalisation, le collectif s'est inspiré des fragments d'un mythe de genèse mohawk recueilli par un anthropologue dans l'idée de reconstituer le récit et de le réactualiser en créant une adaptation théâtrale modernisée de celui-ci. Cette réactualisation a non seulement régénéré cet élément culturel, mais l'a en outre relancé dans un nouveau circuit de sens. D'autre part, à propos de la mythologie et le besoin de la réinventer, Tomson Highway affirme que « this mythology has to be re-worked somewhat if it is to be relevant to us Indians living in today's world. » (Highway 2005 : 1) Les traditions et les pratiques culturelles se doivent de changer et de s'adapter à l'environnement actuel pour subsister et le théâtre semble contribuer ainsi que participer à ce renouvellement.

Également, le théâtre peut être un outil de revitalisation. Louis-Karl Picard Sioui en fait la mention lorsqu'il évoque que l'un de ses soucis principaux dans ses projets artistiques est de revitaliser la culture et la langue wendate. Pour ce faire, il insère dans ses créations théâtrales, littéraires ou autres, des éléments culturels et linguistiques ou bien des symboles particuliers dans l'idée de les transmettre et de les réinsérer dans sa communauté. Quant à Yves Sioui Durand, il présente, dans un entretien réalisé et publié par Philip Wickham, l'exemple d'un projet théâtral qui a lancé une démarche de reconstruction et de revitalisation dans sa communauté de Wendake. La pièce *Atiskenandahate ou Voyage au pays des morts*, produite en 1988 par la compagnie de théâtre Ondinnok, est un drame rituel créé en collaboration avec Joe Deer, « un orateur de la maison-longue de Kahnawake », et des membres de la collectivité wendate (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 106). Inspirée de la culture iroquoïenne, il semble que cette création, dont l'aire de jeu représente l'intérieur d'une maison longue, a

permis la réintroduction des « cérémonies de la maison longue » à l'intérieur de la communauté huronne de Wendake, « une pratique qui avait disparu depuis environ cent cinquante ans » (Sioui Durand dans Wickham 2004 : 106). Si l'on peut se permettre de parler du théâtre et de son rôle en ce qui concerne la réactualisation et la revitalisation des cultures amérindiennes, c'est qu'il faut aussi souligner, même si cela semble évident, que l'espace théâtral est un lieu de transmission. À ce sujet, Yves Sioui Durand mentionne que les arts, dont la littérature et le théâtre, sont pour les Amérindiens ainsi que les Inuits du Québec des possibilités de contrer le bris en ce qui a trait à la transmission intergénérationnelle causé par la dépossession, l'acculturation et la déstructuration sociale (Sioui Durand 2003 : 61). Les arts, en ce sens, renferment en quelque sorte un héritage culturel qu'ils se doivent de protéger, de transmettre et de renouveler.

La dramaturgie amérindienne est une littérature d'urgence et de résistance. Elle est un acte de survivance. Elle cherche à exposer l'histoire, l'imaginaire et les réalités des peuples autochtones qui sont encore, de nos jours, marginalisés. La colonisation, l'évangélisation et les tentatives d'assimilation ont détruit ou fragmenté les cultures autochtones et elles demeurent toujours en danger de disparaître. Le théâtre, de par son pouvoir de créer un espace où il est possible de s'exprimer et de se représenter, donne une place à celles-ci. Il établit un lieu où les artistes, par le biais de diverses stratégies de représentation, trouvent le moyen de recouvrer, de réactualiser, de revitaliser et de transmettre des éléments composants ces cultures. Il permet d'assurer une continuité, de maintenir les mémoires amérindiennes vivantes. De plus, la dramaturgie n'est pas seulement une manière de se positionner dans le monde actuel et de démontrer son existence. Elle offre aussi la possibilité, comme l'illustre les propos de Louis-Karl Picard-Sioui au sujet de sa propension à créer des œuvres qui se situent dans l'anticipation, de se projeter dans le futur, de faire voir qu'il y a un avenir pour les populations autochtones.

« Il n'y a pas beaucoup de lieux en dehors de mon théâtre où je peux plonger en profondeur dans ma culture, dans les cultures autochtones. C'est pas juste le fait d'être en ville, mais il n'y a pas beaucoup de lieux où je peux me reconnaître. » (Sioui Durand, entrevue réalisée le 23 mai 2011)

Yves Sioui Durand présente son théâtre comme un endroit qui lui permet de se retrouver et de reconnecter avec sa culture. Par la citation ci-dessus, on observe, dans un premier temps, que la création théâtrale et le théâtre peuvent être un moyen de pallier, d'une certaine manière, l'absence d'une communauté ou de lieux pour vivre son identité et sa spiritualité. À ce propos, on peut reconsidérer ce que Louis-Karl Picard Sioui exprimait au sujet de l'association théâtre/spiritualité, conception que l'on retrouve chez Yves Sioui Durand ainsi que Sylvie-Anne Sioui Trudel, et le milieu urbain. Il mentionnait que les Amérindiens qui sont déracinés ou loin de leur collectivité n'ont pas l'opportunité de vivre leur culture de la même manière que ceux habitant les réserves. Selon lui, le théâtre est, pour les deux dramaturges énoncés précédemment, une façon de vivre leur spiritualité (Sioui Picard, entrevue réalisée le 11 juillet 2011). On pourrait croire que cette façon de voir le théâtre comme un lieu de ressourcement est liée à la ville et aux situations d'exil. Néanmoins, on remarque qu'Yves Sioui Durand mentionne, en excluant le facteur urbain, qu'il n'y a pas beaucoup d'espace où il se reconnaît. Comme l'énonce Sylvie-Anne Sioui Trudel, il semble que l'acculturation, l'ignorance et la dénégation des cultures amérindiennes aient engendré dans les communautés comme pour les Indiens urbains une difficulté à se reconnaître, à établir leur (s) identité (s) et à prendre place dans la société. Pour contrer cet obstacle, elle explique que les Amérindiens ont besoin d'endroits pour se retrouver, pour se recueillir et il semble le théâtre ainsi que les arts en général peuvent incarner ces lieux.

« Par l'enseignement du théâtre, je veux donner aux personnes avec qui je travaille des outils et des techniques pour les aider à s'exprimer, à être confiants lorsqu'ils disent des choses. » (McKenzie, entrevue réalisée le 11 juillet 2011)

L'enseignement du théâtre et des pratiques théâtrales autochtones comporte des objectifs très diversifiés selon les participants et les situations concernés. Au moment de



rencontrer Marjolaine McKenzie, elle a beaucoup décrit son travail en tant que professeure de théâtre pour des ateliers ou cours offerts aux enfants et aux adultes à l'intérieur des communautés autochtones. Elle souligne que par cette initiative elle propose non seulement une activité divertissante aux participants, mais aussi un enseignement de techniques particulières (posture, ton de voix, respiration, etc.) pour aider ces personnes à s'exprimer, à structurer leurs pensées, à transposer leur vision ou leur créativité, à s'ouvrir, à prendre confiance en eux. Elle explique qu'il n'est pas toujours évident pour les autochtones de communiquer, que ceux-ci sont gênés ou maladroits quand vient le temps de parler ou qu'ils sont renfermés sur eux-mêmes. Dave Jenniss mentionne également cette difficulté en se référant à sa pièce *Wulustek*, à l'importance du jeu des silences ainsi que des malaises au sein de cette œuvre qui transmet la peur et la gêne ressenties par les autochtones quand vient le temps de parler de soi, la souffrance qui s'accumule à l'intérieur d'eux et qui finit par sortir de façon désordonnée et confuse (Jenniss, entrevue réalisée le 22 août 2011). De plus, en choisissant de travailler par l'élaboration de créations collectives, Marjolaine McKenzie contribue en outre à donner la liberté aux participants d'aborder les sujets qu'ils désirent traiter, de donner libre cours à leur imagination et de faire savoir qu'il n'y a rien de banal à exprimer, que l'on peut faire une histoire avec n'importe quoi. Par l'enseignement, le théâtre semble donc, en dehors du divertissement et du plaisir qu'il procure, à la fois contribuer dans la communauté à l'ouverture de l'individu, à lui permettre de s'exprimer, à établir un dialogue et à être confiant en ses capacités.

Autrement, on remarque, avec la compagnie de théâtre Ondinnok, l'élaboration de programmes, de formations et d'ateliers qui consistent à offrir un enseignement professionnel du théâtre axé sur les cultures autochtones, sur les techniques de représentation et des approches théâtrales particulières. Comme il a été mentionné précédemment en ce qui a trait à Ondinnok, cet organisme a développé, de 2004 à 2007, un programme de formation en jeu pour les autochtones du Québec avec la collaboration de l'École Nationale de théâtre du Canada. Ce cursus se donne depuis 2008 sous forme d'ateliers intensifs réalisés chaque année (Ondinnok 2012). Ces formations tendent à « transmettre l'esthétique théâtrale derrière les réalisations d'Ondinnok », à mettre en valeur la dramaturgie autochtone et à passer les savoirs acquis depuis les débuts de cette compagnie de théâtre (Wickham 2004 : 112). De plus,

certaines ateliers sont plus spécifiquement orientés sur le théâtre de guérison et sur le processus de création particulier d'Ondinnok. Ce type de programme ou de cours est à la fois conçu pour enseigner les pratiques théâtrales autochtones, communiquer des savoirs et des expériences quant à celles-ci, faire connaître la dramaturgie ainsi que le théâtre amérindien et afin de former de nouveaux acteurs pour assurer une relève de la scène théâtrale autochtone.

« Le théâtre doit être divertissant. Je dois parler à plusieurs niveaux quant à moi. Néanmoins, le but ce n'est jamais seulement de divertir. Divertir c'est un moyen pour que les gens écoutent, c'est une stratégie. » (Picard Sioui, entrevue réalisée le 11 juillet 2011)

Au final, le théâtre se doit de divertir. C'est de cette manière qu'il retient l'attention de l'auditoire, qu'il sollicite un engagement « imaginaire » avec celui-ci permettant, tel que mentionné antérieurement, une adhésion momentanée aux expériences et aux idées proposées. Ainsi, le divertissement que procure le théâtre au public par le biais de la représentation théâtrale peut être perçu comme une stratégie pour garder l'esprit du spectateur en éveil et ouvert à ce qui lui est présenté.

### **6.3 Conclusion**

En somme, l'espace qu'engendre le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones se compose aussi d'une diversité de formes théâtrales qui rejoignent différents publics et qui révèlent des intentions particulières. Par le biais de ces dernières, on se rend compte que le théâtre semble offrir de multiples possibilités aux artistes rencontrés qui investissent parfois leurs œuvres de certaines fonctions. Comme nous l'avons constaté au long de ce chapitre, cet art de la scène tend à générer un lieu qui permet la liberté d'expression, où il est possible pour les créateurs de s'autodéfinir, d'initier un dialogue avec l'auditoire, de partager des expériences avec celui-ci, de l'amener à réfléchir autrement ou sur des situations et des réalités qui touchent les autochtones. On constate, entre autres, que le théâtre est un moyen d'agir sur le réel non seulement par la conscientisation du public à propos de thématiques ou de problématiques liées aux populations autochtones, mais aussi en intervenant auprès des communautés. De plus, l'espace théâtral amérindien, tel que discuté par les artistes sollicités, semble aussi travailler à la réappropriation, à la préservation, à la revitalisation et à

la transmission des cultures ainsi que des spiritualités autochtones permettant ainsi d'assurer une continuité, de maintenir les mémoires amérindiennes vivantes. Au final, ces diverses fonctions ou rôles caractérisent l'espace théâtral alimenté par les œuvres dramatiques amérindiennes. Ils nous illustrent un théâtre amérindien qui valorise les cultures ainsi que les peuples autochtones et qui est connecté sur eux.

## Conclusion

L'émergence d'un théâtre amérindien distinct du théâtre euro-américain en Amérique du Nord durant le 20<sup>e</sup> siècle s'est concrétisée, en partie, dans un besoin pour les autochtones de reprendre le contrôle de leur (s) identité (s) et de ses représentations, d'acquiescer à nouveau la possibilité de se définir face à la société dominante qui, jusque-là, monopolisait ce droit d'autoreprésentation. Par sa capacité d'engendrer un espace particulier en raison du rapport scène/public, le théâtre a donné l'opportunité à ces groupes socioculturels minoritaires d'atteindre une visibilité leur permettant non seulement de se représenter, mais aussi de militer pour leurs droits, de dénoncer les injustices et les stéréotypes. Le théâtre amérindien a aussi été une manière de se défaire des contraintes de l'industrie du spectacle, de créer un lieu à l'intérieur duquel les artistes ont pris la liberté de produire leurs créations, de transposer leurs visions de leur (s) culture (s) et de leurs traditions.

L'intérêt de l'étude présentée dans ce mémoire se situe au niveau de l'espace théâtral généré par le théâtre amérindien et, plus précisément, de celui créé par le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones au Québec. Par la réalisation de ce projet de recherche, il a été possible, dans un premier temps, de prendre connaissance de l'évolution de ce genre théâtral en Amérique du Nord, d'approfondir notre compréhension de l'espace théâtral et de ses propriétés, et de voir diverses définitions du théâtre amérindien ainsi que les perceptions vis-à-vis de celui-ci. Dans un deuxième temps, grâce aux entretiens recueillis auprès des artistes sollicités par cette étude, il a été concevable d'accomplir une analyse de l'espace théâtral occasionné par les œuvres de ces créateurs. Cette exploration de quelques univers de création contribuant au théâtre amérindien au Québec a permis de relever quelques caractéristiques, stratégies de représentation et fonctions liées à cet espace pour ainsi saisir les particularités qui caractérisent cette zone d'expression. Toutes ces informations amassées ont participé à la réflexion énoncée en introduction de ce mémoire, à savoir si l'espace théâtral suscité par les créations dramatiques amérindiennes francophones et/ou de langues autochtones au Québec constitue un territoire à la fois imaginaire et concret, autonome et indépendant, à l'intérieur duquel il est possible d'assister à la démonstration, à la construction, à la revendication et à la revalorisation d'identités culturelles et politiques.

## **L'espace amérindien**

Tel qu'illustré par la recherche documentaire, le théâtre est un art de l'instant qui, par son processus de création ainsi que par ses représentations scéniques, engendre un espace dialogique permettant un échange entre les divers partis sollicités. Notamment, lors de la conception d'une œuvre où les artistes discutent ainsi que choisissent ce qui sera présenté et de quelle manière cela sera transposé sur la scène; et lors de la présentation de la pièce qui instiguera, dans la plupart des cas, un « engagement imaginatif<sup>52</sup> » chez le spectateur vis-à-vis de ce qui lui sera montré. De par ces interactions, on remarque que le caractère dialogique de l'espace théâtral laisse place à un processus de réflexivité par lequel les créateurs ainsi que les auditeurs appartenant au même groupe ethnoculturel seront enclins à réfléchir sur eux-mêmes, sur les relations et les structures sociales présentes dans leur environnement (Turner 1988 : 24). Les spectateurs qui ne se rapportent pas à cet ensemble socioculturel seront portés à méditer sur ce qui leur est présenté, sur l'« Autre » et sur les rapports qu'ils entretiennent avec celui-ci. L'ouverture et les relations d'échanges qui se créent par la théâtralité semblent alors susciter et fortifier un réseau de relations sociales ainsi que cognitives (Beeman 1993 : 386).

Considéré comme « a laboratory of self-construction », le théâtre, en plus d'être une zone de dialogues, de réflexions, d'échanges et d'interactions, est un lieu où l'on construit, par le biais de la création théâtrale, des représentations singulières, lesquelles seront démontrées, expérimentées et validées ou rejetées au moment de la représentation devant public (Däwes 2007 : 113). L'espace théâtral semble alors, comme il a été mentionné en introduction de ce mémoire, un site idéal pour à la fois façonner, montrer, définir et affirmer des identités individuelles ou collectives.

Pour le théâtre amérindien, souvent désigné en tant qu'un « théâtre des minorités » ou « postcolonial », ces caractéristiques de l'espace théâtral prennent une valeur particulière en raison du contexte historique et actuel dans lequel ce théâtre évolue. En effet, par le biais de

---

<sup>52</sup> L'« engagement imaginatif » est comparable à l'engagement qui se produit lors du visionnement d'un film où le spectateur adhère momentanément aux expériences et aux idées des autres (Meintel 2008 : 317). Comme mentionné précédemment, l'aboutissement de cet engagement ne se solde pas par un consensus des valeurs, mais, plutôt sur une possibilité que le dialogue ait amené les participants à une remise en question de soi et de ses idées, à prendre en considération les valeurs, les expériences et le vécu de l'« Autre » (Meintel 2008 : 318).

cette étude, nous avons constaté que le théâtre offre aux groupes ethnoculturels minoritaires un espace visible où ils peuvent s'exprimer, acquérir un droit de parole ainsi que la possibilité de se définir. Dans ces situations, on peut percevoir la représentation théâtrale comme une brèche par laquelle ces collectivités réussissent non seulement à s'autoreprésenter à l'intérieur de leurs cultures respectives, mais aussi à avoir une action sur la sphère formelle de la culture dominante dans l'idée d'aviver le développement du système culturel dans sa totalité, c'est-à-dire d'agir face aux barrières culturelles causées par l'ignorance de la culture de l'« Autre », de transformer les perceptions et de permettre un échange entre ces partis (Parent 2008 : 265). Il semble donc que le théâtre amérindien est un lieu d'autodétermination, un espace qui laisse place à l'expression des identités (ancestrales, recomposées, culturelles, politiques, etc.) et des traditions autochtones. À travers lui, peuvent s'opérer le rejet et la contestation de l'hégémonie linguistique et institutionnelle occidentale (Boudreau 2000 :72). De plus, il donne de multiples possibilités aux artistes appartenant à ces groupes ethnoculturels minoritaires et il peut être utilisé, comme le souligne Madelena Gonzalez, à la fois pour dénoncer des injustices, exposer des questionnements liés à l'identité ou à la communauté, mettre en scène la mémoire collective d'un peuple, explorer les événements marquants à l'aide de la théâtralité et reconfigurer des identités (Gonzalez 2010 : 13). Il est important de considérer ces attributs que revêt l'espace théâtral lorsque vient le temps d'aborder un théâtre de ce genre.

### **Le théâtre amérindien francophone au Québec : caractéristiques et rôles**

Ce mémoire propose une réflexion au sujet de l'espace théâtral engendré par le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones au Québec. Grâce à l'analyse des témoignages recueillis auprès des artistes rencontrés, il a été envisageable de relever plusieurs caractéristiques qui particularisent ce genre théâtral. Nous y avons donc découvert une dramaturgie qui s'inspire principalement des cultures et des communautés autochtones d'Amérique et parfois même d'Asie. Par l'entremise des œuvres présentées au sein de cette étude, on a remarqué que les thèmes sont bien souvent liés à l'identité, à l'histoire coloniale, à la mémoire, aux réalités et aux traditions de ces peuples. D'ailleurs, on constate que dans sa persistance à vouloir se réapproprier, dé-stéréotyper, régénérer et réinscrire les cultures ainsi que les identités autochtones à l'intérieur de l'espace théâtral et, du même coup, au sein de la

contemporanéité, la dramaturgie amérindienne, perçue fréquemment comme une littérature de résistance, nous révèle sa thématique principale, soit celle de la survivance.

Au-delà de ses thèmes, le théâtre amérindien se distingue par l'utilisation fréquente des mythologies autochtones au sein de ses récits, ce qui a une incidence sur le contenu et sur la structure de l'œuvre dramatique. Le traitement des mythes dans les démarches artistiques laisse entrevoir les possibles rôles qu'ils incarnent dans la dramaturgie et les diverses significations qu'ils peuvent revêtir. Comme le démontre les exemples présentés à ce sujet au cours de l'analyse, l'usage des mythologies semble permettre aux artistes d'explorer les fondements des cultures autochtones, de redéfinir l'amérindianité et ses affiliations, de contrer l'acculturation par la réactualisation des mythes et de procurer une approche privilégiée pour aborder ainsi que représenter les populations qui s'y rattachent.

La présence des récits mythologiques dans le théâtre amérindien dévoile une dimension bien plus grande à l'intérieur de laquelle ils s'inscrivent, soit celle de la spiritualité. C'est par le biais de cette dernière que l'on découvre les valeurs fondamentales des cultures autochtones. Elle nous permet de saisir comment ces peuples perçoivent, comprennent et représentent le monde. Comme nous l'avons constaté, sa présence dans la dramaturgie nous renvoie bien souvent à une conception particulière de celui-ci où le respect des forces de la nature ainsi que du territoire est nécessaire au maintien de l'équilibre et de l'ordre. L'importance de la circularité et l'omniprésence des figures animales dans les créations amérindiennes reflètent cette perception. On a remarqué aussi, par l'entremise de nombreux référents qui soulignent l'osmose homme-nature, que le territoire semble être une partie intégrante et indissociable de l'identité amérindienne et que chaque atteinte à son endroit se répercute sur celle-ci. Il est à noter que la religion chrétienne, même si le théâtre amérindien s'intéresse davantage à la survivance, aux cultures et aux traditions autochtones, s'immisce de manière implicite ou explicite à l'intérieur de quelques œuvres. Par contre, cette présence s'opère bien souvent dans l'idée de dénoncer ou de démontrer les torts que cette religion a commis envers les populations autochtones.

Sinon, il faut mentionner l'existence d'un théâtre dit « rituel » ou « cérémoniel » qui, dans le discours des artistes qui le conçoivent, semble lié au chamanisme. Certaines créations

qui découlent de cette pratique théâtrale tentent d'engendrer un processus de guérison au sein d'une communauté ou des spectateurs. Cette guérison s'opère à travers plusieurs mécanismes, tels que la prise de parole, la revalorisation culturelle ainsi que spirituelle et l'effet de catharsis provoqué par la représentation. Dans les communautés, ce type de théâtre tend à préserver et à promouvoir une identité culturelle proprement amérindienne et à contribuer à la réédification de la culture. Autre que cet aspect de guérison, on observe que dans plusieurs productions fortement liées à la spiritualité, une attention particulière est accordée aux ancêtres et aux filiations provenant soit d'une connexion établie par le sang ou de manière subjective, c'est-à-dire basée sur l'historicité, l'emplacement ou l'imaginaire. D'ailleurs, par la démonstration de ces diverses filiations présentes dans la dramaturgie à l'étude, on découvre que certaines œuvres tendent à illustrer une identité panindienne par le rassemblement des populations autochtones sous une même expérience historique ainsi que culturelle et par la mise en commun d'éléments de cultures autochtones éclectiques dans l'idée de recomposer une culture distincte et holistique qui reflète le désir de subsister en tant qu'autochtone et qui tend à accroître le sentiment de fierté face au fait d'« être Indien » (Boudreau 2000 : 72-73). Ensemble, l'importance des ancêtres et l'établissement de filiations dans le théâtre amérindien contribuent à maintenir une mémoire amérindienne vivante en connectant le passé, le présent ainsi que le futur et en transmettant celle-ci aux prochaines générations.

Même si la dramaturgie à l'étude est principalement francophone en raison de la disparition ou de la dégradation des langues autochtones et aussi en raison des contraintes concernant la diffusion des oeuvres, plusieurs stratégies s'affairent pour créer « a polyglottal stage ». Cette caractéristique de l'espace théâtral amérindien permet l'intégration des langues autochtones dans les créations et ceci de nombreuses façons telles que par l'incorporation d'éléments linguistiques (mots, chants, expressions, etc.) et la traduction simultanée. Ces stratégies contribuent à l'aspect multilingue de la scène théâtrale autochtone et donnent la possibilité de réinscrire les langues amérindiennes ainsi qu'inuites dans le discours parlé, de leur accorder une place privilégiée dans la représentation de l'amérindianité et d'aider à la préservation ainsi qu'à la revitalisation de celles-ci. Quant au corps amérindien, il est, au même nom que la langue, un moyen de communication ainsi que de représentation. Il expose sa différence et ses particularités par sa présence sur scène, par l'expression d'une gestuelle



(danses, mimes, etc.), de mouvements et d'actions singulières qui reflètent son ethnicité, son vécu et sa pensée. Le théâtre permet aux artistes autochtones de représenter le corps amérindien selon leur perception, de le montrer dans sa vulnérabilité ou dans sa force, de lui donner place à la fois dans l'espace théâtral et dans la société.

Toutes ces caractéristiques et dimensions qui composent l'espace théâtral amérindien contribuent à créer un théâtre distinctif, où les identités et les cultures autochtones sont au centre des préoccupations. Ensemble, elles construisent et elles véhiculent des visions particulières de l'amérindianité par l'entremise des représentations qu'elles génèrent et qui constituent les diverses topographies de l'espace théâtral. Elles collaborent à démontrer ou à transmettre aux différents auditoires les valeurs profondes de ces peuples et à revitaliser les cultures autochtones.

Le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones au Québec, dans sa composition, dans son déploiement et dans ses formes, laisse entrevoir les intentions des artistes qui le conçoivent ainsi que les fonctions ou les rôles que ceux-ci donnent à cet art de la scène et, par le fait même, à l'espace théâtral. Les rencontres réalisées pour ce projet de recherche ont donné l'occasion de regrouper de multiples vocations que les créateurs attribuent au théâtre amérindien. En synthétisant les propos récoltés, on constate que pour ceux-ci le théâtre, autrement qu'un divertissement, est une manière d'agir sur la réalité, d'ouvrir un dialogue qui transcende la politique ainsi que les barrières culturelles et qui amène les spectateurs à réfléchir différemment. Par cette connexion établie via la représentation théâtrale, il rend possible un échange qui permet au public de discerner de quelle manière l'autre est dans sa différence et d'expérimenter cette dissemblance pour ainsi mieux la comprendre. Le théâtre amérindien donne aussi un accès privilégié aux cultures autochtones. Par la performance, les artistes donnent à voir une partie de leur culture permettant ainsi aux spectateurs d'en apprendre sur eux. Comme le mentionne Yves Sioui Durand, ce genre théâtral est une ouverture exceptionnelle sur les imaginaires et les identités des autochtones. De plus, l'espace théâtral généré par les productions issues d'un tel théâtre offre un lieu particulier à l'intérieur duquel il est concevable, pour les créateurs ou les participants, de s'exprimer librement, d'obtenir le droit de parole et ainsi d'acquérir, pour les groupes socioculturels minoritaires, le pouvoir de s'autodéfinir. Ce pouvoir d'autodétermination, qui

s'obtient par la création, fait de l'espace théâtral un lieu de réappropriation identitaire et culturelle, une zone de reconstruction de la culture au sein de laquelle s'opère une revalorisation des identités autochtones. Par la construction d'un tel espace, le théâtre amérindien devient un lieu où l'on peut explorer ses racines et sa culture, un endroit de ressourcement où les autochtones peuvent se retrouver, se recueillir et se reconnaître. Sinon, dans un contexte d'enseignement à l'intérieur de communautés amérindiennes, le théâtre offre des outils aidant les participants à s'exprimer clairement, à être confiants en leurs capacités et à s'ouvrir aux autres.

### **Théâtre amérindien, un espace identitaire**

Au final, le théâtre amérindien francophone et/ou de langues autochtones au Québec, par ses caractéristiques, sa composition et ses rôles, génère un espace socioculturel autonome, un lieu de liberté où la création théâtrale crée un territoire particulier, à la fois imaginaire et concret, à l'intérieur duquel elle instaure ses propres frontières et représentations. Cet espace symbolique axé sur les identités et les cultures autochtones est un lieu d'autodétermination où les artistes amérindiens ont la possibilité de consolider leurs multiples visions de l'amérindianité et de présenter celles-ci aux différents publics ciblés. Le caractère dialogique de l'espace théâtral favorise un échange ouvert et réflexif avec les spectateurs et permet à ceux-ci d'aller à la rencontre des cultures autochtones. De plus, comme nous l'avons constaté, cet art de la scène crée un lieu propice à la réappropriation identitaire et culturelle, où il est possible de reconstruire, réactualiser et revaloriser les identités et les cultures autochtones. C'est aussi un endroit où les Amérindiens peuvent se reconnaître par l'entremise de représentations qui, en raison de leur conception par des créateurs appartenant au même groupe socioculturel, correspondent aux réalités et aux cultures amérindiennes. L'espace théâtral amérindien québécois est définitivement un territoire particulier, un lieu de l'identitaire à l'intérieur duquel on assiste à la démonstration, à la construction, à la revendication et à la revalorisation d'identités culturelles et politiques.

Cela dit, même si l'espace théâtral amérindien est perçu comme une zone d'autodétermination qui permet la liberté d'expression et qui donne la possibilité de s'autodéfinir, le théâtre professionnel autochtone est confronté à plusieurs difficultés en ce qui

concerne la production et la diffusion de ses œuvres. Ces deux secteurs dépendent bien souvent de décideurs qui sont extérieurs au processus de création et dont les décisions sont cruciales pour l'avenir d'un projet artistique. Ils exercent ainsi un contrôle sur l'accessibilité au financement, sur les lieux de diffusions et, parfois, sur ce qui est présenté. Comme Roger Parent le souligne dans son article *Le théâtre des minorités et la quête d'authenticité dans les industries culturelles ou la dramaturgie parallèle* (2008) présenté au sein de la revue de la littérature, pour survivre, ce genre de théâtre doit faire preuve de stratégies organisationnelles différentes de celles des théâtres de la culture formelle en raison de leur situation minoritaire.

Certains éléments liés à cette problématique sont ressortis des rencontres avec les artistes amérindiens, tels que l'impact du tourisme dans les prises de décisions concernant la diffusion artistique dans les réserves, l'importance des festivals dans la circulation du théâtre autochtone, le manque de reconnaissance envers les productions issues de ce genre théâtral ce qui engendre un manque de visibilité et de financement, etc. Ces sujets auraient certainement trouvé place en ce mémoire, mais des limitations se sont imposées. Il serait donc intéressant d'entrevoir, dans une future étude, la complexité qui émane de la diffusion des productions artistiques autochtones et de voir les différentes stratégies organisationnelles qui sont déployées pour contrer les difficultés auxquelles « un théâtre des minorités » est confronté. D'ailleurs, il semblerait que le théâtre amérindien ne soit pas seul dans cette situation minoritaire au Canada. Comme le souligne Dave Jenniss, le théâtre franco-ontarien doit faire face à des obstacles semblables en ce qui a trait au financement et à la diffusion de leurs œuvres. La réalisation d'une telle recherche tracerait un portrait de la situation et pourrait peut-être servir pour aider à l'établissement de recommandations visant la promotion, le financement et la circulation des productions autochtones ainsi que de celles de tout autre théâtre des minorités.

Étudier les théâtres issus de groupes socio-culturels minoritaires demeure une approche privilégiée et globale pour aller à la rencontre de ses collectivités. Comme le souligne William O.Beeman, les performances engendrées par les créations artistiques résultant de ces théâtres nous informent sur des institutions reliées à celles-ci telles que la religion, la vie politique, les relations entre les genres et les identités ethniques (Beeman 1993 :370). Les artistes, par l'élaboration et la mise en scène de représentations théâtrales, transposent des perceptions

particulières de leur environnement, de leurs identités, de comment ils se positionnent face à la société dominante et répondent à leur marginalisation. En somme, même si l'anthropologie semble déjà exploiter ce champ de recherche, la rareté des études sur ces théâtres contemporains, parmi lesquels se retrouve le théâtre amérindien, démontre qu'il reste encore plusieurs horizons et perspectives à visiter.

## Bibliographie

Aataensic, Masques et Théâtre (AMT)

2005 *Aataensic, Masques et Théâtre*, le site internet a été consulté le 12 mai 2012, <http://www.aataensic.org/presentation/presentation.htm> .

Association for Native Development in the Performing and Visual Arts (ANDPVA)

2009 *ANDPVA : Association for Native Development in the performing and Visual Arts*, le site internet a été consulté le 16 avril 2012, <http://www.andpva.com/> .

BAK, John S.

2008 « *An original relation to the universe* » : *les Amérindiens et la construction d'un théâtre américain* dans *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine* (sous la direction de P. Brasseur et M. Gonzalez), Éditions L'Harmattan, Paris, pages 173 – 187.

BALME, Christopher B.

1999 *Decolonizing the Stage : Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Clarendon Press, Oxford, 297 pages.

BARBA, Eugenio

2008 *L'énergie qui danse : Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Éditions Entretemps, Montpellier, France, 333 pages.

BARTHES, Roland

1991 *Essais critique*, Éditions le Seuil, Paris, 259 pages.

BARRIAULT, Yvette

1974 *Mythes et rites chez les Indiens Montagnais*, La Société historique de la Côte-Nord, Québec, 165 pages.

BEAUCAGE, Pierre

1991 *Les animaux dans le mythe* dans *L'œil Amérindien : Regards sur l'animal* (sous la direction d'Hélène Dionne), Éditions du Septentrion, Sillery, p.33-52.

BEAUCHAMP, Hélène

1985 *Le théâtre pour enfants au Québec : 1950-1980*, Hurtubise HMH, Lasalle, Québec, 306 pages.

BEEMAN, William O.

1993 *The anthropology of theatre and spectacle* in *Annual Review of Anthropology*, no.22, pages 369-393.

BIOT, Paul

2006 *Contribution à la connaissance de la culture des Premières Nations (Amérique du Nord)* dans *Théâtre-Action de 1996 à 2006 : Théâtre(s) en résistance(s)* (sous la direction de Paul Biot), Éditions du Cerisier, Cuesme, Belgique, p.357-360.

BOUDREAU, François

2000 *Identité, politique et spiritualité : Entretiens avec quelques leaders objiwas du nord du lac Huron*, *Recherches amérindiennes au Québec*, Vol. XXX, no.1, p. 71-85.

BOUSQUET, Marie-Pierre,

2012 *Être libres ou sauvages à civiliser? L'éducation des jeunes Amérindiens dans les pensionnats indiens au Québec, des années 1950 à 1970* dans *Enfances déplacées : i. en situation coloniale* (sous la direction de Mathias Gardet et David Niget), *Revue d'histoire de l'enfance « irrégulière »*, Presses Universitaires de Rennes, p.163-192.

BRAMADAT, Paul A.

2001 *Shows, selves, and solidarity: ethnic identity and cultural spectacles in Canada* in *Canadian Ethnic Studies*, Calgary, Vol.33, no.3, p.78.

BRASK, Per

1992 *Toward a Theatre beyond Multiculturalism* dans *Twenty Years of Multiculturalism* (sous la direction de Stella Hryniuk), St-John's College Press, Winnipeg, p.111-118.

BRECHT, Bertolt

1963 *Petit Organon pour le théâtre*, L'Arche, Paris, p.114.

BRIDON, Sherry

1997 *The Indians of Canada Pavilion at Expo 67*, *American Indian Art Magazine*, summer: 55.

CARILE, Paolo

1983 *Un divertissement colonial en 1606: Le "Théâtre de Neptune" de Marc Lescarbot*, *Studi di letteratura francese*, vol. 10, p. 144-160.

CLÉMENT, Sarah

2007 *Guérison communautaire en milieu Atikamekw: L'expérience du Cercle Mikisiw pour l'espoir à Manawan*, Université Laval, 185 pages.

DÄWES, Birgit

2007 *Native North American Theater in a Global Age : Sites of Identity Construction and Transdifference*, Éditions Universitätsverlag WINTER, Heidelberg, 478 pages.

DICKASON, Olive Patricia

2002 *Canada's First Nations : A History of Founding Peoples from Earliest Times*, Éditions Don Mills, Oxford, Ontario, 590 pages.

DORION, Henri

1991 *L'œil amérindien, regards sur l'animal* dans *L'œil Amérindien : Regards sur l'animal* (sous la direction d'Hélène Dionne), Éditions du Septentrion, Sillery, p.11-15.

DUPUIS, Renée

1991 *La question indienne au Canada*, Éditions du Boréal, Collection Boréal Express, Québec, 127 pages.

EL OMARI, Basma

2003 *Quand les autochtones expriment leur dépossession...*, Recherches amérindiennes au Québec, Vol. XXXIII, n.3, p. 3-4.

ÉTHIER, Aram

1956 *L'histoire des Indiens au Saguenay*, Archives Deschâtelets.

FABIAN, Johannes

2001 *Remembering the Other: Knowledge and Recognition* dans *Anthropology with an Attitude: Critical Essays*, Stanford University Press, Stanford, p. 158-178.

1999 *Theater and Anthropology, Theatricality and Culture*, Research in African Literatures, vol.30, no.4, p.24-31.

FAVEL- STARR, Floyd

2005 *The theatre of orphans/ Native languages on stage* dans *Aboriginal Drama and Theatre: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English Vol. 1* (sous la direction de Rob Appleford), Playwrights Canada Press, Toronto, p. 32-36.

FRANCIS, Daniel

1992 *The Imaginary Indian: The image of the Indian in Canadian culture*, Arsenal Pulp Press, Vancouver, 251 pages.

GARDNER O'TOOLE, Elaine et Wendy MOSS

1991 *Aboriginal People: History of Discriminatory Laws*, Library of Parliament, Canada, 27 pages.

GATTI, Maurizio

2006 *Être écrivain amérindien au Québec : Indianité et création littéraire*, Éditions Hurtubise HMH, Collection Les Cahiers du Québec, Montréal, 215 pages.

GONZALEZ, Madelena

2008 *Avant-propos* dans *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine* (sous la direction de P. Brasseur et M. Gonzalez), Éditions L'Harmattan, Paris, pages 9-16.

2010 *Introduction : The Construction of Identity in Minority Theatre* dans *Authenticity and legitimacy in minority theatre: constructing identity* (sous la direction de P. Brasseur et M. Gonzalez), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, United Kingdom, p. ix-xxviii.

HAUGO, Ann

2005 *Native American Drama* dans *A Companion to Twentieth-Century American Drama* (sous la direction de David Krasner), Blackwell Publishing, Oxford, United Kingdom, p. 334-351.

HENRIQUEZ PUENTES, Patricia

2007 *Teatro Maya : Rabinal Achì o Danza del Tun*, Revista chilena de literatura, no.70, p. 79-108.

2010 *Ritos de paso para la puesta en escena del Rabinal Achì o Danza del Tun*, Revista chilena de literatura, no. 76, p. 223-235.

HIGHWAY, Tomson

2005 *On Native Mythology* dans *Aboriginal Drama and Theatre: Critical Perspectives on Canadian Theatre in English Vol. 1* (sous la direction de Rob Appleford), Playwrights Canada Press, Toronto, p. 1-3.

HUBERT, Marie-Claude

2005 *Les grandes théories du théâtre*, Éditions Armand colin, Paris, 271 pages.

HUHNDORF, Shari

2006 *American Indian Drama and the Politics of Performance* dans *The Columbia Guide to American Indian Literatures of the United States Since 1945* (sous la direction de Eric Cheyfitz), Colombia University Press, New-York, p. 288-318.



HUNTSMAN, Jeffrey F.

1983 *Native American Theatre: Drama in traditional native american societies* dans *Ethnic theatre in the United States* (sous la direction de Maxine Schwartz Seller), Greenwood Press, Connecticut, pages 355-385.

JENNISS, Dave

2011 *Wulustek*, Dramaturges Éditeurs, Montréal, 75 pages.

JILEK, Wolfgang G.

1992 *La renaissance des danses chamaniques dans les populations indiennes de l'Amérique du Nord*, Revue Diogène, no.158, 78-91.

L'HÉRAULT, Pierre

1997 *L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977* dans *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Éditions XYZ, Montréal, 203 pages.

2005 *Sioui Durand : l'espace amérindien au cœur de la cité*, Cahiers de théâtre JEU, no.114, p. 117-126.

LE MOAL-PILTZING, Pia

1983 *Interrogation théorique : politiques du désir* dans *Le théâtre d'intervention depuis 1968* (sous la direction de Philippe Ivernel), Éditions l'Age d'Homme, Lausanne, Suisse, pages 7-19.

LEAVITT, John

2005 *Présentation : le mythe aujourd'hui*, Anthropologie et Sociétés, vol.29, no.2, p.7-20.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1971 *Mythologiques : L'homme nu*, Éditions Plon, Paris, 688 pages.

MARTIN, Lee-Ann

1991 *Politique d'inclusion et d'exclusion : L'art contemporain autochtone dans les musées d'arts du Canada*, Rapport présenté au Conseil des Arts du Canada, tapuscrit, 1991, pages 26-30.

MEINTEL, Deirdre

2008, « *Identités plurielles et reconnaissance connective : Réflexions à partir des recherches sur les questions ethniques* » dans *La reconnaissance dans les sociétés contemporaines* (sous la direction de J.-P. Payet et A. Battegay (éd.)), Paris, Septentrion, collection sciences sociales, p.311-319.

MESSIER, Jean-Frédérique et Yves SIOUI DURAND

2004 *Hamlet le Malécite*, Tapuscrit, Conservatoire d'art dramatique de Montréal, 66 pages.

MOSSETO, Anna Paola

2004 *De feu l'Indien à l'Indien de feu. Mort et renaissance dans la dramaturgie amérindienne contemporaine* dans *Paroles et images amérindiennes du Québec*, Éditions Pendragon, Bologne, p. 137-153.

NEPVEU, Pierre

1998 *Intérieurs du nouveau monde*, Les Éditions du Boréal, Collection Papiers Collés, Québec, 378 pages.

NEW, Lloyd Kiva

2000 *Credo for American Indian Literature* dans *American Indian Theater in Performance: A Reader* (sous la direction de Hanay Geiogamah et Jaye T. Darby), UCLA American Indian Studies Center, Los Angeles, p. 3-4.

NOËL, Michel

1984 *L'Umiak : le bateau collectif*, VLB Éditeur, Montréal, 96 pages.

1986 *La malédiction de Tchékapesh*, VLB Éditeur, Montréal, 114 pages.

1991 *Kinauvit? Qui es-tu?*, Éditions Hurtubise HMH, Montréal, 110 pages.

ONDINNOK

2012 *Ondinnok*, le site web a été consulté le 9 mai 2012, <http://www.ondinnok.org>.

PARENT, Roger

2010 *Le théâtre des minorités et la quête d'authenticité dans les industries culturelles ou la dramaturgie parallèle* dans *Authenticity and legitimacy in minority theatre: constructing identity* (sous la direction de P. Brasseur et M.Gonzalez), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, United Kingdom, p. 257- 274.

PAVIS, Patrice

2004 *Dictionnaire du Théâtre*, Éditions Dunod, Paris, 447 pages.

PRESTON, Jennifer

1992 *Weesageechak Begins to Dance : Native Earth Performing Arts Inc.*, The Drama Review, vol.36, no.1 (Printemps, 1992), p. 135-159.

Relations des Jésuites

1898 *The Jesuit relations and allied documents : travels and explorations of the Jesuit missionaries in New France, 1610-1791*, Éditions Burrows Bros. Co., vol. 18, p.85-87.

ROSS, Kidd

1984 *Reclaiming culture indigenous performers take back their show*, The Canadian Journal of Native Studies IV, 1, pages 105-120.

SAID, Edward

1993 *Culture and Imperialism*, Random House, New-York, 380 pages.

SAINCOTILLE, Élise

2010 *Le théâtre comme territoire imaginaire. Analyse de l'intertextualité dans Kmùkamch l'Asierindien d'Yves Sioui Durand* dans *Authenticity and legitimacy in minority theatre: constructing identity* (sous la direction de P. Brasseur et M. Gonzalez), Cambridge Scholars Publishing, Newcastle, United Kingdom, p.293- 311.

SCHWARTZ SELLER, Maxine

1983 *Ethnic theatre in the United States*, Greenwood Press, Connecticut, 606 pages.

SIOUI DURAND, Guy

2003 *Jouer à l'Indien est un chose, être Amérindien en est une autre*, Recherches amérindiennes au Québec, Vol. XXXIII, n.3, p. 23-35.

SIOUI DURAND, Yves

1992 *Le Porteur des peines du monde*, Lemeac Éditeur, Montréal, 61 pages.

2003 *Kaion'ni, le wampum rompu; de la rupture de la chaîne d'alliance ou « le grand inconscient résineux*, Recherches amérindiennes au Québec, Vol. XXXIII, n.3, p.55-64.

2009 *Ya-t-il un nouveau monde pour les Amérindiens* dans *Autochtonies. Vues de France et du Québec* (sous la direction de Marie Salaün, Martin Thibault, Natacha Gagné), Collection Mondes autochtones, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 505-514.

SIOUI TRUDEL, Sylvie-Anne

2006 *L'art théâtral comme dialogue populaire de réflexion et de proposition* dans *Théâtre-Action de 1996 à 2006 : Théâtre(s) en résistance(s)* (sous la direction de Paul Biot), Éditions du Cerisier, Cuesme, Belgique, p.361-365.

STANLAKE, Christy

2009 *Native American Drama : a critical perspective*, Cambridge University Press, Cambridge, 242 pages.

TAYLOR, Drew Hayden

2000 *Alive and Well: Native Theatre in Canada American Indian* dans *Theater in Performance: A Reader* (sous la direction de Hanay Geiogamah et Jaye T. Darby), UCLA American Indian Studies Center, Los Angeles, p. 256-264.

TIREL, Astrid

2011 *Le théâtre autochtone du Québec : un art porteur d'identité*, Revue Scènes-Contemporaines.be, no.2, Janvier 2011, 11 pages.

TOMPKINS, Joanne

1995 « *The Story of Rehearsal Never Ends* » : *Rehearsal, Performance, Identity in Settler Culture Drama*, Canadian Literature : A Quarterly of Criticism and Review, no. 144, Spring 1995, p.142-161.

TURNER, Victor

1987 *The Anthropology of Performance*, PAJ Publications, New-York, 185 pages.

WALTERS, Anne Lee

1992 *Talking Indian : Reflections on Survival and Writing*, Firebrand Books, Ann Arbor, Michigan, 224 pages.

WALSH, Martin

1994 *A three Kings Pageant at Michilimackinac, 1679*, Michigan Academician, no. XXVI, 19-27.

WICKHAM, Philip

2004 *Théâtre de guérison : entretien avec Yves Sioui Durand*, Cahiers de théâtre JEU, no.113, p.104-112.

1995 *Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire*, Cahiers de théâtre JEU, no.74, p. 113-119.

WILLOW, Anna.J

2012 *Strong Hearts, Native Lands : The Cultural and Political Landscape of Anishinaabe Anti-Clearcutting Activism*, State University of New York Press, Albany, New York, 252 pages.