

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

LE THÉÂTRE AUTOCHTONE FRANCOPHONE CONTEMPORAIN AU QUÉBEC :  
ENJEUX ESTHÉTIQUES, ÉTHIQUES ET POLITIQUES

THÈSE  
PRÉSENTÉE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN SOCIOLOGIE

PAR  
ASTRID TIREL

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de cette thèse se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

## REMERCIEMENTS

Je remercie vivement mon Directeur de Recherche, le professeur Jean-François Côté, pour son soutien indéfectible, ses précieux conseils et sa confiance. Je lui dois ce privilège d'écrire aujourd'hui ces remerciements. De plus, la bourse de recherche qu'il m'a offerte m'a permis de mener ma thèse à terme. Je remercie également le Professeur Louis Jacob, pour son soutien tout au long de ma rédaction, en m'associant à ses projets de recherche et en se montrant toujours ouvert à la discussion. Je remercie les autres membres de mon jury, la professeure Francine Alepin et la professeure Carole Lévesque, pour leur lecture enrichissante. Je remercie les artistes autochtones et non autochtones du Québec et de l'Ontario qui ont contribué à cette aventure en me confiant leurs textes et en partageant avec moi leurs perspectives. Un grand merci à mes collègues professeur-e-s et chargé-e-s de cours, pour leur écoute bienveillante, et leur dévouement, tout particulièrement à Benoit Bourguignon, Keira Bradaia Debieche, Fatoumata Lamarana Baldé et Martin Tétu, ainsi qu'aux membres de l'équipe administrative du département de sociologie, notamment Sylvie Deslandes pour sa bienveillance jamais démentie et Lise Arsenault pour la pertinence de ses conseils administratifs. Je remercie mon frère Georges Tirel, pour ses encouragements répétés. Enfin, je remercie mon époux Antoine Blanchet pour ses contributions permanentes à mes réflexions.

## TABLE DES MATIÈRES

Résumé.....	v
Avant-propos .....	vii
Introduction.....	1
Chapitre I - Sortir de l'assignation à domination.....	11
1-1- Les conditions du dialogue.....	11
1-2- De l'autochtonie .....	14
1-3- La fin d'une hégémonie ?.....	20
1-4- L'abord théâtral.....	25
1-5- Postcolonialité et francophonie .....	27
1-6- Vers un nouveau paradigme .....	39
1-7- L'ascension du théâtre autochtone dans l'espace public.....	40
1-8- Le théâtre autochtone au Québec .....	43
1-9- Une méconnaissance qui perdure.....	45
1-10- La recherche d'une rencontre.....	48
1-11- Circonscrire les appartenances.....	49
Chapitre II - Évangélisation et Spiritualité .....	57
2-1- Les formes de l'interdit culturel.....	57
2-2- L'évangélisation.....	59
2-3- La résistance à l'évangélisation.....	68
2-4- La spiritualité dans le processus de guérison .....	71
2-5- Mythologie et mémoire culturelle.....	78
2-6- Archaïsme et rituel au théâtre.....	86
Chapitre III - Gouvernance et résistance .....	95
3-1- <i>La Loi sur les Indiens</i> ou la judiciarisation des cultures autochtones .....	95
3-2- Prévenir l'acculturation .....	103
3-3- Entretenir la résilience.....	110
3-4- Une discrimination systémique .....	118

Chapitre IV - Les Conditions de la Réception du théâtre autochtone .....	134
4-1- Questions et enjeux méthodologiques.....	135
4-1-1- Approche scientifique et spiritualité .....	136
4-1-2- Les limites de l'interdisciplinarité .....	139
4-1-3- Une autre conception du savoir.....	147
4-1-4- Envisager un paradigme commun.....	153
4-2- De l'influence des cadres institutionnels et théoriques .....	156
4-2-1- Multiculturalisme canadien et interculturalisme québécois.....	157
4-2-2- Pour une reconnaissance des spécificités culturelles autochtones ...	164
4-2-3- Vers une convergence méthodologique ? .....	167
4-2-4- Le projet transculturel .....	172
4-2-5- La médiation culturelle .....	176
Chapitre V - Langue, discours et dialogue .....	185
5-1- Légitimer la diversité .....	185
5-2- Rapport de pouvoir et objectif commun.....	187
5-3- Des langues contraintes .....	190
5-4- Le Conseil des Arts du Canada et la défense des langues.....	193
5-5- Le creuset plurilingue québécois.....	196
5-6- Langue et réappropriation culturelle : l'exemple inuit.....	199
5-7- Guérir en atikamekw .....	207
5-8- Le théâtre autochtone d'expression française .....	209
5-9- Un dialogue linguistique à plusieurs entrées.....	219
Chapitre VI - Décolonisation .....	225
6-1- Du récit colonial à la dramaturgie autochtone .....	225
6-2- Se défaire de la mentalité coloniale.....	230
6-3- Les mythologies autochtones dans l'espace théâtral québécois.....	235
6-4- Un discours autonarratif.....	241
6-5- Un dialogue constant avec l'altérité .....	246
6-6- Transmission d'un patrimoine approprié .....	256
6-7- Représentation autochtone au théâtre : état des lieux .....	262
Conclusion .....	265
Bibliographie .....	274

## RÉSUMÉ

Cette recherche interroge la validité des critères esthétiques occidentaux appliqués au théâtre autochtone au Québec. Dans la mesure où ce théâtre répond également à d'autres critères dont la connaissance est susceptible de lui rendre justice, il est éclairant de souligner les impacts de cette réduction sur le théâtre concerné. La recherche examine également l'insuffisance des outils méthodologiques susceptibles de rendre compte des spécificités de ce théâtre, notamment en matière de contenu spirituel, alors même que ce contenu n'est pas dissocié de cette expression culturelle théâtrale. Dans une perspective plus large, cette thèse vise à interroger les bases du *vivre ensemble* que peuvent développer Autochtones et non Autochtones, dans un cadre de vie historiquement marqué par un rapport de domination dont les effets perdurent.

Cette recherche est de type analytique. Plus précisément, il s'agit d'une analyse de contenu à partir d'unités sémantiques, visant à proposer une lecture qualitative de discours touchant à un domaine spécifique du théâtre contemporain, à savoir, le théâtre autochtone francophone du Québec. Le corpus s'étend du XVII<sup>e</sup> siècle à nos jours. Dans la mesure où le théâtre autochtone appartient à un genre encore peu connu, cette thèse est également inscrite dans une démarche descriptive, tendant à renseigner, par une approche sociohistorique, certains éléments incontournables qui concourent à faire de ce théâtre ce qu'il est.

Les institutions de l'art, religieuses et juridiques, les processus de légitimation de la langue d'origine, les politiques culturelles, les représentations du sujet autochtone dans la dramaturgie, l'esthétique et l'éthique sont autant de thèmes abordés, qui concourent à dresser un portrait de ce théâtre au Québec. Pour en rendre compte, la thèse est composée de 6 chapitres qui se détaillent comme suit : le premier chapitre est intitulé « Sortir de l'assignation à domination » et pose le contexte historique, sociétal et identitaire dans lequel ce théâtre se développe. Le second, intitulé « Évangélisation et spiritualité » décrit l'entreprise d'assimilation des missionnaires à travers le théâtre et l'usage des spiritualités autochtones dans le théâtre de différentes communautés. Le troisième chapitre, qui porte le titre « Gouvernance et résistance », illustre la résilience autochtone, malgré les interdits culturels, à travers des pièces engageant à la conscientisation. Le quatrième chapitre titré « Les conditions de la réception du théâtre autochtone » interroge les enjeux éthiques et politiques qui encadrent sa réception. Le cinquième chapitre « Langue, discours et dialogue » rend compte des processus d'appropriation qui se jouent entre langues véhiculaires et langues vernaculaires. Enfin le dernier chapitre intitulé « Décolonisation » analyse la

représentation autochtone dans le théâtre québécois et la réappropriation identitaire que le théâtre autochtone opère.

**MOTS CLÉS :** Théâtre, Autochtones, politiques culturelles, postcolonialisme, résilience, spiritualité, francophonie, méthodologie, Ondinnok, Québec

**KEYWORDS :** Theatre, Native people, Ethic, Cultural Policies, Postcolonialism, Resilience, Spirituality, Francophonie, Methodology, Ondinnok, Quebec

## AVANT-PROPOS

J'aimerais, dans un premier temps, poser le cadre d'expérience dans lequel cette thèse a été élaborée, en présentant mon parcours et ses liens étroits avec l'interdisciplinarité dont je me réclame.

Mon parcours de recherche est traversé de part en part par l'interdisciplinarité. Cette interdisciplinarité relative à mon cheminement académique est nourrie par les études littéraires, les sciences de l'éducation, l'ethnologie, les études théâtrales, la danse, les sciences de la santé et enfin, la sociologie. Toutes ces disciplines, avec leurs théories et concepts respectifs, sont entrées en dialogue et ont contribué à m'ouvrir à une vision du monde résolument plurielle.

L'interdisciplinarité concerne également mon cheminement professionnel. Celui-ci s'est développé dans le travail social, puis dans le champ artistique, dans la communication médiatique, puis dans la diversité de mon enseignement et dans les différents projets de recherche auxquels j'ai participé, des projets de facture culturelle, artistique et politique, entre autres.

J'ajouterai que cette interdisciplinarité trouve également un écho dans mon objet de recherche, le théâtre autochtone, alors que ses artistes revendiquent l'interdisciplinarité comme élément constitutif de leur théâtre, à l'instar des autres artistes autochtones.

Ce parcours académique et professionnel est indissociable de mon parcours de vie, lui-même largement influencé par l'affirmation constante d'une posture identitaire singulière inscrite dans la multiplicité de mes appartenances, indienne, chinoise, française et anglaise, ainsi que la couleur de ma peau et mon genre féminin. En ce

sens, mes ancrages identitaires occasionnent des rencontres, des télescopages entre mes diverses origines et mes acquis culturels, langagiers, de pratiques, d'histoires, de traditions, de relations familiales, mais aussi des déchirements et des conflits. Dans le même temps, la catégorisation sociale dont je fais l'objet induit quant à elle des effets de minorisation, du racisme, des stéréotypes et toutes sortes de tentatives de rapports de domination plus ou moins subtils, tandis que les aspects positifs se traduisent par des formes de résilience, des besoins de créativité, un refus des différenciations élitistes et une attention particulière aux manifestations d'oppressions.

À cela s'ajoute ma rencontre avec des textes, des chants, des danses et des masques, ma sensibilité à certaines écritures, l'écho des mots sur mon entendement, la qualité de mes interactions avec les personnes, les sollicitations de mon environnement médiatique, l'influence de mes réseaux, mais aussi l'intuition et les dispositions mentales, physiques, psychologiques et spirituelles qui ont, à n'en pas douter, accompagné mon cheminement et lui ont donné sa couleur particulière.

Aussi, les jalons fort variés de mon parcours ont forgé ma façon de penser et m'inscrivent assurément dans un pluralisme décomplexé. Cela se manifeste par une propension à favoriser une posture ouverte, jamais figée dans la hiérarchie stricte d'une épistémè, d'une aire culturelle, géographique ou linguistique, mais de toujours privilégier le fait de lier le plus adéquat de ce qui, dans ces structures d'appartenance, dont je suis malgré tout issue, me paraît faire le plus nettement écho à l'objet de recherche qui est le mien.

Ce qui me semble fondamental et que j'aborderai plus avant, c'est que l'interdisciplinarité implique de penser l'interaction, la collaboration, l'intégration, la construction commune, le partage, et l'ouverture, autant de valeurs que l'on retrouve dans les principes de recherche développés dans le cadre des recherches en milieu autochtone.

Ce cadre global porté par mon expérience personnelle, professionnelle et académique tend à me situer dans et face à une recherche dont les protagonistes empruntent des chemins proches des miens. Ils ont fait de l'art une profession, la narration est un de leur mode d'expression, leur identité s'impose dans le monde non sans complexité et leur expérience personnelle sous-tend leur inscription dans l'espace public.

Ici, mon expérience de minorisation décuplée participe d'une compréhension « de l'intérieur », comme le soulignerait Bourdieu (Bourdieu, 1987), des phénomènes de domination vécus par les Peuples autochtones, en raison du processus d'exclusion que nous avons vécus de façon analogue sur bien des plans.

Mais dans le même temps, nos histoires coloniales ne sont pas strictement semblables et s'inscrivent dans des réalités sociohistoriques entraînant des conséquences spécifiques sur les peuples et les cultures auxquels nous nous identifions. Elles s'inscrivent aussi dans des histoires de vie possédant leurs propres spécificités.

Ma posture de chercheure, quant à elle, située entre *in situ* et *ex situ*, procède d'un examen réflexif qu'une telle étude touchant à l'identité ne pouvait éviter. En cela, ma thèse procède également, d'une mise en récit de ma propre réflexivité, au sens où l'entend Bourdieu (l'objectivité participante : 1992, 2001, 2003). Pour ce faire, par un long et laborieux travail de reconnaissance de mes propres présupposés historiques, j'ai examiné les effets de mon étude sur moi-même et colligé tout ce qui du ressenti à l'adhésion ou du doute au rejet, aurait pu participer à construire un objet d'étude prédéterminé. L'exercice m'a permis de circonscrire les éléments objectifs et subjectifs cités précédemment qui me rapprochaient de ces artistes et d'initier un dialogue par écriture interposée.

Cependant, ma posture scientifique cherche une neutralité axiologique qui, si elle ne peut tout à fait advenir, s'emploie à rester rigoureuse pour parvenir à une compréhension globale et généralisable des phénomènes à l'étude.

## INTRODUCTION

Cette thèse est consacrée au théâtre autochtone francophone du Québec. L'existence de ce théâtre au Québec est souvent ignorée et les raisons de cette ignorance sont multiples. Malgré une couverture médiatique grandissante, plutôt accueillante et encourageante dans la presse écrite grand public et les revues spécialisées, le théâtre autochtone est encore peu répandu, ne comptant à ce jour qu'une seule compagnie dont la pérennité permette de tracer une rétrospective historique, à savoir Ondinnok. D'autres initiatives, dont il sera également question ici, ont pourtant précédé, suivi les traces ou coexisté à ses côtés, offrant des dramaturgies et des points de vue qui présentent des préoccupations et des caractéristiques comparables. Mais le caractère éphémère de certaines d'entre elles n'a pas permis de fidéliser un public à ce nouveau champ théâtral, tandis que d'autres, plus spécialisées, sont restées associées à des champs accueillant des publics spécifiques tel que le théâtre muséal, dont la production sert plus particulièrement la spectacularisation du patrimoine ou le théâtre jeunesse, plus centré sur les préoccupations de son public.

Cette sous-représentation d'un théâtre spécifiquement autochtone dans l'espace public québécois est accentuée par le fait que les peuples autochtones sont minoritaires dans la province, ne constituant que 1,8 % de la population du Québec, en 2011. Selon ce même recensement de 2011, « Au Québec, près des trois quarts (72,0 %) des Premières Nations ayant le statut d'Indien inscrit vivaient dans les réserves, la plus forte proportion parmi les provinces » (Statistique Canada, 2011 : 11). Si cette proportion tend à s'inverser suite à un déplacement accru des Premières Nations vers les grandes villes, de nombreuses communautés vivent encore dans des conditions précaires. En raison de l'éloignement des grands centres urbains d'une grande part d'entre elles, de leurs conditions socio-économiques difficiles

(Proulx, Gauthier, 2012), ces Premières Nations ont moins accès aux infrastructures culturelles médiatisées. Ce manque d'accessibilité se voit corrigé avec le temps par des politiques qui, à partir des années 1980, favorisent la démocratie culturelle et encouragent la production et la reconnaissance d'œuvres et de savoirs autochtones. Cependant, le rapport colonial, longtemps relayé par les institutions et reproduit dans le langage, influence les représentations qu'Autochtones et non-Autochtones entretiennent et maintient une distance prudente entre les peuples. Ceci participe du fait que les peuples autochtones soient encore méconnus dans la province. Dans un cahier de l'alliance de recherche *ODENA* de 2006, intitulé *Comprendre pour mieux agir afin d'éliminer la discrimination et le racisme à l'endroit des Premiers Peuples*, les auteur-e-s interrogent l'absence de la diversité autochtone dans les débats publics organisés par le gouvernement, notamment lors des consultations de la Commission Bouchard-Taylor portant sur les accommodement raisonnables, ou encore les audiences publiques visant à se doter d'une « politique publique de lutte contre le racisme ». Le point de vue des instances autochtones est rappelé en ces termes :

[...] le Regroupement des centres d'amitié autochtones du Québec (RCAAQ) [déplo]re] la marginalisation dont ils sont victimes depuis le début de la colonisation, [tandis que le] Conseil en éducation des Premières Nations (CEPN) [...] estime que cette mise à l'écart contribue à renforcer l'image de l'« Indien » profiteur, image toujours bien ancrée dans l'imaginaire collectif (Comat *et al.*, 2010 : 1-2).

Quand ils ne sont pas absents, ils sont souvent identifiés à partir de stéréotypes stigmatisants et peu flatteurs qui les distinguent des non-Autochtones et tendent à les confiner dans une altérité culturelle et comportementale radicale (Simard, 2003 ; Cotton, 2008 ; Bousquet, 2012). Cette forme d'identification tend à figer les cultures autochtones dans des représentations passéistes (Pelletier, 2003), ce qui contribue à entretenir une vision folklorique de leurs expressions artistiques. Aussi, l'idée d'un théâtre spécifiquement autochtone et contemporain confond, mettant en lumière cette

méconnaissance des activités culturelles et de la création artistique de nations fondatrices si proches et si éloignées à la fois.

Deux anthologies, plus largement consacrées à la littérature amérindienne francophone, recensent des auteurs et créateurs de théâtre autochtones francophones de la province : celle de Diane Boudreau<sup>1</sup> (1993) et plus récemment, celle de Maurizio Gatti<sup>2</sup> (2006). Les deux ouvrages rendent compte, bien que de façon différente, d'un théâtre en processus de réappropriation culturelle. Diane Boudreau propose une lecture des œuvres fondée sur la dénonciation d'un traitement politique défavorable à la préservation des cultures et sur la revendication du droit à une culture distincte. Pour sa part, Maurizio Gatti compte sur sa propre distance culturelle pour aborder la littérature amérindienne avec un œil critique. Il s'étonne des conflits internes touchant à l'authenticité de « l'indianité » et s'en remet au choix individuel qui détermine les paramètres de l'auto - identification. Dans les deux cas, les œuvres littéraires et leurs conditions d'énonciation présentent des aspects sociaux et culturels qui permettent d'appréhender les réalités quotidiennes vécues au sein des communautés<sup>3</sup> et de soupeser l'impact du processus de colonisation à l'origine des relations historiques entre Autochtones et non-Autochtones.

Les ouvrages qui évoquent le théâtre autochtone donnent de la visibilité à des auteurs méconnus ou qui ne bénéficient pas suffisamment des structures de diffusion conventionnelles pour être reconnus. Ils interrogent cette *quasi* invisibilité et tentent

---

<sup>1</sup> *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture.*

<sup>2</sup> *Être écrivain amérindien au Québec. Indianité et création littéraire.*

<sup>3</sup> Le terme « communauté » fait référence aux quarante-et-un territoires sur lesquels vivent les nations autochtones du Québec. Il est également utilisé pour parler de la vie communautaire des personnes vivant dans les quatorze villages inuits du Québec (Gaudreault, 2011 : 5, 43, 47, 49) et plus largement pour désigner les territoires dans lesquels vivent les Inuits du Canada, tel qu'indiqué sur le site internet gouvernemental « Affaires autochtones et du Nord Canada » ou sur le site de la *Société Makivik*, qui défend les intérêts inuits. Le terme sera également fréquemment utilisé ici dans le sens de « communauté culturelle » et en respectant l'usage qui en est fait par les auteur-e-s dans les textes de référence.

de comprendre la moindre représentativité d'auteurs ou de praticiens issus des communautés autochtones. Si certains s'attachent à expliquer les œuvres autochtones à l'aune des valeurs esthétiques valorisées par la société dominante, d'autres s'appuient sur des courants de pensée tels que les études postcoloniales ou les *performance studies* pour considérer la façon dont la force du contexte sociétal imprime sa marque de fabrique sur le contenu esthétique des œuvres.

La question se pose alors de savoir si les valeurs esthétiques de la société dominante sont les plus à même de rendre compte du théâtre autochtone. Cette question vise à interroger les limites d'une lecture non-autochtone des œuvres théâtrales autochtones et les conséquences que cette méconnaissance génère en termes de production, de transmission, de diffusion et de réception de ces œuvres. S'il ne fait aucun doute que le théâtre autochtone développe et défend ses valeurs esthétiques ancrées dans des « visions du monde et des cultures autochtones » qui lui sont propres (Trépanier, Creighton-Kelly, 2011 : 14), il reste que dans l'état actuel des choses, les institutions fédérales et provinciales de soutien aux arts sont les principales sources de financement de ces œuvres, et que leurs critères de sélection ont une influence déterminante sur les productions qu'elles évaluent. Ces critères attachés aux valeurs esthétiques occidentales qui favorisent le psychologique à la métaphysique et qui donnent prévalence au texte (Artaud, 1998) sont aussi attachés à un héritage théâtral européen que le théâtral autochtone contemporain partage. Cependant, en progressant dans la thèse, les valeurs esthétiques autochtones se révéleront comme autant d'affirmations identitaires des peuples autochtones, en réponse aux événements sociohistoriques qui ont marqué la relation entre Autochtones et non-Autochtones et ont influencé la facture actuelle de ce théâtre.

Il semble qu'à bien des égards, la comparaison entre théâtre autochtone et théâtre *conventionnel* ou occidental, entretenue par les auteurs et praticiens autochtones, formalise une dichotomie entre les valeurs culturelles attribuées à chacun de ces types

théâtraux. Ce processus de distinction présente quelques avantages puisqu'il participe de la constitution et de la valorisation d'un théâtre spécifiquement autochtone, offrant un moyen d'expression et de réappropriation de l'espace social aux membres de la communauté. De plus, les approches visant à mettre en lumière le contexte et le contenu social, politique, historique et économique qui façonne ce théâtre favorisent un changement de perception de l'autre. Le regard du dominant se transforme, car on interroge les bases de sa légitimité. En outre, la prise en charge de la forme et du fond de ce théâtre par ses artistes opère également une mutation de leur propre regard sur eux-mêmes. Aussi, la mise en perspective effective et publique de l'autre, dominant, atténue son emprise et démocratise le dialogue tandis que la revalorisation de la culture propre amène à l'estime de soi. Ainsi, en puisant à même le creuset culturel traditionnel, les auteurs et praticiens entament un processus collectif de guérison et donnent à ce théâtre sa fonction sociale.

Cependant, si la facture du théâtre autochtone s'exprime puissamment à travers la promotion de ses attaches culturelles traditionnelles, elle hésite à discriminer ses contenus autochtones des non autochtones, en raison de l'entrelacs historique du sort de ces populations et des politiques d'assimilation propres au processus de colonisation. Si cette histoire commune est révélatrice de conflits qui perdurent, elle met aussi en lumière les liens indéniables qui se tissent entre les individus, tout comme dans la cohabitation multiculturelle, le lien interculturel et la réalité transculturelle de sociétés qui s'entremêlent et obligent à une reconfiguration identitaire de part et d'autre. En ce sens, les discours contenus dans les pièces de théâtre témoignent d'un constant dialogue avec l'altérité, qui en creux ou de façon concrète, tendent et invitent à construire un devenir commun.

Cette thèse consiste à étudier les fondements sociohistoriques de cette dichotomie et de ces liens en examinant l'impact de l'institution chrétienne sur les spiritualités autochtones (chapitre 2), le système juridique canadien et les modes de gouvernance

autochtones (chapitre 3), les enjeux esthétiques reliés aux politiques culturelles et aux institutions de l'art (chapitre 4), l'usage de la langue dominante et la revalorisation des langues autochtones (chapitre 5) et les processus de décolonisation inscrits dans l'histoire du théâtre (chapitre 6), comme autant d'éléments qui entrent en jeu dans les relations qui se sont tissées entre les populations autochtones et non autochtones à travers le temps et la façon dont le discours d'une identité théâtrale spécifique s'est étayé jusqu'à l'époque contemporaine. Aussi, le premier chapitre souligne les conditions sociohistoriques dans lesquelles ce théâtre déploie sa singularité. Les différents thèmes qui apparaissent dans ces chapitres permettent de formuler une « critique de la réification des rapports sociaux », en mettant en lumière l'historicité du théâtre autochtone contemporain et l'interdépendance des nations en présence (Noiriel, 2008).

L'approche sociohistorique est encore pertinente parce qu'elle permet de considérer l'archive comme source de compréhension des ressorts de l'agir humain et d'étudier les relations de pouvoir. Le discours théâtral autochtone, sous ses différentes formes incluant les pièces écrites, les représentations ou le matériel promotionnel encadrant une œuvre depuis son élaboration jusqu'à sa réalisation, constitue la principale source d'analyse et de constitution de l'objet de cette thèse. Cette « source narrative » est chargée d'une forme de connaissance historique, portée *in situ* par le milieu théâtral autochtone et plus largement par le champ artistique qui lui donne corps. Cette matérialité du discours théâtral autochtone ne constitue pas une vérité en soi, mais témoigne du processus d'élaboration des rapports de pouvoir et de domination à l'œuvre sur le territoire (Cavazzini, 2009). Cette source narrative qui tend à se défaire du discours institutionnel est portée par des individus qui se font les porte-paroles de nations minorisées auxquelles ils appartiennent et inscrivent leurs points de vue dans l'espace public afin de sortir les peuples autochtones de la marginalisation dont ils font l'objet. Dès lors, l'archive orale ou écrite qui se constitue à travers l'enregistrement ou la transcription fixe l'expérience partagée dans le temps, dans un

espace donné et dans un contexte, chacun de ces éléments participant de son sens. Cette trace, parce que disponible dans l'espace public, participe de la pérennité du théâtre autochtone et constitue le corpus de cette thèse.

Paradoxalement, la transcription de l'expérience orale en témoignage écrit occasionne une perte de sens, tout en préservant une part du processus de transmission utile au maintien de l'identité culturelle des communautés. Le théâtre autochtone se situe en quelque sorte dans cet entre-deux, puisqu'il participe à la fois de l'oralité et de l'écriture. Ses pièces de théâtres sont écrites, parfois publiées et toujours vouées à la scène. Ses discours portent une revendication identitaire et constituent un dialogue avec une altérité partie prenante de la réalité autochtone actuelle. C'est pourquoi mon corpus est constitué de discours provenant du milieu théâtral autochtone. Dans le même temps, il est constitué d'extraits de pièces québécoises ou de la Nouvelle-France dont le contenu renseigne sur l'évolution de la représentation des Autochtones à travers le temps.

Plus précisément, les données sont issues de documents écrits et d'enregistrements audio-vidéos disponibles dans l'espace public (textes de théâtre, entrevues retranscrites, vidéos d'entrevue, rapports gouvernementaux, articles scientifiques, articles de presse, dépliants de spectacle) et font l'objet d'une analyse de contenu construite à partir d'unités sémantiques extraites des documents. L'ensemble s'échelonne sur une période allant du XVIIe siècle à nos jours.

Ce choix de travailler à partir de sources narratives en processus d'archivage plutôt que de procéder à des entretiens réside d'une part dans la différence de discours entre une entrevue portant sur une pièce, dans laquelle l'artiste déclame un discours promotionnel rodé et d'autre part, dans le contenu discursif des pièces de théâtre qui révèlent, de façon élaborée, une adresse plus libre faite aux non Autochtones.

Cette liberté d'expression inscrite dans la dramaturgique tisse la trame d'une histoire autochtone affirmée et renouvelée, portée par ses peuples, plutôt qu'un discours circonstanciel ponctué de biais relationnels. Mais elle répond aussi à des réalités pragmatiques propres au terrain d'expérimentation, à savoir les limites de la diffusion. Car en effet, les pièces sont encore peu jouées et peu longtemps, en raison de la rareté des canaux de diffusion traditionnels et du manque d'accès aux canaux de diffusion conventionnels (Ondinnok, 2016).

Mon analyse est toutefois contrainte par la réduction de la portée de la parole opérée par le passage à l'écrit :

lorsque l'on travaille sur des retranscriptions, la « donnée » a déjà subi de nombreuses modifications : le passage de la situation de face à face à la bande magnétique (problèmes du parasitage, de la qualité de l'enregistrement, de la non-sélectivité des voix et des bruits, de la perte des gestes des mimiques et des attitudes, etc.) et le passage de l'enregistrement de l'oral à la transcription (perte de la durée des silences, de l'accentuation, de l'intonation, etc.) (Leimdorfer, Salem, 1995 : 131).

Je m'attache à ces discours transcrits et enregistrés, en cherchant à mettre en relief les rapports de domination et de pouvoir qui conditionnent la relation entre Autochtones et non-Autochtones. En adoptant une posture dialectique et critique, je cherche à mettre en lumière les mécanismes institutionnels et sociaux qui inscrivent ce type de rapport dans une sorte de « naturalité », où les valeurs conventionnelles issues de la seule société dominante sont reconduites sans autre dans l'espace social parce que légitimées.

Car de fait, encore récemment, des voix autochtones se sont élevées pour appeler à la reconnaissance de la domination exercée par le Canada sur les Peuples autochtones et au changement qui devait découler de cette reconnaissance. Le 150<sup>e</sup> anniversaire de la confédération illustre bien cette césure qui demeure entre les Peuples autochtones et les Canadiens, comme en témoigne un article publié par Moira MacDonald dans le

magazine *Affaires universitaires*. La professeure de langue odana-ojwé Shirley Williams, de l'Ontario y affirme : « Le 150<sup>e</sup> anniversaire de la Confédération n'a rien de réjouissant pour les Anishinaabe, car il marque 150 ans d'oppression » (MacDonald, 2017).

Pour sa part, la professeure inuite en éducation, Karla Jessen Williamson, de la Saskatchewan, commente :

Il est très éprouvant de voir son existence niée, et pour les Autochtones, c'est ce que les 150 dernières années représentent. Cet anniversaire doit marquer le début d'un changement. Nous devons revoir notre pensée et notre attitude de colonisateurs et redéfinir ce qui fait de nous des Canadiens (MacDonald, 2017)

Une autre réflexion provient de la professeure salishe en service social, Robina Thomas, de Colombie Britannique :

Je ne pense pas que les Autochtones soient prêts à parler d'un Canada réconcilié [...] Je crois que nous sommes loin d'être prêts à amorcer une telle démarche. J'ai peur que les efforts de réconciliation nous fassent oublier les crimes du passé et leurs liens avec le présent (MacDonald, 2017).

Ces points de vue renforcent la pertinence d'une approche sociohistorique pour éclairer les relations entre Autochtones et non Autochtones et témoignent du fait que l'étude des rapports de domination est plus que jamais d'actualité.

La structure de la thèse est organisée en six chapitres et suit un chemin narratif, qui je le crois, reflète ma propre réflexivité, laquelle cherche moins à correspondre à un entonnoir convenu en recherche qualitative qu'à refléter mon processus réflexif, attentif au respect des données recueillies dans les pièces. Les thèmes que l'on y rencontre rendent compte des sujets qui traversent invariablement mon corpus de pièces théâtrales autochtones, comme autant de jalons qui ont influencé le cours des

relations entre Autochtones et non Autochtones. Dans ces six chapitres, je m'évertue à faire cohabiter la posture dominante et la réponse autochtone.

## CHAPITRE I -

### SORTIR DE L'ASSIGNATION À DOMINATION

#### 1-1- Les conditions du dialogue

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, puis la décolonisation des empires coloniaux, marquent la fin d'une conception de l'être humain à partir d'une stricte position hégémonique occidentale, sur le plan discursif à tout le moins. Une pluralité d'expressions, de cultures et de pensées s'affiche sur la scène internationale, notamment sous la forme de revendications portées à l'O.N.U., et réclament leur voix au chapitre. L'histoire est questionnée, réinterprétée, réappropriée par les peuples et les groupes minorisés, marginalisés ou tout simplement exclus. L'intensification des échanges et la surnumérisation de la production, tant à l'échelle locale que globale, tendent à amoindrir les différenciations élitistes entre les groupes, au profit d'une maximisation de la consommation potentielle, en ciblant chaque individu, toutes cultures confondues. Mais dans le même temps, cette tendance engage à réévaluer la typologie, le processus et la structure des relations entre individus pour mettre en perspective l'Être humain dans son milieu. En effet, les interrogations suscitées par l'équilibre menacé des écosystèmes engagent les êtres humains à reconsidérer leur place et leur rôle dans l'ensemble du vivant. L'Être humain n'est plus au cœur du monde, il en est une manifestation comprise dans une relation d'interdépendance entre les Êtres, voire de dépendance envers d'autres espèces. Cette façon d'appréhender l'expérience humaine n'est pas sans rappeler les conceptions autochtones du monde, qui placent l'interdépendance de toute chose (Kenny *et al.*,

2004) au cœur de l'équilibre du monde. Aussi la communauté internationale se tourne-t-elle vers les cultures traditionnelles qui renferment des savoirs susceptibles de sauvegarder l'environnement et de contenir des modèles de pensée inusités.

Dans les années 1960, alors que les peuples colonisés revendiquent le droit à l'autodétermination auprès de l'Organisation des Nations Unies, les Autochtones du Canada sont éconduits par la communauté internationale, sous couvert de la théorie de « l'eau salée », selon laquelle seuls les peuples géographiquement séparés par une mer peuvent se prévaloir de mesures anticoloniales (Lepage, 2001), ce qui constitue en soi un déni de la situation coloniale vécue par les Autochtones du Canada. C'est ainsi que ces derniers restent pris dans une logique de représentation figée dans le colonialisme. Le droit international et la Constitution canadienne reconnaissent le droit à l'autodétermination. Mais le Canada, bien qu'ouvert au principe depuis la fin des années 1970, rechigne à appliquer les mesures qui en découlent, car cela supposerait de remettre en cause son occupation du territoire. C'est aussi la raison pour laquelle le Canada n'a pas ratifié avant 2010 la *Déclaration des droits des peuples autochtones* dont les prémisses s'attachent au droit des peuples à disposer d'eux-mêmes (O.N.U., 2007). Ce déni de droit est en vigueur depuis la colonisation du Canada qui, selon Joyce Green, ne reconnaît l'autonomie gouvernementale que dans le cadre de l'État fédéral :

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 (Green, 2004 : 14).

Si le Canada reconnaît des compétences spécifiques et exclusives à toutes les provinces de son pays tout en gardant le contrôle du gouvernement du pays, le Québec tend à faire de même en se montrant favorable à ceux qui portent leurs revendications devant ses instances juridiques et le reconnaissent comme

interlocuteur privilégié. Dans les deux cas, le procédé se construit à partir d'un principe d'appropriation (Green, 2004), puis d'exploitation de territoires et de richesses (Salée, 2003), mais aussi d'une tentative de mise à distance (Gelinas, 2013), puis d'incorporation de la différence (Tully, 2007).

À une échelle locale, au Québec, les Autochtones peuvent se prévaloir de certaines lois internationales, mais aussi fédérales et provinciales, et faire valoir leurs droits à ces différents paliers juridiques. Leurs revendications sont à bien des points de vue, comparables à celles des Québécois (autodétermination pour les uns, souveraineté pour les autres), mais leur situation non reconnue de peuples colonisés exacerbe la complexité de leur statut et amoindrit leur légitimité face aux gouvernements québécois et canadiens.

Face à ces représentations inégales, les questions suivantes se posent : Comment réfléchir le sujet autochtone contemporain sans tomber dans le travers ethnocentrique qui consiste à l'envisager à partir d'une sorte de parallélisme historique rythmé par des événements sociohistoriques qui reflètent les intérêts et valeurs d'une société dominante ? Comment, suite à cette approche, appréhender l'altérité sans la confiner dans des conceptions qui reproduisent indubitablement un rapport de domination ?

Le seul constat de communautés autochtones aux prises avec des problèmes sociaux internes et externes n'est pas satisfaisant parce qu'incomplet. Il participe d'une forme de domination coloniale qui, certes, dépasse un rapport frontal conflictuel mais s'inscrit dans des formes qui pérennisent le rapport de dépendance à l'œuvre entre Autochtones et non-Autochtones. C'est en ce sens que cette thèse tend davantage à sortir du carcan de la domination et de son assignation à souffrance pour mettre en lumière la créativité du sujet dominé, son action et son inscription dans la société qu'il contribue à construire. Pour autant, il ne s'agit nullement d'ignorer ce rapport de domination à l'origine de la dynamique relationnelle entre Autochtones et non Autochtones, mais au contraire de reconnaître sa portée dans le développement du

théâtre autochtone contemporain. L'attention se portera au premier chef sur la construction identitaire à partir d'un de ses aspects constitutifs, l'incontournable « autre ». Car ainsi que le précise Charles Taylor : « L'identité, fut-elle individuelle ou collective, dépend essentiellement de nos relations dialogiques avec les autres » (Taylor, 1992 : 65).

### 1-2- De l'autochtonie

Le terme « autochtone » participe pleinement de ce jeu d'antagonisme et de dialogue, car porteur d'une historicité qui puise ses racines dans la mythologie grecque et trouve son application actuelle dans les revendications identitaires de peuples réclamant une primauté sur le territoire qu'ils occupent. Le principe d'autochtonie, (*chthonios*) fait référence à ce qui est sous terre, produit de la terre ou né de la terre. Cette définition, appliquée aux humains leur confère, par extension, le pouvoir de décision sur cette terre, ou ce que l'on nomme en termes juridiques « droit du sol et droit du sang ». Ceci se traduisait chez les Grecs anciens par le principe d'usucapion, c'est-à-dire le fait de prendre usage de la terre, de l'habiter et d'y appliquer la gestion de son choix. L'autochtonie a pour corollaire le principe d'isogonie, qui ne renvoie pas à un fait, mais à un droit attaché à la citoyenneté et à la notion d'égalité. Un autochtone se définit donc par son rapport au territoire. L'autochtone est celui qui est « né de la terre<sup>4</sup> » (Loraux, 1996). Parmi les personnes « nées de la terre », on distingue les premiers habitants d'un territoire qui en ont la primauté, des conquérants ou colons qui conquièrent par la guerre suivie d'une colonisation et des immigrants accueillis sur le territoire pour des raisons économiques ou de relations

---

<sup>4</sup> L'expression « né de la terre » ne s'entend pas au sens strict, puisqu'aucune personne n'est née de la terre en tant que telle. Mais l'expression souligne le lien fort que les humains entretiennent avec elle, en termes de possession ou d'appartenance, et, dans son acception négative, en termes de distance ou d'étrangeté. L'importance de ce sentiment d'appartenance à un territoire donné se reflète ici chez les Autochtones du Canada, premiers occupants d'une terre du continent américain, dont l'origine remonterait à plus de 30 000 ans. Mais si le moment exact de leur arrivée divise les chercheurs, leur présence sur le territoire précède les Européens venus prendre possession de cette terre et la coloniser.

internationales (Gruénais, 1985). En ce sens, on pourrait considérer que toute personne née sur une terre donnée et provenant d'une de ces catégories est autochtone. Or, il n'en est rien, car il faut ajouter la dimension culturelle spécifique à chaque groupe, et par laquelle l'appartenance au territoire fait l'objet d'interprétations, de représentations et de valorisations différentes pour chaque groupe socio-historique qui met en rapport les groupes habitant un même territoire. Les relations entre ces groupes montrent des rapports de domination et une communauté d'histoire qui conditionnent et qualifient le type d'appartenance au territoire et donc le fait d'être ou ne pas être autochtone. Pourtant, si la plupart des groupes qui se disent et sont considérés autochtones sont ceux nés sur un territoire donné et dont la durée de présence sur ce territoire a préséance sur toute autre dimension sociétale, ce critère à lui seul est constamment remis en cause, non seulement pour ce qui concerne la véracité de l'origine ancestrale sur le territoire qu'il faut régulièrement démontrer avec forces preuves, mais également parce que le principe même de primauté sur le territoire est réinterrogé pour en évaluer la valeur et les conséquences pour les sociétés. Les traités officiels, les politiques institutionnelles, les lois, les décrets et leurs applications aident à la caractérisation du statut d'autochtone, autant dans le sens d'une amélioration que dans celui d'une stigmatisation. Au regard de ces interactions, il est possible de distinguer certains types de droit dont les populations autochtones peuvent se prévaloir, à savoir : les droits humains et les droits socio-économiques. Les droits humains reconnaissent le fait d'être né sur une terre donnée et d'habiter un territoire déterminé ; de réclamer son appartenance à une culture spécifique (langue, aspect religieux, us et coutumes, traditions, modes de vie, valeurs) et de se réclamer d'un rapport d'appartenance spécifique avec le territoire. La reconnaissance des droits socio-économiques se justifie dans la réalité autochtone par la lutte pour le territoire (bataille pour la reconnaissance des droits ancestraux, expulsions, spoliations) ; par le fait d'être membre d'une population colonisée et marginalisée ; de vivre des inégalités de traitement avec les autres citoyens du même territoire ; d'avoir un type d'organisation

sociétale différent de la société dominante, mais souvent adapté aux conditions des dominants ; d'appartenir à une population minoritaire et minorisée sur le plan politique, économique et social. C'est à partir de ces critères communs aux quelque 370 millions d'autochtones à travers le monde que ces peuples s'organisent à une échelle internationale. Ils s'inscrivent dans des dynamiques politiques, économiques et sociales qui tendent à proposer de nouvelles façons de vivre ensemble. Pour la plupart d'entre eux, le rapport à la terre est déterminant dans ce changement, car ils postulent une appartenance à la terre, un lien de dépendance par lequel ils doivent respect (terre nourricière) et entretien (gestion des ressources) plutôt qu'un lien de propriété qui suppose d'extraire de la terre tout ce qu'elle peut fournir à l'Être humain, de pratiquer la culture intensive et l'accumulation dans un objectif de consommation et de profit (O.N.U., C.E.S., 1999). Ce sont là, du moins, des arguments soutenus comme des valeurs intrinsèques à leurs cultures, par leurs représentants auprès des instances internationales. Cette approche valorisant davantage le développement de modes de régulation des richesses que le profit n'est pas sans séduire la communauté internationale, car il se présente comme une possible solution à l'inégalité d'accès aux ressources et à leur épuisement. Il semble également être considéré comme une alternative au mépris affiché des politiques capitalistes à l'égard de l'environnement à l'échelle planétaire (Matsuura, 2007).

Notons que cette posture politique n'est pas la seule résultante de peuples minorisés qui s'inscrivent en faux contre les valeurs hégémoniques des populations dominantes. Selon John Burrows, les traditions juridiques autochtones ont cours au sein des collectivités autochtones du Canada, bien qu'elles ne soient pas reconnues dans le cadre de la *common law* ou du Droit Civil. D'origines divines, naturelles, positives, délibératives ou coutumières, elles s'expriment oralement ou combinent l'oral et l'écrit et sont constamment réactualisées (Burrows, 2006). Burrows distingue ce système des autres en ce qu'il peut reconnaître une personnalité juridique à tout être vivant qui ne soit pas un Être humain. Il attribue partiellement cette divergence de

valeur au rapport existant entre l'expression linguistique et l'expérience écologique. John Burrows prône une collaboration harmonieuse entre le Droit Civil, la *common law* et les traditions juridiques autochtones. En reconnaissant ces dernières, le Canada s'opposerait à l'assimilation et réconcilierait l'unité et la diversité propres à son système constitutionnel. Il s'agit, dit-il, de reconnaître les peuples autochtones comme des groupes politiques et non comme des catégories raciales. John Burrows rappelle que les traditions juridiques autochtones sont déjà reconnues dans le cadre de l'autodétermination. Ce faisant, les peuples autochtones diffusent leurs savoirs et savoir-faire, renforcent les liens dans leurs communautés, participent à la vie citoyenne, et de fait, à la reconnaissance globale des populations marginalisées. Ce faisant, le sujet autochtone contemporain s'impose en tant que sujet politique.

Ce sujet politique décline son identité à travers une pluralité de termes qui témoignent de la diversité de ses appartenances politiques et culturelles. Ainsi, si la plupart des théâtres dont il sera question ici se reconnaissent dans une culture amérindienne, ils usent cependant de termes variés tels que : « amérindiens », « autochtones », « indiens » ou « Premières nations » pour s'identifier. Ainsi, sur le site Internet de la compagnie Ondinnok<sup>5</sup>, une page consacrée à la mission du théâtre explique :

Ondinnok est 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 [...] Totalement investi par les autochtones avec tout le champ de leur spécificité, de leur pensée et de leurs mythes, le théâtre d'Ondinnok veut rompre l'isolement des communautés en établissant un pont avec le monde actuellement en mutation rapide ([www.ondinnok.ca](http://www.ondinnok.ca)).

Ici, les termes « Amérindiens » et « Autochtones » sont utilisés tour à tour pour évoquer le même groupe de population. De la même manière, Aataentsic Masques et

---

<sup>5</sup> Site Internet de Ondinnok : <http://www.ondinnok.org>

Théâtre<sup>6</sup> exprime son appartenance identitaire en faisant appel aux deux termes précités :

Le projet de faire un théâtre issu des traditions autochtones s'appuie sur plusieurs années d'expérimentation du masque et d'une certaine gestuelle propre à l'expression théâtrale. [...] Notre démarche s'inscrit dans le cadre d'une renaissance culturelle plongeant ses racines dans la culture amérindienne tout en étendant ses branches dans un univers résolument moderne ([www.aataentsic.org](http://www.aataentsic.org)).

S'ils ne sont pas interchangeable (un Amérindien est autochtone mais tout Autochtone n'est pas amérindien), ces termes se rejoignent par la réalité politique et sociale qu'ils recourent. Celle-ci suppose minimalement une primauté de présence sur un territoire donné, un rejet du rapport de domination émanant d'un État colonisateur et une conception territoriale empreinte de spiritualité (Guay, Martin, 2008). Aussi, et de prime abord, il sera plus volontiers fait appel au concept d'autochtonie pour rendre compte de ce théâtre, car il a l'avantage de réunir Amérindiens, Inuit et Métis dans une réalité politique qui paraît embrasser leurs différences culturelles, voire fonder une culture politique commune qui s'inscrit dans le paysage international, comme le montre la Déclaration des droits des peuples autochtones ratifiée par l'O.N.U. en 2007. Ce concept unificateur d'autochtonie participe également de la construction de la spécificité de ce théâtre, dont les pièces et les discours entourant les pièces s'articulent souvent autour d'événements historiques qui ont marqué les relations entre Autochtones et non-Autochtones. Le théâtre apparaît alors comme un outil d'expression et de réunification entre les peuples, comme le pose l'artiste innu Marco Collin, à propos de sa pièce *Tu é moi* :

---

<sup>6</sup> Site Internet de Aataentsic Masques et Théâtre : <http://www.aataentsic.org>

Je considère que ce texte, c'est ma manière de contribuer au mouvement *Idle No More*, c'est une action pour faire voir ma culture et pour réfléchir à la place de l'identité autochtone dans la culture canadienne. J'ai espoir que cette pièce crée, même à une échelle minuscule, un territoire d'échange entre les deux peuples. En tout cas, inconsciemment, c'est sans doute ce qui me guide dans cette démarche. Ça va amener à une rencontre, il faut se rejoindre quelque part, Québécois et Innus (Couture, 2013).

Qu'il s'agisse de la spoliation des terres, de *la Loi sur les Indiens*, des réserves ou des pensionnats, les événements reliés aux politiques coloniales qui perdurent, ont une incidence certaine sur la qualité de vie des populations autochtones, provoquant un ensemble de maux (l'alcoolisme, la violence ou le suicide) qui ne favorisent guère le lien social (Roy, 2005 ; Larocque, 1994 ; Chandler *et al.*, 2010). Ainsi retrouve-t-on les thèmes de la spoliation des terres, de la fragmentation des rapports intergénérationnels et de la perte de repères identitaires traités dans *Wulustek*, la pièce écrite par le Malécite Dave Jenniss<sup>7</sup>. L'historien Georges Sioui, quant à lui, aborde la question de l'alcoolisme et de ses effets sur une famille dans la pièce *Le compte aux enfants* (Sioui, 1979). Dans le Canada anglais, le dramaturge ojibwé Drew Hayden Taylor déplore la colère qui traverse trop de pièces écrites par des Autochtones, régulièrement construites autour d'un viol qui métaphoriquement, représente la violence faite à leurs cultures (Taylor, D. H., 1996) tandis que le co-fondateur et directeur artistique de la compagnie Ondinnok, Yves Sioui Durand, juge urgent de soutenir l'expression autochtone et de favoriser la transmission des savoirs, en regard du taux de suicide élevé parmi les Autochtones du Québec (Sioui Durand, 2003).

Cet aspect politique aux impacts économiques et sociaux que suggère le statut d'autochtone est donc loin d'être indifférent au type de théâtre développé par les Autochtones du Québec, tout empreint de revendication et de recherche d'émancipation, comme semblent l'indiquer les pièces et les discours entourant les

---

<sup>7</sup> <http://www.voir.ca/publishing/article.aspx?zone=1&section=8&article=58676>

pièces. L'identification à partir du concept d'autochtonie permet alors de situer le contexte culturel, politique, économique et social que reflète ce théâtre, à savoir l'histoire coloniale à l'origine des relations entre Autochtones et non Autochtones, et plus précisément entre Autochtones, Québécois et Canadiens.

### 1-3- La fin d'une hégémonie ?

Devant la multiplicité des voix qui se sont élevées pour prendre la parole en leur propre nom, une remise en cause globale devait s'opérer pour refléter la diversité. Comme le souligne le philosophe Yves Michaud :

[...] Dans la situation postmoderne, ce n'est pas seulement l'art et son domaine prétendument pur et séparé (absolu) qui sont remis en question mais plus généralement toutes les hégémonies et les hiérarchies culturelles à travers la décolonisation, la fin des blocs impériaux, le tourisme, l'explosion de la consommation et la mondialisation (sous toutes ses formes et avec toutes ses conséquences, positives ou négatives) (Michaud, 1999 : 11).

Le courant postcolonial né des luttes anticoloniales invite à une relecture de l'histoire, à une réinterprétation des rapports de pouvoir et au renouvellement des formes esthétiques, à travers un changement significatif du discours et de l'origine du discours.

Pour évoquer la question postcoloniale, on s'attachera autant aux ouvrages émanant de la littérature anglophone que d'auteurs qui traitent du milieu francophone. L'un et l'autre font écho à la situation des Autochtones francophones du Québec, en raison de leur entrelacement historique, politique, géographique et culturel. Notons cependant que si la théorie postcoloniale fait couler beaucoup d'encre à travers le monde, le milieu de la recherche n'a pas suivi le même rythme dans les sphères anglophones et

francophones, où l'acception même du terme peut renvoyer à des conceptions différentes.

Les études postcoloniales se sont plus particulièrement illustrées en littérature et en anthropologie et se sont intéressées aux relations entre l'empire colonial britannique et ses sujets colonisés. La question postcoloniale est apparue plus récemment en France qu'ailleurs, mais des auteurs tels qu'Aimé Césaire, Albert Memmi ou Patrick Chamoiseau en ont accompagné le mouvement. Elle fait l'objet d'échanges et de débats au tournant du siècle, quelque 20 ans après son développement dans le monde anglophone, suite à la traduction de ses ouvrages principaux. (Collignon, 2007 ; Joubert, 2009).

Des pays qui s'affranchissent du colonialisme naissent des penseurs qui s'opposent à l'hégémonie occidentale et déconstruisent les représentations que les dominants se font des colonisés. Dès le lendemain de la Seconde Guerre mondiale, Frantz Fanon, ouvre la voie à une future théorie postcoloniale. Il dénonce le racisme et la discrimination et soutient l'indépendance des pays colonisés, notamment en s'attachant à révéler l'aliénation, héritage colonial inscrit dans le processus identitaire (Fanon, 1952 ; 1961). Dans sa lignée, Edward Saïd est vu comme le précurseur du postcolonialisme et son ouvrage phare *L'Orientalisme*, publié à la fin des années 1970, connaît un engouement international. Selon Edward Saïd, à travers le discours se crée une représentation de l'Orient qui le dévalorise et le place dans une altérité radicale tandis que l'Occident construit et conforte sa suprématie (Saïd, 1980). Frantz Fanon s'attache à l'autoperception du colonisé engluée dans une assignation à identité imposée par le colonisateur, tandis qu'Edward Saïd examine la construction de l'identité magnifiée du colonisateur, par l'effacement du colonisé. Dans les deux cas, les auteurs critiquent et illustrent la force du discours dans l'entreprise de construction identitaire.

Leur abord de la question identitaire est encore renforcé par des ouvrages tels que celui de Ashcroft, Griffiths et Tiffin intitulé *The Empire Writes Back* (1989). Selon les auteurs, cette littérature s'est formée en suivant un processus d'émancipation par étapes. Les premiers textes sont le fruit d'auteurs dont les fonctions sont reliées au pouvoir colonial, tels que des soldats ou des administrateurs. Malgré leur témoignage ethnographique des us, coutumes et langages des nouvelles nations et leurs descriptions détaillées de paysages, ils se montrent par trop nostalgiques de l'époque coloniale. En cela, ils ne sauraient être représentatifs d'une culture autochtone.

Cependant un auteur tel que Rudyard Kipling réussit, en poème, à mettre en relief la vie quotidienne d'un sujet indien par l'évocation d'un sujet anglais qui brille par son absence. Une nouvelle étape de l'écriture postcoloniale apparaît ainsi déjà au XIX<sup>e</sup> siècle, avec ce que les auteurs nomment la littérature écrite « sous licence impériale ». Celle-ci est le fruit d'auteurs issus de la haute société ou éduqués, qui s'expriment dans le langage enseigné dans le système d'éducation colonial. On cite l'auteur James Tucker, notamment avec son roman *Ralph Rashleigh* (1844) pour illustrer cette période. Les auteurs soulignent que les débuts de la littérature postcoloniale ne se démarquent pas par l'expression de leur « potentiel anti-impérial », le cadre d'alors ne s'y prêtant guère :

*The institution of "Literature" in the colony is under the direct control of the imperial ruling class who alone license the acceptable form and permit the publication and distribution of the resulting work. So, texts of this kind come into being within the constraints of a discourse and the institutional practice of a patronage system which limits and undercuts their assertion of a different perspective. The development of independent literatures depended upon the abrogation of this constraining power and the appropriation of language and writing for new and distinctive usages. Such an appropriation is clearly the most significant feature in the emergence of modern post-colonial literatures (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989 : 6).*

Malgré l'achèvement du processus de décolonisation et la perte de pouvoir impériaux à l'échelle des affaires internationales, l'hégémonie culturelle des pays européens demeure présente dans le monde postcolonial et s'exerce par le maintien de normes littéraires considérées incontournables et par la minorisation d'oeuvres que l'on considère dérivées de la littérature officielle.

La langue<sup>8</sup> apparaît comme un outil majeur d'oppression dont l'application s'opère à travers l'éducation. Elle fait l'objet d'une standardisation qui marginalise toute alternative et mène à considérer toute modification comme « impure ». Elle ordonnance les valeurs et renforce les structures du pouvoir :

*Language becomes the medium through which a hierarchical structure of power is perpetuated, and the medium through which conceptions of "truth", "order", and "reality" become established (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989 : 7).*

La littérature postcoloniale d'avant les années 1970 remet en cause le pouvoir colonial.

Par la suite, la langue « standard » (en l'occurrence l'anglais) se transforme et connaît une pluralité de formes, selon la communauté linguistique qui l'emploie (on différencie l'anglais canadien, de l'anglais jamaïcain, etc.). Si l'anglais, perdure malgré la mise à distance des tenants de la langue dominante, il fait l'objet d'une réappropriation par laquelle les écrivains postcoloniaux rejettent la domination linguistique et imposent une approche différente.

Les œuvres postcoloniales se distinguent également par un rapport spécifique au lieu. Les bouleversements occasionnés par des expériences telles que l'esclavage ou la migration, ainsi que le dénigrement des cultures au profit de l'imposition du modèle « racial » ou culturel jugé supérieur, contribuent au développement d'un souci avéré

---

<sup>8</sup> Dans leur ouvrage, Ashcroft, Griffiths et Tiffin s'attardent plus particulièrement à la langue anglaise.

du lieu. Rappelons cependant que ce type de rapport au lieu touche particulièrement les populations qui ont fait « l'expérience d'un déracinement culturel et géographique ». Les premiers auteurs postcoloniaux ont en commun l'expérience de la séparation et de l'exil (Soubrier, 2012).

L'expérience du lieu invite à des descriptions que la langue dominante, attachée à d'autres types d'expériences, ne semble pouvoir satisfaire. La langue réappropriée reconstruit le lieu à l'image du sujet postcolonial.

Les oeuvres d'auteurs issus de cultures postcoloniales (Canada, Australie, Inde, Caraïbes), contiennent, en plus de leurs factures spécifiques, une critique radicale du pouvoir colonial dont il faut se distinguer. Les auteurs développent une conscience nationale en opposition à la culture coloniale, et avec le temps, se feront reconnaître par leur puissance et leur envergure. Il s'agit d'échapper à l'oppression politique et culturelle, aux contraintes de genre, aux valeurs sociales et esthétiques et en somme, « d'exprimer ce sens de l'altérité de façon positive et créative ». Mais les catégories dialectiques de l'aliénation sociale de type maître et esclave, ne sauraient à elles seules expliquer cette tendance à rechercher une alternative, une identité différenciée. Le phénomène amène à théoriser la postcolonialité, car les théories littéraires européennes échouent à rendre compte de la diversité et de la complexité des écrits postcoloniaux qui défient les canons supposés universels véhiculés par la littérature coloniale. Ainsi, les auteurs postcoloniaux indiens qui naissent avec l'indépendance possèdent deux cultures ; celle du système dominant et la culture d'origine, ce qui les amène à développer le concept d'identité hybride (Bhabha, 2007). Ce concept amène à repenser les termes de l'identité habituellement construits autour du « nous » et du « eux », pour envisager une constante redéfinition du « nous » dont les paramètres changent constamment (Collignon, 2007).

#### 1-4- L'abord théâtral

C'est à travers le théâtre que certains artistes autochtones ont choisi de réfléchir leur identité et de partager leurs réflexions avec le public. Cet art apparaît tout indiqué pour aborder les questions identitaires parce qu'il porte en lui, de par sa constitution, un rapport d'altérité. Le théâtre raconte et son récit est une adresse à l'autre, au spectateur avec lequel il entretient une relation qui le conforte dans ses valeurs ou confronte ses limites. Il contient aussi, pour celui qui le pratique, un aspect introspectif qui se réalise dans la distanciation que provoque la rencontre entre l'acteur et le personnage. Il est également un art composite, hétérogène, qui emprunte à la littérature par le texte, et au spectacle par la mise en scène, pour émerger en tant que discipline à part entière (Naugrette, 2010). Ceci lui confère une double appartenance, l'une à l'écrit, l'autre à l'oral. Or, ces deux modes de structuration du monde tendent à concevoir ce dernier en termes d'espaces distincts : celui du « sauvage » et du « civilisé » ; des sociétés avec et sans histoire jusqu'à l'hypothétique césure entre le traditionnel et le moderne (de Certeau, 1975 ; Latour, 1991). Mais en réunissant ces pôles, le théâtre agit en miroir des identités individuelles et collectives. En son endroit convergent diverses pratiques artistiques telles que la littérature, les arts plastiques, la danse, le cirque ou encore le chant ainsi que des expressions et revendications diverses, servies par des langues, des us et coutumes, des rituels et des mythes qui s'énoncent avec une diversité d'approches et de formes provenant de cultures différentes (De Marinis, 1999).

Pour J. Alcandre, l'identité collective du théâtre s'exprime tant à travers sa fonction de miroir des individus que de la constitution d'un groupe (le public). Il occupe une place dans l'espace public sur les plans architectural (des lieux lui sont dédiés), politique (des lois encadrent sa pratique) et économique (des budgets lui sont consacrés). De la sorte, il opère une certaine représentation du social, nous dit Alcandre,

[pour] la société toute entière et pour ses groupes majoritaires, mais aussi pour ses groupes minoritaires qui peuvent, si on les laisse s'exprimer de cette façon, analyser et dénoncer en direction du public, les manifestations et les mécanismes de leur minoration (Alcandre, 2008 : 4).

Au théâtre, la recherche d'authenticité se présente comme une alternative, une forme d'émancipation de la tutelle théâtrale coloniale. Peu à peu, on cherche un retour aux sources culturelles traditionnelles pour ancrer les formes théâtrales originales dans une histoire indépendante de la culture. Les penseurs de la Négritude ont la nostalgie du retour possible. Mais à partir des années 1980, les auteurs contemporains n'entretiennent plus de nostalgie. Des auteurs tels que Soni Labou Tansi clament leur refus de l'assimilation en refusant de considérer l'art théâtral comme une chasse gardée de l'Occident (Labou Tansi, 1983 ; Soubrier, 2012). Ils ne rêvent plus de retour et ne recherchent ni origine, ni modèle, mais l'échange entre les cultures, un souci de l'humain et la volonté de participer à la création d'une nouvelle civilisation.

En 1990, Soni Labou Tansi s'empare de *Roméo et Juliette* (1597), de Shakespeare, et en propose une adaptation alors que son pays, le Congo, s'apprête à vivre des guerres civiles. Dans *La résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette*, le thème de l'amour empêché entre deux personnes dont les familles sont en guerre reste inchangé. Les personnages principaux demeurent et on y ajoute d'autres personnages. Sur le plan temporel, la pièce adaptée est plus courte que l'oeuvre originale et le passage du temps est illustré par les moments de la journée et non par la structure en actes de la pièce. Le temps devient alors une donnée cyclique plutôt que séquentielle. Des marqueurs identitaires tels que la couleur de la peau des personnages ou l'appartenance ethnique caractérisent les personnages (noirs, blanc, métis, chinois) tandis que leur statut (esclaves ou non) inscrit la réalité coloniale dans la dramaturgie. La violence se donne peu à voir sur scène mais elle occupe le discours des personnages. Le recours à la violence physique est tourné en dérision par l'auteur qui

propose une joute de tennis au lieu d'un affrontement armé (Coulon, 2003) avant de se rendre à l'évidence que le conflit ne peut qu'éclater.

#### 1-5- Postcolonialité et francophonie

L'acception même du terme « post-colonial » fait l'objet de débats qui témoignent de la difficulté à circonscrire les limites de ce qui est postcolonial et de ce qui ne l'est pas (Gauvin, 2009). Selon Béatrice Collignon, le terme « post » n'a pas la même connotation en France que dans le monde anglophone. En France, il ferait référence à un « après », tandis que dans le monde anglophone, il s'entendrait comme un dépassement, une césure avec la linéarité, la chronologie et la séquentialité de l'histoire :

Le but recherché est la création d'un autre rapport au passé, au présent et au futur par l'instauration d'un regard critique fondé davantage sur la distance spatiale que sur la distance temporelle. D'où le sens « d'au-delà » plutôt que « d'après » du préfixe « post » (Collignon, 2007).

Pour Ella Shohat, le paradigme de « tiers-monde » a fait écho, dans les années 1950 à 1970, aux mouvements anticoloniaux et nationalistes à travers le monde, puis cédé la place au « post-colonial » dont la connotation s'est avérée moins politisée à partir des années 80. Le « post » suppose une période révolue, celle du colonialisme, et ouvre vers une nouvelle ère. Or, le terme a le désavantage de mettre toutes les formes de répression sur le même plan :

Les différences cruciales entre l'oppression génocidaire des aborigènes par les Européens en Australie, les peuples indigènes des Amériques et les communautés afro-diasporiques d'une part, et, d'autre part, la domination européenne des élites européennes dans les colonies, sont nivelées d'un coup de plume par le mot « post » (Shohat, 1992).

En effet, bien que le terme soit suffisamment englobant pour problématiser des interactions à l'échelle internationale, il ne saurait rendre compte de situations spécifiques vécues par chaque groupe dans l'enceinte nationale. Qu'en est-il des populations telles que celles du Canada, qui se sentent encore colonisées dans un pays qui a gagné sa liberté face à l'emprise européenne ? La « *White diaspora* » se reconnaît-elle postcoloniale ? (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989 ; Zahlner Casmier, 2005).

La question se pose déjà pour les francophones tels que les acadiens ou les québécois, qui par le biais de certains de leurs auteurs expriment leur histoire de dépossession, d'exil et de tentative d'assimilation par la domination coloniale anglaise, voire française. S'agit-il de littérature postcoloniale ? Et le fait de réunir ces littératures de langue française sous l'appellation de « francophone » n'est-il pas, lui aussi, problématique ? Si la francophonie présente l'avantage de désigner des littératures de langue française, elle tend également à considérer les différentes littératures qui la composent selon un ordonnancement qui place la littérature française au centre et marginalise les autres expressions littéraires (Gauvin, 2009). Aussi les écrivains francophones entretiennent-ils un rapport « conflictuel, voire concurrentiel » avec les autres locuteurs du français. La multiplicité des cultures et des langues en présence fait naître des stratégies visant à atteindre la communauté d'origine tout en touchant les autres publics (Gauvin, 2009).

En tant que littérature francophone, la littérature québécoise entretient donc des rapports conflictuels avec la littérature française dominante. Régionale, périphérique ou mineure sont les termes par lesquels la littérature dominante la tient à l'écart. Après sa lutte contre l'oppression coloniale anglophone, face à laquelle elle maintient sa spécificité francophone, elle s'emploie à imposer des formes littéraires qui lui sont propres tout en travaillant à l'autonomisation de son champ d'activités. Le Québec se dote d'un nouveau cadre linguistique avec la *Loi 101* (1977) et améliore son sort sur

le plan économique, atténuant quelque peu la domination coloniale anglaise qui l'opresse (Desroches, 2003).

Le théâtre francophone connaît ses propres débats d'historicité. Il sert d'étendard à la Nouvelle-France quand on le fait naître sous la plume de Marc-Antoine Lescarbot avec la pièce *Le théâtre de Neptune* (1606). Il renaît véritablement après la Seconde Guerre mondiale sous les traits du soldat canadien français *Tit-Coq* (1948) que son auteur, Gratien Gélinas, fait s'exprimer en langage populaire. Le développement de l'activité théâtrale accompagne l'urbanisation du Québec et les nouvelles salles accueillent des auteurs tels que Marcel Dubé. Cet auteur prolifique se fait connaître avec des pièces telles que *Zone* (1953), qui proposent des personnages issus de la classe populaire, avant de s'attarder à la bourgeoisie dans *Les Beaux Dimanches* (1965). Mais à travers le temps, le dramaturge continue de mettre en scène des personnages qui luttent contre les conventions (Laroche, 1975).

Cependant, le théâtre québécois prend de l'expansion à la fin des années 60 et révèle une facture spécifique en mettant de l'avant la culture et la langue (Robineau, 2013). Michel Tremblay écrit *Les belles sœurs* en 1968. Il rompt avec les standards français en introduisant le *joual*, français québécois, dans une dramaturgie réaliste et remet en lumière des personnages de la classe populaire qui peu à peu, deviennent les porte-parole de la culture (Gauvin, 2009). Le théâtre se politise en construisant une autonomie basée sur un sentiment d'appartenance à l'identité nationale québécoise issue de la révolution tranquille.

Au fil des ans, l'écriture québécoise se transforme et semble se défaire du paradigme postcolonial et développer ses propres canons.

[...] L'on remarque dans l'ensemble de la littérature québécoise récente, des stratégies qui s'apparentent à celles relevées dans les littératures postcoloniales. Mais ces stratégies sont moins des stratégies de résistance et de contestation par rapport à l'institution littéraire française que des stratégies de recentrement et de création de nouveaux canons littéraires (Gauvin, 2009 : 31).

Dès 1965, le milieu dramaturgique se dote d'un organisme voué à soutenir et diffuser la dramaturgie francophone du Québec, le Centre d'essai des auteurs dramatiques (CEAD), aujourd'hui appelé Centre des auteurs dramatiques. L'organisme compte quelque 250 membres et plus de 3300 pièces de théâtre<sup>9</sup>. Près de 600 pièces traduites ont été déposées auprès de l'organisme, ce qui favorise la diffusion d'auteurs du Québec tels que Wajdi Mouawad ou Larry Tremblay, hors les murs et à l'échelle internationale (Lefebvre, 2007). Dans le même temps, le milieu théâtral québécois s'institutionnalise après que 450 personnes se soient concertées pour fonder un cadre propice à la protection, au développement et au rayonnement du théâtre québécois. Le Conseil québécois du théâtre (C.Q.T.) voit le jour en 1983<sup>10</sup> et ses actions tendent à soutenir et à représenter les praticiens de théâtre professionnel.

Dans son rapport portant sur le développement du théâtre québécois à partir des années 1980, Paul Lefebvre (2007) rend compte de la dynamique de ce champ d'activités en le qualifiant de « Théâtre des Métamorphoses ». La dramaturgie quitte le récit identitaire nationaliste et l'attachement à l'oralité pour développer une créativité axée sur les corps et la scénographie, et met les nouvelles technologies à contribution. Pendant cette décennie, le théâtre québécois francophone est d'autant plus présent que son homologue anglophone décline suite au départ d'une part de sa communauté pour des raisons politiques. De plus, la politique culturelle de 1992 (Ministère de la culture et des communications, 1992), concentrée sur l'affirmation de l'identité culturelle québécoise, se révèle peu favorable à l'épanouissement de la

---

<sup>9</sup> Site Internet du CE.A.D. : <http://www.cead.qc.ca/> accueil

<sup>10</sup> Site Internet C.Q.T. : <http://www.cqt.ca/>

communauté anglophone. Montréal se présente comme la métropole du théâtre où les jeunes, une fois formés, viennent tenter leur chance, mais le milieu théâtral reste sous-financé, malgré la création du Conseil des arts de Montréal (C.A.M., 1956), du Conseil des arts du Canada (C.A.C., 1957) ou du Conseil des arts et des lettres du Québec (C.A.L.Q., 1994), en particulier pour les compagnies qui se trouvent en région.

Mais si le théâtre québécois est majoritaire dans l'espace francophone, d'autres expriment leur francophonie dans d'autres provinces du Canada. C'est ainsi que l'on peut distinguer les revendications du théâtre francophone du Québec du théâtre francophone hors Québec qui à son tour, refuse l'hégémonie québécoise et l'assimilation à d'autres types de francophonie. Ainsi en est-il du théâtre acadien. Ses références historiques se confondent parfois avec celles du théâtre québécois, en raison de leur appartenance commune à l'identité canadienne française revendiquée face au pouvoir anglophone lors de la fondation du pays (Chiasson, 1992). Cependant, si leurs processus d'autonomisation respectifs empruntent les mêmes chemins, ils se distinguent l'un de l'autre, notamment par leur expérience de l'altérité, du territoire et de la langue.

Antonine Maillet écrit *La Sagouine* et la fait porter sur scène à Moncton, au Nouveau-Brunswick (1971). Son personnage principal du même nom relate les aventures de son pays dans la langue acadienne. Le monologue intitulé « Le recensement » met en relief la difficulté à s'identifier sur des territoires, dans des langues et dans des situations sociales dans lesquels on ne se reconnaît pas. Ni américaine, ni française, ni québécoise, *La Sagouine* ne se reconnaît que dans l'appellation « acadienne ». Dès lors, elle est considérée comme un symbole de l'identité acadienne.

Dans la continuité de son travail d'affirmation identitaire, son roman *Pélagie-La-Charrette* (1979), établit un parallèle entre la condition noire et la condition acadienne, s'appropriant ainsi « l'expérience de l'esclavage et de l'oppression

raciale » pour accréditer la cause nationaliste, tout comme le fit l'ouvrage controversé de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, en 1968 (Zahlner Casmier, 2005). La pièce *Évangéline Deusse*, créée en 1979, aborde la question de l'exil acadien et évoque le travail de reterritorialisation d'une communauté distincte, décidée à survivre aux côtés des autres cultures francophones, en l'occurrence française et québécoise.

Zénon Chiasson replace le développement du théâtre acadien dans son contexte historique pour mettre en perspective sa forte revendication identitaire :

Notre théâtre a connu les excès d'une période hyper-nationaliste et notre scène a accumulé tous les signes et les clichés du pays, du drapeau tricolore aux poutines râpées en passant par tous les agrès de pêche et les attributs de la mer. Mais il avait besoin de tous ces artifices pour qu'on le reconnaisse et qu'on ne le confonde pas, comme il était nécessaire d'imposer la langue du milieu pour qu'on ne le méprise pas. Ce fut une étape de repli narcissique nécessaire, pour éviter que notre théâtre ne devienne un théâtre assimilé, ou pire encore, un théâtre colonisé (Chiasson, 1992).

Sur le plan institutionnel, les associations de soutien aux artistes francophones de théâtre se développent pour faire face aux défis rencontrés par les créateurs. Notons qu'à ses débuts, l'Association des théâtres francophones du Canada (ATFC) défend les intérêts des théâtres hors Québec, comme son nom l'indiquait avant 1996 (ANTFHQ). Aujourd'hui, des 14 compagnies membres, aucune n'est domiciliée au Québec. Près de la moitié d'entre elles sont issues du bassin franco-ontarien, tandis que les autres résident en Saskatchewan, au Manitoba ou en Alberta.

Mais si les deux tiers d'entre ces compagnies évoquent, dans leur mandat ou dans leur historique, une mission orientée vers la communauté et la culture francophone de leurs régions respectives, on note également un souci de réorientation du travail

théâtral en direction d'autres cultures et savoirs. Le théâtre fait maintenant écho aux préoccupations actuelles partagées par tous, toutes cultures confondues.

En ce sens, le 21 juin 2011, à Ottawa, se tient un forum intitulé « Être artiste dans la francophonie canadienne : Forum sur les pratiques artistiques » où se retrouvent deux cents artistes. Dans ce cadre, l'auteure acadienne Anne-Marie White, directrice du Théâtre du Trillium entame une rétrospective du rôle de l'artiste dans la société canadienne et partage avec ses pairs le sentiment que celui-ci, pris dans une logique administrative et gestionnaire, a perdu de vue son rôle d'artiste. L'auteure considère que le théâtre actuel a reçu les luttes identitaires comme héritage, mais que s'il doit continuer à les défendre, il ne peut en faire son cheval de bataille et doit rappeler l'artiste à son rôle « d'éveilleur de conscience » (White, 2011).

À l'échelle nationale, les Autochtones francophones du Québec s'inscrivent parmi les minorités francophones. À ce titre, ils partagent le français comme langue véhiculaire, voire vernaculaire, tout en vivant des réalités politiques, sociales, économiques et culturelles distinctes, en raison de leur minorisation accrue. Mais leur situation est d'autant plus complexe qu'ils s'évertuent à représenter un troisième palier de gouvernement dans une province qui lutte, avec plus ou moins de conviction, pour obtenir une indépendance face au Canada, que les Autochtones ne sont pas sûrs de vouloir.

Bien entendu, dans la saga américaine, les seuls colonisés sans équivoque demeurent les Amérindiens, qui revendiquent aussi pour eux-mêmes le statut de nations et pour qui les Québécois sont et ont toujours été des colonisateurs, au même titre que les Canadiens anglais ou les colons américains, malgré certaines complicités à l'époque de Louis Riel par exemple (Desroches, 2003 : 5).

Les Autochtones francophones du Québec ont fait partie de la Coordination autochtone francophone (C.A.F.), organisme créé en 2007 qui réunissait, représentait

et soutenait des peuples autochtones de pays francophones qui utilisent le français comme langue véhiculaire. Ce mouvement international concernait des peuples issus d'Afrique, d'Amérique et du Pacifique qui entendaient faire reconnaître leurs revendications territoriales, leurs droits aux ressources, leurs inquiétudes face à l'environnement et leur droit au développement de leurs langues et de leurs cultures devant les instances de l'O.N.U., en français. À titre de regroupement autochtone, la C.A.F. opposait une résistance linguistique face à l'anglais, couramment utilisé au sein de l'O.N.U. En somme, au regard de la francophonie, les Autochtones francophones du Québec font partie de la majorité francophone face aux minorités francophones situées hors Québec et réparties sur le territoire canadien. Mais ils sont également considérés comme des minorités francophones face aux anglophones majoritaires dans le pays. Dans une perspective postcoloniale, ils représentent cette fraction francophone minoritaire battue par les Britanniques, dont la situation coloniale est occultée, et qui ne sont guère concernés par le statut de postcolonisés tel qu'abordé dans cette théorie.

Appliquée à la situation particulière du Québec, Chantale Maillé considère l'approche postcoloniale dans les termes suivants :

Cette approche est d'autant plus intéressante dans le cas du Québec si l'on considère le double jeu de « colonisé-colonisateur » qui a façonné son histoire et qui en fait une formation politique unique dans son ambiguïté constitutive : nation conquise, mais également nation complice d'un Occident triomphant, adhérant au récit des deux peuples fondateurs, duquel est occultée toute référence à l'idée de conquête, de génocide ou d'esclavage (Maillé, 2007 : 97).

Dans le cadre de leurs intérêts de recherche portant sur l'expression théâtrale et notamment le théâtre autochtone à travers le monde, Hélène Gilbert et Joanne Tompkins avancent une définition susceptible de rendre compte de la performance postcoloniale (*postcolonial performance*). Celle-ci suppose une réplique directe ou

indirecte à l'impérialisme ; le fait de considérer que l'histoire d'un état postcolonial ne commence pas avec l'arrivée du colonisateur ; la perdurance et/ou la reconstitution des communautés colonisées ; l'importance des communautés avant le contact (Wilson, 2000). Ann Wilson s'interroge sur cette approche postcoloniale appliquée aux œuvres dramatiques issues des peuples colonisés. La mise en perspective des deux groupes en présence, à savoir les colonisateurs et les colonisés, lui semble par trop simplificatrice et relevant d'un certain « idéalisme sentimental » en ce qu'elle présente une culture du colonisateur « cohérente et hégémonique » face à celle d'un colonisé « complexe et variée ». De plus, considère-t-elle que l'approche des auteures, ainsi que celle de nombreux auteurs du champ, écarte la littérature américaine parce qu'elle a émergé de l'histoire coloniale et représente un pouvoir colonisateur de plein droit :

*The schema of the binary of colonizer and colonized, with the former as culturally hegemonic and the latter as diverse and polyvalent, is a characteristic not just of this book, but of much postcolonial studies. Not only is such a schema a bit simple, but there is a sentimental idealization of the culture of the colonized which comes close to valuing diversity for its own sake. Consequently, this study, like many others in the field, dismisses the literatures of the United States because as a state, it has emerged from a colonial history to become a colonizing power in its own right. From one perspective, this exclusion might be seen as a consequence of the culture of the United States understood (perhaps misunderstood) as hegemonic, thus suggesting that postcolonial studies celebrates the diversity of cultural identities which are read as having been oppressed under the force of colonization (Wilson, 2000).*

Ici l'argument n'est plus spatio-temporel ou politique, cherchant à discriminer ce qui est postcolonial de ce qui ne l'est pas, mais invite à réinterroger le statut culturel des parties en présence.

On peut se demander si cette culture issue des colonisateurs est tant décriée pour la voix hégémonique qu'elle est supposée représenter, ou s'il ne s'agit pas davantage de

revendiquer d'autres critères de référence que ceux proposés par la culture dite traditionnelle, susceptibles de représenter les cultures des populations colonisées. En d'autres termes, la dramaturgie autochtone multiple se construit-elle en opposition à son altérité dramaturgique allochtone ou cherche-t-elle à exister (à se légitimer) face aux institutions politiques économiques et sociales qui la minorisent ?

Les dramaturges, en tant qu'artistes, offrent le reflet des sociétés dans lesquelles ils interagissent et le font bien souvent avec les outils qu'ils ont à leur disposition, avant de proposer d'autres avenues pour interpeller et conscientiser les populations à des réalités qu'elles soupçonnent moins. Il en résulte des façons de faire et de penser qui déclenchent des mécanismes d'intérêt et d'empathie qui ne raisonnent pas toujours avec les référents identitaires et culturels de chacun. Ainsi, lorsque le dramaturge Yves Sioui Durand affirme : « J'ose dire que les mythes amérindiens sont nos Grecs à nous et qu'ils sont fondateurs de notre théâtralité » ([ondinnok.org](http://ondinnok.org)), peut-on en déduire qu'il ne remet pas en cause la théâtralité issue de la dramaturgie dite conventionnelle, mais la reconnaît comme élément fondateur de ce théâtre (et de ce théâtre seulement) et la considère suffisamment pour la situer dans un rapport d'altérité face au théâtre autochtone dont il convient de reconnaître les codes propres ?

En ce cas, il ne s'agit pas d'un combat par dramaturgies interposées, pour contester une culture hégémonique, mais d'un type de dramaturgie spécifique, en l'occurrence celle de peuples colonisés, qui malgré leurs différences culturelles, s'allient pour présenter une voix forte face à un système de domination étatisé qui les affecte, et cherche à coexister auprès de dramaturgies plus reconnues.

Par ailleurs, l'appellation de « populations colonisées » dont il est question dans les écrits théoriques postcoloniaux s'applique à des populations de cultures et de provenances différentes. Il peut s'agir de peuples déplacés, déportés, qui ont volontairement migré ou qui vivaient déjà sur le territoire approprié par les régimes

colonisateurs (Ashcroft, Griffiths, Tiffin, 1989 ; Wilson, 2000). Chacun de ces peuples est investi d'une identité spécifique, mais la domination coloniale qui s'impose à eux semble suivre un processus homogène dont les conséquences sont partagées par ces divers peuples colonisés. Dans sa forme la plus radicale, le rapport de domination s'impose alors comme un principe d'autant plus fort qu'il se présente dans toute son étanchéité, à travers la construction systémique d'une altérité appropriée aux visées du colonisateur :

L'altérité est déclinée suivant deux modèles, la barbarie et la sauvagerie, et trois « races » identifiées par trois couleurs : noire, jaune et rouge. Ces « tâches » qui colorent le planisphère contribuent à la déshumanisation de l'Autre (Collignon, 2007).

Le courant postcolonial présente donc des avantages et des inconvénients. Il rend compte des écritures littéraires qui suivent la décolonisation, jusqu'à l'époque contemporaine. Il met en lumière les rapports de pouvoir qui fondent les relations entre peuples occidentaux et non occidentaux et cet aspect critique amène à reconsidérer et à gommer la hiérarchie arbitraire entre peuples différents. Il cherche à redéfinir le type de relations que les différentes parties du monde entretiennent entre elles et s'engage ainsi dans une posture réactive qui se traduit par la revendication et l'affirmation identitaire. Son contexte d'expression ainsi que la revendication de ses formes et de ses visées politiques font écho aux expressions théâtrales dont il est question ici, dans la mesure où il s'inscrit en faux contre le paradigme colonial qui, au-delà de la période dite « coloniale », reflète une pensée qui met en opposition un « nous » et un « eux », tel que le suggère la terminologie de Béatrice Collignon (2007).

Cependant, l'histoire autochtone n'est pas celle de la rupture avec un ailleurs lointain, mais celle de la continuité, de la durée, de la survivance (Clements, 2005). Aussi, si le théâtre autochtone intègre les données sociohistoriques occidentales telles que

l'arrivée des colonisateurs, l'acte de colonisation ou la *Loi sur les Indiens*, il s'évertue dans le même temps à inscrire dans sa dramaturgie sa propre conception de l'histoire. Il rappelle que les peuples autochtones sont les peuples d'accueil et que ceux qui se sont installés après eux sont des immigrants, même si le théâtre des immigrants révèle « l'expérience d'une mémoire cassée par le déracinement » (L'Hérault, 1996) tandis que le théâtre québécois impose sa spécificité culturelle sur le territoire face au pouvoir fédéral anglophone.

L'interprétation du temps telle qu'abordée selon le point de vue occidental diffère de la conception autochtone, et le théâtre autochtone inscrit cette différence dans sa dramaturgie, en particulier dans la pièce d'Yves Sioui Durand *La Conquête de Mexico* (1991), rappelant par le fait son appartenance à un système distinct :

[...] chaque tableau (« épisode » conviendrait mieux) a comme titre le nom de l'un des dix-huit mois du calendrier aztèque qui ne se déroule pas selon une conception linéaire, mais circulaire. C'est la « roue du Mouvement » qui échappe par sa circularité à la temporalité des conquérants et qui « dévore complètement / la roue des Présages » (L'Hérault, 2005).

À travers ses pièces maîtresses telles que *La Conquête de Mexico*<sup>11</sup>, le théâtre autochtone s'inscrit en faux contre l'historicisation occidentale et dénonce les actes coloniaux qui perdurent :

La Conquête de Mexico n'est pas un moment isolé de l'histoire ; la conquête est un processus toujours à l'oeuvre autour de nous. Ce spectacle a été écrit et créé en 1991, à l'aube des célébrations mensongères du 500e anniversaire de la découverte des Amériques. Il s'inscrit dans la protestation commune de tous les peuples autochtones d'Amérique (Site Ondinnok).

---

<sup>11</sup> La pièce est une coproduction du Nouveau théâtre expérimental et du Théâtre Ondinnok, mise en scène par Jean-Pierre Ronfard et jouée à Espace libre du 9 avril au 4 mai 1991. La pièce réunit des artistes autochtones et non autochtones.

### 1-6- Vers un nouveau paradigme

En somme, les littératures provenant de peuples au double statut de colonisateurs et de colonisés (Acadiens, Québécois) ou de peuples dont on nie la situation coloniale qui perdure (Autochtones) se voient relativement mal chaussées par le soulier postcolonial et l'indépendance qu'il suggère. Lise Gauvin rappelle que sur le plan politique, les littératures francophones ne sont pas à proprement parler des littératures postcoloniales et suggère de les considérer comme *péricoloniales* afin de rendre justice à leur refus de l'assimilation et à leur travail de création, qu'elle nomme « littérature-laboratoire » (Gauvin, 2009 : 45).

Ce statut quelque peu marginal dont les exemples francophones du Canada illustrent la complexité, fait l'objet de réflexions variées qui toutes tendent à définir un nouveau paradigme qui se distingue de la facture identitaire attachée au postcolonialisme. D'autres terminologies, autres que « postcoloniales » sont alors avancées pour identifier les littératures contemporaines. « L'émergence » est un des concepts récurrents qui évoquent les littératures en marge du système dominant (Chiasson, 1992 ; Pépin, 2003 ; Gatti, 2006).

Dans ses ouvrages consacrés à la littérature amérindienne du Québec (2004 ; 2006), Maurizio Gatti suggère de concevoir les écrits autochtones comme une littérature émergente, en raison de ses caractéristiques encore fortement marquées par la question identitaire. Sa conception de l'émergence s'applique aux écrits qui se distinguent de la littérature dominante et qui n'atteindront une certaine forme d'autonomie que lorsqu'ils se seront défaits des « paradigmes littéraires des colonisateurs » et auront créé les leurs (Gatti, 2004 : 23). Les œuvres théâtrales qui supportent cet argument sont, il est vrai, très ancrées dans la quête identitaire. En ce sens, elles rejoignent les littératures dites postcoloniales qui s'évertuent à faire reconnaître leurs particularités identitaires. Mais elles révèlent également les traits

d'une esthétique spécifique qui traverse le corpus élargi de la dramaturgie autochtone, tel qu'abordé au chapitre 3 de cette thèse.

C'est ainsi qu'en se concentrant sur les aspects identitaires à travers la valorisation de leurs cultures respectives, les théâtres issus du contexte postcolonial ont donné naissance à des formes théâtrales originales (Moss, 2005 ; Nolette, 2012). À partir de ces fondations, ils peuvent créer des esthétiques singulières et contribuer au renouvellement et à l'enrichissement global de la discipline théâtrale. De la sorte et par le déploiement de leurs spécificités propres, ils tendent à un certain universalisme tel qu'il sera abordé au chapitre 2 :

Le besoin d'affirmer l'identité collective et d'historiciser la communauté minoritaire cède la place au désir d'explorer des sujets universels et des stratégies théâtrales postmodernes (Moss, 2005).

#### 1-7- L'ascension du théâtre autochtone dans l'espace public

C'est donc dans un mouvement global de constitutions de politiques et de revendications artistiques que le théâtre autochtone du Canada s'inscrit dans l'espace public. Le public, déjà sensible à l'empathie démontrée à l'égard de la situation des peuples autochtones dans la pièce *The Ecstasy of Rita Joe*<sup>12</sup> (Ryga, 1970), accueille favorablement les dramaturgies proposées par les Autochtones eux-mêmes, telles que *The Rez Sisters*<sup>13</sup> (Highway, 1986) ou plus tard, *Dreaming Beauty*<sup>14</sup> (Moses, 1988), dont les œuvres sont encore jouées aujourd'hui. En Ontario, le théâtre autochtone

---

<sup>12</sup> *The Ecstasy of Rita Joe* suit le périple d'une jeune shuswap qui quitte la réserve pour se trouver un emploi en ville. Elle n'y rencontrera que barrières culturelles, rejet et violences physiques qui la feront passer de vie à trépas.

<sup>13</sup> *The Rez Sisters* dresse le portrait de 7 femmes d'une réserve du Nord de l'Ontario, qui tentent de réunir les fonds nécessaires pour participer à un bingo. La pièce dépeint la réalité de la vie dans les réserves.

<sup>14</sup> La pièce *Dreaming Beauty* propose une création dramaturgique où se côtoient l'univers mythologique iroquoïen et un Conte classique occidental, *La Belle au bois dormant*.

s'institutionnalise dès 1974 avec la fondation de la *Native Theatre School* qui deviendra plus tard *The Centre for Indigenous Theatre*. L'institution se donne pour mission de développer des représentations théâtrales distinctes fondées sur les cultures, les valeurs et la spiritualité autochtones. Avec la *Native Earth Performing Arts* fondée en 1982, des créations autochtones font l'objet de distinctions à l'échelle nationale et de reconnaissance sur le plan international. Plusieurs d'entre elles obtiennent le prix Dora Mavor Moore en 1986, 1987, 1989 et 1990. En 1989, le festival annuel *Weesageechak* est créé pour présenter au public les pièces en cours d'élaboration, conformément au mandat de la *Native Earth Performing Arts*.

*The Ecstasy of Rita Joe* (1970) est une pièce fondatrice dans l'historique du théâtre autochtone au Canada en ce qu'elle interroge l'identité théâtrale autochtone. En effet, selon Marie Clements (2005), cette pièce introduit la possibilité d'une voix autochtone dans le paysage canadien. Cependant, elle témoigne également de la complexité des relations entre théâtre canadien et théâtre autochtone en soulevant la question de savoir si l'on parle de théâtre autochtone ou de théâtre canadien contenant des thèmes autochtones (Clements, 2005). Les avis semblent diverger selon qu'il s'agit du point de vue autochtone ou non. Pour le milieu théâtral professionnel canadien, cette pièce constitue le point de départ du théâtre professionnel autochtone parce que ses personnages sont autochtones et relatent les expériences autochtones au Canada. Or, dans le milieu théâtral professionnel autochtone, la pièce de Thomson Highway, *The Rez Sisters* (1986) fait davantage figure de référence, parce qu'elle est écrite par un auteur autochtone et diffusée par une compagnie autochtone, *The Native Earth Performing Arts*.

En 2001, à la demande du Conseil des arts du Canada, l'éditeur et auteur Paul Seesequasis menait une enquête auprès des compagnies autochtones de théâtre du pays afin d'évaluer la pertinence des programmes du service du théâtre qui leur

étaient consacrés : 83% des troupes ont répondu à l'appel<sup>15</sup> (Seesequasis, 2001). Ces programmes existent encore aujourd'hui et font l'objet de remaniements réguliers. Le rapport qui s'en est suivi permet de dresser un rapide portrait du théâtre autochtone comme suit : il est, pour l'essentiel, mais non exclusivement, écrit, mis en scène et joué par des Autochtones, et s'adresse autant à un public jeune et adulte, autochtone et non autochtone ; les troupes bénéficient principalement d'un soutien financier public fédéral, tandis que le soutien provincial, municipal ou privé est jugé insuffisant ; le financement provenant d'une bande est, quant à lui, considéré pauvre ; les troupes exercent principalement leurs activités dans les villes ou les villages, mais certaines d'entre elles œuvrent sur le territoire d'une réserve ; elles peuvent être amenées à se produire localement, nationalement, et à une échelle internationale.

Le rapport de Marie Clements, commandité par le Conseil des Arts en 2005, propose une réflexion approfondie sur le soutien accordé aux organismes de théâtre autochtone du Canada. D'emblée, la dramaturge remet en perspective l'ancienneté de la discipline, en invitant à considérer l'existence de la pratique théâtrale indépendamment de la terminologie qui lui est appliquée. Pour l'auteure, si certains termes, tel que celui de « théâtre », permettent de circonscrire des espaces spécifiques, ils présentent aussi l'inconvénient de dénier l'histoire de l'Autre et le lien qui relie façon de vivre, art et communauté. Le théâtre autochtone, dit-elle, existe depuis des temps immémoriaux et a évolué avec le temps et les outils du conteur. Il intègre l'approche théâtrale occidentale à sa propre vision du monde et de cette synthèse naît une créativité qui emprunte autant à la tradition qu'à la modernité. L'auteure considère que ce théâtre est unique au Canada, de par les différentes disciplines qui le constituent et qu'elle décline de la façon suivante : « théâtre, mouvement, masque, danse, chant, rituel, mythe ou multimédia » (Clements,

---

<sup>15</sup> 15 troupes ou collectifs sur 18 répertoriés.

2005 : p. 8). Il est à la fois ancré dans sa culture, sa pratique, et marqué par le statut de « peuple survivant » de sa communauté.

#### 1-8- Le théâtre autochtone au Québec

On relève déjà une présence autochtone francophone au théâtre en 1606, en Acadie, dans une pièce de Marc Lescarbot intitulée *Le théâtre de Neptune*. La pièce raconte un retour d'exploration de Jean de Poutrincourt et de Samuel de Champlain. Colons et Micmacs s'y donnent la réplique dans une mise en scène présentée sur les flots, dans le bassin d'Annapolis, proche de Port-Royal. Cette pièce considérée comme la première pièce théâtrale de la Nouvelle-France, voire de l'Amérique du Nord, inscrit la collaboration entre Autochtones et colons français, dans la constitution même de ce qui deviendra le théâtre francophone nord-américain.

Dans la province, le théâtre dont il est ici question concerne les peuples abénaquis, algonquins, atikamekws, cris, wendats, innus, malécites, micmacs, mohawks, inuits, naskapis et les métis<sup>16</sup>. Parmi ses caractéristiques fondamentales, on remarque qu'il s'énonce et se revendique au titre de ses appartenances culturelles. Il en est ainsi de Aataentsic Masques et Théâtre, dont le nom, *Aataentsic*, est un terme wendat qui signifie « femme de pouvoir » et fait référence au mythe cosmogonique fondateur des Wendats, nation amérindienne à laquelle la directrice de la compagnie, Sylvie-Anne Sioui-Trudel, appartient. Les pièces de théâtre de la compagnie sont principalement construites autour des mythes issus de son patrimoine culturel et la gestuelle, la danse et la musique y puisent également. Il en est de même pour les productions Ondinnok, dont le nom wendat fait référence à un rituel de guérison qui invoque « le désir secret de l'âme » et qui s'est donné pour mission de créer un théâtre mythologique amérindien. En 1985, Ondinnok, la première troupe institutionnalisée, crée *Le*

---

<sup>16</sup> Ici, le terme métis ne définit pas une nation en particulier, mais le nom utilisé par les artistes qui se reconnaissent d'ascendance autochtone et européenne.

*Porteur des peines du monde* (1987), œuvre par laquelle la compagnie interroge la place de l'Amérindien sur le continent américain à l'époque contemporaine. Ondinnok développe également, depuis 2004, un programme de formation de théâtre autochtone. Autrefois mené en collaboration avec l'École nationale de théâtre du Canada, le travail de fondation d'un théâtre de facture amérindienne ancré dans l'imaginaire ancestral se poursuit et se fortifie au fil du temps. Pionnière et pierre angulaire du théâtre autochtone au Québec, la compagnie Ondinnok participe largement de la dynamique théâtrale autochtone. En activité depuis le début des années 1980, Aataentsic Masques et Théâtre s'institutionnalise en 1990, suite aux événements de la crise d'Oka. S'ensuivent le Théâtre de la plume blanche de Claude Boivin, Mikisiw du Cercle Mikisiw, Maïkan et d'autres. Mikisiw ou le Théâtre de la plume blanche partagent une revendication culturelle empreinte de références onomastiques, de symboles culturels et autres narrations reliées à la nation atikamekw, tandis que la troupe Maïkan met en scène des situations contemporaines à l'aune des légendes innues. Ainsi, la plupart des noms des compagnies théâtrales constituent à eux seuls une empreinte culturelle forte qui s'affiche et se revendique dans l'espace public francophone.

Jusqu'aux années 1970, nous dit Marc Adélar-Tremblay, l'identité amérindienne était dévastée au profit des valeurs de la société blanche nord-américaine. Aujourd'hui, elle est redéfinie par les sociétés autochtones elles-mêmes qui se concertent et s'organisent dans un processus de revalorisation de leur image collective en s'inspirant tant de la tradition que de la modernité (Adélar-Tremblay, 1989).

Pour l'anthropologue Alain Ercker, l'amérindianité est le terme donné pour signifier l'identité amérindienne et se définit comme un mode de vie et un mode d'être. Elle ne doit pas se confondre avec celle qui a émergé dans le processus d'acculturation,

processus pensé par des non-Autochtones et qui produit des représentations venant de l'extérieur. Il définit l'amérindianité comme une culture de relation et précise :

Est amérindien, celui qui se sent comme tel [...] L'amérindianité se vit, s'exprime dans son propre corps. C'est une question de subjectivité culturelle (Ercker, 1995 : 104).

Cependant, les théâtres amérindiens du Québec ne semblent pas enclins à s'en tenir à cette identité subjective. Bien qu'il ne puisse totalement s'émanciper du concept d'autochtonie, le concept d'amérindianité contribue à façonner la spécificité de ce théâtre en mettant en lumière ses aspects culturels<sup>17</sup>. Les langues amérindiennes, les rituels, la spiritualité et l'oralité semblent en constituer les aspects récurrents (Bordeleau, 2005). En ce sens, pour l'ethnolinguiste José Mailhot, *Le Porteur des peines du monde* de Yves Sioui Durand est une pièce représentative de cette amérindianité parce qu'elle renvoie à toutes les cultures amérindiennes, en mettant sur scène des acteurs amérindiens de différentes nations et en multipliant les langues amérindiennes dans le récit. La pièce propose également un mythe ritualisé à partir de codes chamaniques tels que le rêve, la métamorphose ou l'invocation à l'aide du tambour, autant d'éléments qui semblent constituer la base d'une culture commune. Selon l'auteure, la spiritualité est la dimension culturelle par excellence des Amérindiens (Mailhot, 1986). On remarque ici que le concept d'amérindianité ne rend pas compte d'une spécificité culturelle propre à un peuple, mais d'un référent commun à plusieurs, au même titre que l'autochtonie.

#### 1-9- Une méconnaissance qui perdure

Pierre L'Hérault a témoigné à plusieurs reprises dans ses articles, de l'incroyable méconnaissance de la mythologie amérindienne si proche, face à la mythologie

---

<sup>17</sup> Hormis pour ceux qui ne seraient pas amérindiens.

grecque, plus familière, et pourtant si géographiquement éloignée (L'Hérault, 2002 ; 2005). Mais la méconnaissance est-elle synonyme d'inexistence ? Pierre L'Hérault écrivait :

[...] Pendant des millénaires, les mythologies amérindiennes ont habité et interprété l'Amérique, et régi l'existence de ses premiers peuples, qui apportèrent avec eux les légendes d'Asie dans leur longue migration que l'on refait en sens inverse dans *la Légende de Kmùkamch, l'Asierindien*<sup>18</sup> (L'Hérault, 2005 : 117).

Selon Marie Clements, la plupart des artistes occidentaux de théâtre ne connaissent ni ne comprennent la façon, la forme et la raison qu'ont les artistes autochtones de raconter une histoire. Le fait est qu'il n'y a pas de mode d'emploi auquel se référer, car le théâtre autochtone évolue et se remodèle continuellement, en intégrant les outils modernes avec lesquels les artistes interagissent. Il a fallu faire preuve d'obstination et de volonté de vivre en dépit des inégalités issues de l'histoire pour y arriver. Aussi, l'évolution de ce théâtre est-elle le reflet de la survivance de ces peuples à leur histoire coloniale. C'est pourquoi parler de théâtre autochtone, renvoie nécessairement au droit de le pratiquer (Clements, 2005).

Parler de théâtre autochtone en contexte canadien revient donc à aborder le rapport d'altérité qui participe largement de sa constitution. La comparaison est partie intégrante du processus en ce qu'elle permet, à la fois, d'élaborer les critères d'une spécificité et de s'inscrire en faux contre des valeurs imposées. Une question d'ordre éthique s'impose ici. Les références théâtrales, bâties sur des critères esthétiques issus de canons conventionnels occidentaux, permettent-elles vraiment d'appréhender ce théâtre ? Si ce n'est pas le cas, quels seraient les critères d'appréciation susceptibles de fournir les clés de lecture de cette esthétique spécifique ? Dans le cas qui nous

---

<sup>18</sup> Pièce de la Compagnie Ondinnok, *Kmùkamch, l'Asierindien*, représentée au jardin botanique de Montréal, en 2002.

occupe, le théâtre autochtone établit ses propres critères, basés sur ses cultures, sa spiritualité et ses valeurs et érige, de la sorte, les fondements d'une esthétique théâtrale proprement autochtone.

L'exercice a d'autant plus d'intérêt que l'on peut s'interroger sur cette méconnaissance du public qui perdure à l'endroit de ce théâtre contemporain qui, depuis les années 1980, trace sans relâche le sillon d'une culture théâtrale originale. C'est pourquoi, renseigner cette pratique théâtrale pourrait contribuer à la reconnaissance de ce champ encore peu connu, dont les formes traditionnelles étaient en usage bien avant la colonisation et dont les acteurs contemporains occupent l'espace public au Québec depuis un quart de siècle, afin de renouveler, voire de réinventer un théâtre qui leur soit propre.

Interrogée, en 2006, sur l'existence d'un théâtre dans l'histoire des Premières Nations, Sylvie-Anne Sioui Trudel répondait :

Oui, le théâtre existe depuis toujours chez les Premiers peuples d'Amérique. On en trouve des traces un peu partout sur le continent mais sans qu'il soit nommé : par exemple chez les Haïdas, sur la côte du Pacifique, il y avait des maisons désignées pour le théâtre. Des trappes étaient pratiquées dans les planchers pour donner lieu à des apparitions. Des rideaux étaient soutenus par des personnages pour laisser entrer un autre personnage. Des masques superposés s'ouvraient les uns sur les autres et les personnages se transformaient à vue (Trudel, citée par Biot, 2006 : 358).

Le chapitre suivant donnera quelques clés de compréhension du peu de visibilité de ce théâtre, à travers certains événements sociohistoriques déterminants.

### 1-10- La recherche d'une rencontre

Il est délicat de parler de populations dont on ne fait pas partie, comme il est délicat d'analyser des pratiques culturelles qui ne nous appartiennent pas, en raison de l'histoire coloniale et des injustices sociétales engendrées par celles-ci. Les relations entre les peuples contraints à vivre sur un territoire commun s'inscrivent dans un rapport de domination exercé par les non-Autochtones envers les Autochtones et donnent lieu à une certaine méfiance qui ne s'estompe que lentement avec le temps (Gros-Louis McHugh, 2015). Au théâtre, les artistes autochtones craignent d'être dépossédés de leurs pratiques culturelles ou de voir leurs codes culturels mal interprétés (Bender, 2015). Et en effet, une part de l'expérience culturelle paraît irréductible au sentiment d'appartenance des membres d'une communauté, sans doute parce qu'elle est inscrite dans une corporéité qui dépasse ce que peut saisir l'œil extérieur.

Pourtant, l'expression théâtrale autochtone est présentée à un public qui, dans la majorité des cas, ne connaît guère les cultures autochtones et leurs critères d'appréciation esthétiques et est susceptible de ne pas saisir spontanément ce qui lui est présenté. Or, cette seule intention de partage attestée par la présence de ce théâtre dans l'espace public provoque la rencontre avec les non-Autochtones. De plus, si l'entièreté de l'œuvre ne se laisse pas comprendre tout à fait, une bonne part de son contenu constitue une adresse aux non-Autochtones qui, de ce fait, a davantage à être vue, lue ou entendue, même si cette rencontre comporte des confrontations. Mais la démarche étant porteuse de tensions, le pas n'en est pas moins difficile à franchir.

Dans ce contexte, les membres des peuples autochtones s'assurent d'apporter leur propre expertise aux sujets qui les concernent et de le faire selon des procédés plus conformes à leurs visions des choses (valorisation de la tradition orale, développement et usage des langues ancestrales, remise en cause de la hiérarchisation du fonctionnement relationnel au profit de la circularité). De la sorte, ils s'exposent

moins à une dévalorisation de leurs pratiques en raison de critères d'appréciation inappropriés et informent quant à leur façon d'aborder les objets qui les concernent.

Or, la vision occidentale du monde s'accorde mal avec la vision autochtone, car leurs critères respectifs de transmission des savoirs diffèrent grandement (Simone, 2004). Une différence majeure réside dans la dualité entre oralité et écriture, bien que celle-ci s'estompe au fil du temps, par une scolarisation pour tous, qui impose l'écriture comme outil de communication privilégié. Le savoir occidental est principalement préservé par l'écrit et transmis par la diffusion d'un support écrit.

La tradition orale suppose une pérennité des savoirs qui s'appuie sur l'humain et revêt un caractère expérientiel. Ainsi, celui qui se charge de transmettre un savoir oralement favorise le ressenti lié à une situation donnée pour en extraire la connaissance plutôt que de s'attacher à sa stricte reproduction. Cette responsabilité de l'humain dans la transmission lui confère un pouvoir de transformation qui favorise l'actualisation du savoir. L'écriture, quant à elle, fixe le témoignage et le processus d'acquisition de la connaissance en vue de sa reproduction. Le procédé favorise la systématisation de la connaissance et entraîne sa diffusion à grande échelle (Goody, 1977 ; 1986).

Le théâtre dont il est question ici s'abreuve à ces deux sources de transmission. Il s'évertue à reconstruire les codes culturels des nations autochtones qu'il représente tout en s'inscrivant résolument dans les codes du théâtre conventionnel, à la fois dans ses représentations et dans sa dramaturgie retranscrite, posant ainsi les bases concrètes d'une rencontre.

#### 1-11- Circonscrire les appartenances

La constitution d'un corpus ayant servi à l'élaboration de cette thèse entraîne une réflexion reliée à la question identitaire. Qui est autochtone ? Qui ne l'est pas ? Quels

sont les critères de reconnaissance attachés à ce statut ? Par qui passe cette reconnaissance ? Quels sont les critères distinctifs de l'autochtonie ? Qu'est-ce qui distingue une pièce autochtone d'une pièce qui ne l'est pas ? Faut-il qu'une pièce soit écrite, mise en scène ou jouée par un Autochtone pour apparaître dans le corpus ? Maurizio Gatti soulevait déjà longuement la difficulté à circonscrire cette appartenance, dans ses deux ouvrages dédiés aux œuvres et aux auteurs amérindiens du Québec (Gatti, 2004 ; 2006). Il proposait alors de s'en remettre à ceux qui se sentaient directement interpellés par ce questionnement identitaire et d'envisager l'autodéfinition comme l'expression d'un sentiment d'appartenance à une référence culturelle spécifique : « [...] je propose une définition générale, au terme d'un bilan sans doute destiné à changer encore : un auteur amérindien est celui qui se considère et se définit comme tel » (Gatti, 2004 : 34).

Ici, la question identitaire interroge également la posture du chercheur. Qui est-il pour décider d'inclure ou d'exclure des auteurs ou des œuvres d'un corpus spécifique ? De quelle manière son appartenance ou non à une communauté concernée influence-t-elle son jugement et la reconnaissance ? Quel degré de crédibilité lui est alors accordé en retour ? La proposition de Maurizio Gatti s'inscrit dans une démarche qui tend à décoloniser l'espace de parole et de décision en laissant le soin aux acteurs du champ de se définir selon leurs propres critères. Je me propose de regarder ici les différentes manières dont l'identité autochtone est exprimée, à partir des composantes qui interviennent dans le processus de construction de ce champ spécifique.

Le corpus théâtral autochtone sur lequel s'appuie cette étude est constitué d'auteurs, de compagnies et de pièces. Chaque élément de ces catégories est fondé sur sa visibilité dans l'espace public et sa volonté d'inscription dans la durée. Certains auteurs de théâtre tels que Yves Sioui Durand, Dave Jenniss ou Véronique Hébert sont aisément identifiables et s'inscrivent *de facto* dans le répertoire parce qu'ils revendiquent une identité autochtone et désignent leur pratique comme du théâtre

autochtone. Dans le cadre du festival Présence autochtone<sup>19</sup> de 2012, Yves Sioui Durand enregistre une vidéo dans laquelle il présente son travail de dramaturge en ces termes :

Moi, c'est Yves Sioui Durand. Je suis Huron-Wendat. Tout mon théâtre est basé sur la mythologie et sur la réappropriation de ma culture (Sioui Durand, 2012 : 11' à 22').

L'auteur établit un lien explicite entre son identité culturelle, sa mission et les objectifs de son travail théâtral.

En 2005, Dave Jenniss réalisait une courte entrevue dans le cadre de la série *Nikan*. À cette occasion, il se présentait déjà sous l'angle de la quête identitaire que l'on retrouvera plus tard dans ses pièces d'auteur, notamment dans *Wulustek* :

Bonjour. Mon nom est Dave Jenniss et je pratique le métier de comédien. Et je fais partie de la nation malécite de Viger. Est-ce que... mon identité... je me sens plus Amérindien du Québec ? Est-ce que je me sens plus Malécite ? Est-ce que je me sens plus Québécois ? Aujourd'hui, je me considère comme un amérindien québécois (Jenniss, 2005 : 1'30 à 1'48).

La quête identitaire apparaît chez cet auteur en ce qu'il identifie ses appartenances culturelles. Il se reconnaît deux cultures tout en offrant une place prépondérante à son appartenance amérindienne.

Lors du Symposium sur les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'Est du Canada qui se déroulait à Paris, au printemps 2012, Véronique Hébert présentait sa recherche théâtrale par la prémisse suivante :

---

<sup>19</sup> Le Festival Présence autochtone se déploie chaque année à Montréal. Il est une des activités proposées par l'organisme Terres en vues, crée en 1990, par André Dudemaine qui en demeure aujourd'hui la figure emblématique. Le festival soutient la diffusion des artistes autochtones des Amériques.

Mon nom amérindien est *Mikoun*, ce qui veut dire Plume. Je suis Atikamekw et je viens de la communauté de Wemotaci, au Québec (Hébert, 2014 : 95).

Ici, l'identité est revendiquée au titre de l'appartenance à une communauté spécifique (Wemotaci) et attachée à une référence nominative (Mikoun) et linguistique (atikamekw). Ces exemples illustrent la façon dont certains auteurs et praticiens revendiquent leur autochtonie à partir d'un statut qui leur est conféré à l'échelle nationale. Ce statut, communément appelé « identité de papier », est attaché à l'appartenance à un territoire spécifique, chargé d'une histoire partagée par les membres de ses communautés et renforcé par la pratique d'un théâtre dont les spécificités (qui seront abordées plus loin) dépeignent et valorisent les cultures autochtones.

Il y a, parmi les auteurs de ce champ théâtral spécifique, des auteurs dont les oeuvres témoignent d'un intérêt marqué pour les questions relatives aux réalités autochtones, en raison d'un lien de parenté jusque-là ignoré ou non revendiqué dans l'espace public. Avec *Scalpée* (2013), Anne-Marie Olivier prend conscience de son ascendance autochtone et crée des personnages qui se cherchent sur fond de crise d'Oka :

On est déracinés et aliénés de toutes sortes de façons. Premièrement, j'ai découvert que j'avais du sang autochtone et que pour certains de mes proches, ça ne changeait absolument rien [...] (Olivier, cité dans Desloges, 2013).

L'identité autochtone est évoquée comme un élément bibliographique qui contextualise l'œuvre. L'auteure partage son questionnement identitaire en mettant en perspective celui des Premières Nations.

Chez Jovette Marchessault, la filiation autochtone n'est pas tant déclarative qu'inscrite dans certains aspects de son écriture, s'exprimant par les thèmes abordés (la nature, l'animalité ou la spiritualité), par la façon dont ces thèmes interviennent dans la trame dramaturgique (l'animisme) et par l'introduction de personnages autochtones dont *Le voyage magnifique d'Émilie Carr* (1990) se fait l'écho. Comme le soulignait Pierre L'Hérault :

À travers le cheminement de Carr, c'est le sien propre que décrit Marchessault qui, se réclamant d'une ascendance amérindienne, construit son univers féministe et lesbien sur les figures de la mère tellurique (L'Hérault, 1996 : 281).

Mais d'autres artistes occupent une place importante dans l'univers théâtral autochtone. Catherine Joncas, co-fondatrice avec Yves Sioui Durand de la compagnie Ondinnok, œuvre depuis près de 30 ans au développement et à la perpétuation du théâtre autochtone au Québec, tandis que Jean-Frédéric Messier participe régulièrement aux créations d'Ondinnok et s'inspire des mythologies autochtones dans certaines de ses créations telles que *Wigwam* (2011) ou *Corbeau* (2013).

Cette diversité d'appartenance des auteurs du champ témoigne moins de la stricte observation de l'origine ethnique que de la construction d'un champ théâtral spécifique qui ne se construit pas en autarcie, mais par collaborations successives. Chaque participant y réalise son propre cheminement, comme l'illustre le propos de Catherine Joncas :

Je fréquente les femmes des Premières Nations depuis longtemps. Parfois, on me prend pour l'une d'entre elles. Mais moi je sais qui je suis. Chaque pas que je fais vers eux est un pas vers moi (Joncas, 2013).

Les pièces de théâtre, à leur tour, mettent en lumière la dynamique des échanges entre créateurs. Certaines d'entre elles sont le fruit d'auteurs uniques, tels que Christine

Sioui Wawanoloath avec *Fleur de Lune et Monsieur Blondin* écrite en 1991 ou *Tu é moi*, de Marco Collin, jouée en 2013 aux Ateliers Jean Brillant. D'autres ont fait l'objet d'une collaboration entre auteurs autochtones, telles que Sylvie-Anne Sioui-Trudel et Délima Sioui créant *Agoshin*, en 1990. Les Productions Papu Auass et Spiderwoman Theater se sont alliés pour créer la pièce collective intitulée *Tipatshimutau* (Racontons), jouée par quatre comédiens issus de plusieurs nations au Musée de la civilisation, en 2014. D'autres pièces proviennent d'auteurs non autochtones et ont été adaptées et mises en scène par des compagnies autochtones. Il en est ainsi de la pièce *Les abeilles*, adaptée du roman de Yôko Ogawa, et présentée par Isabel Kerr de la compagnie Mestishkueu, au théâtre Prospero en 2012. D'autres encore sont des pièces d'auteurs autochtones anglophones et ont été traduites et adaptées pour le public francophone comme *Le maître de la rosée*, de Floyd Favel, traduite par Jean-Frédéric Messier ou *Conte d'un indien urbain* de Darrell Dennis, toutes deux mises en scène par Catherine Joncas, pour Ondinnok. Il existe également des pièces qui font l'objet de collaborations intercontinentales, comme le montre la pièce *Xajoj tun rabinal achi* qui a réuni sur scène les acteurs de la compagnie Ondinnok et El Baile Danza Rabinal Achi, troupe maya du Guatemala, sur la scène de l'Excentris, en 2010.

Cet entrelacement d'expériences théâtrales propose une polyphonie de langues (autochtones, latines, anglophones) portée par des auteurs et praticiens pluriculturels. L'appartenance identitaire ne saurait se passer de la reconnaissance par autrui, car au-delà du besoin de se situer soi-même, est la nécessité d'interagir avec les autres afin de donner sens à sa propre existence. L'interaction avec les pairs permet de s'inscrire dans sa société et d'y participer. Aussi, le théâtre autochtone francophone du Québec se reconnaît par sa facture culturelle spécifique, à la fois parce qu'il revendique cette identité particulière et parce qu'il répond à des critères légitimés par sa communauté. Quand il se donne pour mission, comme Ondinnok, de participer à la guérison de la communauté, le théâtre agit d'autant plus sur la population culturelle concernée que

les thèmes, les personnages, le lieu de déroulement, la langue, l'histoire ou la scénographie résonnent avec ses référents culturels. Nicole Nolette (2012), à la suite de Paul Lefebvre (2007), remarque que ce type de récit de vie dramaturgique produit une sorte d'intimité entre le dramaturge et le spectateur qui supprime l'espace spectaculaire et renforce une identité commune :

[...] le récit de vie se présente ici comme un pacte scellé entre un narrateur et son public à travers l'exploration d'une thématique commune et au moyen d'un genre dramatique connu qui mise sur le vécu du comédien/dramaturge pour garantir la crédibilité de la narration (Nolette, 2012 : 5).

Dans le même temps, les publics non autochtones se voient interpellés par cette expression francophone qui offre un nouveau point de vue et interroge le sien. Ainsi, la pièce *Wulusteck* (Jennis, 2011) questionne les dérives du capitalisme dans ses effets sur les individus et ses impacts sur les groupes. La mise en scène d'une famille issue d'une communauté au nom fictif, mais proche de la communauté d'origine de l'auteur (la famille Miktouch est Malamek, tandis que Dave Jenniss est Malécite) renvoie le public à la situation des peuples autochtones intriqués dans des problèmes de reconnaissance territoriale où les jeux de pouvoir divisent les familles, qui ne peuvent guère s'appuyer sur leurs liens culturels pour maintenir l'unité familiale. La pièce bouscule également certaines représentations que les non-Autochtones se font des populations autochtones. Ici, les images stéréotypées héritées du concept de *bon sauvage*, pur et naturel (Rousseau, 1965 ; Voltaire, 1967 ; Dickason, 1993) sont balayées par une réalité politique empreinte de domination systémique qui engloutit les images folkloriques salvatrices (telles que le processus cérémoniel de la mère de famille) pour ne plus montrer que la cruauté de l'absence de la culture. Ce questionnement identitaire posé dans l'espace public interroge autant l'identité autochtone par ceux qui s'y reconnaissent que par ceux qui s'en font une idée. Mais elle fait également écho aux préoccupations du théâtre québécois qui a lutté et, dans

une certaine mesure lutte encore, contre l'assimilation. L'inquiétude de la perte de la culture constitue alors une thématique qui fait écho à l'histoire québécoise et vient toucher sa communauté. On notera ici que « le pacte dramaturgique » évoqué par Nicole Nolette et que j'applique au théâtre autochtone ici, faisait référence au théâtre d'expression francophone de l'Ouest du Canada, tandis que Paul Lefebvre décrivait le théâtre québécois. Dans les deux cas, le principe de minorisation identitaire induit des comportements théâtraux comparables à celui vécu par les Autochtones francophones du Québec, à savoir un travail de restauration de l'imaginaire culturel à partir de codes culturels spécifiques et une tentative de rencontre de l'Autre.

À son tour, le statut de « Théâtre autochtone » ne dépend pas uniquement des individus qui s'en réclament, car la dimension publique du théâtre requiert une reconnaissance collective. Qu'il soit considéré comme une activité culturelle ou artistique, le théâtre se manifeste dans sa dimension interactive et se construit par l'imbrication minimale de quatre réseaux pour se déployer : la compagnie, le public, les organismes de soutien et la critique. Dans le cas du théâtre autochtone, l'identification dépend donc à la fois de la reconnaissance identitaire et de la reconnaissance artistique puisque l'appellation « Théâtre autochtone » met côte à côte deux termes aux exigences distinctes. La reconnaissance artistique ne répond pas aux mêmes critères pour chacun de ces réseaux, mais ces derniers interagissent selon des phénomènes d'interdépendance qui interviennent sur les plans politiques, sociaux, économiques et culturels, tel qu'il sera abordé dans les chapitres suivants.

## CHAPITRE II -

### ÉVANGÉLISATION ET SPIRITUALITÉ

#### 2-1- Les formes de l'interdit culturel

*L'authenticité identitaire est un constant combat  
contre la folklorisation ou l'assimilation  
(Sioui Durand, G. 2013)*

Les interdits liés à l'expression de la culture ont des répercussions sur l'ensemble de l'organisation sociétale des populations autochtones. Ils s'inscrivent à la fois dans des lois qui rendent les manifestations culturelles illégales et dans des processus d'assimilation par lesquels la culture dominante est imposée dans les structures autochtones. Ils s'inscrivent également, de manière implicite, dans l'insuffisance de moyens accordés aux communautés autochtones pour assurer la pérennité des cultures. Dans une perspective sociohistorique, on remarque que l'évangélisation, *la Loi sur les Indiens* et les pensionnats font partie des mesures qui ont contraint la liberté d'expression des populations autochtones et ont eu un impact sur leurs identités. Toutefois, en faisant un retour sur ces événements qui ont jalonné leur histoire, on peut appréhender certaines des spécificités des groupes culturels en présence, et mesurer de quelle manière l'entrave occasionnée par la domination des uns sur les autres a produit un effet déstructurant sur les organisations autochtones, tout en provoquant un ensemble de réactions visant à reconstruire, voire réinventer les identités minorisées.

Il faut cependant garder à l'esprit que la domination est un rapport. À ce titre, sa dynamique ne prend forme que dans la relation qui s'établit entre dominants et dominés, relation somme toute assez complexe et jamais définitivement déterminée. La domination suppose que les dominants déploient de multiples et constants outils visant à imposer, asseoir et faire régner leur autorité sur ceux qu'ils veulent contraindre. La force, la violence, le contrôle des ressources et des savoirs, les pouvoirs politique et spirituel ou l'éducation sont utilisés par les dominants qui les manipulent pour maintenir leur ascendant sur ceux qu'ils veulent maîtriser. Face à ces outils utilisés à des fins oppressives, les dominés (en l'occurrence autochtones) répliquent par la transgression des règles imposées, par des revendications, l'appropriation - ou la réappropriation - de savoirs et de savoir-faire, l'application de politiques d'autodétermination ou la transmission culturelle et linguistique. Au sein même de ces processus dialectiques, apparaissent des processus dialogiques qui prennent corps dans le contact entre les cultures.

Si chaque identité se construit dans un rapport à l'altérité, les identités autochtones, au Québec, sont fondamentalement marquées par leur rencontre avec l'altérité occidentale et ses prétentions hégémoniques. Il n'est donc pas étonnant que les peuples autochtones accordent beaucoup d'efforts à la revendication de leur autonomie gouvernementale, à la reconstitution de leur patrimoine historique et à la réhabilitation de leurs valeurs philosophiques.

Le théâtre autochtone est également interpellé par cette perspective et traduit les intérêts et les questionnements des Peuples autochtones. Loin de vouloir figer les identités autochtones dans une facture traditionnelle folklorisée par l'incompréhension allochtone, ce théâtre s'attache à revaloriser les cultures dont il est issu, en mettant en lumière chacune des composantes qui les constituent au service du retour au bien-être de la communauté. De la sorte, il réinscrit l'art dans le

fonctionnement de l'espace social autochtone. Dans *Le porteur des peines du monde* Yves Sioui écrit :

La dramaturgie amérindienne est un outil essentiel de développement culturel. Elle est un instrument de prise en charge. Elle nous propose de défolkloriser la perception de l'art autochtone en rompant avec l'isolement culturel des réserves. La dramaturgie amérindienne plonge ses racines au cœur de l'histoire et de la tradition la plus authentique et condense ainsi tout l'espace culturel de notre passé, de notre présent et de notre avenir (Sioui, 1992).

## 2-2- L'évangélisation

L'évangélisation des Autochtones en Nouvelle-France, puis au Canada, revêt un caractère particulier au regard de l'histoire des peuples autochtones. L'entreprise, initiée par l'Église anglicane et l'Église catholique, renseigne sur les processus d'assimilation. Mais la cueillette d'informations concernant les us et coutumes des Autochtones dans le but de comprendre, maîtriser, ou transformer les valeurs traditionnelles de ces peuples paraît relever tout autant de l'acte de foi (caractéristique que l'on applique souvent à la posture jésuite) que d'une rigoureuse stratégie politique et cléricale (dont la portée se confirme dans le déploiement des oblats au Canada). Dans les deux cas, le procédé sert une idéologie qui mène au pouvoir. La ressource ethnographique ainsi constituée renseigne beaucoup sur ceux qui observent et un peu sur ceux qui sont observés, les objectifs et le regard de l'un ayant une forte influence sur la production de la connaissance concernant l'autre.

Comme les photographes qui tentent de saisir un monde qui s'en va, les aventuriers ont surtout laissé un instantané de leur rapport aux Amérindiens, ce qui les a conduits à insister sur les aspects les plus exotiques de cette culture. L'altérité est alors davantage folklorisée que dénoncée (Gicquel, 2013 : 341).

Ce regard devant lequel se déploie une façon de vivre et de penser fort éloignée de celle des missionnaires fait l'objet de descriptions et d'analyses, souvent apologétiques, teintées d'exotisme et de folklore qui perdurent aujourd'hui.

Comme pour faire écho au phénomène, Melissa Mollen Dupuis se saisit de cet instantané d'images folkloriques et présente en 2007, une performance intitulée *Zone de réserve*, dans le cadre du projet *Evention* (Événement, Invention, Intervention), organisé par le collectif Artivistic. Vêtue d'un costume rose à franges, chaussée de mocassins et coiffée de plumes et de boucles d'oreilles en forme de capteurs de rêve, elle s'installe dans un kiosque sur lequel une flèche pointée dans sa direction indique «Vrai indien». Elle y expose des objets d'artisanat destinés à la vente. *Zone de réserve* questionne l'exploitation de la figure de «l'indien» folklorisé (en l'occurrence «l'indienne») à des fins commerciales et par contraste, reflète la méconnaissance des cultures autochtones réduites à leur marchandisation ([www.daredare.org](http://www.daredare.org)).

Lorsque qu'Autochtones et Français font alliance contre les Britanniques, chaque camp possède ses propres pratiques religieuses. Mais en l'absence de lieux de culte fixes et de représentants religieux permanents du côté autochtone, les catholiques ne conçoivent pas la spiritualité autochtone comme une religion mais comme des pratiques païennes qui méritent d'être réorientées. En 1647, mère Marie de l'Incarnation, co-fondatrice des Ursulines de la Nouvelle-France, adresse une lettre à son fils dans laquelle elle décrit une partie de la spiritualité telle que pratiquée par les Atikamekws :

- Ces peuples sont bons, doux, traitables, et ils ne savent ce que c'est de faire la guerre sinon aux animaux. Cette bonté naturelle les porte jusqu'à la superstition ; ils ont des espèces de prophètes ou devins qui se mêlent des choses à venir. Mais en effet, ce sont des sorciers et magiciens qui apparemment ont du commerce avec les démons. Ils se servent de petits tambours, de chansons, de sifflements, pour guérir les maladies. Ils se

servent de petits tabernacles pour consulter les génies de l'air, et usent de pyromancie pour savoir l'issue des maladies. Les lieux où il fera bon à la chasse, s'il n'y a point quelque ennemi caché dans leurs terres, et pour d'autres semblables occasions. Mais le fond de ces peuples étant docile et candide, ils reviennent facilement de ces folles superstitions quand on leur en fait voir la vanité, et qu'on les instruit des vérités de notre sainte religion, qui portant avec elles l'onction dans le cœur, leur donnent un goût bien doux et plus innocent que ne font tous ces vains enchantements (Richaudeau, 1876 : 354).

La rencontre entre les deux approches spirituelles connaît des similitudes, mais leurs différences laissent perplexes chacune des parties. Tandis que la religion catholique sépare le monde des esprits de celui de la vie sur terre, la spiritualité amérindienne accorde un esprit à tout ce qui est. Humains, animaux, végétaux et objets inanimés possèdent tous un esprit. Ainsi le monde réel et le monde spirituel s'entremêlent. Dans la religion catholique, le monde spirituel tout comme le monde humain sont hiérarchisés. Les notions de bien et de mal catégorisent les entités spirituelles et distinguent les humains, quand la spiritualité autochtone considère que l'un et l'autre font partie de chacun. Le mode de relation au surnaturel n'emprunte pas le même chemin pour les uns et les autres. Les Autochtones communiquent directement avec les esprits et occasionnellement par l'intermédiaire du chaman, alors que les catholiques ont plus souvent recours à un tiers appartenant au clergé (Delâge, 1991). Ces façons d'aborder le spirituel ont également des répercussions sur les façons de vivre et les valeurs de chaque groupe, dans la mesure où chacun ne conçoit pas sa place de la même manière dans l'univers. Aussi, un changement de perspective nécessite la conviction de la supériorité d'une approche sur l'autre ainsi qu'un arsenal d'outils pédagogiques, matériels et culturels propres à faire aboutir la mission d'évangélisation.

En 1638, le père Paul Lejeune de la Compagnie de Jésus décrit au premier chapitre de ses *Relations* de 1638, la manière dont les missionnaires s'y prennent pour parvenir à l'évangélisation des Autochtones de la Nouvelle-France. En voici un extrait :

La superstition, l'erreur, la barbarie et en suite le peché, sont icy comme dans leur empire. Nous nous seruons de quatre grandes machines pour les renverser : Premièrement, nous faisons des courses pour aller attaquer l'ennemy sur ses terres par ses propres armes, c'est à dire, par la cognoissance des langues Montagnese, Algonquine et Huronne, Quand les portes nous seront ouvertes dans d'autres nations encor plus esloignées, nous y entrerons, si Dieu nous preste secours. [...] Secondement, comme ces peuples sont attaqués de grandes maladies, nous procurons qu'on leur dresse vn hospital. [...] En troisieme lieu, nous nous efforçons de commencer des seminaires de Hurons, d'Algonquins et de Montagnets [...] En quatrieme lieu, nous taschons d'arrester les Sauuages errans [...] Voyla les quatre batteries qui détruiront l'empire de Sathan, et qui arborerons le drapeau de Jesus-Christ en ces contrées (Lejeune, 1858, Chap. I : 1-2).

Mais l'entreprise tarde à porter ses fruits. Denis Delâge observe cette rencontre sous l'angle de l'adaptation des missionnaires à la spiritualité fermement ancrée dans le quotidien des Amérindiens de la Nouvelle-France :

Il leur fallut donc s'intégrer aux premières nations et s'y comporter d'une manière qui les rende dignes d'être écoutés. Ils surent être à la hauteur de ce défi. Ils apprirent d'abord une ou plusieurs langues amérindiennes, et réussirent souvent à acquérir l'art oratoire indispensable à la prise publique de la parole. Ils s'adaptèrent au mode de vie et manifestèrent généralement une intégrité morale exemplaire doublée d'une grande générosité. Certes, ils se conformaient ainsi aux dures exigences de leur vocation, mais ils se pliaient également à celles de leurs hôtes. [...] Un comportement exemplaire répondait également aux attentes des Amérindiens chez qui la reconnaissance d'un pouvoir spirituel dépendait de la générosité, de l'abnégation, des privations (Delâge, 1991 : 59).

L'auteur poursuit en mettant en relief l'attitude des prêtres missionnaires qui s'efforcent de faire valoir la puissance surnaturelle de la religion catholique dans la résolution de problèmes qui affligent les Autochtones. L'objectif est de les voir abandonner leurs croyances. Ses recherches font état de missionnaires qui peinent à installer la religion catholique en lieu et place de la spiritualité amérindienne. Pour leur part, les Amérindiens se révèlent prêts à faire une place à cette nouvelle

croissance, mais la plupart d'entre eux ne souhaitent pas la voir se substituer à la leur (Delâge, 1991). La flexibilité des Amérindiens face à la religion catholique est en fait une condition imposée par les missionnaires pour faciliter le commerce de la fourrure, notamment avec les Hurons (Delâge, 1985 ; Beaulieu, 1990). Cependant, si cette flexibilité, encouragée plus tard par des interdits plus formels, entraîne l'amenuisement des expressions religieuses autochtones, elle a également un effet non négligeable sur la religion catholique dont elle transforme les formes jusqu'à les rendre acceptables aux yeux des Autochtones et les voir embrasser la foi catholique.

De la mi-XVII<sup>e</sup> à la mi-XIX<sup>e</sup> siècle, le théâtre peine à s'implanter en Nouvelle France, puis au Canada. L'Église poursuit le théâtre profane qu'elle considère immoral. En perdant un peu de terrain sur le plan politique, son étreinte se desserrera. Mais pour l'heure, le théâtre tel qu'enseigné dans les écoles confessionnelles a vocation éducative et ne présente le plus souvent que des œuvres à fort contenu moral (Lord, 1981). Il est souvent structuré en saynètes ou courtes pièces que l'on regroupe sous le nom de *Réceptions*. Ces réceptions sont destinées à honorer par un spectacle d'accueil, l'arrivée de personnalités importantes. Le style, alors répandu en Europe, connaît une première manifestation en Nouvelle France avec *Le théâtre de Neptune* (1606), la pièce de Marc Lescarbot<sup>20</sup>, mais dans une facture non confessionnelle. Il se joue également des *Mystères* qui sont initialement des spectacles à grand déploiement qui mettent en scène les souffrances du Christ. À travers ces pratiques théâtrales à orientation religieuse, les missionnaires ponctuent la vie sociale, encouragent la foi et la vertu et renseignent les nouveaux arrivants sur ce qui se passe dans la communauté. C'est ainsi qu'en 1640, la pièce *Les célébrations de l'anniversaire du Dauphin* (amené à devenir Louis XIV), est donnée par les élèves du Collège des jésuites de Québec devant une population que l'on espère convaincre de la nécessité d'embrasser la foi catholique :

---

<sup>20</sup> Déjà citée au chapitre 1 et sur laquelle nous reviendrons au chapitre 3.

Le mystère semble s'être terminé à la manière des Passions pour impressionner les Amérindiens, et dans l'espoir de susciter des conversions, si l'on en juge par la description qu'en donne le relationnaire : « Nous fîmes poursuivre l'âme d'un infidèle par deux demons qui enfin la précipitèrent dans un enfer qui vomissoit des flammes » (Bourassa, 2003 : 148).

Cette citation extraite d'une relation du père Paul Lejeune est complétée par le fait que « l'infidèle » parle en algonquin. En utilisant une langue locale pour en connaître davantage sur les populations qu'ils entendent évangéliser, les missionnaires s'assurent également de s'en faire comprendre pour expliquer les ressorts de la foi catholique et les conséquences éventuelles de leur non conversion. L'aspect spectaculaire de ce type de représentation, servi par une mise en scène sensationnaliste, entraîne acteurs et spectateurs dans une sorte de transe collective où réel et surnaturel se rejoignent de façon troublante.

*La Réception de Monseigneur le Vicomte d'Argençon par toutes les nations du pais de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France*<sup>21</sup> témoigne toujours, en 1658, de la volonté d'évangéliser les Amérindiens de la Nouvelle France. L'argument de la pièce consiste à célébrer la prise de fonction du Gouverneur tout en le tenant instruit de ses alliés dans le pays. Cependant, l'ensemble de la pièce semble faire l'apologie du travail effectué par les missionnaires avant la prise de fonctions du nouveau gouverneur.

Le texte est constitué de tirades successives par lesquelles les personnages se soumettent à la gouvernance du Vicomte et louent ses vertus (Lacourcière, 1979). Parmi les personnages se trouvent un Huron, un Algonquin et deux autres Autochtones venus de contrées éloignées. On fait parler les deux premiers en français, comme pour témoigner de leur intégration à la culture française. Ils sont

---

<sup>21</sup> L'auteur de cette pièce n'a pas été formellement identifié, mais Luc Lacourcière accorde une « présomption favorable » au fait d'attribuer la paternité de la pièce au père Paul Raguenaud (Lacourcière, 1979).

clairement identifiés comme des représentants de « nations » que l'on sait distinguer (huronne et algonquine), même si l'épithète de « sauvage » n'est pas épargné dans le texte. Mais ceci les distingue des deux autres Autochtones qui s'expriment dans des langues étrangères et dont on traduit les propos (on utilise les langues huronne et algonquine pour signifier cette étrangeté). Le procédé permet d'apprécier la maîtrise des deux langues amérindiennes de familles linguistiques différentes (algonquienne et iroquoïenne) par les Jésuites de la Nouvelle-France, ce qui met en relief, aux yeux du Gouverneur, à la fois leur stratégie et l'évolution de la démarche. Le public peut également apprécier le statut particulier accordé aux nations huronne et algonquine tandis que leur rôle consistant à reconnaître l'autorité du Vicomte et à souhaiter sa protection inscrit dans l'espace public ce qui est attendu de leur conduite. Les propos tenus par le représentant de la nation huronne se déclinent ainsi :

Monseigneur, je reconnois aujourd'huy que je suis condamné à des larmes perpétuelles. J'ay pleuré iusques à présent la perte de nostre païs, ruiné par nostre ennemy commun, la perte du plus beau lac et des plus belles terres du monde, m'en voilà exilé pour jamais ; et à présent je me trouve à vostre arrivée comblé de tant de biens, et de tant de faveurs du ciel, en vostre illustre personne, que je ne puis m'empêcher d'en pleurer de joye, et vostre bonté me faict espérer que la source de ces larmes agréables ne tarira jamais. Ce qui m'oblige, Monseigneur, a vous protester toute l'obéissance et la soumission que vous pouvez attendre des moindres, mais des plus fidèles de vos sujets (Lacourcière, 1979 : 181).

Il est tout à fait remarquable de constater que les mots que l'auteur place ensuite dans la bouche du représentant algonquin encensent la foi chrétienne, dépositaire du salut de son âme. Sous l'angle de la stratégie missionnaire, le procédé sonne comme un rappel de la préséance de la foi sur toute autre autorité. De plus, un lien explicite entre les conditions de vie des Algonquins jugées misérables et la quiétude manifestée par leur nouvelle croyance en la foi catholique fait paraître leur spiritualité amérindienne inexistante ou par défaut, incapable de répondre à leurs besoins spirituels et à

supporter leurs soucis matériels et humains. De la sorte, et dans les deux pièces, le public (et en particulier le public amérindien) est amené à s'interroger sur l'efficacité de la spiritualité amérindienne et par comparaison, à envisager l'intérêt d'embrasser la foi catholique. Ajoutons que la question paraît d'autant plus cruciale que le choix est amené de façon menaçante. Ceux qui ne vivent pas dans la dévotion de Dieu sont appelés à vivre une vie misérable et pleine de malheurs. Leur mort n'amène pas la paix de l'âme puisqu'ils sont promis aux flammes de l'enfer.

Monseigneur, vous voyez en moy, un peuple errant et vagabond, qui n'a pu être captivé icy à Quebecq parmy les François que par les liens de la foy. Avant ce bonheur je vous puis dire avec vérité, que la misère, sans consolation, m'estoit comme naturelè : la guerre, les maladies et la famine, estoient les compagnes les plus fidèles que j'eusse avec moy dès le berceau. Maintenant qu'ayant la foy, je vy dans l'espérance d'une vie éternelle, et que je possède aujourd'huy l'honneur de votre bienveillance, et la faveur de votre protection, il est vray que si j'étais capable de pleurer aussy bien que mon frère le Huron, je verserais, maintenant que je me vois devant vous, un torrent de larmes de joye ; mais il fault que je vous avoue que je ne scay ce que c'est que de pleurer ; j'ay trop de courage et de force d'esprit, pour me laisser aller à cette bassesse. Je laisse aux âmes lâches et aux femmes les larmes de tristesse et de joye. Les témoignages les plus sincères du respect, et de l'amour que j'auray pour vous toute ma vie, seront de verser pour votre service non des larmes, mais mon sang jusques à la dernière goutte (Lacourcière, 1979 : 181).

Notons également que dans la seconde partie de cette tirade, Hurons et Algonquins sont opposés à travers les tempéraments qu'on leur prête. Les uns sont portés aux larmes, les autres à la bataille, ce qui fait des premiers des couards et des seconds de nobles guerriers. Cette comparaison provocante installe une tension, voire une animosité entre les nations, qui peut favoriser les protestations de bonnes intentions et la démonstration décuplée en actes menant à prouver l'allégeance aux pouvoirs spirituels et temporels en présence.

D'autres pièces issues de l'entreprise missionnaire participeront à l'évangélisation des Autochtones en Nouvelle France telle qu'une *Réception* en l'honneur du Vicaire François de Montmorency Laval offerte en 1659. Suivront *Le sage visionnaire*, et *La Passion de notre Seigneur*, en 1668 ainsi que trois pièces jouées par les étudiantes du couvent des Ursulines, soit une autre reprise de *La Passion* toujours en 1668, une autre pièce en 1691 et une encore en 1721 (Bourassa, 2003). Les objectifs des Ursulines à travers le théâtre sont semblables à ceux des Jésuites, sinon que leur mission s'attache à l'éducation des jeunes filles.

La fin du XVIII<sup>e</sup> et le XIX<sup>e</sup> siècle ne sont pas les années fastes du catholicisme en France. Ce dernier est, entre autres, affaibli par la Révolution française. Mais il prend de l'expansion à l'extérieur de l'hexagone en participant à l'entreprise coloniale (Pirotte, 1996). L'église catholique prône « le dialogue interreligieux » tout en continuant à oeuvrer à la conversion des populations autochtones (Peelman, 1994). Les missionnaires répondent à cet impératif, misant encore sur une connaissance des peuples qu'ils peuvent convertir, connaissance par ailleurs nécessaire à leur intégration parmi les Autochtones (Delâge, 1991). Les rituels, les croyances, les valeurs, les danses, les chants, les langues, les habitudes alimentaires, l'éducation, la sexualité, les rôles et statuts des hommes et des femmes, l'habitat, la santé, l'organisation de la vie quotidienne, en somme, toutes les caractéristiques qui distinguent les Autochtones des Européens continuent d'être observées et consignées avec plus ou moins de précision. Le niveau d'instruction des missionnaires ; leur degré de subjectivité ; leur attirance ; leur répulsion ou le sentiment d'urgence de certains à sauvegarder des cultures destinées à s'éteindre forment le substrat sur lequel la connaissance issue des missionnaires se construit.

### 2-3- La résistance à l'évangélisation

Dans un ouvrage consacré à la résistance à l'évangélisation à travers le monde, Jean Pirotte propose d'aborder les effets de la mission évangélique en analysant la réponse des cultures visées. Son propos tend à dépeindre les porteurs de cultures non chrétiennes comme des résistants plutôt que des victimes. Ce faisant, il interroge la réelle volonté institutionnelle « de s'intégrer vraiment dans les cultures locales » (Pirotte, 2004 : 7). L'auteur rappelle que la résistance au catholicisme a toujours existé, tant en Occident qu'ailleurs. Il propose trois modèles de rencontre du christianisme : le modèle de la diffusion du christianisme, celui de l'importation-imposition, et celui de l'inculturation, qui tous trois tendent à mettre en lumière le degré et les conditions de réception de l'œuvre missionnaire auprès des populations de cultures non chrétiennes. Le modèle de la diffusion en est un d'acceptation et même d'accueil du dogme chrétien par des cultures ouvertes au changement. L'auteur n'exclut pas la possibilité d'un contexte culturel affaibli, tant au niveau de ses représentations spirituelles que dans sa situation économique, pour expliquer cette redirection vers un dogme aux apparences plus universalistes. Le modèle d'importation-imposition est plus directement le fruit d'une domination culturelle et matérielle. Il s'agit de l'implantation pure et simple de la chrétienté en lieu et place de toute autre spiritualité, ou comme le dit l'auteur, « l'uniformisation imposée sur la base de critères prétendument universels, mais en fait étrangers à la culture qui les reçoit » (Pirotte, 2004 : 18). Ici, l'auteur souligne, entre autres, le refus des missionnaires eux-mêmes de cette forme de destruction des savoirs locaux, en citant pour exemples le Tupi au Brésil et le Quechua au Pérou, que les missionnaires se sont évertués à préserver. L'on notera concernant ce deuxième type de modèle de rencontre, que la résistance n'est donc pas seulement le fait des porteurs de croyances différentes en lutte pour la préservation de leurs valeurs, mais également de ceux qui sont censés promouvoir l'intérêt et les valeurs de la chrétienté et qui, pour diverses raisons, rejoignent les rangs des persécutés. Le fait a l'avantage de nuancer

« l'unanimité chrétienne », présentée comme une entité forte au caractère monolithique, et autorise à envisager l'attraction que peuvent représenter ces cultures situées aux antipodes de la culture occidentale. En ce sens, la résistance s'incarne moins dans le seul principe légitime du refus de l'assimilation émanant des cultures minorisées que dans l'expérience partagée des personnes en présence<sup>22</sup>. Enfin le troisième modèle désigné par l'auteur est celui de l'inculturation, qu'il définit de la façon suivante : « L'inculturation désigne le processus par lequel la vie chrétienne s'incarne dans la diversité des cultures » (Pirotte, 2004 : 20). L'opération prend forme à travers un travail de terrain qui consiste à connaître et comprendre les sociétés à évangéliser, notamment en apprenant à maîtriser les langues vernaculaires, dans le but d'adapter le discours évangélique à la réalité culturelle locale. Dans un autre texte touchant aux stratégies des missionnaires, l'auteur en explique la démarche :

Plutôt que de faire table rase de ces valeurs humaines des peuples non chrétiens, les propagateurs de la missiologie préconisaient de les inventorier et de promouvoir ce qu'elles contenaient de compatible ou de commun avec l'évangile (Pirotte, 1996 : 26).

Si l'auteur relève la prévalence de cette façon de faire au XIX<sup>e</sup> siècle, la Nouvelle-France est déjà familière de cette approche au XVII<sup>e</sup> siècle, notamment en la personne du père Brébeuf, bien connu pour son implication forte dans la vie quotidienne et le mode de vie des Montagnais (Innus), mais surtout des Hurons (Wendats) dont il partagea l'existence pendant plus de quinze ans, jusqu'à sa fin

---

<sup>22</sup> Il est difficile d'envisager la rencontre entre Autochtones et non-Autochtones sans tenir compte de la possibilité d'une transmission de savoirs et de coutumes issus des premiers habitants du territoire américain. L'histoire de cette rencontre serait incomplète si elle occultait l'influence des populations autochtones sur les Européens venus s'approprier le territoire, en termes de transmission culturelle, de valeurs et de façons de penser. On trouvera une réflexion et de l'information sur les aspects concrets de cette question dans un article de Denis Delâge intitulé : « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France », paru dans le numéro 12 de la revue *Lekton*, sous le thème de l'acculturation (1992). Les Français, nouveaux arrivants, s'y voient instruits pour tout ce qui concerne leur nouvel environnement et la manière d'y vivre, par les Autochtones qui les accueillent.

tragique. On retiendra d'ailleurs que si le missionnaire est encore aujourd'hui reconnu comme un des principaux contributeurs de la connaissance des sociétés amérindiennes de la Nouvelle-France, ses performances, en termes de conversion religieuse, n'ont pas eu le succès escompté. Déjà, les Récollets, qui les premiers avaient tenté l'aventure de l'évangélisation en Nouvelle-France à la demande de Champlain, n'avaient pas réussi à faire fléchir les spiritualités amérindiennes face à la religion catholique. Le fait incite à reconsidérer l'importance de l'influence de la religion catholique à l'époque de la Nouvelle France sur les peuples autochtones locaux. Dans le même temps, ce moindre succès dans la conversion met en lumière la valeur et la vitalité des spiritualités autochtones pour les populations nommées.

Ainsi donc, ces trois modèles ont pour gageure de pénétrer des univers culturels non attachés à la foi catholique, en développant des stratégies d'approche variées, propres à inciter les populations non évangélisées à embrasser la foi catholique. Mais ces modèles de rencontre parviennent surtout à expliquer la posture chrétienne du processus. Le premier modèle, le plus pacifiste, ne semble devoir son salut qu'à la liberté de choix de culte ; le second, plus belliqueux, répond à un impératif de domination, tandis que le dernier, plus tacticien, préconise une implication poussée dans la culture de l'Autre sans garantie du résultat escompté. En miroir, on peut déjà concevoir que la réponse autochtone s'inscrit dans la résistance. Cette résistance apparaît, entre autres, dans la non-reconnaissance de l'approche chrétienne de la « vérité », seule porteuse de l'explication du vivant et du sens. Cette conception du monde à sens unique interroge la légitimité de l'annonceur que le non-chrétien n'hésite pas à interpeler :

[...] était-il concevable que le missionnaire au cours des deux ou trois derniers siècles soit, par exemple, réceptif aux discours de l'Indien des plaines d'Amérique du Nord lorsque celui-ci lui assénait, pour justifier son refus de la conversion, que le Grand Esprit a donné deux modes vie, un pour les Blancs et un pour les Indiens, sans que l'un soit supérieur à l'Autre ? (Pirotte, 2004 : 28)

Cependant, le rapport de force étant peu favorable aux populations ciblées pour être évangélisées, on s'étonne de la capacité de ces dernières à résister aux assaillants. Le concept de résilience vient alors à propos pour expliquer les modalités du phénomène de résistance que l'on ne peut nier et dont nous abordons les modalités dans le chapitre qui suit.

#### 2-4- La spiritualité dans le processus de guérison

La spiritualité, tout comme la langue, revêt une importance constitutive dans les cultures autochtones d'Amérique du Nord. Elle intervient dans la qualité de vie des membres de la communauté, en servant de guide dans les relations interpersonnelles et en maintenant le sentiment d'appartenance à une identité commune parmi les membres des communautés. Bien que toutes les communautés, les groupes d'intérêt, les familles ou les individus ne soient pas nécessairement tous croyants, avec la même intensité, le recours à la spiritualité et à ses représentants dans la vie sociale dépasse les questions religieuses et s'inscrit dans des pratiques destinées à maintenir la cohésion sociale. Suite à ses recherches et terrains auprès de communautés autochtones<sup>23</sup>, l'anthropologue Marie-Pierre Bousquet relève la vitalité de la spiritualité dans la gestion des conflits sociaux (2009). L'auteure rappelle que ces bandes, autrefois nomades, vivaient essentiellement en famille étendue et ne se rencontraient que sporadiquement en grand groupe. Aussi, les conflits interpersonnels étaient-ils moins nombreux, moins fréquents et concentrés sur d'autres problématiques que celles qui sont apparues lors de la colonisation. Les changements dans l'organisation sociale des bandes (telles que les façons de vivre ou la promiscuité) ont eu un impact sur les processus de gestion de conflits, ainsi que sur les formes et figures d'autorité en situation de crise, dans la mesure où les organisations autochtones ont eu à faire face à un nouveau style de vie, éloigné du

---

<sup>23</sup> En particulier les Premières Nations algonquines.

leur. Ajoutons à cela que les interdits culturels et la non-reconnaissance des types de gouvernance autochtones n'ont pas facilité le déploiement des mécanismes de gestion de conflits. Cependant, bien que les organisations et les représentants de justice et de valeurs spirituelles imposés par les colonisateurs aient pu se substituer aux instances autochtones, il semble que les valeurs traditionnelles connaissent un regain d'intérêt et viennent compenser l'échec des institutions non autochtones à garantir un niveau de vie décent dans les communautés. C'est ainsi, par exemple, qu'à l'époque contemporaine, la figure d'autorité se place d'abord parmi les membres de la communauté qui possèdent des critères moraux valorisés, plutôt que chez les représentants de justice, comme il était de mise parmi les différents groupes culturels avant la colonisation. Selon Marie-Pierre Bousquet, il s'agit souvent de leaders religieux, tels que le prêtre catholique, le pasteur anglican ou le leader de la spiritualité panindienne, selon le système de croyances auquel la personne adhère. Cette confiance est soutenue par le fait que ces figures morales partagent un même respect des pratiques autochtones (telle que l'usage des foins d'odeur pour les cérémonies). Le prêtre catholique a intégré les pratiques spirituelles autochtones dans ses rituels, le pasteur anglican les tolère et le leader autochtone revêt un caractère unificateur. Tous prônent « le partage, la solidarité et l'amour de son prochain » dans un contexte où la colonisation et la marginalisation sont considérés comme des traumatismes historiques responsables des dysfonctionnements sociaux. Marie-Pierre Bousquet précise que les Algonquins considèrent que la spiritualité vient de l'ouest (Saskatchewan, Alberta, Manitoba et Ontario) et s'est structurée à une échelle plus vaste dans les années 1960, dans le but politique de résister à l'évangélisation et à l'assimilation. Bien sûr, la spiritualité autochtone, aussi protéiforme soit-elle, n'est pas uniquement de nature réactionnelle et avait déjà fait l'objet de nombreuses descriptions bien avant les années 1960, en particulier par le biais des Jésuites qui en ont fait des recensions détaillées. Mais il demeure intéressant de voir combien cette structuration plus systématique offre un cadre de référence thérapeutique et existentiel propre à favoriser la réappropriation de soi et des identités collectives

dominées. Elle permet également d'apprécier la valeur de pratiques ancestrales qui perdurent aujourd'hui dans l'expression théâtrale et continuent à endosser le rôle de régulateur social. Les exemples qui suivent illustrent l'imbrication entre théâtre autochtone et spiritualité et permettent d'apprécier combien cette dernière se présente comme un trait inhérent à ce théâtre. On constatera que la spiritualité sert un principe curatif qui participe globalement de la gestion de la vie commune.

Dans un article intitulé « Theatrical medicine » (2010), Michelle La Flamme rend compte des propriétés médicinales inscrites dans les performances et le théâtre autochtone dans le « mieux-être » des populations. Pour l'auteure, les cérémonies de médecine sont l'équivalent du théâtre, même quand il s'agit de populations qui n'accordent pas de mot particulier à la performance théâtrale. En somme, toutes les pratiques spectaculaires cérémonielles contribuent au bien-être des Autochtones, qu'ils en soient témoins ou pratiquants. Aussi, cette performativité du théâtre ne serait plus à démontrer :

*These cultural traditions reflect a belief in the power of performance and the possibility of the performance being understood as ceremonial and potentially medicinal, for any or all of these cultural associations with Medicine (La Flamme, 2010).*

L'auteure analyse quatre types de performances théâtrales<sup>24</sup> et en conclut que les formes cérémonielles inhérentes à ces pièces agissent comme autant d'expériences thérapeutiques pour le public. Une de ces analyses s'attache à la pièce d'Yvette Nolan intitulée *Annie Mae's movement*. La pièce met en scène Annie Mae Pictou Aquash, une activiste micmac, membre du *American Indian Movement*, assassinée d'une balle en pleine tête en 1975, à l'âge de 30 ans, et dont le corps a été retrouvé au bord de la route, dix jours plus tard, dans le Dakota. La narration se concentre sur les activités

---

<sup>24</sup> *The Unnatural and Accidental Women* (2005) par Marie Clements, *Annie Mae's movement* (1999), par Yvette Nola, *Elegy* (2007), par Archer Pechawis et *Vigil* (2007), par Rebecca Belmore.

d'Annie Mae Pictou Aquash, au sein de l'*American Indian Movement*. La pièce offre une perspective féministe, en mettant l'accent sur la lutte que cette femme doit mener au sein même de l'organisation majoritairement masculine qu'elle sert. Le personnage se parle à lui-même et s'encourage à faire front en servant la cause au-delà de l'oppression subie. Le procédé rend le public témoin du point de vue du personnage et d'un aspect du fonctionnement interne qui touche à ce mouvement, à savoir son patriarcat, et par extension, celle d'autres communautés autochtones. De prime abord, on peut penser que, par cet argument, c'est la perspective féministe appliquée à une situation et une mise en scène mettant en jeu des Autochtones qui déclenche un phénomène curatif dans le public, car la thérapie passe par la mise en visibilité d'une situation souvent tue mais dénoncée par les féministes, celle de nombreuses femmes autochtones qui ont disparu et dont les meurtres n'ont pas été élucidés<sup>25</sup>. Mais l'efficiencia du phénomène s'inscrit dans une combinaison d'éléments qui inclut des rituels cérémoniels. Après avoir exprimé son point de vue, l'actrice déclame une réplique prophétique qui présente l'activiste comme une martyr, en raison de sa mort inéluctable et la place parmi de nombreuses autres femmes dont l'existence et la survie garantit la force et la représentativité d'une communauté de femmes autochtones liées et engagées. Suite à cela, le personnage rejoue la mort d'Annie Mae Pictou Aquash :

*ANNA. My name is Anna Mae Pictou Aquash, Micmac nation from Shubenacadie, Nova Scotia. My mother is Mary Ellen Pictou, my father is Francis Thomas Levi, my sisters are Rebecca Julien and Mary Lafford, my brother is Francis. My daughters are Denise and Deborah. You cannot kill us all. You can kill me, but my sisters live, my daughters live. You cannot kill us all. My sisters live. Becky and Mary, Helen and Priscilla, Janet and Raven, Sylvia, Ellen, Pelajia, Agnes, Monica, Edie, Jessica, Gloria and Lisa and Muriel, Monique, Joy and Tina, Margo, Maria, Beatrice, Minnie, April, Colleen...*

---

<sup>25</sup> Pour plus d'informations, voir l'Association des femmes autochtones du Canada (AFAC) et l'Alliance canadienne féministe (FAFIA).

*You can kill me, but you cannot kill us all. You can kill me. There is a gunshot. She falls, curls into a foetal position. Blackout (41-42) (La Flamme, 2010).*

Ainsi, le processus qui consiste à proposer un point de vue individuel faisant écho à une situation partagée par d'autres femmes dans les communautés, ainsi que la déclamation rituelle des noms de femmes<sup>26</sup> et le fait de placer le public en tant que témoin du meurtre, correspondent à des pratiques cérémonielles qui engagent collectivement dans une conscientisation et un partage du fardeau de la souffrance et de l'injustice. Par leurs effets psychologiques et cathartiques, ces rituels associés à la pratique théâtrale apportent à la représentation une dimension commémorative qui tend à apporter un mieux-être parmi l'assistance. Dans la mesure où un événement tu et marginalisé, appartenant à l'histoire politique du pays, est divulgué, reproduit et interprété en public, la lecture de l'histoire s'en voit révisée et réappropriée et offre une posture politique et sociale émanant de communautés minorisées s'affichant dans l'espace public.

D'autres aspects spirituels sont à l'origine d'une conception du monde qui apparaît dans le théâtre autochtone. Bien sûr, chaque culture apporte ses propres variantes, mais dans l'ensemble, elles s'accordent sur l'essentiel de ses principes (La Flamme, 2010). Cette spiritualité véhicule une conception du monde qui, comme nous l'avons vu plus tôt, est empreinte d'un principe animiste, tout ce qui est dans l'univers étant considéré comme vivant. Les êtres, les animaux, les choses et l'environnement naturel possèdent tous un esprit par lequel ils sont interreliés et interdépendants. La pièce de Christine Sioui Wawanoloath, *Femme et Esprit* (1994) reflète bien cette interdépendance entre humanité et spiritualité. Créée à l'occasion des 20 ans de l'Association des femmes autochtones du Québec, elle met en scène une femme qui relate l'histoire de sa vie, relayée par son esprit qui complète, précise et explique les

---

<sup>26</sup> Dans chacun des exemples analysés par l'auteur, le rituel qui consiste à nommer les noms de victimes est inséré dans la trame dramatique.

événements et les choix qui ont jalonné son existence<sup>27</sup>. Son histoire est celle d'une femme battue qui a sombré dans l'alcool et qui risque de « perdre son esprit » si elle ne reprend pas les choses en main. Deux personnages distincts occupent les rôles de la femme et de l'esprit. La femme s'adresse au public, tandis que l'esprit s'adresse à la femme ou au public, selon qu'il renchérit sur l'expérience de la femme ou dévoile son propre ressenti comme dans cette citation :

Esprit : Moi, j'étais franchement écoeuré de rester là. Après tout, je suis un esprit et je peux partir quand je veux, aller où je veux. Plus besoin de traîner ce corps fatigué. J'ai pris la décision de partir et le laisser là (Sioui Wawanoloath, 1994 : 3).

La spiritualité autochtone est servie par la distinction entre la femme et l'esprit, tous deux représentés par des personnages et des répliques différents. Tous deux devraient vivre en harmonie pour résoudre les conflits de l'individu, la première en respectant l'esprit et le second en guidant la femme de manière à ce que sa vie soit agréable. Or, l'esprit et la femme éprouvent de la difficulté à agir de concert, le premier la poussant à boire pour moins souffrir, la seconde s'obstinant à taire ses soucis et cette tension interne affaiblit leur capacité à réagir. À la fin de la pièce, la femme et l'esprit font front pour améliorer leur situation et vont chercher de l'aide en approchant un centre de femmes. Mais la psychanalyse est également présente à travers cet esprit qui, selon une autre lecture, peut représenter la conscience de l'individu, sous la forme de pensée matérialisée en mots. D'ailleurs, l'auteur intègre avec humour des tournures de phrases extraites du vocabulaire populaire pour exprimer le rapport à la conscience :

---

<sup>27</sup> La mise en scène de cette pièce a été confiée à Sylvie-Anne Sioui-Trudel, de la compagnie Aataentsic Masques et Théâtre.

Femme : Moi je pense que le pire moment durant ces années noires a été quand j'ai failli perdre mon esprit [...] Si je voulais avoir l'esprit clair, il fallait que j'arrête tout ça et que je pense à moi [...] Esprit : L'esprit clair, l'esprit clair, c'est facile à dire - pas facile à faire quand on vit dans une ambiance de violence [...] Femme : Maintenant, on peut vivre en paix. C'est fou comme je me sens bien. Des fois, quand je rencontre des gens pour la première fois, ils me disent : Ha, je t'envie d'avoir un esprit si fort... si indépendant... (Sioui Wawanoloath, 1994 : 1, 3, 4)

Que l'on opte pour une approche ou pour l'autre, la mise en mots de situations conflictuelles vécues dans la sphère privée (alcoolisme et violence) et des solutions accessibles dans l'espace public (le centre de femmes), se présente comme un témoignage visant à encourager la verbalisation des problèmes et à faire renaître l'estime de soi. L'espace théâtral proposé ici autorise la catharsis en matérialisant le processus. L'esprit, en tant que personnage à part entière, dédouble la femme et provoque une distanciation temporaire, propice au renouvellement du regard. Dans le même temps, la nécessité de dialogue entre entité corporelle et entité spirituelle à des fins d'harmonie, rappelle que la place de l'humain dans l'univers se conçoit en tant que partie contenue dans un tout. Dans la pensée spirituelle autochtone, cet agencement du monde garantit l'équilibre entre les espèces. À toute fin utile, cette conception de la vie constitue un rempart contre le sentiment de solitude ultime qui décourage les humains en quête de sens, comme l'exprimait Pol Pelletier dans un entretien accordé à Josette Féral (Féral, 2001). Aussi, la cohabitation de ces interprétations existentielles émanant d'univers distincts renforce l'idée d'une identité plurielle où les valeurs traditionnelles peuvent côtoyer les approches contemporaines du bien-être et se soutenir mutuellement, par le médium rassembleur que représente le théâtre de guérison.

## 2-5- Mythologie et mémoire culturelle

Avec plus de 16000 personnes, les Innus sont au Québec une des Premières Nations les plus représentées. Elle est, elle aussi, engagée dans un processus de réappropriation culturelle destinée à renforcer ses repères identitaires et à consolider les bases nécessaires au développement de sa société. Pour ce faire, elle s'appuie sur des formes spectaculaires pour transmettre et maintenir sa culture, mais aussi dialoguer et échanger avec les autres cultures. Dans cet esprit, des organismes culturels officiels tels que l'Institut Tshakpesh<sup>28</sup>, le Musée Shaputuan et le Musée amérindien de Mashteuish développent et soutiennent des initiatives culturelles destinées à la population. Ils permettent également la diffusion de la culture innue auprès des autres populations. Chaque année, le Festival musical innu *Nikamu à Mani-Utenam* fait connaître les artistes autochtones, tandis que le Festival de contes et légendes d'Innucadie, à Natashquan, propose une programmation mêlant conteurs autochtones et acadiens, dans le but de rappeler et de consolider le lien qui unit acadiens et innus. Dans ce même esprit, la rencontre entre université<sup>29</sup> et communautés autochtones a favorisé, entre les années 2003 et 2008, la réalisation du projet de l'Université du Québec à Chicoutimi intitulé « Design et culture matérielle : Développement communautaire et cultures autochtones ». Le projet s'appuyait sur une méthodologie communautaire participative et se déclinait en différents volets, dont le volet « Mémoires du territoire », qui réunissait un groupe de personnes issues de la communauté. Le groupe attaché à ce volet s'est formé autour d'une question : Quels sont les éléments importants pour notre culture ? Les réflexions individuelles ont été partagées en groupe. À la faveur des dialogues que ces échanges ont suscités, les participants ont convenu de catégories thématiques faisant émerger une

---

<sup>28</sup> Autrefois appelé l'Institut culturel et éducatif montagnais. « Montagnais » était le nom donné par les arrivants à l'époque de la colonisation. Le peuple innu a repris officiellement son nom d'origine en 1990.

<sup>29</sup> Ancien programme du CRSH encourageant la formation d'alliances entre la recherche universitaire et les communautés (ARUC).

représentation commune. Selon France Tardif, l'expérience a révélé la prévalence de l'immatériel sur le matériel :

La vision du monde propre à une culture se reflète dans son patrimoine. Dans les cultures autochtones, le patrimoine immatériel importe davantage, même quand il s'agit d'un objet. La clé du sens de l'artiste ne se trouve pas dans l'intention de l'artiste mais dans l'intention culturelle : C'est l'usage premier de l'objet qui constitue la clé de son sens. J'ai retrouvé ce lien entre le matériel et l'immatériel dans les 11 catégories significatives identifiées par les membres du groupe « Mémoires du territoire » (Tardif, 2007).

En ce sens, l'adoption de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel par la Conférence générale de l'UNESCO, en 2003, est une mesure prise par les gouvernements à l'échelle internationale pour sauvegarder et préserver le patrimoine culturel diversifié des nations, dans le contexte actuel de la mondialisation. La reconnaissance et la valorisation de la diversité favorisent le dialogue entre les peuples. Cette convention internationale n'est pas tant axée sur la manifestation culturelle que sur la transmission de « la richesse des connaissances et du savoir-faire » transmis de génération en génération. On favorise alors le processus qui permet de créer et de maintenir le lien dans, et entre, les populations. Il est composé de traditions et de pratiques contemporaines qui ne sont pas nécessairement spécifiques à une culture donnée, mais suscitent un sentiment d'appartenance et de responsabilité chez les individus issus d'une ou de plusieurs cultures :

Le patrimoine culturel immatériel inclut les traditions orales, les arts du spectacle, les pratiques sociales, les rituels et les événements festifs, les connaissances et pratiques concernant la nature et l'univers et les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel (UNESCO, 2003 : 8).

En veillant à la transmission des savoirs et savoir-faire, notamment les rituels, les individus participent à la cohésion sociale de la communauté (Lévi-Strauss, 1962).

Celle-ci est seule à même de décider ce qui fait, ou non, partie de son patrimoine, comme le stipule l'article 2 de la convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (UNESCO, 2003). Pour assurer sa survie, les membres de la communauté doivent s'assurer de la pertinence de la pratique à l'époque contemporaine et la maintenir en s'appuyant sur leurs propres systèmes de transmission, généralement oraux. L'importance accordée au processus permet la transmission sans en figer la forme. Aussi, des activités de recherche, de préservation, d'enrichissement et de diffusion constituent une part importante de l'éducation liée à la sauvegarde du patrimoine. En plus de son impact social, la sauvegarde du patrimoine immatériel a une incidence sur le développement économique quand elle est intégrée aux politiques de planification économique. L'adoption de la convention lui donne une audience internationale ainsi qu'un cadre juridique, administratif et financier. Par la voix des communautés, les États peuvent annuellement proposer un élément du patrimoine immatériel à inscrire aux listes de la Convention, qui diffusera les « bonnes pratiques de sauvegarde » ou octroiera une aide financière internationale. C'est ainsi que le Rabinal Achi, théâtre dansé cérémoniel maya, dont on fait remonter l'existence à l'an 1547, a été inscrit sur la liste représentative du patrimoine culturel immatériel de l'humanité en 2008, par l'UNESCO<sup>30</sup>.

Par son caractère éminemment oral, la culture immatérielle autochtone se transmet par le biais des individus et en direction de la communauté. Les personnes qui en ont la charge sont alors au cœur de la connaissance dont elles ont la responsabilité. En transmettant ces savoirs et pratiques, elles répandent une mémoire culturelle qui nourrit chaque individu de la communauté et lui permet de se situer parmi les siens et par rapport aux autres, tout en entrant en dialogue avec les autres cultures. Il est à noter, cependant, que la culture immatérielle autochtone entre parfois difficilement

---

<sup>30</sup> La troupe Ondinnok a travaillé avec la troupe de danse guatémaltèque détentrice de ce drame précolombien pour créer la pièce *Xajoj Tun Rabinal Achi*. Des représentations ont été données à l'occasion des 25 ans d'Ondinnok, à l'Excentris (Montréal), du 18 au 25 juin 2010.

dans le cadre imposé par la Convention, notamment en ce qui concerne la continuité d'une pratique patrimoniale, en raison des interdits culturels imposés par les États dominants, qui ont affecté la transmission des savoirs entre générations. Aussi, le maintien et la préservation des savoirs doivent d'abord passer par une réappropriation et une revalorisation de la connaissance par les membres de la communauté, afin de faire ressurgir le sentiment d'appartenance qui caractérise l'identification à une culture. Une fois le dialogue intergénérationnel reconstruit, la transmission du patrimoine peut reprendre son cours.

Suite à sa participation au projet « Design et culture matérielle : Développement communautaire et cultures autochtones », Jean Saint-Onge, artiste innu de Mali-Utenam, a conçu un projet théâtral visant à réinstaurer le dialogue au sein de sa famille, puis entre les membres de sa communauté, dans l'espoir que chacun trouve un mieux-être dans sa vie quotidienne. C'est ainsi qu'en 2007, naissait un théâtre de marionnettes géantes, nommé Maïkan. Maïkan est une troupe familiale qui se consacre à la préservation de la langue et de la culture innues en proposant des pièces de théâtre basées sur ses légendes culturelles. Au regard de l'histoire coloniale du pays, Jean Saint-Onge estime qu'il n'y a pas eu de transmission de la culture aux jeunes générations, en raison de la mise en place des pensionnats et de l'obligation faite aux Autochtones d'abandonner leur langue. Pour se réapproprier les légendes innues, il s'est intéressé aux travaux des anthropologues Rémi Savard (1974 ; 1977) et Madeleine Lefebvre (1977), qui ont particulièrement travaillé sur les mythes innus, notamment en collectant les récits de conteurs et aînés autochtones (en l'occurrence, le mythe de *Tshakapesh*) avant de réaliser une pièce du même nom (Saint-Onge, 2007) : *Tshakapesh*, dit-il, « c'est comme la bible de notre culture » (Saint-Onge, 2007 : 3'08-3'10).

*Tshakapesh* est, avec le Carcajou, un des principaux personnages de la mythologie innue. Selon Jean-Paul Lacasse, le récit de *Tshakapesh* rapporté en 1630 au père

Lejeune, puis en 1950 à Nutashkuan, ferait de lui le premier innu, en raison des circonstances de sa naissance (né dans le ventre d'une mère végétarienne mangée par un ours et sauvé par sa sœur qui l'aurait placé dans une matière végétale pour qu'il y grandisse) (Lacasse, 2004 : 51). Cette narration d'un personnage né de la terre le lie fortement au territoire, élément fondamental de l'identité autochtone. C'est un conte mythologique dont le personnage central est un enfant recueilli par sa sœur lorsque ses parents sont tués. Habile, malin curieux et courageux, il cherche l'aventure et triomphe de ses mésaventures. Tout au long de son récit, ce chasseur héroïque venge la mort de ses parents, veille sur sa sœur et reconstruit une famille. Il va également décider de l'apparence de l'humanité et s'établir sur la lune tandis que sa famille habitera les étoiles. Il est un personnage incontournable du récit cosmogonique innu car il relate une part de la création des humains et des astres et évolue dans un monde où animaux et humains peuvent dialoguer dans une langue commune (Bellefleur, 2010). Le récit est ponctué d'un leitmotiv constitué par le dialogue entre *Tshakapesh* et sa sœur. Le frère interroge sa soeur qui lui prodigue des conseils de prudence. Il décide de passer outre et d'affronter les dangers dont il sort victorieux. De la même manière, chacune de ses rencontres occasionne des prises de position de la part du personnage. Il écoute, observe les situations et prend ses propres décisions. Cette construction du récit engage à l'identification entre le personnage et son public. Les caractéristiques valorisées chez *Tshakapesh* s'inscrivent dans la rupture entre ce que l'on attend de lui (la prudence) et ce qu'il décide de faire (affronter le danger). Cet agencement du récit ainsi que le contenu des aventures du personnage suggèrent à l'assistance de valoriser son libre-arbitre, de prendre des décisions et d'aller de l'avant, le tout pouvant être couronné de succès. En ce sens, l'identification au personnage permet de restaurer la confiance en soi en adoptant une attitude d'ouverture. En mettant en scène *Tshakapesh*<sup>31</sup>, Jean Saint-Onge explique qu'il

---

<sup>31</sup> La pièce a, entre autres, été jouée dans le cadre du 4<sup>e</sup> Festival International du Théâtre Anarchiste de Montréal, en première partie du *Living Theatre*, en mai 2009. Avec l'aide des subventions accordées par le Conseil des Arts du Canada, la troupe Maïkan a pu développer les différentes phases du projet

entend « capter l'attention des enfants » et ouvrir un espace de dialogue intergénérationnel. Pour ce faire, l'auteur fait intervenir le personnage de Tshakapesh dans la continuité du mythe, soit, après que celui-ci se soit rendu sur la lune. Il décide de revenir sur terre afin de voir où en est la condition humaine. Par le biais de cette pièce, l'auteur rend compte des difficultés sociales de la communauté. Pour servir la mission thérapeutique de la pièce, l'auteur a également introduit un autre personnage qu'il appelle Mishtapush. Dans la mythologie innue, le Mishtapeu (ou Mishtapush) est un géant que l'on appelle également grand-père ou grand-mère, qui appartient au monde des esprits. Il est animé par le Manitushiu, le pouvoir de la volonté. Il a des capacités prédictives et de guérison et veille à l'équilibre entre la vie et la mort. Il intervient dans le monde des humains pour servir de guide (Gagnon, 2007). Jean Saint-Onge introduit Mishtapeu dans sa pièce en lui attribuant le rôle du grand-père qui conseille et aide les jeunes. Ainsi, tandis que le personnage de Tshakapesh offre aux jeunes une identification valorisante, Mishtapeu réintroduit la place de l'aîné dans la communauté en lui attribuant un rôle de guide. Le procédé favorise la reconstruction du lien intergénérationnel en donnant un sens et une fonction aux parties en présence. Dans le même temps, l'usage du mythe permet de redécouvrir la culture, sa fonction et ses valeurs.

Depuis la réalisation de la pièce, Jean Saint-Onge constate que ses propres enfants ont changé de comportement et ont une meilleure aptitude au dialogue. Le cadre dans lequel évolue Tshakapesh est magique de par les caractéristiques qui l'éloignent de notre réalité contemporaine. Nous avons vu que les animaux y étaient doués de parole et dialoguaient avec les humains. Ce lien de proximité entre animaux et humains témoigne du rapport étroit que la spiritualité autochtone entretient entre les différentes espèces. Aucune espèce n'a préséance sur l'autre et n'est douée de qualités plus

---

de la pièce *Tshakapesh*, qui consistait à réaliser la mise en scène des sept aventures du personnage. La troupe propose également des ateliers de fabrication de marionnettes et l'élaboration de dialogues théâtraux dans des associations sises dans les communautés autochtones, en guise de prévention au suicide, à l'abus de drogues et aux violences, pour les jeunes.

valorisables que celles d'une autre sur le territoire. La survie dépend de la qualité de la relation qui se construit entre les espèces et du rapport qu'elles entretiennent avec ce que leur procure le territoire. Ce rapport d'interdépendance passe par une reconnaissance et celle-ci nécessite une intercompréhension qui ne peut s'envisager sans le recours à un langage commun. De plus, la capacité de Tshakapesh et des siens à vivre ailleurs que sur terre renvoie à la non-séparation entre les mondes visibles et invisibles. Le matériel et le spirituel, comme la vie et la mort, se comprennent dans une continuité. Aussi la réactualisation des mythes fondateurs dans la réalité contemporaine favorise le rappel de valeurs intrinsèques aux cultures autochtones. À travers la réactualisation du mythe, le metteur en scène veut favoriser le développement personnel des membres de sa communauté et offrir de l'aide à ceux qui n'osent en demander. Il explique :

C'est un travail de prévention. C'est une réappropriation de la culture, de sa richesse. Cela donne une fierté. Cela permet d'aller plus loin (Saint-Onge, 2007).

Il existe un lien étroit entre l'humanité et l'animalité, servi par une forme d'identification des humains aux vertus animales. Ainsi, la structure sociale qui dominait avant la colonisation était l'organisation clanique, la lignée par laquelle les rôles et fonctions des individus étaient déterminés par le clan auxquels ils appartenaient. Les caractéristiques animales illustraient les compétences du groupe qui se voyaient ainsi en charge d'une partie du fonctionnement de la communauté<sup>32</sup>. Dans un article publié dans l'Annuaire théâtral, Stéphanie Nutting s'intéresse à la présence de l'animal dans le théâtre (adulte) québécois et franco-canadien. Au-delà de l'abord métaphorique par lequel elle interroge les caractéristiques humaines, sa réflexion porte, entre autres, sur la fonction de l'animal et certains phénomènes

---

<sup>32</sup> Pour plus de précisions concernant l'organisation clanique, lire, par exemple, l'ouvrage de Georges E. Sioui, *Les Wendats, une civilisation méconnue* (1994).

connexes qui l'accompagnent, tel que le pouvoir de guérison. L'auteure examine les fonctions de l'animal dans le théâtre de Jovette Marchessault, dont l'œuvre est tout entière dévouée à la reconnaissance des femmes en leur donnant la parole et en revisitant l'histoire écrite pour montrer leur culture et plus largement, leur valeur. L'écrivaine endosse cette spiritualité léguée par sa famille dont les origines amérindiennes ont participé à façonner l'esprit et l'écriture. Tandis que la pièce *La terre est trop courte*, *Violette Leduc* est mise en scène par Pol Pelletier au Théâtre expérimental des femmes en 1981, Jovette Marchessault confie son objectif dans le magazine d'actualités féministes *La Vie en rose* :

Je fais connaître nos mères, des femmes qui nous ont légué leur révolte, leur colère. C'est se donner des esprits guides, des femmes chamanes ; c'est faire un voyage dans le temps (Pelletier, 1981 : 46).

Dans les dramaturgies de l'écrivaine, le bestiaire crée un lien entre le monde réel, historique et l'imaginaire créateur, le lieu de tous les possibles, de toutes les libertés. De l'être-femme au devenir-animal, la transformation soigne les blessures et construit une identité forte, originale, débarrassée des stigmates du réel. Dans *Les vaches de la nuit* (1980), l'instinct et la pulsion sont célébrés et débarrassent le corps de la femme de ses frustrations normatives. Dans *La Saga des poules mouillées* (1981), les femmes sont des poules qui portent en elles tout le péjoratif que le terme entraîne lorsqu'il est appliqué aux femmes. Les femmes expriment aussi une peur déjà annoncée dans l'expression qui forme le titre de la pièce et leur comportement semble faire écho au caractère grégaire de l'animal, en affirmant leur solidarité face à la domination masculine qu'elles subissent au quotidien<sup>33</sup>. Toutes les œuvres artistiques de Jovette Marchessault sont peuplées d'animaux et imprégnées de nature, de ses

---

<sup>33</sup> Dans une entrevue accordée à Donald Smith en 1982, Jovette Marchessault disait : « La langue, toutes les langues, ont un intarissable réservoir de termes méprisants, tous au féminin, pour décrire le comportement ou l'attitude des êtres : poules mouillées, peau de vache, enfant de chienne, et nous pourrions continuer jusqu'à la fin du XX<sup>e</sup> siècle » (Smith, 1982).

romans à ses nombreuses peintures, en passant par ses pièces de théâtre. Mais c'est sans doute dans *Le Voyage magnifique d'Émilie Carr* (1990) que la facture spirituelle est la plus présente. La dramaturge met en scène la peintre et écrivaine Emily Carr, dont l'œuvre a particulièrement porté sur l'art autochtone et plus précisément sur les totems qu'elle s'est efforcée de peindre afin de garder cette mémoire visuelle qu'elle estimait urgent de sauvegarder. Dans la pièce, le lieu appelé « la maison de toutes les espèces » accueille à la fois famille (sa soeur Lizzy), amis (l'ami peintre du groupe des Sept et Sophie, l'amie amérindienne), animaux (en particulier les chiens) et êtres spirituels (la D'Sonoqua, Déesse-Mère des légendes anciennes). Gloria F. Orenstein aborde l'œuvre de Jovette Marchessault à partir de sa dimension chamanique et voit dans ses pièces une œuvre « vivante, imbue d'esprit ». Le merveilleux voyage d'Émilie Carr est perçu comme un voyage initiatique où Emily sera accompagnée par des esprits-guides sur le chemin de la création :

Le voyage de l'artiste est un voyage d'initiation vers la connaissance toujours croissante des dimensions illimitées de l'invisible. Cette pièce montre clairement que, tandis que l'art est produit par des êtres humains vivant sur la surface de la terre, sa source est spirituelle (Orenstein, 1991 : 260).

Ainsi dans l'œuvre de l'artiste féministe et avant-gardiste, la spiritualité sert de guide aux artistes et permet d'entrevoir l'existence comme une continuité entre les mondes.

## 2-6- Archaïsme et rituel au théâtre

Dans la spiritualité autochtone, il existe une certaine continuité entre la vie et la mort, puisque les univers visibles et invisibles communiquent entre eux par les rêves ou les visions. Par ce biais, les enfants de la Terre-Mère sont toujours reliés au Créateur. Cette vision holistique du monde est d'autant plus fondamentale qu'elle renforce le sentiment d'appartenance identitaire de l'individu à une communauté donnée, voire à la communauté humaine. Yves Sioui Durand déplore l'aliénation des humains à

l'ordre mondial contemporain et considère qu'en empruntant la voix de la culture de la consommation, les aspects archaïques des populations se perdent au profit d'une banalisation des événements fondamentaux tels que la mort. Ainsi, quand la mort ne fait plus l'objet de rituels cérémoniels mythologiques reflétant la conscience du passage d'un état à un autre, la connaissance ne se transmet plus d'une génération à l'autre et la culture tombe dans l'oubli :

La mondialisation laisse les individus totalement désemparés, fragments perdus dans une solitude épouvantable. Notre identité est totalement investie par une culture de la consommation. Il faut sonner l'alarme. Les artistes d'arts vivants autochtones doivent absolument prendre la parole et manifester à travers leurs oeuvres une quête de spiritualité. Nous n'avons d'autre choix que d'essayer de réveiller des énergies. Le passage crucial du millénaire est celui de l'identité et de la culture (Sioui Durand, 1999 : 94-95).

Dans cet article intitulé « Chasser l'esprit » (1999), Yves Sioui Durand exprime sa conception de la spiritualité, la façon dont elle apparaît dans ses dramaturgies et le rapport qu'elle lui semble entretenir avec les approches spirituelles issues d'autres cultures. Le dramaturge aborde la question à partir d'une conception individuelle dont les effets devraient retentir à un niveau collectif. Selon cette approche, l'individu peut, par le biais de la connaissance initiatique, accroître ses niveaux de conscience et être relié à la collectivité. Sa spiritualité définit son lien au monde et fait l'objet d'une recherche d'équilibre entre les différentes choses qui l'affectent. L'auteur nuance la représentation concernant les Autochtones selon laquelle ils entretiennent une culture du « nous », en rappelant que le nomadisme impose une conscience du « je » qui apporte l'autonomie nécessaire à la survie. Il ajoute qu'autrefois les Amérindiens interprétaient « les concepts racine de la culture » tout en s'adonnant à des pratiques rituelles collectives exprimant leur spiritualité. Avec les nouveaux arrivants (les Européens), la religion chrétienne s'est imposée comme valeur spirituelle, en condamnant les pratiques chamaniques qui avaient cours avant la colonisation. Ainsi le Grand Esprit représente le Dieu chrétien qui règne sur le monde en fonction d'un

rapport hiérarchique vertical, tandis que dans la conception autochtone, il existe sur un plan horizontal et exprime la dualité en représentant le bon et le mauvais à la fois.

Pour le dramaturge, la spiritualité s'entretient par une pratique rituelle inscrite dans son théâtre. Elle exige une suspension du temps, une rupture avec une quotidienneté trop ancrée dans le fonctionnalisme, pour atteindre un meilleur niveau de conscience du rapport à autrui :

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'ordre initiatique. Il est fondamental dans mon théâtre mais aussi dans l'intimité, comme homme seul dans le monde, de poursuivre une pratique rituelle pour conserver ce canal ouvert avec l'humble possibilité de rencontrer l'Esprit (Sioui Durand, 1999 : 90).

Yves Sioui Durand établit un lien entre le cercle spirituel, qui, dit-il, est une conception associée à la non possession du territoire ; à l'acceptation du vide ; un appel au détachement et à l'attachement à la fois, et la scène de théâtre représentant également un espace vide en attente de manifestation, où l'acteur doit se rendre disponible, loin de son égo et pourtant enraciné. Cette expérience doit dépasser les notions de quotidien et d'ethnicité (Sioui Durand, 1999 : 95). On rencontre également cette conceptualisation de l'espace vide dans le théâtre de Peter Brook. Celle-ci a d'ailleurs fait l'objet d'un ouvrage dans lequel l'auteur a exposé sa vision du théâtre à travers les expériences et rencontres qui ont jalonné sa vie d'homme de théâtre jusqu'à l'écriture de son ouvrage, en 1977. Peter Brook y catégorise le théâtre selon quatre types : le théâtre mortel, le théâtre sacré, le théâtre brut et le théâtre immédiat<sup>34</sup>. Il conçoit le théâtre sacré comme celui qui consiste à « trouver l'invisible

---

<sup>34</sup> Le « théâtre mortel » se dit, par exemple, d'une pièce du répertoire classique dont la mise en scène n'aurait pas été adaptée au contexte et préoccupations contemporains. De ce fait, il n'y a pas d'alchimie entre l'acteur et le spectateur et l'ennui domine. Le « théâtre brut » se dit du théâtre de divertissement ou populaire. Sa légèreté présente l'avantage de laisser toute liberté en matière d'inventivité pour déclencher les mécanismes du rire et surprendre le public. C'est un creuset

par l'entremise de ses incarnations visibles » (Brook, 1977), et considère que c'est par l'acteur que ceci peut advenir. L'expérience théâtrale doit dépasser les simples limites du quotidien, transcender l'humain pour atteindre le divin dans un dialogue permanent entre les deux mondes. On est ici à la recherche d'une spiritualité qui, pour Peter Brook, vient remplacer la perte du sacré et va, chez Yves Sioui Durand, permettre de renouer avec les archaïsmes de l'être humain.

Avec le drame-rituel intitulé *Le Porteur des peines du monde*, Yves Sioui Durand synthétise à la fois le contexte et l'essence culturelle autochtone des Amériques. Un vieil homme masqué (mi-homme, mi-oiseau), portant un ballot, dénonce les blessures faites à son peuple à travers la dépossession et la déchirure de la terre que l'on ne respecte plus. C'est le porteur des peines du monde. Illustrant ces exactions, une jeune femme amène le corps de son fils sans vie dans l'espace funéraire de la scène. Survient un homme blanc et riche, vêtu tel un cowboy, qui exhorte le vieil homme à quitter les lieux, prétendant que tout lui appartient. Ce faisant, il conseille au vieil homme de rejoindre le monde de la consommation. Le vieil homme accepte et se met à boire. En rêve, il appelle Papakuasik'w le maître des caribous. Celui-ci l'enjoint de redevenir lui-même et de reprendre ses activités de chasse. Pour y parvenir, il lui faut danser sur le cercle des herbes de la guérison et écouter sa voix, afin de retrouver ses propres racines. Le porteur des peines du monde demande au public de lui donner sa force afin de poursuivre son voyage. Il se saisit de son double, un squelette percé de torches de feu, et le dépose sur la plate-forme funéraire. Il prie et se transforme en aigle blanc qui déploie ses ailes et s'envole vers la lumière.

Le « commentaire ethnologique » de José Mailhot (1986) concernant la mise en scène de cette pièce jouée par la troupe Ondinnok en plein air, à Montréal, relève toutes les caractéristiques qui participent de la vision autochtone du monde imaginée par le metteur en scène. Mythologie, chamanisme, rituel, vision, symboles sont convoqués

---

d'expérimentation. Quant au « théâtre immédiat », il prend forme et évolue dans le processus de création. C'est une entreprise collective qui essentialise la performance.

pour faire face au colonialisme et à la spoliation du territoire, qui ont engendré des conséquences systémiques telles que le déracinement, la perte de la culture et le déclin de la santé des populations autochtones. Fidèle à son approche théâtrale rassembleuse, le metteur en scène propose un espace sonore où se côtoient les langues française, innue, anglaise, quechua et espagnole, tandis que ses comédiens sont eux-mêmes issus de cultures autochtones diverses (innue, dénée, quechua et ojibwée). La multiplicité de ces appartenances linguistiques et spatiales souligne l'ampleur du phénomène de la colonisation qui affecte 35 millions de personnes sur l'ensemble du territoire américain (Icra international, 2007). Dans le même temps, la mise en visibilité de ces appartenances culturelles et linguistiques distinctes rappelle la présence, la richesse et la diversité de ces populations sur le continent. La pièce, et à vrai dire, tout le théâtre du dramaturge, propose un retour aux valeurs culturelles par la réappropriation de la spiritualité. L'auteur situe l'artiste dans cet entre-deux qui détermine le passage de la vie quotidienne au retour du rituel par « la réinterprétation des gestes qui mènent aux valeurs » (Sioui, cité par Wickham, 1999 : 96). Pour servir ce dessein, l'auteur entretient une frontière ténue entre le réel et le fictionnel. La scène de théâtre du *Porteur des peines du monde* se donne à voir pour la première fois dans un non-lieu, un terrain vague dépourvu de fonctionnalité, que l'on peut associer à la notion d'espace vide conceptualisée par l'auteur. Cet espace libre est investi par une manifestation artistique que l'auteur désigne comme « drame-rituel ». La pièce consiste à mettre en scène un rituel de guérison visant à affranchir le sujet autochtone de la domination coloniale. La narration se veut éminemment actuelle, la situation coloniale n'appartenant ni à une époque révolue, ni à une situation hypothétique ou futuriste. De la sorte, le principe participe d'une dé-fictionnalisation de l'espace théâtral. L'adresse au public fait également tomber le quatrième mur :

## LE PORTEUR.

Nishinituk nishimituk uitshik'w tshetshi shutshishiian nui apistan  
tshishutshi unuau tsheshi asteieshushiian nte pet uetiteian

J'ai besoin de votre force donnez-moi votre force pour que je puisse finir  
mon voyage...

Le Porteur s'adresse ici aux humains-du-bord-du-monde, aux spectateurs  
(Sioui Durand, 1992 : 56).

Par son effet d'immédiateté, le procédé oblige le public à se conscientiser face à la situation des Autochtones en Amérique. La distanciation provoquée par la transgression des codes spectaculaires entremêle le fictionnel et le réel et provoque un effet cathartique qui participe de la guérison. L'idée de « drame-rituel », quant à elle, relie la pratique théâtrale à la pratique chamanique par un objectif commun de mieux-être, tout en soulignant la situation coloniale qui perdure. Tandis que les didascalies sont communément utilisées pour indiquer au lecteur des éléments du dispositif scénique, de la psyché des personnages ou des déplacements dans l'espace, elles présentent également un fort contenu didactique en ce qu'elles commentent et expliquent les dires et les actions des personnages sur scène par le contexte historique dans lequel ils s'inscrivent. De la sorte, l'auteur politise l'espace d'interprétation compris entre la narration théâtrale et la réception par le public/lecteur.

Sur le plan sociétal tout comme sur le plan spirituel, les valeurs spirituelles traditionnelles autochtones constituent des principes de vie qui organisent l'existence de l'individu en interaction dans la communauté et régissent l'organisation sociale. Ainsi le principe de réciprocité (qui engage à donner et assure de recevoir) suppose le principe de respect (qui conscientise et sensibilise à l'existence de l'autre et des choses), lequel ramène au principe d'interdépendance (qui rappelle que chacun dépend de l'autre), qui lui-même inspire le principe de responsabilité (qui nécessite la

participation de chacun pour maintenir l'équilibre et l'harmonie). Ces principes circulaires font du cercle un symbole spirituel fort que l'on retrouve souvent présenté dans les quatre vertus nommées respect, partage, honnêteté et humilité. Le cercle, divisé en quatre parts, illustre également la roue de médecine où les qualités inhérentes aux éléments naturels caractérisent les différentes lignes de force attribuées aux quatre points cardinaux : le Nord, le Sud, l'Est et l'Ouest ; les quatre saisons : printemps, été, automne et hiver ; les quatre dimensions de l'humanité : intellectuel, physique, spirituel et émotionnel ; les quatre couleurs qui représentent la race humaine : rouge, noire, jaune et blanche ; les quatre règnes : animal, végétal, minéral et humain ; les quatre éléments : air, eau, terre et ciel ; les quatre phases de la vie : naissance, enfance, âge adulte ou aîné ou les quatre plantes sacrées : la sauge, le tabac, le cèdre et le foin d'odeur. Le nombre de vertus ou d'esprits à valoriser diffère quelque peu selon la culture. Ainsi, l'on pourra parler de six, de sept ou de huit esprits ou Grands-pères qui règnent sur la philosophie de vie autochtone, tels que : la vérité, la sagesse, l'humilité, l'amour, l'honnêteté, la bravoure ou le respect. Pour Georges E. Sioui, la pensée circulaire se distingue de la pensée linéaire associée à la pensée occidentale, en ce qu'elle reconnaît tous les êtres et toutes les choses dans une relation non hiérarchique qui encourage l'harmonie et la recherche de l'équilibre.

La pensée circulaire offre à l'individu la capacité d'entrer en communication avec les animaux ou les plantes même s'ils nous apparaissent mystérieux au premier abord. Alors que, pour d'autres traditions, l'idée de se concevoir l'égal des animaux, des plantes ou des pierres semble humiliante, il s'agit, chez les penseurs du Cercle, d'une idée sécurisante qui apporte la paix (Sioui, 2000).

À l'instar de Yves Sioui Durand, qui voit dans la notion de cercle une manifestation de la psyché des premiers êtres humains, Georges Sioui considère que la pensée circulaire n'est pas uniquement attribuable à la pensée amérindienne, mais serait la base de toutes les grandes pensées philosophiques humaines (Sioui, 1999).

Cependant, des « contraintes environnementales et climatiques » auraient détourné les sociétés occidentales de cette approche, lesquelles auraient alors opté pour une vision plus linéaire du monde (Sioui, 2000).

Afin d'atteindre cet état d'équilibre et d'harmonie, on procède à des rituels de guérison et de purification. Les quatre plantes précitées ont chacune un rôle à jouer dans le processus. La sauge éloigne les énergies négatives ; le tabac est une offrande en guise de gratitude envers le Créateur ; le cèdre aide à purifier le coeur tandis que le foin d'odeur attire les énergies positives. D'autres pratiques rituelles sont encore pratiquées dans le but d'atteindre un état de bien-être telles que l'usage de la loge à sudation, le jeûne, la prière ou la quête de vision, aux côtés de pratiques plus spectaculaires telles que les pow-wow ou les cérémonies marquant les étapes de la vie. Les chamans (hommes ou femmes médecine) et les aînés, sont reconnus comme les gardiens et transmetteurs des enseignements spirituels<sup>35</sup>. Leur perpétuation est assurée par des contes, des cérémonies rituelles, des chants, des danses, des motifs brodés ou tressés ou encore des peintures. Ces pratiques communicationnelles, corporelles et spectaculaires forment la tradition orale. Celle-ci est encore présente et vivante parmi les membres des communautés autochtones contemporaines qui l'enrichissent au gré de leurs habiletés créatrices (Trépanier, Creighton-Kelly, 2011).

En endossant ces rôles de passeurs à l'époque contemporaine, les auteurs et praticiens de théâtre entretiennent la survie des valeurs spirituelles propres à leurs cultures, notamment le principe de responsabilité qui suppose que chacun a un rôle à jouer pour maintenir l'équilibre et l'harmonie. Dans le même temps, ils participent du bien-être de la communauté en faisant usage des mythes, des rites ou d'objets rituels tels que le masque ou le tambour dans des cérémonies scénarisées. Les narrations qui soutiennent ces expressions considérées culturelles ou archaïques, maintiennent et

---

<sup>35</sup> Certaines sociétés de médecine, telle la Société Medewiwin (Ojibwés et Algonquins), occupent également cette fonction.

développent l'imaginaire autochtone, tandis que l'usage de ces éléments de patrimoine culturel dans les dramaturgies renforce la facture culturelle particulière des dramaturgies autochtones par sa performativité thérapeutique et l'esthétique de son approche théâtrale.

## CHAPITRE III -

### GOUVERNANCE ET RÉSISTANCE

#### 3-1- *La Loi sur les Indiens* ou la judiciarisation des cultures autochtones

Les thèmes relatifs à la partie qui suit ont pour objectif de rendre compte, toujours selon une approche sociohistorique, de la manière dont l'art théâtral autochtone a survécu malgré les manifestations d'obstruction faites à l'expression des cultures par les peuples colonisateurs. Là encore, le lien dialectique qui se tisse entre les protagonistes laisse appréhender la teneur et la substance du processus dialogique qui se donne à voir dans la dramaturgie et la mise en scène théâtrale. L'interdit culturel, tel qu'abordé dans le précédent chapitre, se donne à voir, quant à lui, dans la volonté d'effacer les croyances spirituelles autochtones au profit du catholicisme considéré vrai. Mais l'interdit culturel, dès la Nouvelle-France et à bien des égards encore aujourd'hui, est aussi le résultat d'une volonté politique étatique décidée à faire reconnaître son autorité sur le territoire, à travers l'imposition de ses règles de gouvernance.

C'est ainsi que les Peuples autochtones se voient pris à partie, à la fois par les pouvoirs spirituels que représentent le catholicisme et le protestantisme et par le pouvoir temporel représenté par la royauté. À la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, le Canada instaure la *Loi sur les Indiens*<sup>36</sup>. Le texte réunit et complète les mesures mises en place dès 1850 pour administrer la vie des Autochtones sur le territoire des réserves. Le cadre législatif que constitue cette loi alors adoptée par le Parlement canadien en

---

<sup>36</sup> Cette loi ne concerne pas les Inuits et les Métis du Canada.

1876, statue sur l'identité juridique ; conditionne l'usage, la gestion et la cession de la terre ; discrimine les personnes selon leur genre en cas de mariage avec un non-indien<sup>37</sup> ; impose l'éducation dans la langue dominante ; entraîne la perte de l'identité des personnes instruites à un niveau universitaire ainsi que leur changement de nom, et interdit la consommation, la possession et le négoce d'alcool. Cette loi, soutenue par un régime colonial, inscrit la mise sous tutelle des « Indiens inscrits » dans le droit canadien et modifie le rapport entre Autochtones et non-Autochtones dont le statut passe d'« adversaires » ou « partenaires » au statut de « protégés ». Les lois coercitives se multiplient, avec l'adoption en 1884, d'un amendement visant à interdire les cérémonies de potlatch et de danses d'hiver dans les réserves, sous peine d'incarcération. Deux autres modifications à la loi adoptées en 1895, puis en 1914, criminalisent toute pratique de danse *indienne* dans ou hors les réserves, mesures renforcées en 1918 par le pouvoir donné aux agents indiens de faire respecter ces interdits (O'Toole, 2014 : 68).

Le fait n'est pas anodin. Il dépasse l'aspect festif qui le caractérise pour occuper une place centrale dans l'expression du droit autochtone. Comme le souligne Darren O'Toole :

On peut voir le *powwow* comme une cérémonie ou un rituel qui joue un rôle fondamental dans la reproduction sociale d'un espace qui refonde un espace et un ordre politique et juridique (O'Toole, 2014 : 65)

Or, ce statut de cérémonie rituelle visant à reproduire un ordre juridique est d'autant plus crucial que la *common law* prévoit la reconnaissance des pratiques juridiques des pays conquis, tant que celles-ci n'ont pas été abrogées par le dit pays (O'Toole, 2014 : 66). En effet, les droits juridiques autochtones n'ont pas été formellement éteints et les sanctions à l'encontre des pratiques culturelles connexes ont

---

<sup>37</sup> En 2015, la Cour supérieur du Québec a jugé qu'il s'agissait d'une loi discriminatoire fondée sur le sexe.

graduellement disparu. Cependant, si les traditions juridiques autochtones coexistent en partie dans le cadre des institutions canadiennes et participent, de la sorte, de la pluralité nationale juridique, leur statut n'est pas réellement reconnu par le gouvernement canadien. Les disparités de fond et de forme entre les deux traditions juridiques demeurent source d'incompréhension, de délégitimation, voire de conflits. La situation est d'autant plus complexe que la prise en compte du droit autochtone suppose la reconnaissance d'une multiplicité de traditions juridiques et de lois afférentes, développées par chacune des cultures présentes sur le territoire canadien. James Burrows l'évoque en ces termes :

Parfois, les lois autochtones trouvent leur sens dans les cérémonies. Les cérémonies sont souvent des rituels officiels qui permettent aux adeptes de participer directement au droit. Chaque groupe a élaboré son propre ensemble de cérémonies et de formalités distinctes pour renouveler, célébrer, transférer ou abandonner ses relations juridiques. Ainsi, les cérémonies *Potlatch*, sur la côte ouest, ont produit des relations juridiques entièrement différentes de celles des *Sundance* dans les Prairies ou des *Midewiwin* et *False face* du Centre du Canada (Burrows, 2006 : 10, n. 27).

Parmi les points de divergence qui alimentent cette césure, l'auteur aborde la question du mode de conservation et de transmission du droit. La préservation des savoirs est mémorisée par l'intermédiaire d'objets culturels (ceintures de *Wampums*, masques et autres) et peut également faire l'objet d'une transcription. Ce type de tradition juridique faisant l'objet d'une transmission qui emprunte autant à l'oral qu'à l'écrit, se distingue en partie du droit canadien (droit civil et *common law*) pour lequel l'écrit prévaut. Pour l'auteur, cette prévalence de l'écrit sur l'oral connaît son exact opposé quand il s'agit de droit autochtone<sup>38</sup> :

---

<sup>38</sup> Il faut toutefois, selon James Burrows, se garder de considérer que les traditions juridiques ont uniquement une origine écrite. Il écrit : « Il est tentant de faire des distinctions larges et presque irréconciliables entre les traditions juridiques autochtones et les sources juridiques occidentales en raison de leur histoire, de leur organisation sociale et de leurs valeurs différentes. C'est pourquoi il est

Il faut également faire en sorte de s'assurer que les écrits ne sont pas considérés supérieurs aux paroles ou à d'autres formes de littérature. L'application vivante des traditions juridiques autochtones demeure leur meilleure illustration (Burrows, 2006 : 16, n. 37).

La réticence visant à reconnaître la valeur des traditions juridiques autochtones s'inscrit également dans le stéréotype persistant du bon sauvage, vivant « dans un monde d'harmonie et de paix perpétuelles », où dans cet être intangible dont l'authenticité ne saurait être affectée par les préoccupations du monde contemporain. Mais s'attarder aux distinctions entre les types de droit participe également du stéréotype concernant les traditions juridiques autochtones, en les plaçant dans une altérité irréconciliable. Le fait amènerait à passer outre la similitude entre les droits juridiques autochtones, la *common law* et le droit civil, tous fortement impliqués dans une fonction de régulation sociale et ancrés dans des principes et des contextes culturels. Il ne saurait en être autrement, explique l'auteur, dans la mesure où elles expriment les valeurs de la société (Burrows, 2006 : 90-91). Selon Burrows, tout comme le droit civil est au fondement du droit au Québec et n'a pas été éliminé par la *common law*, les traditions juridiques autochtones, telle que celles « des Mi'kmaq, des Hodinohso:nis<sup>39</sup>, des Anishinabeks, des Cris, des Métis, des Carriers, des Nisga'a et des Inuits » (Burrows, 2006 : 2) devraient être renforcées afin de continuer à représenter les premières populations du territoire. L'expression culturelle inhérente aux lois autochtones est d'autant plus remarquable qu'elle se distingue de celle de la majorité :

[...] Certaines personnes peuvent douter de l'intelligibilité juridique du droit autochtone. Elles peuvent soutenir que les traditions juridiques autochtones n'ont pas la clarté nécessaire pour indiquer à une personne la conduite à suivre. Elles peuvent soutenir qu'il est impossible de prévoir les conséquences d'un comportement inapproprié. Les peuples autochtones et

---

important de souligner que, comme les traditions juridiques autochtones, les traditions juridiques plus larges du Canada reposent également sur des hypothèses culturelles non écrites » (Burrows, 2006 : 89).

<sup>39</sup> Confédération iroquoise.

d'autres personnes qui appuient leurs traditions juridiques devraient prendre très au sérieux une telle préoccupation. Certaines lois autochtones prennent la forme de récits, de chants, de pratiques et de coutumes ; ainsi on peut prétendre qu'elles ne sont pas intelligibles car elles ne peuvent pas prescrire une conduite. Elles pourraient être perçues comme trop générales pour servir de normes juridiques (Burrows, 2006 : 129-130).

Ainsi, les droits autochtones diffèrent des formes du droit appliqué par la majorité au Canada parce qu'ils s'articulent et se manifestent à travers des formes culturelles, matérielles et spirituelles que l'expression du droit canadien ne reconnaît pas. Cette dichotomie de traitement est d'importance, car le fait de ne pas tenir compte de l'ancrage culturel des droits occidentaux de la même façon que l'on considère l'interprétation des droits autochtones à travers leurs cultures tend à disqualifier les droits autochtones dont on relève la subjectivité plutôt que le caractère juridiquement « objectif ». Pour l'auteur, cette attitude du gouvernement canadien envers les nations autochtones relève d'une approche eurocentrique oublieuse de la valeur de cette forme d'expression juridique aux yeux des porteurs de culture versés dans les savoirs des cultures concernées.

Par ailleurs, la *common law* s'est accommodée du droit civil, lequel s'est adapté aux réalités locales. Si ce principe d'aménagement juridique existait entre les pouvoirs locaux autochtones et les gouvernements fédéraux et provinciaux, les traditions juridiques autochtones se revitaliseraient et bénéficieraient d'une reconnaissance par les tribunaux et le Parlement.

En plus des questions relatives à l'intelligibilité des droits autochtones, le manque d'accessibilité aux traditions participe de leur méconnaissance et de l'incompréhension qui les entoure. James Burrows propose un rapprochement entre les cultures juridiques autochtones et non autochtones en suggérant l'écrit comme outil permettant de pallier le manque d'accessibilité. Ce faisant, le rapprochement se fait à un double niveau. L'écrit sert de médiateur et le choix spécifique de ce médium

assouplit les contours de la transmission en introduisant une forme éloignée de la tradition orale (Burrows, 2006 : 136).

Cette proposition, ancrée dans un désir de rencontre, de réciprocité et de reconnaissance mutuelle, ne va pas sans interroger la validité du médium, tant sur le plan de la pratique culturelle que sur celui de la spiritualité. L'expression orale, comme outil de transmission, comporte des caractéristiques qui lui sont propres. Pensons ici à l'immédiateté de l'expérience partagée évoquée dans le premier chapitre. Par le biais de la ritualisation cérémonielle, la relation directe entre les membres d'une même communauté revêt un caractère unique en ce qu'elle matérialise et cristallise une perception de groupe et un sentiment d'appartenance. Par le fait, elle engage directement et corporellement les individus dans une perspective commune, tandis que l'écrit, doué de caractéristiques reliées à l'archive, au témoignage, à la preuve et par conséquent, à une certaine forme de pérennité, endosse une part de responsabilité mémorielle désincarnée.

Une autre spécificité de l'oralité réside dans l'énergie véhiculée par l'organe vocal et le résonateur corporel. Au-delà de la mentalisation, l'expérience partagée, dont on pourrait situer le point culminant dans la transe, permet à la fois de canaliser et d'exprimer les émotions. Par ce biais, les rituels cérémoniels endossent une charge émotive, puis immatérielle, qui favorise le lien. Pour sa part et tout en matérialisant le savoir, la trace écrite offre, par sa technicité, une possibilité de diffusion du savoir moins restrictive que le partage des membres d'une assemblée présente.

Mais si ces deux modes de communication peuvent se compléter, ils peuvent également être source de conflits, car l'un et l'autre posent des questions de légitimité. Le partage exclusif des membres d'une assemblée permet de maintenir et de préserver la cohésion d'un groupe basée sur des critères d'appartenance spécifiques. En ce sens, la pratique de rituels cérémoniels dans le cadre de l'exercice de la gouvernance garantit l'actualisation et la perpétuation des valeurs culturelles,

tout en exprimant l'autodétermination d'un peuple (O'Toole, 2014). Mais l'écrit, en tant que mode de communication, de diffusion et de transmission, transforme les modes d'échange propres aux communautés de traditions orales. Le rapport au temps dans sa dimension logistique, l'usage d'une langue majoritaire pour toucher le plus grand nombre et une moindre participation potentielle aux assemblées peuvent laisser craindre une désaffection des membres des communautés aux processus politiques traditionnels (Burrows, 2006). Il y a ici un dépassement des considérations éthiques abordant les questions d'oralité et d'écriture dans une perspective dichotomique qui implique une hiérarchisation des deux modes de communication, selon une échelle évolutive darwinienne. Le recours à l'oral ou à l'écrit répond, dans la réalité politique contemporaine autochtone, à des exigences d'implication des membres des nations au processus politique, jeunes ou aînés, qu'ils soient d'obédience traditionaliste ou moderniste. Dans le cas d'une société plurijuridique comme le Canada, telle que décrite par James Burrows, et de façon plus particulière encore dans la société québécoise, en raison de son triple palier de gouvernement au sein des communautés, la coexistence de régimes de droit de cultures différentes, à travers leurs pratiques et modes d'expressions spécifiques, peut être vue comme un atout en raison des phénomènes de régulation qu'elle engendre entre les réalités locales, provinciales et nationales, mais également en raison des bénéfices démocratiques qu'elle est susceptible d'apporter au processus politique dans son ensemble.

Aussi, la relation conflictuelle entre les droits autochtones et les droits canadiens peut-elle avoir un impact sur la perception que les Autochtones ont du droit :

[...] Saper le droit autochtone affaiblit l'ordre normatif dans les collectivités autochtones : corrompre les valeurs sous-jacentes reflétées dans les traditions juridiques autochtones entraîne une plus grande confusion et un manque de respect pour « la loi » au sens large (Burrows, 2006 : 104).

Ken Coates abonde dans le même sens en précisant :

Il est difficile de catégoriser et de décrire les conséquences sociales et culturelles de cet interventionnisme gouvernemental à grande échelle. La dépendance, la perte de culture, la déspiritualisation et un profond sentiment d'aliénation par rapport au système politique national : ce sont là les conséquences logiques d'un système qui laissait peu de place à l'individualisme, aux mesures collectives ou à l'établissement de priorités constructives pour les Autochtones (Coates, 2008 : 4).

Il en résulte une méfiance et une perte de confiance dans les institutions, toutes origines confondues. Ce sont ces sentiments et les comportements qui en découlent que traduit la pièce de Bernard Assiniwi, *Il n'y a plus d'Indiens*, que nous aborderons dans la prochaine section. Celle-ci propose une narration qui met en lumière la crainte de l'acculturation et les effets réformatifs des politiques canadiennes imposées aux structures juridiques autochtones. Cette crainte de la réforme intervient non seulement sur les structures, mais également sur l'identité. Comme le rappelle Ken Coates, en intervenant directement sur les critères qui définissent ce qu'est un *Indien*, le gouvernement entre en conflit avec l'autodétermination autochtone à s'identifier et à établir les caractéristiques de son appartenance.

Cependant, si l'interdit culturel se présente comme une mesure juridique imposée à travers *la Loi sur les Indiens*, l'allégeance à cette imposition politique n'est pas garantie. La non reconnaissance des représentants politiques imposés par le gouvernement en lieu et place des Chefs héréditaires, les pétitions, les contestations, ainsi que l'opposition pure et simple aux interdits culturels tels que le potlatch sur la Côte Ouest en témoigne (Coates, 2008 ; Douglas, Chaikin, 1990).

Dans un cadre plus performatif, je relève trois mesures qui se dessinent comme autant d'actions visant à réduire la part négative de l'impact de la rencontre entre cultures autochtones et européennes : la prévention, la résistance et la déconstruction. La prévention consiste à sensibiliser aux risques liés à l'acculturation. La résistance se reflète dans les processus de résilience constitutifs des cultures, tandis que la déconstruction des représentations passe par la lutte contre les stéréotypes. Les

exemples qui suivent donnent un aperçu de l'effectivité de ces trois pôles dans l'entreprise théâtrale.

### 3-2- Prévenir l'acculturation

Au fil du temps, la domination coloniale menace d'extinction les cultures minorisées. Les différentes mesures destinées à faire de « l'Indien » un Canadien comme les autres brouillent et complexifient les repères identitaires des populations autochtones. Selon Michel Grenon, l'histoire de la rencontre entre Autochtones et Occidentaux semble toujours osciller entre deux interprétations de l'acculturation. La première l'inscrit nettement dans un rapport de domination, tandis que la seconde tend à atténuer le rapport de force dénoncé en considérant sa possible acceptation. L'auteur qualifie la première en lui donnant la définition suivante : « Les contacts entre cultures, sur le terrain, sont toujours vecteurs d'oppression », et la seconde en ces termes : « Les contacts entre cultures sont des occasions de transferts culturels, qui peuvent être aussi bien souhaités qu'imposés » (Grenon, 1993 : 9). Ces deux définitions de l'acculturation ne s'opposent pas, mais répondent à des impératifs différents. La première dénonce une relation à sens unique, quand la seconde souligne un choix potentiel. Selon cet auteur, c'est dans les années 1970 que cette relativisation du rapport de domination, telle que présentée dans la deuxième définition, vient transformer la perception du concept d'acculturation. Nathan Wachtel en donne toute la portée lorsqu'il écrit *La vision des vaincus* (1971). Sa description de la rencontre entre Espagnols et Indiens d'Amérique vient bousculer la perception d'un Autochtone sans substance qui façonne l'imaginaire occidental, faute de connaissance des cultures concernées. En s'appuyant sur des documents historiques qui rendent compte des réactions autochtones à l'époque coloniale, cet auteur donne vie à la résistance autochtone, et de la sorte, construit un réel adversaire dans l'imaginaire non autochtone, tout en favorisant un changement de perspective.

Mais déjà en 1967, lorsque Nathan Wachtel publie un article intitulé *La vision des vaincus : La conquête espagnole dans le folklore indigène*, des pièces de théâtre et autres cérémonies de danse parsèment son écrit comme autant de témoignages de scènes vécues à l'époque coloniale. De la *Tragédie de la mort d'Atahualpa* à *La grande conquête*, l'Amérique autochtone rejoue son histoire. Son *folklore* constitue un langage qui témoigne du passé, actualise une mémoire collective et inscrit la survivance comme caractéristique des peuples concernés.

En 1983, Bernard Assiniwi, auteur prolifique, écrit une pièce de théâtre intitulée *Il n'y a plus d'Indiens*. Le titre de la pièce sonne le glas de l'existence dite indienne par une affirmation sans appel. Dès lors, l'on se doute que le constat de cette fin va être explicité et que son explication va constituer le ressort de l'intrigue. Cette intrigue se situe dans une réserve crie du nord du Québec et met en scène les membres du Conseil de bande et leur proche entourage. Le Conseil se réunit pour traiter des affaires courantes. Un des membres a signé une entente avec une compagnie privée qui entend exploiter le sous-sol de la réserve, sans en aviser le Conseil, en échange d'une compensation financière. Lorsque les membres du Conseil en sont informés, ils préviennent la population de la prochaine incursion de la compagnie d'exploitation. La population soutient massivement les traditionnalistes qui entament des actions de résistance. Le Conseil se divise alors entre traditionnalistes et modernistes. Ces derniers sont favorables au projet d'exploitation qu'ils jugent profitable à la communauté parce que prometteur d'emploi et d'amélioration du mode de vie. Interpellée par ces possibles perspectives d'amélioration du mode de vie, la population se divise à son tour jusqu'à ne plus vouloir participer aux actions de revendication. Les traditionnalistes céderont alors la place aux modernistes.

En proposant cette pièce, une des premières écritures dramaturgiques autochtones francophones du Québec éditée et distribuée, Bernard Assiniwi tente de restituer ce qui lui semble constituer l'identité « indienne ». Au fil des deux parties et dix-sept

scènes qui ponctuent la pièce, le lecteur est amené à partager le quotidien des administrateurs du Conseil, les enjeux qui sous-tendent leur type de gouvernance, leurs choix et les impacts de leurs décisions sur la communauté. Fred, le chef de la réserve, est un aîné reconnu et respecté pour son attachement aux valeurs traditionnelles et leur application dans la gestion de la communauté. Au sein de son équipe, jeunes et aînés ne partagent pas la même vision de leur mission. D'une part, les traditionalistes considèrent que la gouvernance doit être appliquée selon la façon de faire « indienne », tandis que les modernistes veulent suivre les directives gouvernementales. À travers l'opposition des membres, Bernard Assiniwi argumente les différents points de vue, et ce faisant, met en lumière l'approche autochtone :

[...] sur la réserve, il n'y a pas de président. Il y a un chef et des sous-chefs. Chaque homme a le droit de parler, d'exprimer son opinion et tous doivent l'écouter. Personne ne vote et il n'y a pas de majorité. On s'entend sur la marche à suivre et on doit tous être d'accord avant d'annoncer une décision (Assiniwi, 1983 : 9).

Et en effet, la *Loi sur les Indiens* qui régit le système des réserves, reconnaît deux types de constitution du Conseil de bande : par élection, ou selon la coutume<sup>40</sup>. Dans le système fédéral, la reconnaissance du chef de bande et de ses conseillers suppose une élection à bulletin secret. Après décompte, la majorité l'emporte et tous doivent reconnaître le membre élu. Selon la coutume dite « indienne », le choix du membre à élire se fait en public. Chaque membre de l'assemblée peut s'exprimer au vu et au su de tous et le consentement doit être unanime. Dans cette pièce, la confrontation des coutumes traditionnelles dites « indiennes » et des exigences gouvernementales fédérales dites « blanches » provoque des remises en question identitaires au sein de la réserve, car épouser la façon de faire « blanche » revient à abandonner la façon de

---

<sup>40</sup> *Loi sur les indiens* : <http://laws.justice.gc.ca/PDF/l-5.pdf>, voir article 2, p. 1. Cette version est la plus récente, mais l'article reste inchangé à ce jour. L'élection selon la coutume est valable si le ministre n'en juge pas autrement (article 74, p. 46).

faire « indienne ». Les deux cultures paraissent alors irréconciliables. Marie-Rose Canot, membre du Conseil, fait le constat suivant :

Les fonctionnaires ne comprennent pas notre langue, nos coutumes, nos croyances, notre culture, pour eux c'est du chinois et ils ne sont pas intéressés à comprendre (Assiniwi, 1983 : 79).

C'est ainsi que dans la pièce, les deux approches se heurtent à des différences de point de vue quant à la manière d'agir. Chaque élément de procédure administrative appartenant à une vision spécifique, son adoption ou son rejet est compris comme une prise de position en faveur de la culture dont on adopte la règle. Face à l'absence de certains conseillers, un jeune membre moderniste du Conseil argumente en faveur de l'ouverture de l'assemblée en ces termes :

Cela fait une heure qu'on est censé avoir commencé le meeting ! On a quorum, on est quatre. Pourquoi pas commencer tout de suite ? Sonny nous rejoindra où on sera rendu dans l'ordre du jour ! (Assiniwi, 1983 : 7).

Par cette simple proposition d'apparence anodine, le personnage se positionne en faveur d'une procédure couramment appliquée dans les assemblées fédérales et provinciales du pays. Par sa réponse, le chef de bande s'inscrit en faux contre la proposition et objecte en rappelant les choix traditionnels :

On a jamais tenu compte des règles d'assemblées des codes français ou anglais ici, Paul. On a toujours tenu nos meetings à la façon traditionnelle et la tradition veut qu'on attende tous les sous-chefs avant de commencer. À moins qu'ils ne nous préviennent qu'ils ne seraient pas là (Assiniwi, 1983 : 7).

La répétition de ce type d'échange dans le texte, témoigne de la lutte intestine à laquelle se livrent les représentants de la communauté dont l'objectif est commun (servir les intérêts des habitants) mais dont les moyens diffèrent. Cette divergence d'opinion est également illustrée par la rupture intergénérationnelle entre le père

(Fred) et le fils (Tommy), rupture plus globalement partagée par la confrontation entre les jeunes et les aînés, tous campés dans leurs positions respectives ancrées, pour les uns, dans le respect de la tradition et pour les autres, dans la volonté d'améliorer leur sort et d'être reconnus par les non-Autochtones. À sa mère (Vera) qui lui reproche de ne pas soutenir son père (Fred), Tommy répond :

[...] Il faut vivre avec son temps. On ne peut pas empêcher le progrès. La mine apportera beaucoup à la réserve et on pourra enfin être respectés par les gens du village. On aura de l'argent et c'est la seule marque de respect que ces gens-là comprennent (Assiniwi, 1983 : 60).

Cependant, cette remise en question ne se fait pas de façon tranchée. Les personnages sont déchirés entre le besoin de préserver leur identité culturelle, la crainte de rompre leurs relations affectives et leur désir d'une vie meilleure. Toute la pièce manifeste ce dilemme et fait naître le sentiment d'être face à une interprétation de la modernité vue comme un mouvement inéluctable qui emporte et fait disparaître les traditions culturelles autochtones. Pour mieux donner corps à ce mouvement, l'auteur crée un point fixe représenté par le personnage de Fred, le chef de la bande. Ce chef aîné traditionaliste incarne l'archétype de l'« Indien » authentique, celui qui refuse l'acculturation, qui conserve ses valeurs initiales et lutte contre l'assujettissement à la culture dominante. Par ses prises de position sans appel en faveur de la tradition « indienne », Fred tente de maintenir l'identité de son peuple. L'auteur dresse le portrait de cette identité à travers certains traits caractéristiques, tels que l'unité :

Si les nôtres ne sont pas derrière nous, c'est la fin de tout. Il n'y aura plus d'Indiens après nous. Il y aura des gens avec du sang indien dans les veines, c'est tout (Assiniwi, 1983 : 25).

L'identité « indienne » n'est donc pas affaire de génétique. Elle se construit dans le principe d'unanimité, ce même principe qui régit les règles de fonctionnement traditionnelles de la réserve. L'unanimité suppose la constitution d'un chœur, d'une

entité collective qui assure la participation aux débats et à la prise de décision de tous dans les affaires de la communauté. En l'occurrence, la mise en exergue du corps collectif comme principe de fonctionnement traditionnel traduit la dichotomie entre société traditionnelle et société moderne. L'auteur renchérit et identifie la langue comme autre critère spécifique à l'identité algonquine :

Nous sommes restés unis depuis quatre cent quarante-huit ans parce que nous sommes tous d'accord. La langue parlée dans la réserve pendant les séances du Conseil a toujours été la nôtre et c'est pourquoi nous l'avons conservée [...] Mais moi, je ne serai pas le chef d'une réserve anglaise. Je suis un Algonquin parce que je parle et pense en algonquin (Assiniwi, 1983 : 10).

La langue apparaît comme un critère d'appartenance par lequel les membres d'une même communauté peuvent se réunir et se reconnaître. Elle intervient en tant que vecteur langagier propre à cette communauté et façonne sa pensée. À ces critères s'ajoute ce que l'auteur nomme « la fierté d'être Indiens », c'est-à-dire la capacité de reconnaître et d'assumer son appartenance spécifique. Ici encore, à l'instar du principe d'unanimité, l'auteur suggère de considérer d'autres critères, de facture plus subjective, à des critères relativement objectifs<sup>41</sup>, tels que la langue, pour expliquer ce que représente l'identité « indienne ». La fierté fait référence ici à un sentiment, une émotion qui appartient aux affects et témoigne davantage de la perception individuelle. En ceci, Bernard Assiniwi soutient les propos de Louis-Jacques Dorais lorsque ce dernier propose sa définition de l'identité culturelle en ces termes :

L'identité culturelle [...] se définit par la conscience fondamentale que l'on a de la spécificité de son groupe d'appartenance, en termes d'habitudes de vie, de coutumes, de langue, de valeurs, etc. (Dorais, 2010 : 99).

---

<sup>41</sup> L'objectivité de la langue est également à relativiser puisqu'elle dépend aussi de la perception que l'on en a et des représentations qu'elle suscite. Il s'agit surtout ici de considérer que son usage et sa technicalité lui confèrent un aspect factuel, concret, qu'un sentiment (ou une émotion) ne possède pas en soi, mais traduira plutôt en comportements.

À ces critères, Bernard Assiniwi ajoute la résistance comme trait de caractère au personnage de Fred. Celle-ci soutient l'intrigue et habite le personnage jusqu'au dénouement. Cette résistance apparaît dans les répliques du chef de bande qui s'inscrivent continuellement en faux contre les changements proposés par ses collègues, dans la mesure où ces derniers s'inscrivent dans une perspective non autochtone ; elle s'inscrit également dans son comportement lorsqu'il s'allonge sur le sol en travers de la route, prêt à laisser les camions de la compagnie minière lui passer sur le corps plutôt que de céder face à l'imposition de lois qu'il ne reconnaît pas ; elle se révèle encore dans son refus de dialoguer avec son fils qui ne partage pas sa façon de voir, ancrée dans les valeurs traditionnelles, au profit de la vision des « Blancs » ; enfin, elle apparaît dans la fin tragique du personnage qui, par son refus radical de voir ses valeurs culturelles s'éteindre, décide de mettre fin à ses jours. La narration de l'auteur n'amène pas à voir cet acte ultime comme une capitulation face à la domination non autochtone, mais comme un refus catégorique de vivre selon des principes qui ne sont pas ceux que lui dicte sa culture. C'est d'ailleurs la division entre les membres de sa communauté qui l'amènent à penser que la société dans laquelle il vit ne reflète plus les valeurs traditionnelles et qu'en ce sens, il n'y a plus sa place.

Dans cette pièce, la défiance envers l'acculturation est exprimée par la crainte que la transformation des modes de vie entraîne la transformation des valeurs. En ce sens, la dramaturgie propose une réflexion sur les risques liés à l'abandon de la culture, à savoir, la perte d'identité, la perte de lien social, l'affaiblissement du rapport intergénérationnel, la perte de la langue d'origine et dans l'ensemble, la perte des valeurs philosophiques propres à un peuple. Mais dans le même élan, la présence de personnages aux visées plus modernistes traduit une réalité contemporaine qui est celle de l'ajustement à une culture nouvelle, de la transformation des perceptions d'origine au profit de celles légitimées par la culture au pouvoir. Ainsi les deux

approches de l'acculturation telles que définies par Michel Grenon sont illustrées par les personnages traditionalistes et modernistes opposés dans la pièce.

À la lecture de cette pièce, on s'interroge sur les bases qui pourraient amener les populations autochtones à résister à l'acculturation politique, comme on s'interrogeait sur la possibilité de se préserver de l'entreprise évangélique. Revenons donc à ce concept de résilience évoqué plus tôt.

### 3-3- Entretenir la résilience

Popularisé dans les années 1980, alors que la reconnaissance de la diversité culturelle impose une compréhension de la résistance et de la capacité d'adaptation des populations précarisées, le concept de résilience se développe en psychologie dans le cadre d'études reliées à la maltraitance des enfants. Il révèle les ressources internes et externes qui participent à la survie. Dans un article intitulé « *What is resilience?* », des spécialistes définissent la résilience en termes de dispositions mentales et de ressources sociales dont l'interaction favorise la résistance. La résilience est appréhendée selon des facteurs personnels (entre autres : traits de personnalité, lien social, spiritualité, facteurs démographiques); des facteurs biologiques (les conditions d'existence difficiles affecteraient le développement du cerveau et les capacités afférentes); et des facteurs environnementaux systémiques (équilibre affectif provenant de la cellule familiale et qualité de l'environnement institutionnel, culturel et spirituel). Les auteurs proposent la définition générale suivante :

*Fundamentally, resilience refers to positive adaptation, or the ability to maintain or regain mental health, despite experiencing adversity (Herrman et al., 2011 : 259).*

Cette conception de la résilience aborde le concept comme un état psychique et émotionnel idéal dont la réalisation dépend d'un ensemble de traits personnels et

environnementaux spécifiques, l'ensemble devant permettre à l'individu de faire face à l'adversité. La résilience est alors moins une faculté personnelle qu'une condition relative à un réseau collectif menant à la résistance et à l'adaptation.

Pour certains, la résilience naît de la vision holistique des Autochtones selon laquelle l'existence ne fait sens que dans un principe d'interconnexion entre le vivant et l'environnement. Elle s'incarne particulièrement dans l'interaction entre les Êtres et leurs expressions culturelles telles que « la spiritualité, la force de la famille, les aînés, les rites cérémoniels, les traditions orales, l'identité et le soutien » (Mc Cormick, 2009 : 4). Pourtant, la spiritualité telle que vécue par eux est contrariée par l'entreprise d'évangélisation ; la force de la famille est affaiblie par l'envoi imposé des enfants dans les pensionnats, le rapport intergénérationnel et son effet structurant sur l'organisation de la communauté se délite avec l'exigence d'un type de gouvernance calqué sur les façons européennes ; les rites cérémoniels et les traditions orales se perdent avec, entre autres, les interdits reliés aux manifestations culturelles inscrits dans *la Loi sur les Indiens* ; l'identité se dissout dans sa constante confrontation avec ceux, porteurs d'une identité valorisée, tandis que le soutien, qui émane de la sphère familiale ou de l'environnement relationnel plus large, est atténué par la précarité sociale globale.

Par conséquent, la résilience autochtone ne peut guère s'appuyer sur des structures collectives et des réseaux externes pour maintenir les individus ou les communautés dans des modes de vie acceptables, ces structures et réseaux étant ceux même par lesquels advient le déséquilibre. Il faut alors que les porteurs de cultures trouvent les outils de leur équilibre en leur propre sein, et ceci nécessite un renforcement des valeurs, des savoirs et des pratiques dont les stratégies conjointes sont la lutte et le dialogue.

Dans un numéro spécial de la revue *Pimatisiwin*, consacré à la résilience, John Fleming et Robert J. Ledogar abondent dans le sens d'un lien étroit entre le capital

social communautaire et les caractéristiques individuelles dans la littérature abordant le thème de la résilience. De plus, ils soutiennent que la résilience individuelle est possible quelle que soit la qualité du capital social communautaire :

*[...] we highlight the ability of resilience research to link evidence on community social capital with individual data and the recognition that individuals can be resilient even if the communities they live in have low or even negative social capital (Fleming, Ledogar, 2008 : 25)*

Pour Fleming et Ledogar, le capital social, également appelé résilience culturelle, fait référence à l'utilisation de la culture comme ressource pour les individus et les communautés. La résilience culturelle semble particulièrement appropriée pour décrire les phénomènes de résistance dont les communautés autochtones font montre face à l'adversité. Les auteurs en retiennent la définition suivante :

*[...] cultural resilience is the capacity of a distinct community or cultural system to absorb disturbance and reorganize while undergoing change so as to retain key elements of structure and identity that preserve its distinctness (Fleming, Ledogar, 2008 : 32)*

Plusieurs scénarios sont avancés pour expliquer les phénomènes de résilience. Ainsi, la présence d'indicateurs de continuité culturels, tels que « l'autonomie gouvernementale, la revendication territoriale, l'éducation, les services de santé, les équipements culturels, et les services communautaires », participent grandement à la réduction de violences telles que le suicide. Dans cette perspective, ce sont donc par des mesures de régulation internes à la communauté, de contrôle et de cohésion sociale que les communautés autochtones parviennent à se maintenir.

Cependant, lorsque de tels indicateurs n'existent pas ou sont peu présents, les communautés, tout comme les individus, peuvent s'appuyer sur d'autres critères susceptibles de faire naître ou apparaître la résilience. Les auteurs relèvent que pour les groupes autochtones, la résilience, entendue comme un processus, peut se

déployer sur la foi d'expériences négatives communes telles que « le traumatisme historique, le racisme, l'exploitation et la pauvreté ». Face à l'adversité, elle prend la forme d'une confiance mutuelle, de liens de solidarité et du développement d'un réseau social. Guy Sioui Durand la conçoit de la façon suivante :

[...] Le parti pris de résistance aux forces dominantes se veut un choix différent. Il a affaire à des affinités, à des attachements/arrachements et à des réseautages parallèles ou d'infiltration des circuits officiels où couve une constante velléité d'autodétermination communautaire à la base, et ce, non pas uniquement comme pratiques de révolte, de contestation, mais encore comme ruses de survie et de transformation de l'art engagé en contexte réel (Sioui Durand, 2009 : 22).

L'auteur souligne ici le double aspect de la résilience dont la pratique artistique témoigne. L'art engagé répond et s'oppose à une assignation insistante par des actions concertées, notamment dans le cadre d'une communauté résiliente, mais il est également le fruit d'un phénomène intrinsèque qui tend à refuser l'extinction en perdurant. Ce double aspect de la résilience, réactif et actif, réintroduit la notion de naturalité propre à la définition initiale de la résilience développée en physique, qui suppose l'aptitude d'un matériau à résister à un choc. La résistance des matériaux appliquée à l'Être humain devient une propriété de ce dernier. Si, comme le soulignent Ledogar et Fleming, la plupart des études portant sur la résilience présentent le tissu social collectif associé aux caractéristiques personnelles d'un individu comme une condition essentielle à la capacité de résilience de ce dernier, celles qui étudient l'application du concept aux peuples autochtones soulignent qu'il faut prendre en compte la spécificité des cultures autochtones dont la façon d'aborder l'individu est indissociable de sa communauté et de son environnement.

Selon Laurence J. Kirmayer et ses collaborateurs, cette approche écosystémique propose un éclairage différent du concept de résilience, en ce qu'elle présente la culture comme un élément décisif de la constitution même de l'individu. En ce sens,

l'individu possède en lui-même les éléments utiles au développement et à la mise en pratique de sa résilience par ses caractéristiques propres, telles que le sens de l'humour ou l'intelligence, associées aux aspects systémiques écologiques que lui procurent sa culture. Aussi, tandis qu'un matériau résiste au choc et retrouve son état initial, l'individu développe ses capacités « d'ajustement, d'adaptation et de transformation », ce qui a pour effet de modifier son environnement (Kirmayer *et al.*, 2011 : 85). Les auteurs ont mené des recherches avec des collaborateurs et collaboratrices des nations micmac, mohawk, métis, et inuite et en déduisent qu'il faut tenir compte du contexte et de la culture pour appréhender le concept de résilience appliqué aux communautés autochtones. Ceci implique une prise en compte des déterminants sociaux de la santé, qui dans leur cas, passent par l'histoire de la colonisation (et ses expériences « d'extermination, de marginalisation et d'exclusion »), « les pensionnats, l'assimilation, le racisme, la discrimination et la relation à la terre », l'ensemble induisant des inégalités qui perdurent. Les stratégies de résilience sont puisées à même « les savoirs traditionnels, les valeurs et les pratiques ». Les communautés s'appuient sur des réseaux extensifs internationaux de peuples autochtones aux situations similaires et font face aux relations qui les opposent aux sociétés dominantes. La résilience est alors abordée comme le fruit d'une construction narrative positive qui prend racine dans « l'histoire, les mythes et les enseignements sacrés ». Cette construction valorisante a pour effet de donner un sens et une continuité à la communauté. En ce sens, une méthodologie adaptée à la spécificité autochtone, qui se concentre sur la narration, apparaît pertinente pour saisir le rôle de cette dernière dans le déploiement de la résilience :

*A research methodology that focuses on narrative is particularly welcome in indigenous communities, where storytelling has played a central role in the transmission of culture and is widely respected as a source of knowledge, wisdom, and affirmation of identity (Kirmayer et al., 2011 : 86).*

Si la narration permet de donner un sens à l'expérience de l'individu comme à celle du groupe, elle favorise aussi la valorisation de l'identité individuelle et collective, en plus d'assurer la pérennité de la communauté. Le processus a des effets internes et externes. Il unifie les membres de la communauté entre eux et valorise leur savoir commun. Dans le même temps, il permet à chaque individu ou groupe d'affirmer son identité, de faire face aux défis et de résoudre les problèmes engendrés par des situations difficiles. L'aspect individuel de la résilience réside dans la singularité de l'individu qui construit la narration, au regard de ses caractéristiques personnelles (âge, sexe, éducation) ainsi que du contexte d'expression et du développement de sa culture d'appartenance.

Les études menées en collaboration avec les Premières Nations micmac et mohawk attirent l'attention sur le lien entre gouvernance autochtone et narration. Dans un contexte colonial où la gouvernance est prise en charge et imposée par les colonisateurs, comme on le voit pour la communauté micmac du Québec et le gouvernement canadien, la résilience consiste à maintenir la connaissance et la valeur de l'organisation gouvernementale micmac en construisant et reconstruisant son histoire à travers les individus et le temps. La gouvernance est fondée sur des principes issus de la spiritualité micmac et le fait d'en rappeler les fondements et d'en reproduire les rites actualise la culture au sein de la communauté et consolide le sentiment d'appartenance. En ce sens, la communauté micmac ne considère pas l'esprit des traités signés avec la Couronne d'Angleterre de la même manière que les signataires européens. Tandis que pour les colonisateurs, les traités garantissent le contrôle du territoire et des populations, ils signifient, aux yeux des Micmacs, la reconnaissance de la valeur des nouveaux arrivants qui acceptent de les considérer comme des *humains*, c'est-à-dire des personnes « capables de vivre en paix et en toute amitié<sup>42</sup> ». Les traités représentent également l'engagement des Micmacs à

---

<sup>42</sup> Traduction libre.

partager leurs savoirs avec ces nouveaux venus. L'avantage de cette distinction est de mettre en exergue un système de pensée orienté vers la recherche d'harmonie et de partage plutôt que vers l'accumulation de biens. Cette valorisation des valeurs culturelles micmacs renverse la représentation d'un autochtone contemporain soumis à l'acte colonial au profit d'un sujet fier de ses fondements identitaires.

Un autre aspect du lien entre gouvernance micmac, spiritualité et narration concerne le contenu mythologique des rituels. Car, malgré les déterminants politiques et sociaux qui ont affecté la vie des Micmacs depuis la colonisation, les membres des communautés ont conservé l'usage de leur langue vernaculaire, réceptacle des savoirs concernant l'écosystème local, ainsi que le rituel cérémoniel entourant la résolution de conflits nommé *apisiktuaqn*<sup>43</sup>. Le rituel nommé *apisiktuaqn* se pratique en suivant des étapes menant à la réconciliation des parties. Il suppose une confrontation des opposants, une entente de réparation et une réconciliation, le tout orchestré par un narrateur externe. Celui-ci relate les événements qui ont fait l'objet du litige ainsi que le déroulement du processus de résolution du conflit. Si le rituel n'est plus guère utilisé aujourd'hui, son actualisation à travers la tradition orale témoigne d'un type de gouvernance indépendant de l'approche politique allochtone.

Dans le même esprit, suite aux interdits culturels accompagnant *la Loi sur les Indiens*, les Mohawks de Kahnawake ont pris des mesures pour revitaliser leur langue et leurs cultures en plus de se réappropriier la gouvernance des services offerts sur leur territoire. Les événements survenus à Oka en 1990 leur ont également permis de consolider leurs liens avec d'autres communautés de la confédération iroquoise. L'exemple mohawk conforte l'importance de la narration dans la préservation de savoirs culturels propres. De plus, il apporte un éclairage quant à la manière dont la communauté s'approprie une pratique étrangère pour s'adapter à la nouvelle réalité de son peuple et préserver ses valeurs culturelles. Ainsi la transmission orale du récit

---

<sup>43</sup> On se référera à l'article cité pour connaître le rituel plus en détail.

cosmogonique nommé *Kaianere'kowa* (ou *La Grande Loi de la paix* ou encore *Constitution de la confédération iroquoise*) rappelle aux humains « les valeurs et principes » de la Création, à travers un ensemble de règles d'organisation et de fonctionnement des peuples composée de 117 articles. Le récit contient les éléments permettant aux nations iroquoises de rester unies et d'éviter la guerre avec les autres nations à travers un message apporté par le Huron Deganawida aux Iroquois. Selon les chefs autochtones, l'événement se situe vers le XIV<sup>e</sup> siècle et la démarche vise à rétablir la paix entre les Iroquois et les autres nations. Le message annonce la fin des armes et de ses tueries, comme celle des guerriers et des conflits.

Comme dans l'exemple micmac, l'interprétation de l'alliance entre les Français, les Anglais et les Iroquois diffère selon chaque partie. La « chaîne d'alliance » recommandée avec les étrangers est perçue comme un lien d'amitié, voire de fraternité, alors que du côté européen, elle est envisagée dans un rapport « seigneurial », comme celui d'un père avec ses enfants (Vachon, 1993 : 33). Encore une fois, la perception iroquoise valorise un rapport égalitaire éloigné de celui des Européens, plus ancré dans une dynamique de conquête. Aussi, les Mohawk favorisent cette approche valorisante qui échappe à l'assignation à domination promise par une représentation européenne qui stigmatise toute la communauté.

L'aspect narratif du récit se décline par le discours, la lecture, la récitation et le chant. Le discours intervient dans les articles 28, 64 et 81 et sert à introniser un nouveau chef ou à encourager les guerriers lorsque la paix s'avère impossible à obtenir par d'autres moyens que la guerre. La lecture apparaît dans les articles 32 et 62 et consiste à interpréter le contenu des treize rangées de *wampum*<sup>44</sup>. La récitation se trouve dans les articles 23, 30, 63 et 64. On récite la Grande Loi avant d'accorder le

---

<sup>44</sup> Les *wampums* sont des colliers contenant plusieurs rangs de perles de coquillages marins tissés et colorés de manière à créer une forme narrative. La lecture des *wampums* servait à exprimer ou rappeler les termes d'une entente entre peuples, notamment entre les peuples autochtones et les Européens. Ils font l'objet d'échanges et célèbrent les accords entre Amérindiens et Européens dès le XVII<sup>e</sup> siècle (Turgeon, 2005 ; Lainey, 2008)

titre de Chef. On la récite encore sur demande à ceux qui souhaitent se rappeler ses principes et l'on récite le *wampum*. Enfin le chant traverse les articles 32, 46, 64, 81, 82, 105 et 106. Il apparaît dans les cérémonies de deuil, sous la forme d'un hymne à la pacification, ou encore lors de la réception du nom donné à un enfant, en cas de guerre et lors de l'intronisation des Chefs.

Le maintien de l'usage de la langue et la pratique des coutumes traditionnelles ont donc un impact décisif sur la capacité de résistance et de survie dans un milieu en transformation. La tradition orale, caractérisée ici par la narration du savoir et du sens des pratiques culturelles, participe pleinement de la pérennité des valeurs identitaires.

En interdisant ou en délégitimant les pratiques culturelles constitutives de la diffusion des savoirs autochtones, les gouvernements canadiens et québécois minorisent une part de la population. Les institutions reproduisent les différences inscrites dans les lois, ce qui implique un traitement différencié de certaines catégories de la population. La judiciarisation des cultures a un impact sur le sentiment d'appartenance et renforce l'esprit communautaire nécessaire à la survie des populations minorisées. Les représentations qui en découlent marquent les relations entre les représentants des institutions et les administrés.

#### 3-4- Une discrimination systémique

L'ensemble des dispositions contenues dans la *Loi sur les Indiens* n'est pas nécessairement connu des populations non autochtones. Cette méconnaissance et les incompréhensions qui en découlent concourent à la construction d'une représentation stéréotypée du sujet autochtone, vu comme un citoyen peu responsable qui bénéficie du système sans participer à sa reproduction. Cette représentation désobligeante a traversé le temps. Consciente de ces stéréotypes enracinés de longue date, la Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse s'est adjointe les

services de Pierre Lepage (de la Direction de l'éducation et de la coopération), à qui a été confiée la tâche de produire un document visant à améliorer les relations entre Autochtones et Québécois. Ce document a servi d'outil pédagogique aux membres de l'Institut culturel et éducatif Montagnais (aujourd'hui *Tshakapesh*) qui pendant dix ans, de 1998 à 2008, ont sensibilisé les jeunes issus du milieu éducatif québécois. Le directeur de l'Institut décrit le contexte ayant mené à cette démarche en ces termes :

Dans l'histoire du Canada et du Québec, les Premières nations ont eu, jusqu'à maintenant, très peu de visibilité et seule une vision folklorique a subsisté. Lors des événements de l'été 1990, à Oka, une image négative des Premières nations s'est propagée à travers le Québec. Pour nous de la nation innue, nous ne pouvions rester muets face à tant de généralisations. Le temps était venu de passer à l'action. Il fallait nous faire mieux connaître et mettre en valeur notre culture et notre mode de vie (Vollant, cité par Lepage, 2009 : III).

Un thème récurrent qui circule dans l'espace public et fait l'objet de reproches est celui de l'exemption de taxes. Si les conditions spécifiques de ces exemptions ne sont pas connues, elles n'en alimentent pas moins un sentiment d'injustice de la part des autres citoyens qui se sentent désavantagés face à ce qu'ils considèrent comme des privilèges. Malgré les initiatives de démystification, telles que cette sensibilisation des jeunes Québécois à l'histoire des Autochtones, le stéréotype perdure et stigmatise encore les Autochtones à l'époque contemporaine.

Lors de l'élaboration de la pièce collective *Tipatshimutau*<sup>45</sup> en 2014, les comédiens ont choisi de jouer des scènes de la vie quotidienne qui les avaient touchés. Bien que toutes ne concernaient pas des thèmes récurrents de l'expérience autochtone au

---

<sup>45</sup> *Tipatshimutau* est un terme innu signifiant « Racontons ». La pièce est une oeuvre collective, fruit d'une collaboration entre les Productions Papu Auass et le Musée de la civilisation de Québec. Mise en scène par Muriel Miguel, la pièce a été jouée les 24 et 25 février 2014, au Musée de la civilisation à Québec dans le cadre de son exposition permanente dédiée aux Premières Nations, intitulée « C'est notre histoire ». Les auteur.e.s et artistes en scènes étaient Marjolaine McKenzie, Emilie Monnet, Louis-Karl P. Sioui et Jocelyn Sioui.

Québec, l'une d'entre elles s'inscrivait nettement parmi les préjugés qui circulent et concernait l'exemption de taxes. L'histoire, non fictive, était celle d'un enfant qui, au temps des Fêtes, appelait le Père Noël à la radio pour lui faire connaître ses souhaits. Une fois en onde, l'enfant âgé de 7 ans, que « le Père Noël » avait identifié comme amérindien, se voyait interrompre et opposer une fin de non-recevoir en ces termes : « Mais tu ne paies pas de taxes ! ». À la fin de la pièce, l'acteur qui expliquait son processus de création aux spectateurs, revenait sur cet incident, encore visiblement ému et scandalisé par cette adresse faite à un enfant, à qui l'on jetait l'opprobre pour un préjugé tenace.

À travers cette situation mise en scène, l'auteur et praticien sensibilise le public à la stigmatisation engendrée par les préjugés. Ces derniers alimentent des stéréotypes, en l'occurrence celui d'un autochtone entretenu dont l'image traverse les générations et fait fi de l'individu et du contexte d'expression. La mise en scène de l'enfant victime d'un préjugé, ainsi que l'argumentaire développé par l'acteur après la pièce, invitent à reconsidérer le préjugé au regard de la norme : un enfant ne devrait pas être soumis à la violence du préjugé. Son innocence devrait être préservée. Le débat se situe au-delà des conflits historiques et des querelles sociales et le cas présenté appelle à un réveil des valeurs morales que la société devrait tenir pour universelles. C'est donc sur le terrain des valeurs communes, débarrassées de leur contenu culturel ou idéologique, qu'on entend toucher le spectateur et le conscientiser face à des attitudes quotidiennes incorporées.

Lutter contre le stéréotype participe de cette sensibilisation. Le stéréotype consiste en une simplification du réel qui peut mener à des représentations négatives et desservir les groupes qui en font l'objet. « Le jugement stéréotypé » apparaît d'autant plus facilement qu'il s'appuie sur une théorie concernant le groupe jugé. Si cette dernière suppose qu'un groupe est ce qu'il est en fonction d'une « essence », on lui prêtera des caractéristiques particulières qui définiront cette essence (Schadron, 2006).

Cette théorie de « l'essence » est entretenue par une discrimination institutionnelle qui, de la justice à l'éducation ou des services sociaux à l'entreprise, en passant par les médias, alimente des représentations collectives stéréotypées qui confortent les croyances populaires et favorisent des comportements marginalisant, tant chez les discriminants que chez les discriminés. Forte de multiples expériences en milieu autochtone urbain et en région, Marie-Ève Cotton écrit :

Force est donc de constater que les processus de marginalisation des autochtones au Québec et au Canada, qui constituent les fondements historiques de leur rapport avec les peuples allogènes, ne se limitent pas à un passé colonial regrettable, mais ont évolué jusqu'à se trouver érigés en systèmes, légitimés par les dynamiques institutionnelles et intériorisés tant chez les populations allogènes que chez les autochtones eux-mêmes (Cotton, 2008).

Le rapport intitulé *Profilage racial et discrimination systémique des jeunes racisés* commandé par La Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse en 2009 dresse un portrait du profilage racial et de la discrimination vécue par les jeunes. Il propose des pistes de réflexion et d'action en vue de les faire cesser. La discrimination qui en découle provoque des maux qui nuisent à l'épanouissement de l'individu et au développement de son appartenance à une identité collective. Les auteurs l'expriment en ces termes :

Cela a pour effet de compromettre non seulement leur confiance dans les institutions, mais aussi leur estime de soi et leur sentiment d'appartenance à la société québécoise (Eid, Magloire, Turenne, 2011 :15).

L'ensemble du rapport préconise l'action concertée des organismes, des institutions et des personnes concernées, notamment dans « le secteur de la sécurité publique, le milieu scolaire et le système de protection de la jeunesse ». La part de mesures relatives à la politique publique se décline dans la recommandation suivante :

Sur le plan institutionnel, il incombe aux élus et aux décideurs d'examiner les lois, les normes et les politiques organisationnelles qui ont pour effet, parfois subtilement et même involontairement, de renforcer l'exclusion ou la marginalisation des minorités racisées (Eid, Magloire, Turenne, 2011 : 3).

En octobre 2013, le Secrétariat des Affaires autochtones du Québec propose pour consultation un *Plan d'action pour contrer le racisme et la discrimination envers les Autochtones*. Elizabeth Larouche, alors ministre déléguée aux Affaires autochtones, le conçoit comme un document visant à dégager des pistes de réflexion dont il sera débattu les 6 et 7 novembre de la même année, dans le cadre des *Journées de consultation*. Son approche est axée sur la tolérance, la cohabitation et l'égalité des chances dont l'effectivité se mesurera notamment à travers « l'instauration d'un mois de l'histoire des Autochtones ». La réalité de la situation sociale des Autochtones est dépeinte en ces termes :

Au quotidien, nombre d'Autochtones doivent affronter préjugés et stéréotypes, cela dans presque toutes les sphères de la vie publique. Que ce soit au travail, à l'école, ou dans les médias, les Autochtones sont parfois en butte à un discours et des comportements qui relèvent malheureusement du racisme, de la discrimination et du harcèlement (Secrétariat des Affaires autochtones, 2013 : 2).

L'histoire des relations entre Autochtones et non-Autochtones au Canada y est abordée sous l'angle de l'assimilation des Autochtones par le biais de politiques gouvernementales telles que la *Constitution de la confédération canadienne* ; l'*Acte de l'Amérique du Nord britannique* ; la *Loi sur les Indiens* ou le *régime des pensionnats*. L'énumération de ces actes d'assimilation institutionnels et le principe de consultation s'inscrivent dans une volonté de changement de perception des populations marginalisées, dans le but de reconnaître leur contribution à la société.

Cette volonté de changement est le fruit d'un long processus dont le tournant se situe au début des années 1970<sup>46</sup> et dont les effets sur les mentalités peinent à s'incorporer au sein de la société, comme en témoigne l'exemple donné dans la pièce précédemment citée. Si la *Convention de la Baie-James et du Nord québécois* (1975) ; la *Convention du Nord-Est québécois* (1978) ; les changements apportés à la *Constitution* (1982) ou encore la reconnaissance des onze nations autochtones du Québec (1985/1989) attestent d'un tournant relationnel, les mesures prises par le Gouvernement du Québec pour contrer le racisme et la discrimination répondent surtout à des impératifs globaux visant toutes populations minorisées du Québec. Or, les peuples autochtones entendent faire l'objet de mesures spécifiques et adaptées à leur situation particulières (Tanguay, 2014 : 1). Pour Daniel Salée<sup>47</sup>, les mesures gouvernementales ne sauraient se défaire du rapport de domination sur lequel est bâtie la relation entre Autochtones et non-Autochtones. Si ce rapport ne change pas, les politiques en faveur d'un réel amenuisement du racisme et de la discrimination ne seront pas (Tanguay, 2014 : 6).

À travers le Canada, le théâtre autochtone contribue à ce changement de rapport en mettant en scène des situations quotidiennes qui manifestent le déséquilibre relationnel entre Autochtones et non-Autochtones et tentent de relativiser leurs différences, dans le but de provoquer une prise de conscience du public. Un exemple de la transversalité de la lutte des auteurs dramatiques autochtones contre le racisme et la discrimination s'observe dans une pièce telle que *Contes d'un Indien Urbain*. Son histoire, transportée d'une province à l'autre, traduit la perception et les effets de la domination coloniale.

---

<sup>46</sup> Je reviendrai plus amplement sur cette question dans le chapitre consacré à l'éducation.

<sup>47</sup> Pour une lecture plus approfondie de la position de cet auteur concernant l'État, les Autochtones et le racisme, on lira à profit son article consacré à la question dans la revue *Nouvelles pratiques sociales*, paru en 2005 (voir bibliographie).

L'œuvre originale, *Tales of an Urban Indian* est une œuvre dramatique écrite en anglais en 2003 par l'Amérindien Shushwap Darrell Dennis, de Colombie-Britannique. Régulièrement jouée depuis par l'auteur lui-même et par d'autres comédiens amérindiens à travers le Canada, la pièce est présentée sous son abord comique dans le milieu anglophone et remporte un certain succès. L'œuvre traduite en français par Olivier Choinière à la demande de la troupe Ondinnok, qui souhaitait la jouer sur scène pour un public francophone, est mise en scène par Catherine Joncas en 2006. La pièce fait l'objet d'une tournée qui se poursuit pendant les années suivantes (2007, 2008) sur le continent américain ainsi qu'en Europe, pour enfin faire le tour des communautés autochtones du Québec en 2009.

*Contes d'un Indien urbain* raconte l'histoire de Simon, un jeune Shuswap de Colombie-Britannique, à travers son périple menant de la réserve de son enfance, le Lac aux Coyotes, à Vancouver. Toutes les étapes de sa vie sont explicitées à travers les épreuves qu'il doit affronter et surmonter : l'adolescence, la mort, le désœuvrement, la drogue, la rupture, l'isolement, la ségrégation.

La structure de la pièce et son support écrit empruntent au texte théâtral, avec ses dialogues et ses didascalies, tandis que la narration s'inscrit dans le conte, comme l'atteste le titre de l'œuvre et la présentation de la fable sous forme de récit joué en monologue indirect par un seul acteur narrant son histoire parsemée d'une multitude de personnages qu'il assume tour à tour sur scène.

L'ensemble de la pièce est porté par une perspective qui interroge le rapport à l'altérité, dénonce les préjugés et tente dans le même temps d'ouvrir sur des préoccupations communes aux Autochtones et aux non-Autochtones. Pour ce faire, dès les premières répliques, l'œuvre procède à une démystification de *l'Indien* :

On m'a pas mis au pensionnat. J'ai pas été adopté. J'ai jamais pogné de maladie d'une quelconque couverture de la Baie d'Hudson [...] j'aime le béton ! Je me perds dans le bois. Je me change pas en animal. J'ai jamais eu de visions. J'ai jamais dansé avec les loups. Pis j'braille pas chaque fois que quelqu'un jette un sac de chips à terre. Cimonak j'suis même pas capable de faire tomber une goutte de pluie ! (Dennis, 2005/2006 : 2).

Cette mise au point révoque l'image d'un Autochtone victime, assisté, empreint de spiritualité, en communication avec les Êtres vivants, chamane et environnementaliste. Le procédé rapproche le spectateur non autochtone de cet autre supposé différent en annulant ses différences. À l'instar de cette réplique, une autre montre le refus de représentations qui victimisent à l'intérieur de la communauté. L'agente autochtone du bureau d'aide sociale s'adresse à Simon :

Mr. Douglas, les gens de notre communauté ont suffisamment de problèmes comme ça. La dernière chose dont ils ont besoin c'est bien de personnes comme vous qui brandissent la question de la race pour excuser leur paresse (Dennis, 2005/2006 : 52).

Cependant cette lutte contre les préjugés stigmatisants n'empêchent pas la dénonciation d'une situation qui perdure et que l'on tait :

C'est une histoire que j'ai besoin de raconter, pas parce qu'elle est exceptionnelle, mais parce qu'elle est répandue, pis qu'on la raconte pas souvent (Dennis, 2005/2006 : 2).

Plus loin, la pièce dénonce l'enfermement dans la catégorie « Indien » en décrivant la période où Simon gagne sa vie en jouant des rôles de figurant indien au cinéma. La scène dévoile que la représentation médiatique de l'Indien participe des stéréotypes véhiculés dans la population :

C'était à peu près toujours le même film. L'homme blanc est capturé par les Indiens. L'homme blanc sauve la vie du brave indien. L'homme blanc enseigne le sens de l'honneur à l'Indien. L'homme blanc s'en va chevauchant avec la belle et jeune indienne (Dennis, 2005/2006 : 41).

Le stéréotype est ici basé sur une comparaison qui avantage le non-Autochtone paré de toutes les qualités, telles que le pacifisme, le courage, la séduction, les valeurs morales, tandis que l'Indien paraît belliqueux, assisté et dépourvu de valeurs morales. Ces stéréotypes fictionnels sont réifiés par le réel qui les nourrit, comme l'indique l'intervention du metteur en scène :

[...] mais si à sa place tu grognais à ton enfant pis après ça que tu garrochais ta femme à terre... ? Pourquoi ? Parce que t'es en maudit... parce que... ben... il me semble juste que ça fait plus indien. Ah, pis t'sais quand tu parles, tu fais des phrases complètes, pis t'as comme une large palette d'émotion ? c'est ça... fais-en moins. Plus stoïque. Plus noble. Tend un peu. Maquillage ?! On pourrait-tu y lancer un peu de bouette dans face ! Pis mets-y donc une couple de bibittes dins cheveux ! Ce qu'on veut ici c'est de l'authenticité ! Ok, on se la tourne ! (Dennis, 2005/2006 : 41).

Cette réplique fait référence à une certaine image stéréotypée de l'Indien hollywoodien qui marque encore les représentations populaires au quotidien. En effet, Anne Garrait-Bourrier rappelle que l'image de *l'Indien*, en particulier dans le cinéma américain, fait l'objet d'une exploitation intense dont l'influence, bien que d'obédience fictionnelle, imprègne fortement le réel :

Le cinéma étant l'un des moyens de diffusion de l'image le plus puissant – avec la télévision – ces diverses étapes dans l'exploitation de l'iconographie amérindienne ont très largement contribué à l'ancrage dans l'esprit des spectateurs américains de jugements pré-établis et donc de préjugés d'ordre raciste, et il n'est pas inutile de rappeler le rôle parfois nocif que peut avoir l'image sur les masses, même si elle est le produit d'une création artistique (Garrait-Bourrier, 2009 : 3)

Tour à tour « noble sauvage », « sauvage sanguinaire » ou « Indien New Age », son étrangeté passe également par un langage obscur ou d'énigmatiques métaphores avant de proposer des portraits un peu plus subtils, moins figés dans une dichotomie culturelle irréconciliable. Cette complexité accordée aux personnages *indiens*, se traduit progressivement par un questionnement sur les relations entre Autochtones et non-Autochtones au regard de leurs alliances (fictionnalisation de Matoaka Amonute, dite Pocahontas) ou des effets de l'assimilation culturelle (les pensionnats, ou ce que l'on a appelé tout récemment « le génocide culturel »). Remarquons comment l'article proposé par Anne Garrait-Bourrier souligne la corrélation entre des événements historiques, tels que la guerre du Vietnam d'une part, et la transformation des représentations concernant les Indiens d'Amérique dans les univers fictionnels, d'autre part. L'image de *l'Indien* est utilisée afin de dénoncer les massacres perpétrés au Vietnam de façon détournée. Le parallèle suggéré entre le génocide indien et le sort réservé aux Vietnamiens est un procédé qui permet d'éviter la confrontation directe avec les autorités américaines, tout en rappelant à la population une part de l'histoire qu'elle ne souhaite pas revivre. Le changement de perception qu'occasionne la prise de conscience de l'oppression infligée rejailit tant sur la perception du peuple vietnamien que sur celle des peuples autochtones. Mais ce changement de perception est instable, car l'image de *l'Indien* change de substance au gré de causes variées qui ne le concernent pas toujours. Notons cependant que l'iconographie qui lui est réservée a d'autant plus d'impact sur les populations, qu'elle traduit les changements de statut dont celui-ci fait l'objet au regard des autorités politiques (*Loi sur les Indiens*, droit de vote, etc.). De la sorte, son capital de sympathie se mesure à celui de sa légitimité institutionnelle. Ne reconnaît-on pas la brute sanguinaire dans l'Indien qui résiste à l'oppression et s'oppose à la force dominante ; le noble sauvage dans les traits que Voltaire donne à son *Ingénu*, personnage héritier de cette philosophie des Lumières qui influença le cours de l'histoire (la Déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique, la Révolution française) ou encore l'Indien New Age dans cette représentation projetée d'Américains *blancs*, fascinés par les Premiers habitants

du continent et leur mode de vie jugé proche de la nature (Feldes-Strigler, 2002) ? Dans cette iconographie acquise ou subie, mais dans tous les cas, romancée, *l'Indien* incarne une altérité active, voire réactive, parée des atours qui sied à celui qui la projette.

Aussi, l'« authenticité » attendue par le metteur en scène de Simon dans la scène citée plus tôt, fige le dit *Indien* dans des représentations qui évoluent d'autant plus difficilement que la rencontre avec les Autochtones contemporains paraît peu probable :

Leur maison était couverte mur à mur d'art autochtone. Mais j'étais le seul indien à avoir jamais mis les pieds chez eux (Dennis, 2005/2006 : 46).

La présence d'objets culturels autochtones dans l'enceinte privée atteste d'un *a priori* positif. Cependant, bien qu'on les côtoie au quotidien, la distance avec leur culture d'origine semble immuable.

La pièce s'attache également à démontrer par l'absurde la relativité des différences, bousculant ainsi les représentations d'une altérité absolue. Dans la scène qui suit, le préjugé rend aveugle et le rapport d'altérité est si fort que l'on ne voit plus ce qui est semblable. La différence supposée devient alors un fossé infranchissable qui assigne à la différence :

– Ça a vraiment l'air bon, Tina. C'est quelle sorte de baies sauvages, ça ?  
– Des fraises. – C'est où que t'es allée les cueillir ? – Au I.G.A<sup>48</sup>. – Pis c'te viande-là ? De l'original ? Du chevreuil ? – Hamburger. Hot-dog. –  
Merci, Tina... merci (Dennis, 2005/2006 :12).

---

<sup>48</sup> Supermarché : *Independent Grocers Alliance*.

Ainsi les stéréotypes qui occupent la sphère publique à travers des institutions comme le travail ou le cinéma<sup>49</sup> envahissent également la sphère privée, comme en attestent les décors de la maison ou le repas de famille évoqués ci-dessus. Les relations interpersonnelles ne sont donc pas épargnées par cet angle dichotomique adopté par l'auteur. La relation de couple entre Tina (mère de Simon) et son ami Alistair, non autochtone, témoigne de la difficulté à faire abstraction des différences par des références constantes à l'altérité. Alistair fait entrer les Premières Nations dans une catégorie qu'il nomme « gens de couleur » et s'attend à une certaine forme d'authenticité culturelle mesurable par une apparence et un comportement spécifiques. La description de ce personnage le révèle ouvert à la diversité et éloigné des contingences matérielles, caractéristiques qu'il projette sur sa conjointe autochtone. Mais cette forme d'acceptation de la différence est limitée parce qu'elle se construit sur un autre projeté plutôt que sur la rencontre avec cet autre, ce qui amène Alistair à s'adresser à Tina en ces termes :

[...] pis tes vêtements font tellement urbains, tellement convenus. C'est comme si t'essayais de t'assimiler. T'es constamment dans la gratification de besoins immédiats. Ça fait pas très Premières Nations, ça Tina. J'pensais jamais te dire ça, mais tu me déçois beaucoup (Dennis, 2005/2006 : 12).

Pour Alistair, le personnage de Tina, ancré dans sa réalité contemporaine, ne rencontre pas les standards de la femme autochtone « authentique » tels que ce non-Autochtone se les représente. La réponse de Tina met à jour le stéréotype de *la femme indienne* à l'origine de la représentation de son conjoint :

---

<sup>49</sup> Le travail et le cinéma ont ici le même statut puisque Simon travaille dans le cinéma.

Je te déçois !? De quoi j'devrai avoir l'air au juste ? Tu voudrais que j'mette des mini-jupes en peau d'original ? Que j'porte d'la fourrure ? Me fasse des tresses ? Ben ç'a l'air que t'es arrivé un tit peu trop tard Alistair. T'aurais dû me voir au dix-septième siècle ! C'est pas une vraie indienne que tu veux, c't'un fantasme sexuel primitif. Ben j'ferai pas ma Pocahontas pour toi certain, parce que le seul cadeau qu'elle a reçu de son homme blanc, c'est la mort [...]. Simon et moi on est pas des petites poupées amérindiennes que tu peux montrer à tes amis. J'fais pas indienne, parce que JE SUIS indienne ! C'est ça qu'on est Alistair. C'est ça qu'on est devenu (Dennis, 2005/2006 : 13).

Cette réplique illustre une représentation de la femme amérindienne confinée dans une image passéiste, elle-même prisonnière de la représentation idéologique d'une noble indienne issue d'un peuple fondamentalement antimatérialiste (Price, 1995). Cependant, le personnage de Tina campe une femme autochtone contemporaine qui ne se laisse pas enfermer dans les stéréotypes. En s'opposant à la vision fantasmée de son conjoint, elle impose une représentation de la femme autochtone contemporaine qui s'assume au-delà des clichés. Les fictions entourant Pocahontas représentent également l'union peu probable entre Autochtones et Occidentaux (Garrait-Bourrier, 2009). La présente pièce ne fait pas exception puisque le couple formé par Tina et Alistair se séparera. La difficulté à établir ce lien interculturel semble traverser les générations si l'on considère l'échec de la relation que Simon, le fils de Tina, tente d'entamer avec Kimberly Thomson, une jeune fille « blanche » de son école. La difficulté de la rencontre entre les cultures est exprimée et renforcée par la description des relations entre Autochtones et non-Autochtones à l'école. La barrière idéologique est traduite à la fois par la séparation des corps et par celle de l'esprit, car les enfants « indiens » sont séparés des enfants « blancs » par l'occupation de l'espace dans les autobus (les uns derrière et les autres devant) et par la formation de groupes culturels distincts (Blancs et Noirs ne se mélangent pas). De la sorte, il s'établit un parallèle entre la situation des *Noirs* et celle des *Indiens* sur le continent américain, notamment

par la référence à Rosa Park<sup>50</sup>. L'impossible rencontre entre « Blancs » et « Indiens » apparaît encore dans le refus de la jeune écolière blanche de sortir avec le jeune autochtone :

Écoute Simon, tu m'as l'air d'être vraiment gentil, et je trouve ça vraiment *cute* que tu me demandes pour sortir – MAIS – [...] MAIS – et je veux pas que tu le prennes mal – MAIS – t'es un Indien. Pourquoi tu demandes pas à une fille de ta réserve ? Je suis sûre qu'y en a plein qui rêvent de sortir avec toi (Dennis, 2005/2006 : 23).

Plus loin, la rencontre de Simon avec Brenda, autre jeune fille blanche, ne mènera nulle part, le jeune homme se sentant assigné à l'identité indienne projetée par le regard de la famille de son amie. Ce contexte historique qui sépare les humains en fonction de leur appartenance culturelle, voire au titre de « la race », renforce la banalisation de la situation évoquée dans les premières répliques :

C'est une histoire que j'ai besoin de raconter, pas parce qu'elle est exceptionnelle, mais parce qu'elle est répandue, trop répandue, pi qu'on la raconte pas souvent (Dennis, 2005/2006 : 2)

L'adolescence et ses errances se vivent comme une aliénation décuplée par un contexte historique de cultures minorisées. L'effet de stigmatisation évoquée tout au long de cet écrit se matérialise dans la réplique de l'adolescent autochtone touché par le rejet. Son discours s'approprie le rejet et le légitime :

---

<sup>50</sup> L'exemple choisi est d'autant plus sensible que la référence à l'occupation de l'espace dans l'autobus traduit la spoliation du territoire autochtone par les colonisateurs.

Elle veut pas sortir avec un Indien qui vit sur une réserve, c'est ça qui est arrivé, man. On peut-tu lui reprocher ? Ces blanches-là montent dans notre autobus pis le plancher est plein de crachats et de chique, les filles du village sont toutes enceintes, on parle drôle, on a l'air tout droit sortis des années soixante-dix, pis on est tous pauvres. On est supposé d'être proches de la nature pis tout ce que tu peux voir ici c'est des vidanges sur le bord des chemins pis des frigidaires pas de porte dans la cour. Le monde icitte sont toujours en train de dire qu'ils sont fiers d'être Indiens, mais veux-tu bien me dire de quoi on peut bien être fiers ? Pas surprenant que les Blancs se crissent de notre gueule. C'est la honte, *fuck* ! Je sortirai pas avec moi non plus (Dennis, 2005/2006 : 24).

La réplique met en lumière la façon dont le regard porté sur l'autre l'affecte et nuit à sa propre construction identitaire en y introduisant une image négative. En reprenant cette image négative à son compte, il participe à sa propre discrimination. L'histoire de Simon n'est pas une histoire de réussite, mais elle appelle à aller chercher les ressorts qu'il y a au fond de chacun pour sortir de l'impasse. Elle appelle à la résilience.

Avec *Contes d'un Indien urbain*, Darrell Dennis entend toucher le public en s'appuyant sur des ressorts partagés par tous, tel que l'humour. Pourtant, au-delà du rire, l'auteur propose une déconstruction de l'identité autochtone imaginée pour reconstruire un sujet qui s'auto-identifie et contribue à transformer les représentations qui tendraient à le maintenir dans un manque d'estime de soi et dans une altérité irréconciliable.

L'argument de ce chapitre allant de la gouvernance à la résistance a consisté à exemplifier les mécanismes qui construisent l'identité du sujet autochtone dans son propre imaginaire comme dans celui du sujet non autochtone. On remarque que les représentations stéréotypées qui perdurent au regard de la loi et de façon globale dans les institutions influencent les perceptions non autochtones et ont un impact sur le développement de l'estime de soi des populations autochtones. Les pratiques artistiques ont cependant survécu et le théâtre tend à prévenir l'extinction des cultures

en sensibilisant l'opinion publique et en déconstruisant les principes discriminatoires qui empêchent l'autovalorisation et freinent l'épanouissement commun.

Mais les conditions d'une rencontre non contrainte par des représentations erronées suppose de questionner d'autres milieux qui interviennent dans la reconnaissance des arts autochtones, notamment le domaine scientifique et les politiques culturelles, ce à quoi le chapitre suivant s'attardera.

## CHAPITRE IV -

### LES CONDITIONS DE LA RÉCEPTION DU THÉÂTRE AUTOCHTONE

*If we think even more widely about reception, myriad receivers affect the significance of cultural works: readers, viewers, literary agents, film companies, gallery owners, critics, publishers, government cultural agencies and so on (Fortier, 2002 : 131).*

Alors que Mark Fortier revient sur les théories de la réception applicables aux arts, et en particulier à la littérature, dans son ouvrage *Theory/Theatre. An Introduction* (2002), il s'interroge sur la portée de cette réception et ouvre sa conception à l'ensemble des acteurs des réseaux de l'art qui interviennent dans la diffusion d'une œuvre. Ces acteurs représentent des facilitateurs de la réception pour le public, par la mise à disposition des œuvres, leur apport financier et matériel, leur promotion ou leur analyse. Ces rôles, nécessitant une connaissance et une compréhension des œuvres à soutenir, élèvent le statut de ces acteurs à celui de ce que l'on pourrait appeler le *primo-public*<sup>51</sup>. Ce primo-public occupe une place privilégiée dans l'économie du théâtre puisqu'il intervient en amont et en aval de la production, sa perception de l'œuvre couplée à ses impératifs socioéconomiques ayant une influence certaine sur son engagement dans sa production.

Dans ce cadre, et par sa conception non (ou moins) conventionnelle, le théâtre autochtone doit redoubler d'efforts pour convaincre un primo-public aguerri aux

---

<sup>51</sup> Ces acteurs portent chez Nathalie Heinich (1998) le nom de « médiateurs », cependant celui-ci est actuellement adopté pour nommer et définir des intervenants qui œuvrent en médiation culturelle. Aussi, l'utiliser ici à d'autres fins porterait à confusion. De plus, le terme primo-public tel qu'utilisé ici veut interpeler le lecteur à partir de la position de l'artiste et de la perception que ce public a de son œuvre plus que de la dynamique qui sous-tend la relation entre les trois parties.

formes conventionnelles et moins au fait des spécificités culturelles que ce théâtre engage invariablement. En ce sens, ce chapitre interroge les conditions de la réception de ce théâtre au regard des aspects méthodologiques que son analyse sociologique convoque, tout en situant sa conception dans le contexte politico-culturel fédéral et provincial qui le caractérise.

#### 4-1- Questions et enjeux méthodologiques<sup>52</sup>

Si la sociologie peut faire son objet de tout phénomène social, elle ne peut faire abstraction des changements d’appréhension, de perception et de représentation qui interviennent entre les acteurs concernés. Or la dramaturgie autochtone nécessite un décentrement du regard pour appréhender, voire apprécier un genre esthétique qui, s’il s’inscrit fort bien dans les schèmes occidentaux du genre, propose également une esthétique ancrée dans des savoirs culturels dont les principes et valeurs échappent aux schèmes occidentaux. À ce titre, l’étude de cette dramaturgie se situe au confluent de diverses disciplines telles que les études sociologiques, anthropologiques, politiques, théâtrales, ou mythologiques qu’elle mobilise. Mais plus encore, elle peut s’adjoindre l’approche et les connaissances issues des savoirs autochtones, plus aptes à éclairer les parties d’un objet dont les porteurs de culture détiennent une connaissance intrinsèque. En bousculant la légitimité du savoir, elle exige de nouveaux outils méthodologiques susceptibles de rendre compte des réalités contemporaines de la diversité et de leur impact sur la vie en société.

La partie qui suit vise à relever les écueils qui interviennent dans l’analyse du théâtre autochtone vu comme objet sociologique et à envisager les apports de

---

<sup>52</sup> Cette partie a fait l’objet, sous une forme écourtée, d’un article publié dans la revue *Cahiers de recherche sociologique*, portant sur « Les nouveaux objets de la sociologie », paru en 2016. Sa référence complète se trouve en bibliographie.

l'interdisciplinarité et des savoirs autochtones dans la compréhension de cet art de la scène contemporain en croissance.

#### 4-1-1- Approche scientifique et spiritualité

La sociologie, en tant que science humaine, revendique une approche scientifique qui suppose une rupture avec une construction des connaissances basée sur le religieux, sur la croyance en quelque chose qui dépasse l'humain et qui influence fortement sa condition. En quelque sorte, on pourrait dire qu'elle explique l'humain par lui-même<sup>53</sup>. Déjà Auguste Comte conçoit un positivisme qui ne réduirait pas le social à des conditions extérieures à lui-même, mais trouverait son sens en son propre sein :

[...] La supériorité de l'homme tient à la complexité de son organisme et non à la présence d'un principe immatériel (Comte, cité par Gouhier, 1943 : 35)

Pour Marx, bien que de façon différente, cette rupture de l'explication de l'humain par le divin est indispensable pour amener l'homme à penser et concevoir son propre sens et à se désaliéner de la religion qu'il considère comme « l'opium du peuple » :

La critique de la religion détruit les illusions de l'homme pour qu'il pense, agisse, façonne sa réalité comme un homme sans illusions parvenu à l'âge de la raison, pour qu'il gravite autour de lui-même, c'est-à-dire de son soleil réel. La religion n'est que le soleil illusoire qui gravite autour de l'homme tant que l'homme ne gravite pas autour de lui-même. (Marx, Engels, 1968 : 37)

Pour ces auteurs, la religion représente une entrave au développement d'une pensée qui institue l'homme en tant qu'élément central du monde dans lequel il évolue.

---

<sup>53</sup> Il ne s'agit pas ici de déconsidérer ou de hiérarchiser la place accordée par les précurseurs de la sociologie moderne à la religion, ni même de considérer leur propre athéisme ou religiosité. La religion est une part d'autant plus fondamentale de la recherche en sociologie que ses prémisses concernant l'humain ont une incidence sur la façon dont la discipline va concevoir sa propre interprétation de l'existence, sa lecture du développement des sociétés et sa propre autonomie.

D'autres auteurs, reconnus majeurs dans le développement de la discipline, considèrent le religieux comme une caractéristique constitutive du sens chez les humains. Ainsi, Durkheim conçoit que la religion (ou tout au moins la foi) fait partie des schèmes de pensée des humains, en ce qu'elle leur permet de concevoir et de représenter l'intangible (comme la mort). Ce faisant, elle participe de la constitution d'une solidarité collective :

Une religion est un système solidaire de croyances et de pratiques relatives à des choses sacrées, c'est-à-dire séparées, interdites, croyances et pratiques qui unissent en une même communauté morale, appelée Église, tous ceux qui y adhèrent (Durkheim, 2003 : 65).

La religion est alors un des modes d'expression de l'appartenance à une société. Elle ne transcende pas le social, elle en est une composante. Weber, pour sa part, considère que la religion nourrit la rationalité propre au monde occidental.

Ces auteurs ont formé et influencé la pensée de plusieurs générations de sociologues dans des institutions académiques qui inscrivent l'enseignement de leurs doctrines dans l'apprentissage de base des jeunes chercheurs. Au Québec, dès le collégial les cours de méthodologie des sciences humaines offerts aux étudiants proposent une conception de la recherche scientifique qui la distingue du sens commun par la rupture avec la croyance. En ce sens, l'esprit scientifique suppose d'entretenir le doute, la certitude n'étant obtenue qu'au moyen de la preuve, qui elle-même résulte de l'expérimentation répétée. Dans le même esprit, il est enseigné que la connaissance de l'univers et sa possible transformation ne sont pas le seul apanage de Dieu, mais que les humains en sont instruits et jouent un rôle dans ce qu'est leur monde (Giroux *et al.*, 2009 ; Angers, 2009 ; Blanc *et al.*, 2010). La démarche doit être empreinte de rationalité et le chercheur doit toujours conserver un sens critique pour se remettre en cause et remettre en cause les prémisses de sa recherche.

Ces postures fondamentales de la pensée scientifique se heurtent à une lecture du monde basée sur des principes religieux. Ainsi le christianisme, fort de plus de deux milliards de croyants, postule que Dieu a transmis son message aux humains par l'intermédiaire de Jésus, ce qui donne à la connaissance une origine divine immuable qui doit se concevoir comme une vérité. Il en est de même pour l'Islam, qui transmet à plus d'un milliard et demi de fidèles la parole de Dieu portée par Muhammad ibn Abd Allah, parole destinée à établir des principes de vie pour les musulmans. Les spiritualités amérindiennes, quant à elles, ne répondent pas aux préceptes d'un ordre religieux institutionnalisé et pourvu d'un intermédiaire spécifique entre le monde divin et le monde humain. Mais elles répondent à des principes philosophiques faisant intervenir la foi en quelque chose de plus vaste que l'humanité, qui la comprend et lui assigne un rôle de partenaire dans l'agencement du monde.

Ces conceptions religieuses et spirituelles du monde se distinguent donc en apparence des principes de la recherche en sciences humaines pour qui la rationalité scientifique ne souffre pas l'argument surnaturel pour expliquer l'existence et l'organisation de vie des humains en société. Mais cette rupture entre conceptions humaines et divines est complexe parce qu'elle met en jeu des rapports d'extériorité et d'intériorité qui habitent le chercheur de manière consciente ou inconsciente, rapports qui vont orienter sa production scientifique. Où se situe alors la posture du chercheur ? Dans la croyance ou dans la science ? Comment évaluer son interprétation analytique de phénomènes qui correspondent à des univers de connaissance divergents ?

À travers cette incertitude quant aux statuts respectifs de la sociologie et de la religion se pose donc la question du rapport du sociologue à son objet (Lassave, 2014). Cette question est majeure dans le cadre de la sociologie des religions d'obédience européenne, où le chercheur est en proie à la suspicion « parce que doublement soupçonné d'être mis au service des Églises ou à l'inverse d'être réduit au prototype de l'illusion humaine », comme l'explique Pierre Lassave (Lassave, 2014 : 189). Elle

se pose également en sociologie de la culture où de l'art quand les analyses portant sur des pratiques à contenu spirituel vont interroger la posture du chercheur, voire interférer avec le type d'analyse qu'il va produire.

Ce positionnement s'inscrit dans l'histoire qui caractérise la relation entre sociologie et religion. Liliane Voyé et Jaak Billiet situent le début de cette relation au début du XX<sup>e</sup> siècle, en contexte occidental, européen, chrétien et catholique, dans l'effervescence du développement d'une discipline sociologique qui accompagne les transformations d'une société qui attribue le progrès à l'humain. Sociologie et religion entretiennent des « rapports ambigus » où rationalité et spiritualité se confrontent ou s'instrumentalisent au gré des contextes politiques et sociaux dominants et spécifiques. La sociologie doit, en quelque sorte se réinventer pour se distancer de cette forte empreinte culturelle et garder son autonomie :

Non seulement les évolutions contemporaines de ce contexte lui-même rendent caduques des théories et concepts construits sur la base de référents plus ou moins périmés mais encore l'ouverture du regard sociologique sur d'autres environnements culturels appelle d'urgence un changement de posture : il s'agit de renoncer à transplanter à d'autres contextes des théories et concepts nés d'une histoire spécifique et qui dès lors laissent échapper d'autres généalogies (Voyé, Billiet, 1999 : 36).

La sociologie doit donc créer de nouvelles catégories et de nouveaux concepts susceptibles d'adapter une discipline centrée sur le milieu dont elle est issue, à la réalité sociale qui l'entoure. Dans ce processus, elle s'adjoit les connaissances développées par d'autres disciplines attachées aux singularités spirituelles issues de la diversité culturelle.

#### 4-1-2- Les limites de l'interdisciplinarité

Frédéric Darbellay définit l'interdisciplinarité au regard de la dynamique de rencontre qu'elle induit. Il s'agit d'une interaction entre plusieurs disciplines qui passe par une

collaboration, voire une intégration des outils propres à chacune d'entre elles. Elle suppose la construction commune d'un objet et un partage des objectifs et processus de recherche visant à en développer la connaissance. Ceci amène chaque discipline à s'ouvrir aux interprétations développées par d'autres et à approfondir la connaissance touchant un objet complexe (Darbellay, 2011).

Le théâtre autochtone d'Amérique du Nord représente un objet d'étude complexe et convoque des milieux de connaissance divers pour appréhender la pluralité de ses attaches. Il est constitué d'une pluralité d'appartenances allant des cultures autochtones aux cultures américaines en passant par les cultures européennes. Au Canada, il intègre également une pluralité de référents spirituels à travers les spiritualités autochtones, le catholicisme et le protestantisme, dont le côtoiement et l'intégration lui donnent une facture singulière. Au Québec, ce théâtre intègre la pluralité politique du pays illustrée par ses trois paliers de gouvernement (fédéral, provincial et autochtones), en plus de faire usage d'une pluralité de langues, à savoir les langues autochtones, le français et l'anglais. Sa revendication de théâtre autochtone le situe dans une marginalité culturelle tout en lui assurant une place dans un champ artistique soucieux de la reconnaissance de sa spécificité.

Les aspects descriptifs et analytiques de cet objet d'étude font ressortir les caractéristiques culturelles de ses auteurs et praticiens et la forte influence de cette empreinte identitaire sur le contenu et l'esthétique globale de leurs pièces. La spiritualité de chacune de leurs cultures est un élément constitutif de leurs traditions culturelles et leurs donnent sens. La relation avec les autres habitants du Canada, qu'elle soit conflictuelle, qu'elle tende à la réconciliation ou qu'elle laisse apparaître des espaces de partage, laisse fréquemment transparaître des différences culturelles dont une part tient à la spécificité de leurs valeurs spirituelles.

Les outils propres à la sociologie vont permettre de construire des grilles de lecture axées sur des principes critiques. Ainsi le caractère minoritaire et l'historicité de ce

théâtre à prédominance culturelle enjoindront à convoquer des arguments visant à faire ressortir le rapport de domination exercé par la culture occidentale et son influence sur sa production. Il mettra également en lumière l'aliénation que ce théâtre dénonce. En ce sens, la construction de l'objet pourra, par exemple, s'inscrire dans une théorisation marxiste puis bourdieusienne, dont les concepts s'appliquent à la spécificité de cet objet. Elle fera également place à la perspective postcoloniale qui, telle que formulée par Afef Benessaïeh, par exemple, permet de mettre en lumière des pratiques et conceptions qui échappent au regard dominant :

Il s'agit d'une perspective éminemment critique visant à corriger les biais élitistes et occidentalo-centristes des théories dominantes, en réintroduisant au centre de l'analyse des acteurs et des enjeux marginaux, invisibles ou subalternes (Benessaïeh, 2010 : p. 365).

Cependant, la partie analytique d'une telle étude gagnerait à être soutenue par des disciplines ou perspectives connexes pour appréhender les références et expériences spirituelles que le théâtre autochtone invoque fréquemment à titre de spécificité culturelle. Car en effet, sans souscrire à un retour vers des valeurs spirituelles du passé, les auteurs et praticiens de théâtre autochtone revendiquent une filiation historique traditionnelle aux valeurs spirituelles qui ont guidé leurs ancêtres et se trouvent aux fondements de leurs conceptions du monde (Darby, 2002). Figure majeure de ce théâtre au Québec, Yves Sioui-Durand exprime l'enjeu de cette revendication à travers la représentation d'une de ses pièces de théâtre :

Même pour les Indiens, voir ce spectacle (*Le porteur des peines du monde*) fut un choc majeur puisqu'il proposait par des images symboliques un rapatriement de la spiritualité, une reconquête de comportements archétypaux profonds liés à l'essence de la culture. De ce fait, cette production affirmait la volonté de réinsérer dans la société autochtone la fonction vitale de se représenter en tant que peuple, par le biais du théâtre. (Sioui, cité par Wickham, 2004 : 104)

Ainsi la portée politique et sociale du spirituel au théâtre renseigne sur la dynamique des communautés culturelles engagées dans une réaffirmation identitaire. Mais qu'en est-il de la performativité du spirituel exprimée à travers la langue et le rituel mis en scène ? Dans le cadre d'une entrevue portant sur la réalisation de *Muliats*, une pièce créée par les Productions *Menuentakuan*<sup>54</sup>, l'acteur Charles Bender évoquait la formation des acteurs prodiguée par la compagnie Ondinnok en ces termes :

La méthode Ondinnok, c'est s'ancrer dans les objets, c'est faire un travail de masques et de personnages à travers un imaginaire typiquement autochtone, se servir de la mythologie autochtone pour aller rejoindre les personnages [...] On va travailler avec les pierres, on va s'ancrer dans la pierre, on va s'ancrer dans l'os qui vient de la terre, dans les ancêtres [...] on va faire des cérémonies pour se mettre dans un état de jeu. On utilise énormément la symbolique autochtone pour se créer un état de jeu qui va devenir notre état de création [...] <sup>55</sup>.

La méthode invoquée situe les référents culturels dans un animisme où l'humain, la nature et le divin vivent une étroite collaboration et donnent sens aux actions. À partir de cette approche philosophique éloignée des conceptions occidentales qui séparent et hiérarchisent ces trois règnes, Yves Sioui construit donc une méthode de jeu basée sur des principes spirituels qui remettent en question les approches conventionnelles occidentales. Encore faut-il être en mesure de l'appréhender, puisque cette méthode requiert une mise en condition spécifique faisant appel aux dimensions spirituelles de l'individu.

Une approche sociologique ou issue de disciplines connexes permet-elle de concevoir les modalités et l'impact de ces aspects de la performance sur les praticiens et le

---

<sup>54</sup> Les productions *Menuentakuan* (qui signifie prendre le thé ensemble, en innu) ont pour autres fondateurs Marco Collin et Xavier Huard.

<sup>55</sup> Propos recueillis dans le cadre d'un entretien avec le metteur en scène Xavier Huard et le comédien Charles Bender, le 21 août 2015. Notes personnelles de l'auteure.

public ? Ou faut-il prendre ses distances par rapport à cette dimension de l'objet comme le fit l'anthropologue Claude Lévi-Strauss à propos des mythes amérindiens ?

À moi aussi sans doute, le domaine de la vie religieuse apparaît comme un prodigieux réservoir de représentations que la recherche objective est loin d'avoir épuisé ; mais ce sont des représentations comme les autres, et l'esprit dans lequel j'aborde l'étude des faits religieux suppose qu'on leur refuse d'abord toute spécificité. (Lévi-Strauss, 1971 : 571)

Le fait n'empêche pas le développement d'une certaine forme de connaissance, mais appelle le questionnement suivant : lorsque le chercheur s'attache à instruire sur les sociétés et cultures étrangères à son système de constitution du savoir, ne construit-il pas des cadres d'intelligibilité limités, puisque dépourvus de la connaissance issue du milieu étudié, plus communément appelée « savoir traditionnel » ?

La sociologie du théâtre s'attache volontiers aux études concernant l'acteur et le spectateur (émetteur/récepteur), le rôle que le théâtre joue dans la régulation sociale (catharsis/médiation), les conditions socio-économiques (statut/profil/subventions) des acteurs du champ ou encore la relation entre le théâtre et les institutions (propagande/transgression). Lorsqu'elle aborde la question du spirituel, cette dimension est historiquement appréhendée dans le cadre du théâtre sacré. Aussi, la sociologie propose-t-elle une lecture analytique qui entretient une dichotomie entre sacré et profane qui tend à placer derechef le chercheur dans un relativisme culturel. Si par le fait, il peut éviter de verser dans un certain ethnocentrisme, il peut également orienter sa quête vers un universalisme qui transcende le culturel.

Pour pallier le manque de connaissances concernant les aspects spirituels spécifiques à une culture, le sociologue ne peut se contenter des seuls bagages méthodologiques propres à sa discipline. Aussi s'ouvre-t-il aux apports de disciplines connexes plus spécialisées dans les traditions culturelles et versées dans l'étude de ces savoirs traditionnels qui lui sont moins familiers. Par le fait, il confectionne un maillage plus

systematique entre les connaissances issues de sources multiples et ouvre l'interprétation sociologique à l'interdisciplinarité.

La théologie aborde également le théâtre selon une perspective critique. On pensera, par exemple, à un théâtre codifié associé à la tragédie grecque dont le théâtre contemporain se serait émancipé au profit d'une sacralité endossée par le corps de l'acteur (Bouvier Cavoret, 1996). Dans d'autres cas, on fera référence à un théâtre d'obédience religieuse qui apparaît avec les drames liturgiques ou les Mystères. Mais encore là, l'art théâtral et la religion seront dépeints sous l'angle de leurs conflits, le premier voulant s'émanciper d'une tutelle contraignante, le second cherchant à s'adjoindre les modalités du premier dans une perspective utilitaire (Reymond, 2003). C'est dans les formes de théâtre traditionnel non occidentales fortement empreintes de religiosité que le théâtre occidental a approché d'au plus près le spirituel. Antonin Artaud a particulièrement travaillé sur cette dimension, tentant de donner à l'acteur occidental les outils lui permettant de dépasser le psychologique pour atteindre la magie individuelle (Rainer, 2004). Il distingue le théâtre oriental du théâtre occidental en reconnaissant au premier moins de mots, plus de corps et une extrême codification qui se propose tel un langage symbolique à décrypter :

[...] Une image, une allégorie, une figure qui masque ce qu'elle voudrait révéler ont plus de signification pour l'esprit que les clartés apportées par les analyses de la parole (Artaud, 2004 : 547).

À charge alors au corps en scène de traduire un langage théâtral spécifique propre à atteindre le spectateur. Artaud voit dans la proposition orientale les possibilités de transformation d'un théâtre occidental trop attaché au texte qui fige son expression et à la prépondérance d'une parole qui, trop présente, réduit ses autres formes d'expression :

[...] Lier le théâtre aux possibilités de l'expression par les formes, et par tout ce qui est gestes, bruits, couleurs, plastique, etc., c'est le rendre à sa destinée primitive, c'est le replacer dans son aspect religieux et métaphysique, c'est le réconcilier avec l'univers (Artaud, 2004 : 546).

Et s'il ne s'attarde guère aux contextes politiques et sociaux spécifiques aux cultures desquelles il tire sa réflexion, c'est qu'il rassemble en un seul pôle, le pôle oriental, toute la démarche des théâtres traditionnels qui gardent un lien étroit avec leurs origines religieuses :

La fascination qu'éprouve Artaud pour les cultures non occidentales ayant conservé le sens de la magie et du sacré, particulièrement au sein des rituels mais également dans leurs expressions esthétiques, le convainc que le sens véritable de la culture doit être inscrit dans la chair, comme quelque chose d'« organique » (Côté, 2011 : 105).

Cette conception de la culture comme élément intrinsèque du corps ouvre de nombreuses voies de recherche dans le champ théâtral. Mais elle ne permet guère de développer des outils analytiques visant à interpréter un processus spirituel en scène.

Faisant écho à l'idée d'une prépondérance des corps sur la scène, l'anthropologie théâtrale s'attache aux récurrences, au langage commun qui constituent l'art de l'acteur, quelle que soit sa culture (Barba, Savarese, 2008). Mais là encore, cette recherche axée sur les techniques corporelles de l'individu en scène, ne permet pas de rendre compte de l'immatérialité du processus spirituel et de son impact attendu en et hors scène.

L'ethnoscénologie se constitue en tant que « nouvelle discipline » rassembleuse, en 1995. Sa dynamique de recherche s'articule autour d'un travail de terrain approfondi, visant à mettre en lumière des pratiques spectaculaires méconnues du monde occidental. Son orientation à consonance démocratique et égalitariste veut donner une voie et une place légitime à l'expression singulière issue de la diversité culturelle :

Entrelaçant le descriptif et le normatif, bon nombre d'auteurs ont rendu compte de leurs perceptions à partir de modèles impropres à rendre intelligibles la complexité et la spécificité de leur objet (Pradier, 2001 : 56).

À cette fin, elle entend utiliser les méthodologies provenant d'autres disciplines, notamment « l'anthropologie du théâtre, l'ethnologie, la musicologie et la sociologie » et éviter, autant que faire se peut, les analyses ethnocentriques. Le chercheur en sciences humaines qui entend étudier le théâtre doit alors s'attacher à décrire, puis à procéder à une herméneutique de l'action. Selon Jean-Marie Pradier, la combinaison de ce processus, couplée à la connaissance du *performer* (au sens grotowskien du terme) lui permettra d'approcher au mieux des pratiques qu'il interprète à l'aune de ses propres représentations de l'objet théâtre.

Ainsi la méthodologie propre à s'appliquer aux pratiques théâtrales dont le chercheur ignore les codes favorise l'interdisciplinarité et l'ouverture à la connaissance issue d'autres types de savoir, en l'occurrence, l'expérience du *performer*. Appliqué à l'étude d'un théâtre autochtone mettant en scène des performances ritualisées, ces principes méthodologiques, qui gagneraient à être développés, raisonnent singulièrement avec certains aspects caractéristiques des méthodes de recherche appliquées en milieu autochtone, méthodes qui seront abordées sous peu.

Bien entendu, ces quelques disciplines attachées à la recherche théâtrale ne constituent pas, loin s'en faut, une liste exhaustive des recherches visant des pratiques spectaculaires à contenu culturel traditionnel, dont il faudrait approfondir le sens et l'ampleur pour en comprendre l'essence. Elles représentent un échantillon de disciplines qui développent des connaissances de la scène étayées par des principes méthodologiques sous-tendus par des paradigmes légitimés par la communauté scientifique.

Il ne s'agit donc pas de cesser d'utiliser les outils développés en recherche scientifique sous prétexte qu'ils ne répondent pas à toutes les dimensions d'un objet

de recherche. Ces outils sont utiles aux penseurs, acteurs et spectateurs rompus aux codes qui leur ont été transmis dans un cadre institutionnel spécifique. En outre, ils constituent un langage de référence intelligible, partagé et transférable. De plus, l'interdisciplinarité garantit un dialogue entre les différentes sphères du savoir concernant l'humain et la société. Il semble que dans son ensemble, la communauté des chercheurs en sciences humaines soit en faveur d'une telle pratique, mais l'idée d'en faire une quasi discipline en soi se heurte à une certaine forme d'étanchéité de la part de chaque discipline protégée par ses propres paradigmes et son « découpage institutionnel ». Car l'interdisciplinarité est contrainte par des obstacles d'ordres institutionnel, épistémologique, psychosociologique, mais aussi culturel, comme l'explique Frédéric Darbellay :

[...] des obstacles culturels, au sens où la disjonction entre de multiples points de vue disciplinaires est parfois renforcée par une séparation entre des aires culturelles, des traditions de pensée, des langues et des mentalités différentes, diversité qui est en l'occurrence souvent perçue comme un obstacle et non comme une potentialité à exploiter en termes d'interdisciplinarité. (Darbellay, 2011 : 69)

On peut se demander si cette fermeture inscrite dans la forme même du complexe universitaire – et pourtant contraire aux emprunts, références et dialogues qui caractérisent la recherche – ne favorise pas la segmentation du savoir, plutôt que la constitution « d'un savoir totalisant et unificateur », tel que nommé par cet auteur.

#### 4-1-3- Une autre conception du savoir

Cependant, malgré la mondialisation et sa promesse d'uniformisation, les cultures issues d'autres traditions de pensée introduisent d'autres voix, d'autres expériences, d'autres expertises et d'autres perspectives dans le savoir occidental dominant. La

justification, voire la légitimité de l'usage exclusif du savoir scientifique en recherche est interrogée en raison de la transformation du profil des chercheurs et de l'introduction de nouveaux objets de recherche. Au Canada, une intensification de la mobilité intellectuelle et l'accessibilité au milieu universitaire favorisent le développement d'une diversité culturelle qui prête à la rencontre de points de vue différents. Ces autres manières d'appréhender le savoir bousculent les prémisses sur lesquelles se base la recherche scientifique dominante en l'obligeant à reconsidérer son propre processus de constitution du savoir. Les pressions exercées par la communauté internationale pour la reconnaissance de la diversité culturelle et la mise en place de programmes visant à soutenir concrètement l'expression de la diversité participent de cette transformation<sup>56</sup>.

Les sciences de la santé, les sciences politiques et les sciences de l'éducation connaissent un intérêt marqué pour les savoirs autochtones appliqués aux recherches concernant les peuples autochtones, mais toutes font le constat d'une nécessité de trouver de nouvelles formes d'appréhension de savoirs traditionnels spécifiques. Aussi, les limites de l'approche scientifique l'enjoignent à se familiariser avec les méthodologies issues d'autres traditions de pensée, en l'occurrence, les méthodologies issues du terrain de recherche.

Carolyn Kenny et ses collaboratrices ont produit, en 2004, un document commandé par Condition féminine Canada, pouvant constituer une proposition d'articulation commune pour les chercheurs autochtones et non autochtones. Le document propose une approche holistique qui suppose de combiner tradition et modernité dans la recherche. Si le document s'attache à apporter un éclairage sur la place et le rôle des femmes dans les cultures autochtones, il offre plus largement un cadre de référence

---

<sup>56</sup> Déclaration universelle de l'UNESCO sur la diversité culturelle (2001) ; Priorité sur la recherche autochtone par le Conseil de recherche en Sciences humaines (2002) ; *Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel* (UNESCO, 2003) ; Déclaration des Nations Unies des Droits des Peuples Autochtones (2007)...

permettant d'aborder les processus et enjeux menant au développement du savoir dans les communautés.

La confrontation entre savoirs scientifiques et savoirs traditionnels force à reconsidérer le discours sur la nature du savoir, et à considérer l'effectivité des savoirs autochtones dans la production des connaissances. Celle-ci se construit au regard des contextes historique, expérientiel, situationnel et projectif impliqués dans les savoirs issus des communautés. Cette connaissance du présent ancrée dans l'histoire permet de percevoir la transformation des rapports et des valeurs entre les membres des communautés, à partir de l'étude de l'organisation des sociétés passées et des effets du changement opéré dès la colonisation sur l'équilibre des sociétés contemporaines.

Le savoir traditionnel s'élabore autour de trois pôles qui constituent l'approche holistique à respecter, à savoir, l'histoire (passée, présente et future), le rapport au monde (l'interdépendance) et les différentes dimensions qui constituent l'humain – le spirituel, le physique, l'émotif et le mental (Kenny et al, 2004). En tenant compte des savoirs traditionnels, le chercheur scientifique reconnaît leur validité. Pour un sociologue, la recherche ne se mène plus seule dans un rapport linéaire de type chercheur/ répondant, mais fait l'objet d'un travail collectif. Son statut et son rôle ne sont plus déterminés par les seules instances académiques dont il dépend. Il devient un collaborateur à la recherche tandis que l'apport et l'implication des personnes concernées par la recherche en font des partenaires.

Ces transformations du rôle de chacun inscrivent la relation entre Autochtones et non-Autochtones dans une perspective plus égalitaire que le rapport d'ascendance de la communauté scientifique aux savoirs traditionnels ne le faisait. Comme l'indique le document produit par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (le CRSH), ce changement de paradigme en recherche émane pour beaucoup du

*Saskatchewan Indian Federated College (SIFC)*<sup>57</sup> dont le mémoire produit en 2002 prend très nettement position pour une réappropriation du savoir concernant les peuples autochtones par elles-mêmes. Le propos fait écho à la proposition de principe émise, en 1972, par la Fraternité indienne du Canada à l'attention du ministre des Affaires indiennes et du Nord canadien intitulée « La maîtrise indienne de l'éducation indienne ».

En 2004, l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador s'est dotée d'un protocole de recherche visant à réglementer la recherche en milieu autochtone au Québec, qui affine et complète celui réalisé en 2005 (APNQL, 2014). Ce protocole destiné à l'usage des chefs autochtones et des scientifiques est construit sur trois valeurs fondamentales que sont le respect, l'équité et la réciprocité. On y souligne l'étendue de la propriété intellectuelle et collective des Premières Nations, celles-ci touchant entre autres aux savoirs, aux cultures et au sacré. Enfin le processus de contrôle y est explicité, de la conception du projet, à son déroulement jusqu'au suivi après réalisation. Ainsi les facteurs éthiques, méthodologiques et diffusionnels font l'objet d'une formalisation accrue pouvant servir à l'élaboration de recherche collaboratives.

Dans la continuité de cette démarche, en 2015, une collaboration entre la Commission de la santé et des services sociaux du Québec et du Labrador (CSSSPNQ), du Centre de recherche en droit public (CRDP), de l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue (UQAT) et du réseau DIALOG de l'Institut national de la recherche scientifique (INRS), a permis de réaliser un guide intitulé *Boîte à outils des principes de la recherche en milieu autochtone*, qui ajoute l'éthique, la collaboration et la culture aux valeurs développées dans le protocole précédemment cité. Les articles contenus dans cette boîte à outils rendent compte de réflexions épistémologiques et d'analyses de cas concrets qui éclairent les problèmes rencontrés sur le terrain et

---

<sup>57</sup> Aujourd'hui, Université des Premières Nations du Canada.

proposent des avenues de solutions (Gros-Louis McHugh *et al.*, 2015). La démarche est réitérée chaque année.

Ces éléments visent à montrer que les méthodologies autochtones sont ancrées dans des principes qui tendent moins à l'application de techniques spécifiques que d'une réarticulation des principes qui guident la recherche les concernant. Ainsi, France Trépanier et Chris Creighton-Kelly apportent un éclairage sur la manière de comprendre les arts autochtones qui s'inscrit en faux contre les valeurs attachées au savoir transmises dans l'enseignement de l'art occidental :

Le prisme de l'art occidental n'est pas un simple instrument au travers duquel on peut regarder et trouver des explications simplistes. Il s'agit plutôt d'une méthodologie déconstructive qui permet de déterminer les nombreuses façons par lesquelles l'histoire de l'art occidental glorifie les artistes européens et leurs formes d'art en même temps qu'elle dénigre ou ignore les pratiques artistiques des autres peuples du monde. (Trépanier, Creighton-Kelly, 2011 : 48)

Aussi, et pour en revenir à notre objet, l'analyse d'une pièce de théâtre construite à l'aide de rituels spirituels a davantage à tenir compte des questions méthodologiques qui conditionnent la réception du théâtre autochtone, tant par le chercheur que par le public, dans la mesure où ces questions provoquent un processus de mise en perspective de la réception qui informe au-delà des procédés conventionnels convoqués par un public de théâtre non autochtone. Or, une meilleure compréhension du théâtre autochtone passe par une réception informée de son esthétique.

Ainsi, la portée d'un mythe autochtone engagé dans la dramaturgie d'une pièce de théâtre, telle *Le Maître de la Rosée*<sup>58</sup>, peut revêtir une signification supplémentaire à la lecture psychanalytique qui nous renseigne sur les tourments des personnages ou la transposition politique qui éclaire les enjeux nationaux et internationaux à l'œuvre.

---

<sup>58</sup> Pièce de Floyd Flavel, *op. cit.*

Elle invite à reconsidérer les catégories associées à des genres littéraires spécifiques tels que la littérature enfantine, la littérature jeunesse ou la littérature fantastique, genres que l'on pourrait apposer à cette pièce en raison de leur inscription dans un univers mythique où les animaux comme les humains sont doués de parole. Une pièce comme *Contes d'un Indien urbain*<sup>59</sup>, enrichie d'un contenu spirituel dans la mise en scène proposée au Québec, apporte une touche de rituel performative en investissant le corps du comédien d'un état d'être destiné à provoquer une communication avec d'autres êtres, à travers les pierres dont il se saisit et qu'il déplace sur la scène.

Pour le milieu théâtral autochtone, cette perspective est gage de légitimité. Elle permettrait de développer et de transmettre de schèmes de pensées dont la codification serait plus familière au public, ce qui lui ferait gagner en visibilité et en intérêt. D'autre part, une telle initiative endossée par la sociologie ouvrirait la perspective de participer à la transformation du *socius* en modifiant les mentalités de son propre milieu. Car, se sensibiliser et s'ouvrir aux perspectives autochtones, permettrait de contribuer davantage à une réelle rencontre entre Autochtones et non-Autochtones qui partagent un milieu commun. Il s'agit, en somme, d'entretenir cette ouverture d'esprit qui caractérise la recherche scientifique tout en étant sensible aux transformations de la société qui fait de tout sujet ou groupe autochtone un partenaire à part entière de notre accès au savoir.

De plus, l'exercice vise à s'assurer, par la remise en question des méthodes sociologiques conventionnelles, de leur viabilité ou de leur obsolescence dans la compréhension d'objets qu'elle connaît moins et possiblement de réviser les méthodes sociologiques pour maintenir leur pertinence. Enfin, affiner la compréhension du théâtre autochtone, en tant qu'objet singulier est un acte potentiellement porteur de clés de lecture ouvrant sur de nouveaux horizons, tant sur le plan de l'art théâtral que sur celui de la société qui le produit.

---

<sup>59</sup> Pièce de Darrel Dennis, *op. cit.*

#### 4-1-4- Envisager un paradigme commun

Cependant, la mixité des appartenances, qui constituent le savoir et la posture du chercheur en contexte pluriculturel suppose de démêler l'écheveau de ses appartenances pour mieux les tresser et ainsi les rendre adéquates aux fins de la recherche. Faut-il être Autochtone et connaître la part spirituelle de sa culture pour être en mesure d'en rendre compte de façon informée ? Faut-il n'appartenir ni à ce champ culturel ni à ce champ spirituel pour apporter toute la distance nécessaire à l'objectivité que requiert la recherche ? Ou, faut-il remettre en question le principe d'objectivité au profit d'une approche nouvelle englobant différents types de savoirs aux processus à inventer ?

Dans son article intitulé « Sociologie de la croyance et croyance de la sociologie » Pierre Bourdieu s'intéresse « aux déterminants sociaux de la production scientifique » et interroge la posture des sociologues de la religion (Bourdieu, 1987). Selon son argumentaire, faire de la sociologie des religions alors que l'on est impliqué dans le champ religieux est une gageure, sauf si l'on parvient à faire la sociologie du champ religieux. L'enjeu est d'autant plus important que les enjeux sont pluriels. L'implication du chercheur a une incidence, tant sur le choix de l'objet étudié que sur le rapport à cet objet et sur la manière dont il sera appréhendé. Les objectifs même de la recherche sont à examiner. S'agit-il de comprendre ou de prendre parti ? Et comment construire une compréhension de l'ensemble d'un phénomène quand on y est engagé ? Autrement dit, comment garder une posture extérieure, distanciée, quand on « fait partie du problème » ?

La posture du sociologue impliqué, de « celui qui en est » ne manque pas d'attraits. Son appartenance au milieu étudié lui confère un statut de légitimité de par sa « connaissance pratique ». Comme le rappelle Michael Saini :

Un nombre croissant d'universitaires autochtones s'expriment et écrivent sur les modes selon lesquels ils intègrent leurs croyances, leurs valeurs et leurs expériences spirituelles dans leurs recherches universitaires officielles, et par là même, renforcent leur validité au sein des communautés autochtones et du milieu universitaire en son ensemble (Saini, 2012 : 8).

Selon Bourdieu, cette connaissance de « celui qui en est » est plus valorisée et reconnue que ses compétences. Mais pour mener à bien son étude et poursuivre ses objectifs scientifiques, il lui faut savoir objectiver son appartenance et connaître ses effets. En revanche, cette même objectivité émanant d'un chercheur « qui n'en est pas », c'est-à-dire qui n'appartient pas au milieu observé, peut produire une observation réductrice parce que produite à partir d'une lecture qui amène à considérer les phénomènes observés comme des représentations mentales plutôt que d'y voir, comme pourrait le faire le « sociologue original », la somme des déterminants expérientiels et historiques qui président à sa conduite. Cette posture d'extériorité ne facilite pas l'accès du chercheur au savoir traditionnel utile à la compréhension de son objet.

Peut-être faut-il concilier les deux types de savoir en jeu pour rendre compte de recherches ancrées dans l'expression contemporaines des cultures traditionnelles. Pour ce faire, la recherche en milieu autochtone tend à quitter le domaine de la séparation induite par la hiérarchisation entre savoirs scientifiques et savoirs traditionnels, en s'attachant à créer de nouveaux modèles au bénéfice d'une connaissance co-construite (APNQL, 2014 ; Gros-Louis McHugh *et al.*, 2015). Cette rencontre entre différents types de savoirs se fait par la combinaison de méthodes de recherche autochtones et de méthodes scientifiques. La recherche qualitative paraît la plus à même de construire des ponts entre les deux approches, en raison du respect des personnes et de l'attention accordée à leur vécu. Son processus prenant racine dans l'expression et le partage de l'expérience, à travers les entrevues, la recherche participative et les groupes de discussion et fait écho aux méthodes autochtones telles

que les cercles de guérison. Cependant, une application stricte de ce type de recherche resterait parcellaire, en raison de son enracinement dans des paradigmes occidentaux qui ne reflètent pas suffisamment les valeurs des communautés autochtones.

Le principe qui guide les méthodes de recherche autochtones est de reconnaître les points de vue autochtones sur des problématiques qui les concernent et d'en tenir compte. Ces visions sont indissociables de la spiritualité inhérente aux cultures autochtones. Les modèles ainsi créés garantissent le respect de leurs visions. Ceci est d'autant plus important que l'on déplore le rôle majeur joué par la science dans l'établissement du colonialisme :

De tout temps, les dimensions sacrées des méthodes autochtones de recherche ont été écartées par les paradigmes occidentaux de la recherche et « reléguées du côté de la religion ou étiquetées comme manquant de rigueur » (Saini, 2012 : 9).

Encore aujourd'hui, il semble que la légitimité des savoirs autochtones soit constamment remise en cause lorsque leur évaluation en termes de « viabilité, de fiabilité et de crédibilité » passe par les critères appliqués en recherche scientifique. Aussi, la constitution de méthodes autochtones passe par un processus de dénonciation des pratiques coloniales en recherche occidentale, par la décolonisation des méthodes de recherche, par la recherche de méthodes adaptées aux cultures ou encore par la collaboration avec les chercheurs, dans le souci toujours présent de faire bénéficier la communauté des résultats de la recherche qui la concernent.

Dans le contexte actuel de prise en compte de la diversité, et tout en tenant compte de cette nécessité de changement, il ne faudrait pas négliger les processus à l'œuvre dans les recherches croisées, à savoir « [...] le transfert des expériences et des méthodes d'acquisition du savoir d'un système de connaissance à l'autre [...] » (Saini, 2012 : 4). La recherche croisée interroge la formation des chercheurs, les points de rencontre et de divergence entre les formes d'acquisition du savoir et leur contenu,

ainsi que leur application en termes de compréhension des objets de recherche. Ajoutons que cet entremêlement des savoirs va parfois au-delà de la collaboration et du consensus et se joue au sein même des individus porteurs d'identités, de cultures et de connaissances multiples. Cette expérience plurielle ne pourrait-elle être à même d'opérer cette convergence nécessaire au développement d'un savoir partagé ?

#### 4-2- De l'influence des cadres institutionnels et théoriques

Mais un autre aspect relatif aux conditions de la réception du théâtre autochtone intervient dans la transmission, aux non-Autochtones, des savoirs associés à cet art performatif. Car en amont des analyses sociologiques ou autres portant sur les expressions théâtrales de la diversité, les institutions subventionnaires jouent un rôle de premier plan dans l'existence, le développement et la pérennisation des théâtres. Bien que les théâtres soient en quête d'autonomie pour assurer une bonne adéquation entre leurs visées artistiques et leur réalisation et que pour ce faire, ils développent des modèles économiques et de gestion hybrides ou originaux, il est encore commun de concevoir les organismes subventionnaires de ce champ comme des partenaires privilégiés, impliqués dans l'aboutissement des projets. En plus de la reconnaissance et de la légitimité qu'ils apportent (et dont il sera traité plus bas), ils font en quelque sorte partie du premier cercle de réception auquel s'adressent les créateurs, en raison de leur expertise du milieu. Ils sont, *a priori*, et selon des considérations réglementées, à même de juger de la validité d'un projet, de sa faisabilité et de la réception de la qualité de l'œuvre auprès des spectateurs<sup>60</sup>.

Ces institutions font écho aux politiques culturelles mises en place par le gouvernement fédéral, celui de la province de Québec et des municipalités et tentent

---

<sup>60</sup> Cette expertise n'entame en rien les compétences reliées aux autres acteurs du champ, tels que les critiques, les distributeurs et le public lui-même (qui reste en dernier ressort celui qui peut décider du succès ou de l'échec d'une œuvre), mais permet d'occuper l'espace public de façon ponctuelle et de s'y faire une place.

d'adapter leurs structures institutionnelles (programmes spécifiques et comités représentatifs) afin de valoriser les oeuvres artistiques et culturelles issues de la diversité. Mais le contexte historique et politique qui leur a donné vie et encadre leurs actions a un impact sur leur façon de discriminer une œuvre par rapport à une autre. Il s'agit, dans le développement qui suit, d'évaluer cet impact au regard du contexte propre au développement du théâtre autochtone au Québec et de prendre en considération les mesures implantées par ces organismes pour refléter au mieux les arts des communautés culturelles qu'ils représentent.

#### 4-2-1- Multiculturalisme canadien et interculturalisme québécois

Le droit des minorités nationales possède un cadre juridique à l'échelle internationale depuis 1966. Bien que ce cadre soit essentiellement constitué de généralités (Vandycke, 1994 : 6), il y est stipulé que les minorités nationales ont droit à leurs cultures, leurs langues et leurs religions. À ce type de disposition internationale à l'endroit des peuples minorisés fait écho le discours politique fédéral du Canada qui se présente comme une société multiculturelle. En ce sens, le gouvernement institue des lois visant à promouvoir le multiculturalisme<sup>61</sup>. Dans le même temps, l'attention portée à la main d'œuvre étrangère ainsi qu'à son potentiel démographique fait émerger, de façon plus large, des revendications émanant des communautés minorisées. La tendance gouvernementale du Québec face aux minorités se distingue de celle du Canada en ce que le gouvernement provincial prône une politique favorisant l'interculturalisme.

Il s'agit de développer une culture publique commune à l'ensemble de la population tout en respectant la diversité. Il est à noter que l'interculturalisme québécois ne se

---

<sup>61</sup> La loi sur le multiculturalisme canadien est promue en 1988 (projet de loi C-93). Elle reconnaît l'apport de tous les Canadiens, sans autre critère d'appartenance à la société canadienne. Sur un plan, plus pragmatique, elle encourage la participation de tous à la société canadienne et soutient les diverses expressions culturelles du pays. Elle reconnaît également des droits aux peuples autochtones.

matérialise pas dans des lois spécifiques<sup>62</sup>. Le droit des minorités nationales n'est d'ailleurs officiellement reconnu aux Autochtones du Québec qu'en 1985, par l'Assemblée nationale du Québec. Selon Marc Adélar-Tremblay :

Tout se passe comme si la société québécoise dans son ensemble voulait retenir le statu quo plutôt que de s'engager dans un processus qui lui ferait perdre des privilèges appropriés au moment de la colonisation et après la Conquête (Adélar-Tremblay, 1989 : 8).

De plus, les différences de visées politiques et d'application de ces politiques au niveau fédéral et provincial connaissent des divergences idéologiques qui se traduisent par des traitements distincts de la diversité<sup>63</sup>.

Cependant, et comme le précise Gérard Bouchard dans son article intitulé « Qu'est-ce que l'interculturalisme ? » (Bouchard, 2011b), l'interculturalisme ne prend pas en compte les Peuples autochtones qui d'ailleurs, ne se reconnaissent pas au titre de « minorités culturelles », mais bien en tant que nations. Cependant, comme on le verra, les artistes autochtones formulent des attentes auprès du Conseil des Arts et des Lettres du Québec, au titre de leurs appartenances culturelles spécifiques.

Pour rendre compte de ces traitements fédéraux et provinciaux différenciés et de leur impact sur les artistes autochtones du Québec, observons deux organismes

---

<sup>62</sup> Au Québec, l'interculturalisme n'a pas fait l'objet d'une loi à part entière, mais ses fondements sont enchâssés dans plusieurs plans d'action visant à reconnaître les diversités culturelles du Québec (par exemple : *Autant de façons d'être québécois*, 1981). Il s'apparente davantage à un modèle d'intégration établi entre la société québécoise francophone majoritaire, la communauté culturelle anglophone, les autres communautés culturelles minoritaires et les nouveaux arrivants qui s'engagent à reconnaître la culture de la majorité francophone comme élément convergent de rapprochement entre les cultures. Pour plus d'informations, on lira à profit (Rocher, Labelle, Field, Icart, 2007 ; Gagnon, 2000). Les peuples autochtones sont exclus de ce principe et le Québec tend davantage à créer des ententes au cas par cas, c'est-à-dire de nation à nation. Voir (Bouchard, 2011a).

<sup>63</sup> Même si la diversité culturelle est une appellation que le Québec semble vouloir réserver aux minorités culturelles immigrantes, les Autochtones du Québec et les minorités culturelles issues de l'immigration connaissent des similitudes, notamment sur le plan social (intégration au monde du travail, stéréotypes, racisme, conditions sociales difficiles, etc.).

subventionnaires majeurs, voués aux pratiques artistiques fédérales et provinciales, le Conseil des Arts du Canada (CAC) et le Conseil des Arts et des Lettres du Québec (CALQ). Le Conseil des Arts du Canada est un organisme national autonome de financement des artistes, issu d'une loi parlementaire votée en 1957. Il a pour mandat de « favoriser et de promouvoir l'étude de la diffusion des arts ainsi que la production d'œuvres d'art », ce dont il s'acquitte en octroyant des subventions, prix et bourses aux artistes et organismes artistiques professionnels du Canada.

Pour sa part, le Conseil des Arts et des Lettres du Québec est une société d'État ayant pour mandat le soutien à la création, l'expérimentation et la production des artistes professionnels et des organismes culturels sans but lucratif, de toutes les régions du Québec. Ce soutien prend la forme de subventions, d'aide à la formation des artistes et de prix.

Le Conseil des Arts du Canada reconnaît, depuis 1994, une spécificité autochtone au même titre que son gouvernement tandis que le Conseil des Arts et des Lettres du Québec, qui jusqu'à récemment ne reconnaissait qu'une égalité qui efface les différences, s'est doté, depuis 2011, d'un programme de soutien aux arts autochtones.

Si cette forme de reconnaissance est appréciable sur un plan concret en ce qu'elle propose un soutien aux artistes autochtones, elle peut également amener à interroger les motivations politiques de ces mesures. En ce sens, Daniel Salée remet en cause les velléités de reconnaissance de la différence par les groupes dominants canadiens et québécois au pouvoir en dénonçant le jeu politique en ces termes :

Le discours de l'égalité formelle cherche à faire fondre les porteurs de culture et d'ethnicité minoritaires dans le moule homogénéisant de la nation et de ses paramètres citoyens de manière à ce qu'ils disparaissent et à ce que s'estompent avec eux leurs prétentions identitaires différentialistes qui menacent l'intégrité de la communauté politique et remettent en cause le statut sociopolitique et culturel des groupes dominants ou majoritaires (Salée, 2005 : 66).

Pour bénéficier des subventions fédérales et provinciales, les artistes autochtones doivent correspondre aux cadres préétablis qui leur sont proposés. Or, les critères d'évaluation élaborés par les deux organismes laissent apparaître des différences et des similitudes qui conditionnent la qualité d'artiste et avec lesquelles les artistes autochtones doivent composer pour atteindre minimalement une prise en compte de leurs projets.

Ainsi, le Conseil des Arts du Canada détermine des catégories artistiques (art audio, art contemporain, théâtre, etc.) ainsi que des statuts d'artistes (artiste à mi-carrière, artiste en début de carrière ou de la relève, artiste établi, artiste professionnel). Les catégories artistiques tendent à inciter l'artiste autochtone à se conformer aux canons de la discipline artistique identifiés par l'organisme, alors même que ses spectacles peuvent faire appel à des techniques de narration empruntant à de multiples disciplines (emphasis portée sur la musique et les instruments, danses traditionnelles...).

Mais les attributions du Conseil des Arts lui confèrent un impact qui touche à de nombreux domaines et à une population plus vaste que celle des artistes. Tenu de rendre des comptes au Parlement qui le subventionne, il s'assure du rendement des subventions et services qu'il offre. De par les conditions qui président à l'octroi de subventions aux artistes (mandat prévoyant la sensibilisation et la formation des publics à l'art), il génère un accroissement de la fréquentation des structures artistiques par les publics.

Aussi, par son objectif de rayonnement dans et hors du pays, il tend au développement des publics et des marchés. Le Conseil des Arts représente donc un secteur économique compris dans l'économie générale du pays. Son influence sur l'emploi, le tourisme et l'éducation (entre autres), lui confère une place dans la gestion politique et sociale du pays, ce qui implique des incidences sur le lien social. Ses catégories ainsi que le principe d'évaluation par des pairs participent d'un

objectif de rayonnement à l'intérieur du pays comme sur le plan international. De même, « la représentation par les pairs » est une des clés de voûte de l'institution, qui de la sorte, tente de générer un consensus.

Le Conseil des Arts du Canada octroie des subventions aux artistes autochtones sur la base de leur identité spécifique. Aussi, avant toute démarche, l'artiste autochtone devra être reconnu comme « Autochtone » par le Conseil. Pour déterminer qui est autochtone, le Conseil se réfère à la définition retenue par une autre institution fédérale, Statistique Canada, selon laquelle un Autochtone se définit de la façon suivante :

**Identité autochtone** : désigne les personnes ayant indiqué s'identifier aux peuples autochtones du Canada. Il s'agit des personnes qui ont déclaré être des Autochtones, c'est-à-dire Premières Nations (Indiens de l'Amérique du Nord), Métis ou Inuk (Inuit), et/ou les personnes qui ont déclaré être Indiens inscrits ou des traités aux termes de la *Loi sur les Indiens* du Canada, et/ou les personnes qui ont indiqué être membres d'une Première Nation ou bande indienne. L'article 35(2) de la *Loi constitutionnelle* de 1982 précise que les peuples autochtones du Canada s'entend notamment des Indiens, des Inuit et des Métis du Canada (Statistique Canada, 2009).

La représentation officielle gouvernementale de l'identité dite « indienne » (c'est-à-dire appartenant aux Premières Nations), s'est ouverte d'une définition interrogeant la filiation (question sur l'ethnie d'appartenance) à une définition qui interroge et singularise la personne et ses représentations propres.

Selon Statistique Canada, l'identité autochtone était, avant le recensement de 1996, déterminée selon l'origine ethnique de la personne (ancêtres, parenté). À partir de 1996, le recensement s'est doté d'une question supplémentaire sur la propre perception du recensé face à son identité autochtone. Bien que la définition de Statistiques Canada s'apparente à une invite à s'identifier, les termes de cette

invitation restent délimités par le cadre de l'institution. Ne sera reconnu « Autochtone » que celui qui répondra à ces critères.

Les subventions offertes par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec sont, elles aussi, catégorisées par domaine artistique (chant, danse, théâtre, art visuel, etc.). En ce qui concerne les critères d'évaluation des artistes, le Conseil québécois adhère également à une politique d'évaluation par les pairs. Le jury est composé de personnes œuvrant dans les arts et ayant proposé leur contribution au Conseil à titre gracieux. Jusqu'en 2010, l'appartenance ethnique n'était pas un critère de reconnaissance des artistes pour le Conseil québécois. L'artiste autochtone avait toute liberté de présenter un projet au Conseil, mais il devait le faire en vertu de son appartenance nationale, provinciale et régionale.

En 2011, les critères de reconnaissance ont évolué, dotant les artistes autochtones de la région de Montréal d'une reconnaissance spécifique au titre de leur appartenance culturelle, sans les amputer de leur accès aux subventions au titre de leur appartenance canadienne, québécoise et régionale. Le programme de bourses « Fonds Montréal » pour les artistes et écrivains professionnels autochtones est un fond régional destiné exclusivement aux créateurs autochtones. Il est issu d'un partenariat entre la Conférence régionale des élus de Montréal, le Conseil des arts de Montréal et le Forum jeunesse de Montréal et vise l'amélioration et la reconnaissance des œuvres autochtones ainsi que l'accessibilité de l'art autochtone au public québécois. Il est le fruit de la collaboration entre le Conseil des Arts et des Lettres du Québec et le Comité Art Culture du Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone à Montréal. Les artistes autochtones désireux de soumettre une demande dans le cadre de ce programme doivent fournir une preuve de leur statut. La reconnaissance de leur identité autochtone est donc laissée à la discrétion des autorités gouvernementales fédérales.

Le programme dévolu aux artistes autochtones est pourvu d'un comité de sélection présenté comme suit :

Les demandes d'aide financière sont évaluées par un comité de sélection formé majoritairement de personnes-ressources qui sont issues du milieu des arts et des lettres et majoritairement de la région de Montréal. Elles sont reconnues pour leur grande compétence professionnelle dans leur domaine et leur connaissance de la réalité autochtone dans leur région. Il a également été convenu qu'au minimum un membre du jury sera autochtone (Conseil des Arts et des Lettres du Québec, 2011).

Ces subventions ont des répercussions non négligeables sur le devenir des artistes autochtones. Elles représentent une possibilité de vivre de leur art, une certaine légitimité, la reconnaissance par leurs pairs et par le public, une inscription dans la sphère publique par la participation aux dimensions sociales, politiques et économiques de la cité et un moyen de communication pour promouvoir leurs valeurs culturelles. Ces dimensions aux apparences pragmatiques mettent en jeu d'autres dimensions fondamentales telles que le sens de l'histoire, la mémoire ou la transmission. Dans le pays, les arts sont considérés comme le fondement de l'expression culturelle et les politiques qui les sous-tendent font face à des défis qui touchent au vaste territoire canadien, à sa moindre population et à l'omniprésence des productions étasuniennes (Jackson, Lemieux, 1999). Le Québec, lui-même considéré comme une minorité au sein du Canada, semble davantage concentrer son attention sur la préservation et l'épanouissement de sa propre culture québécoise afin de faire reconnaître son rôle de « peuple fondateur » du Canada, statut qui le différencierait des autres provinces et des peuples minoritaires revendiquant des statuts politiques spécifiques (Brisset, 1990). En ce sens, le multiculturalisme fédéral et l'interculturalisme provincial reflètent les visées politiques issues des cultures dominantes qui les ont engendrées. Dans ce contexte, les structures institutionnelles dédiées à l'art ne correspondent pas de façon adéquate à la réalité et aux besoins des artistes provenant de cultures minorisées.

#### 4-2-2- Pour une reconnaissance des spécificités culturelles autochtones

Aussi, les créateurs de théâtre autochtones interpellent-ils les autorités publiques. Le dramaturge ojibwé Drew Haden Taylor déplore le sous-investissement des pouvoirs publics en matière d'éducation aux Peuples autochtones (Taylor, 1996). Six ans plus tard a lieu le rassemblement national sur l'expression artistique autochtone organisé sous l'égide du ministère du Patrimoine canadien, en collaboration avec un comité consultatif autochtone. Le Wendat Yves Sioui Durand, fondateur et directeur artistique de la compagnie Ondinnok, dépeint les actions liées à la colonisation comme autant d'épreuves de dépossession. Il dénonce un système institutionnel inadapté, une politique d'assimilation culturelle et le mépris du Conseil des Arts et des Lettres du Québec envers les artistes autochtones, porté par une « position rétrograde de colonialisme aveugle ». Le dramaturge réclame une refonte des systèmes de soutien artistique et lance un appel à la reconnaissance de la diversité (Sioui Durand, 2002a).

Un rapide examen de la situation à l'échelle nationale indique qu'au cours des quarante dernières années, chaque province et territoire s'est doté de son propre organisme de gestion des arts<sup>64</sup> et a intégré à sa politique artistique une reconnaissance de la diversité culturelle, en accordant une place particulière à l'expression artistique autochtone<sup>65</sup>.

---

<sup>64</sup> Pour une information détaillée sur ces organismes provinciaux, on consultera à profit les sites suivants : *The Alberta foundation for the arts* : [www.affta.ab.ca](http://www.affta.ab.ca) ; *The British Columbia Arts Council* : [www.bcartsCouncil.ca](http://www.bcartsCouncil.ca) et *The First People's Council Arts* : [www.fphlcc.ca](http://www.fphlcc.ca) ; *The Manitoba Arts Council* : [www.artscouncil.mb.ca](http://www.artscouncil.mb.ca) ; *The New Brunswick Arts Board* : [www.artsnb.ca](http://www.artsnb.ca) ; *The Nunavut Arts Council* : [www.naccarts.com](http://www.naccarts.com) ; *The Ontario Arts Council* : [www.arts.on.ca](http://www.arts.on.ca) ; Le Conseil des Arts et des lettres du Québec : [www.calq.gouv.qc.ca](http://www.calq.gouv.qc.ca) ; *The Saskatchewan Arts boards* : [www.artsboard.sk.ca](http://www.artsboard.sk.ca) à travers les programmes de *The Indigenous Arts Advisor Council* ; *The New foundland and labrador art Council* : [www.nlac.ca](http://www.nlac.ca) ; *The Nova Scotia Arts and Culture Council* : [www.nsacpc.com](http://www.nsacpc.com) ; *The Prince Edward Island Council of the Arts* : [www.peiarts.ca](http://www.peiarts.ca) ; *The Northwest Territories Arts Council* : [www.pwnhc.ca](http://www.pwnhc.ca) ; *The Yukon Arts Center* : [www.yukonartscenter.com](http://www.yukonartscenter.com).

<sup>65</sup> Il est à souligner que la province du Québec est la dernière à s'être dotée d'un programme spécifique visant à la reconnaissance des artistes autochtones, en 2011.

Notons que les critères d'attribution des subventions gouvernementales allouées aux artistes autochtones finissent par rencontrer sensiblement les mêmes critères d'un bout à l'autre du pays, indépendamment du fait qu'elles émanent du fédéral ou du provincial. On peut se demander à quel point cette lente convergence vers une harmonisation des critères de reconnaissance de la diversité influence, voire conditionne, l'expression artistique autochtone, dans la mesure où les subventions sont allouées au regard de la discipline (art visuel, théâtre, danse...) et du contenu des propositions (reconnaissance par les pairs dont l'appréciation est conforme aux critères de jugement établis par les Conseils). La question se pose en raison du fait que les artistes autochtones souhaiteraient que les organismes subventionnaires se conscientisent davantage aux perceptions autochtones de l'art et démontrent, de la sorte, un souci avéré des spécificités culturelles qui fondent la communauté artistique du territoire.

Il est par conséquent essentiel de reconnaître les particularités des pratiques artistiques autochtones et les effets qu'elles ont sur l'administration des arts. Les modèles élaborés pour les organismes artistiques grand public ne tiennent pas compte des aspects particuliers de l'histoire, des traditions, des protocoles ou des pratiques autochtones, qu'ils concernent la gouvernance, les ressources humaines, la diffusion, la production ou la viabilité financière (Trépanier, 2011 : 2).

Cette conscientisation attendue oblige à un réexamen des valeurs qui conduisent à la reconnaissance de l'art. Faut-il accorder les subventions à titre individuel ou collectif ? Quel comité disciplinaire jugera des subventions à accorder à une œuvre telle qu'un chant rituel dansé ? Quel est le statut de l'artisanat autochtone ? Quels sont les éléments clés qui participent de la reconnaissance d'une œuvre théâtrale autochtone au sein des membres de la communauté ? Par ces questions est interrogée la légitimité des décideurs.

Déjà en 2005, le rapport de Marie Clements concernant le soutien accordé aux compagnies de théâtre autochtones du Canada identifie les limites du développement de ce théâtre en raison d'un manque de fonds, de visibilité et de représentativité. Selon l'auteure, la création théâtrale autochtone ne manque pas. Mais la volonté et la capacité de produire les créations fait encore largement défaut. Seule une poignée de théâtres établis soutient la production théâtrale autochtone. Le manque de ressources et d'infrastructures a un effet direct sur leur créativité. De plus, les fonds accordés par les organismes institutionnels sont insuffisants pour soutenir le travail des compagnies, quand ils n'arrivent pas trop tard pour les aider à survivre. Généralement absents des postes clés du milieu théâtral, les artistes autochtones souffrent d'un manque de visibilité. Les artistes remarquent également que leur travail n'est pas nécessairement évalué sur des critères pertinents à leur approche théâtrale. Aussi, apprécieraient-ils davantage d'être plus systématiquement évalués par des jurés autochtones. Ces derniers seraient en outre, plus susceptibles d'apprécier les défis auxquels ces artistes ont à faire face (Clements, 2005 ; Ondinnok, 2016).

Mais dans le même temps, plusieurs constatent que leur projet n'est pas évalué de la même manière, selon qu'il soit présenté dans le cadre d'un programme de subvention spécifiquement destiné aux artistes autochtones ou non. Tout se passe comme si le critère culturel ayant donné accès aux subventions imposait aux artistes de créer des œuvres strictement confinées au cadre de « l'indianité » (Trépanier, Creighton-Kelly, 2011). Cette prévalence culturelle devrait se révéler dans le contexte, comme dans les thèmes, dans l'approche théâtrale ou dans le choix des partenaires qui ne pourraient être autres qu'autochtones. Cette forme de discrimination positive a le mérite de permettre l'épanouissement d'une pratique artistique méconnue et d'inscrire sa légitimité dans l'espace public. Mais elle en porte aussi les effets pervers qui se traduisent ici par une focalisation sur l'appartenance culturelle au détriment d'autres dimensions de la création. D'une part, les communautés culturelles perdent une part de leur spécificité en ce que celle-ci est reconnue au regard de leur autochtonie,

appellation qui fonde une communauté mais qui englobe de nombreuses cultures, et non selon leurs cultures locales distinctes. D'autre part, le risque est alors de brimer la créativité de ces artistes, alors et encore, assignés à identité.

#### 4-2-3- Vers une convergence méthodologique ?

Cependant, depuis 1999, le Conseil des Arts du Canada se déplace vers les Peuples autochtones pour rencontrer les artistes et entendre d'eux la façon dont ils se définissent et considèrent leur art, afin de mieux répondre à leurs besoins. Cette démarche a donné lieu à l'amélioration de l'offre et à la transformation des structures qui les encadrent. Aujourd'hui, le Bureau des Arts autochtones s'adjoint d'autres services et compétences pour accompagner au mieux la création autochtone, tels que le Bureau de l'équité, ou encore, la Division des disciplines artistiques. Ces structures d'accompagnement travaillent également en collaboration avec les artistes, afin d'apprendre d'eux et de l'expression de leurs pratiques les moyens à mettre en œuvre pour s'assurer de l'épanouissement des arts autochtones.

L'évaluation des programmes du Conseil des Arts qui soutiennent les arts autochtones depuis 1996 a fait l'objet d'un rapport annuel dont une publication sommaire a été révélée en juillet 2015 (Proactive Information Services, 2015). Ce rapport fait état des acquis obtenus dans le cadre des 15 programmes de soutien et mentionne les défis à relever pour les années à venir. Dans l'ensemble, le soutien apporté par le Conseil des Arts est très apprécié par les artistes et organismes artistiques qui y voient une possibilité de créer et de se développer. En outre, certains programmes ont favorisé une meilleure visibilité accompagnée de retombées économiques appréciables. Mais le rapport met également l'accent sur les défis à relever, défis qui concernent tant la perception du rôle des programmes, la relation entre artistes autochtones et non autochtones, la représentativité des arts autochtones en matière de financement, la perception de l'art autochtone et la rentabilité des

programmes. Ainsi, on remarque que les objectifs du Conseil, à travers les programmes spécifiques de financement dédiés aux arts autochtones, visaient l'intégration, à terme, aux programmes réguliers, dans un souci d'équité. Or, il semble que les artistes autochtones conçoivent ce financement comme un soutien au développement de leur autodétermination.

Dans les différentes sources de données, on a souvent exprimé l'importance de la souveraineté culturelle des peuples autochtones et le fait que ce concept devrait constituer le fondement des programmes spécialisés (Proactive Information Services, 2015 :16).

En ce sens, les demandes présentées au Conseil des Arts sont majoritairement adressées aux programmes spécialisés dont la conception, en outre plus adaptée aux spécificités culturelles, maximise les chances d'obtention d'une aide. D'autre part, les occasions de collaboration entre artistes autochtones et non autochtones n'ont pas favorisé l'intégration ou le partenariat attendu.

À l'échelle provinciale, on constate que le Québec fait figure de parent pauvre face aux ressources octroyées aux artistes autochtones du pays et que les artistes autochtones francophones sont particulièrement sous-représentés :

Le Québec reçoit 10 % des subventions octroyées pour une population autochtone plus importante que celle des Territoires du Nord-Ouest ou du Canada atlantique. Le Québec compte également des communautés éloignées et nordiques, ainsi que des peuples autochtones dont la première langue est le français. Alors que les artistes autochtones anglophones reçoivent 41 % des subventions octroyées aux autochtones du Québec, un certain nombre d'informateurs clés du Conseil s'inquiétaient du fait que, pour des raisons difficilement identifiables, certaines populations autochtones francophones étaient mal servies. (Proactive Information Services, 2015 :18)

Un autre aspect de la particularité artistique autochtone touche à la perception de l'art. Alors que les programmes de subvention s'inscrivent dans des cadres

disciplinaires (tels que mentionnés plus tôt), les artistes et organismes autochtones se reconnaissent plus volontiers dans des pratiques multidisciplinaires. Dans ce cadre, l'octroi de subventions par disciplines complique la démarche des artistes contraints à identifier leurs créations à un genre compartimenté. De plus, ils dénoncent une certaine tendance à valoriser les pratiques traditionnelles aux dépens des pratiques contemporaines. Bien sûr, si ce raccourci idéologique était avéré, il tendrait à confiner la pluralité de leurs pratiques dans une catégorie culturelle et stylistique unique et temporellement immuable (Trépanier, Creighton-Kelly, 2011).

Enfin, l'évaluation touchait également à la rentabilité des programmes offerts et celle-ci ne semble pas concluante, bien que les raisons de cette non rentabilité ne soient pas clairement identifiées :

Dans l'ensemble, les résultats de l'analyse de l'efficacité opérationnelle indiquent que les programmes destinés aux arts autochtones semblent moins efficaces sur le plan opérationnel en matière de coûts d'octroi de chaque subvention que d'autres programmes comparables du Conseil des arts. Ils semblent également moins efficaces sur le plan du pourcentage des ressources investies dans l'administration par rapport aux subventions directes. (Proactive Information Services, 2015 : 22)

À l'aune des résultats de cette enquête portant sur l'évaluation du soutien aux arts autochtones par le Conseil des Arts du Canada depuis 1996, il apparaît que certaines inégalités perdurent, mettant en lumière les mêmes types de problèmes qui réapparaissent au fil du temps, malgré une recherche d'amélioration initiée tant par les institutions que par le milieu artistique autochtone. On note, d'ailleurs, une corrélation entre les défis à relever présentés dans le rapport et les obstacles mentionnés par les artistes, lors de la large consultation menée par le Conseil des Arts auprès des praticiens dans le cadre du nouveau modèle de financement du Conseil des Arts devant intervenir en 2017, à l'occasion des 60 ans du Conseil des Arts.

L'allocution de Simon Brault, Directeur du Conseil des Arts du Canada<sup>66</sup>, fait largement écho aux préoccupations qui animent la communauté artistique autochtone en annonçant la refonte de l'aide au financement des arts. Ce changement est présenté comme moins « normatif et directif » et tourné vers « l'ouverture et l'écoute des artistes ». Il y est également question d'un « soutien spécifique aux langues, récits, traditions et pratiques artistiques contemporaines des peuples autochtones », auquel le Conseil entend faire une place particulière :

[...] Avant la fin de 2017, le Conseil des Arts passera de 147 programmes de subventions à 6 programmes nationaux non axés sur les disciplines, qui engloberont tous les domaines de la pratique artistique. Nous sommes aussi très conscients que nous abordons en ce moment un tournant décisif dans la longue histoire tourmentée des relations entre les peuples autochtones et non autochtones au Canada, alors que la volonté et la possibilité d'une authentique réconciliation s'exprime de plus en plus clairement. (Brault, 2015 : 4'45 – 5'47)

Les termes dans lesquels est formulée la refonte des programmes de financement des arts s'inscrivent donc dans une volonté d'intégration des arts autochtones, en faisant écho à cette conception de l'art entendue comme une pratique multidisciplinaire, appelée par les artistes autochtones. Ce faisant, l'allocution du Directeur du Conseil des Arts situe résolument la mission du Conseil dans une reconnaissance de la diversité. Cette résolution est déjà inscrite dans le rapport portant sur l'évaluation des programmes autochtones par l'entremise d'une réflexion sur les aspects méthodologiques relatifs à la notion d'évaluation. Telle qu'abordée précédemment avec l'étude menée par Michael Saini sur les modèles de recherche autochtones et non autochtones, la méthodologie aurait avantage à prendre en considération les savoirs autochtones en reconnaissant la légitimité de leurs valeurs. Dans le cas qui nous occupe, et bien que le choix du Conseil des Arts de transformer ses programmes

---

<sup>66</sup> Simon Brault a également été tour à tour Directeur administratif, puis Directeur général de l'École nationale de théâtre du Canada.

dans le sens d'une prise en compte de la multidisciplinarité ne reflète pas la seule influence des artistes autochtones, l'adhésion à cette conception de l'art constitue une forme de reconnaissance des valeurs artistiques de la majorité des artistes autochtones. Saini recommandait également que la collaboration et la recherche de méthodes adaptées aux cultures guident les projets de recherche. Ici encore, la démarche méthodologique entreprise par le Conseil des Arts fait écho à ce principe, notamment par la constitution d'un cadre d'évaluation qui rencontre à la fois les critères autochtones et non autochtones, tel qu'explicité ci-après :

Pour l'ensemble des programmes d'arts autochtones, il importait de disposer d'un « modèle logique » qui pourrait respecter les modes de connaissances des autochtones. Le tableau « Le Sentier », élaboré pour l'ensemble des programmes d'arts autochtones, s'inspire de la roue médicinale, qui est traditionnellement conçue pour donner un sens au monde sans isoler ou compartimenter les différentes conceptions ou visions du monde. Le Sentier et ses composantes servent de modèle logique, qui combine le circulaire et le linéaire, et qui constitue une hybridation des façons autochtone (circulaire, holistique) et « occidentale » (séquentielle et causale) de concevoir le monde (Proactive Information Services, 2015 : 4-5).

Ces actions concrètes constituent des étapes non négligeables pour le développement de la création artistique autochtone. Cependant, cette tension entourant la question de l'identité culturelle force à réfléchir sur la place et le rôle que joue ou doit jouer la culture dans la création artistique. Car d'une part, la reconnaissance culturelle est souhaitée lorsque la culture est minorisée voire ignorée au profit de tendances hégémoniques, d'autre part, elle est redoutée lorsque qu'elle contraint des individus ou des communautés dans des formes qui finissent par se folkloriser. Dans les deux cas, on assiste à une forme d'ostracisme qui maintient les porteurs de culture dans une séparation structurelle alimentée tour à tour par les politiques culturelles, les institutions culturelles et les porteurs de projets culturels eux-mêmes. Ce contexte, relativement dichotomique quant au rapport à la culture qu'il suggère et plus ou

moins ignorant de la mixité culturelle inhérente aux individus, a favorisé l'élaboration d'une approche nouvelle qui entendait proposer un mode d'expression identitaire basé sur des critères qui prendraient en compte le culturel tout en le transcendant, pour atteindre une expression commune.

#### 4-2-4- Le projet transculturel

D'autres voix se sont prononcées dans l'espace public, proposant « le transculturalisme comme alternative au multiculturalisme canadien, au nationalisme québécois et au néolibéralisme déchaîné » (Wilson, 2012 : 261). Dans un article portant sur la revue *Vice Versa*<sup>67</sup>, Sheena Wilson revient sur les fondements de l'approche transculturelle. Le projet de la revue, explique-t-elle, était de fédérer un mouvement politique fondé sur des théories transculturelles qui se traduisent par des applications concrètes dans la réalité sociale. Le multiculturalisme est décrit comme une mosaïque de groupes ethnoculturels distincts qui cohabitent les uns avec les autres mais qui, dans le même temps, peut donner lieu à un certain repli sur le groupe d'appartenance. L'interculturalisme, quant à lui, appelle une interaction, un dialogue entre individus provenant de sociétés différentes. Dans ce cas, il revient à l'individu de garder un esprit d'ouverture qui garantisse une bonne entente entre les communautés au profit d'une citoyenneté harmonieuse. Enfin, le transculturalisme se présente comme un projet de société qui se construirait à partir de la pluralité des expressions identitaires qui composent l'individu. Il suppose, selon la description de l'auteure :

[le] désir d'être transformé par l'Autre, d'incorporer le meilleur de ce que l'Autre peut offrir dans une tentative d'agrandir son horizon vers une citoyenneté cosmopolite (Wilson, 2012 : 268).

---

<sup>67</sup> De 1983 à 1996, la revue *Vice Versa* s'est destinée à promouvoir une communication transculturelle entre les différentes communautés de Montréal et du Québec (Wilson, 2012 : 262). Fulvio Caccia et Lamberto Tassinari ont été les principaux porteurs du projet transculturel.

Ce projet « au-delà et à travers » tel que décrit par Caccia, suggérait un dépassement du fait culturel et peut-être, une forme d'expression qui puisse s'en nourrir et forger une identité propre, une sorte d'identité hybride.

Aux mythes de la pureté originelle ou de la nation authentique, la perspective transculturelle rappelle surtout, enfin, que les cultures peuvent plutôt être conçues comme des trajectoires collectives aux contours changeants, à la direction moins prévisible que ne le souhaiteraient certains (Benessaïeh, 2011 : 11).

Afef Benessaïeh a procédé à un examen attentif des rapports rédigés à la suite des consultations de la Commission Bouchard-Taylor concernant les pratiques d'accommodements raisonnables au Québec. L'auteur remarque que si l'interculturalisme est bien défini et que l'on peut appréhender les limites du multiculturalisme canadien, les commissaires semblent observer une nouvelle perspective, plus transculturelle, qui fonde la construction de la société québécoise sur les expériences communes de ces membres, toute identité culturelle confondue (Benessaïeh, 2011 : 1).

Ici les spécificités culturelles ou nationales perdent de leur influence. N'étant plus au cœur des façons de penser et des agissements, elles ne représentent plus le ciment qui légitime les choix et les actions. En ce sens et sur un plan concret, le principe transculturel remet en cause l'usage d'une langue commune ou la prévalence d'une version de l'histoire sur une autre pour mettre en relief la transformation qui fait suite au contact entre les groupes d'appartenance distincte. Cette malléabilité et cette perpétuelle réinvention de soi invitent à repenser les fondements du vivre ensemble en termes de constructions communes plutôt qu'en termes d'acquis. Cependant, les porteurs du projet transculturel (artistes, écrivains, universitaires et activistes) n'ont pas trouvé de consensus quant à la définition du transculturalisme et à ses applications. Peut-être la souplesse dont le concept fait preuve en matière d'ouverture à la différence et de perméabilité aux identités propres est-elle à l'origine de cette

difficulté à fixer les caractéristiques de cette nouvelle manière de concevoir les interactions entre les groupes et les individus.

Car en effet, si le multiculturalisme émerge de la cohabitation et l'interculturalisme du dialogue, l'un et l'autre se fondent sur un rapport d'altérité qui suppose un soi et un autre aux contours distincts. Les individus et les groupes concernés sont identifiés au regard de cultures spécifiques et leurs relations sont orchestrées selon le rapport de domination qui les lie. Le concept de transculturalisme, quant à lui, rend compte d'une toute autre réalité sociale faite de flux migratoires, de mixités culturelles et de métissages. En ce sens, il s'inscrit dans la mouvance de la mondialisation et en traduit les effets identitaires. Il ne s'agit plus de discriminer les appartenances et de les hiérarchiser, mais de les considérer comme un tout qui constitue l'originalité de l'identité. Ainsi l'expérience de l'altérité se conçoit moins dans un vis-à-vis d'ores et déjà à distance (ne serait-ce que par sa corporéité) que dans une introspection de sa diversité propre. Cette démarche, qui implique une mise à distance des composantes du soi, a l'avantage de transformer le regard posé sur autrui, en ce qu'il ne passe plus par la comparaison et la hiérarchisation propre au processus de reconnaissance de l'autre, mais par l'accueil de la diversité qui constitue le soi. Cet engagement intime dans la reconnaissance de la diversité de l'individu favorise une certaine ouverture à une altérité élargie.

Dans un article déjà cité, portant sur l'interculturalisme et le transculturalisme au théâtre et paru dans *L'annuaire théâtral*, Marco de Marinis rappelle le caractère transculturel du théâtre :

[...] un caractère transculturel parce qu'il tend à dépasser les données culturelles de départ et que, en tant qu'expérience réelle, authentique, il met en question les identités figées, personnelles ou collectives, il essaie de toucher à un noyau dur, au plus profond de l'individu, un noyau (ou niveau) qui démontre dans la pratique une certaine objectivité, pré- ou postculturelle ou bien, justement, transculturelle (De Marinis, 1999 : 1).

De Marinis explique que dans une acception socio-anthropologique, la vocation du théâtre est « une rencontre de l'Autre, fondée sur le désir d'altérité ». Ce désir d'altérité n'a pas pour objectif de trouver en l'autre ce qui nous ressemble ou de rester dans un univers de connaissance, mais de transformer le soi en réfléchissant sa propre diversité. Pour illustrer son propos, l'auteur évoque le travail de Jerzy Grotowski, qui par son exploration approfondie du théâtre, a largement contribué à définir la pratique théâtrale. Pour Grotowski, le théâtre permettait à l'acteur d'aller à la rencontre de son humanité. Par une maîtrise avancée des techniques, l'acteur pouvait atteindre un haut degré de conscience, l'expérience de la connaissance. Cela représentait une forme de rencontre avec l'altérité ultime.

Si le milieu théâtral autochtone peine à se faire reconnaître à sa juste valeur par les instances artistiques porteuses de principes multiculturels ou interculturels, en raison d'une méconnaissance des codes culturels qui lui sont propres (Trépanier, 2011 ; Clements, 2005), il n'en assume pas moins un transculturalisme qui participe de sa créativité. Ainsi, dans le cadre de la promotion de la pièce *Xajoj Tun Rabinal Achi* présentée en 2010 à l'Excentris à l'occasion du festival Présence autochtone, Yves Sioui Durand confiait au journal *Le Devoir* :

C'est assez fabuleux, parce que ça vient briser toutes les frontières. C'est une transculturalité hors du commun. (Saint-Pierre, 2010)

Avec le Rabinal Achi (dont certains aspects ont déjà été évoqués), Ondinnok s'associe à la troupe *El Baile Danza Rabinal Achi* du Guatemala, dans le but de créer une représentation théâtrale basée sur des textes anciens, appartenant à la culture maya précolombienne. De la sorte, et tout en proposant un univers culturel d'Amérique du Sud différent des cultures amérindiennes d'Amérique du Nord, Ondinnok inscrit les arts de la scène autochtones dans une continuité historique expérientielle. L'aspect transculturel du projet artistique se manifeste dans le côtoiement des langues française, espagnole et maya ; dans la diversité des origines

culturelles des acteurs ; dans la transversalité géographique du projet qui relie le Nord et le Sud, tout comme dans la compétence artistique de ces deux troupes, l'une attachée au théâtre et l'autre versée dans la danse. À cela s'ajoute le fait que la matière théâtrale de base trouve un écho international à travers la reconnaissance du Rabinal achi comme patrimoine de l'humanité, ce qui lui confère une valeur universelle.

Le théâtre est ici encore, pensé comme un espace où convergent des appartenances culturelles variées dont certaines composantes se rejoignent au bénéfice d'une identité renouvelée.

#### 4-2-5- La médiation culturelle

Cependant, si le dépassement de la culture nationale peut permettre de contourner les limites d'un rapport d'altérité trop souvent confiné dans une lecture binaire du monde, où le soi et l'autre s'entremêlent dans des processus de rejet et d'intégration constants, la culture nationale reste, à l'heure actuelle, l'une des caractéristiques principales par lesquelles l'individu et le groupe se distinguent et concilient leurs appartenances.

Telles qu'abordées précédemment, les politiques culturelles mises en œuvre au Canada servent des objectifs pragmatiques tels que la cohésion sociale et le développement économique. Ces politiques tendent à répondre à des impératifs démocratiques par l'intermédiaire de mesures visant l'accès au savoir, la participation, la reconnaissance de la diversité et l'équité<sup>68</sup> dans la gestion des affaires culturelles et sociales.

---

<sup>68</sup> Les mesures mises en place pour atteindre l'équité n'en sont ici qu'à leurs débuts. Le renversement de perspective suggéré par les théories postcoloniales tend, dans un premier temps, à valoriser la prise de parole, le pouvoir de décision et les actions entreprises par les acteurs minorisés, dans l'espace public. Mais le renversement de perspective ne fait pas encore basculer le rapport de pouvoir au point

La médiation culturelle peut se concevoir comme une tentative de résolution des inégalités qui passerait par le traitement de la diversité (reconnaissance et usage). Dans l'ouvrage qu'il dirige en 2014, Jean-Marie Lafortune présente la médiation culturelle comme une pratique d'intervention et une réponse aux problèmes économiques, politiques et culturels que connaît le Québec dès la fin du XX<sup>e</sup> siècle. Pour cet auteur, la médiation réexamine le statut de l'art dont elle interroge les prémices :

Cette approche participative et inclusive, qui s'incarne notamment dans des projets d'art participatif ou d'accompagnement de groupes sociaux exclus de la vie socio-culturelle, renouvelle les rapports entre l'art, la culture et la population (Lafortune, 2012 : 3).

En plus de représenter une pratique, la médiation culturelle s'énonce plus largement au pluriel lorsque considérée comme un champ que l'on nomme *les médiations culturelles*. Celui-ci tend à mettre en lumière la dynamique qui sous-tend les relations entre les acteurs de la culture et les publics. Le large spectre que constituent les acteurs culturels, spectre qui comprend tant les artistes que toutes les personnes impliquées dans l'économie de la culture, témoigne d'une volonté de réarticuler la relation à la culture et à l'art. Cette forme de démocratie passe par le réexamen de la triade constituée du social, du politique et du culturel en dégagant les espaces de socialité qui se jouent en marge des systèmes officiels. Le processus y est donc favorisé plutôt que l'œuvre seule, le partage supplante l'hégémonie et le tout sert la reconnaissance de la diversité culturelle (Caune, 2012).

C'est ainsi que depuis les années 2000, le Québec développe et soutient des initiatives de médiation culturelle émanant d'organismes artistiques associatifs ou

---

d'en arriver à une égalité formelle qui engagerait à l'équité. D'ailleurs, dans le cadre artistique dont il est question ici, l'équité, entendue comme traitement indifférencié, n'est peut-être pas encore souhaitable, puisque les perceptions non autochtones ne sont pas encore suffisamment aguerries aux conceptions artistiques autochtones pour faire preuve d'impartialité dans l'évaluation des œuvres autochtones.

communautaires voués à la rencontre entre le public, les artistes et leurs œuvres. Dans ce cadre, Ondinnok propose des pratiques de médiation culturelle depuis 2013. C'est ainsi que la deuxième édition du Printemps autochtone d'art, qui s'est déroulée du 28 avril au 6 juin 2015, à la maison de la culture Frontenac, a accueilli le projet « Rhizome », visant à rendre les cultures autochtones accessibles au public. « Rhizome » est un projet de collaboration entre Ondinnok et le centre de femmes La Marie Debout, subventionné par la Ville de Montréal, par l'intermédiaire de son « Programme de partenariat culture et communauté ». La pratique théâtrale a servi d'élément médiateur entre des artistes autochtones et le centre de femmes du quartier Hochelaga-Maisonneuve. Des ateliers d'expérimentation ont favorisé l'introspection individuelle et la reconnaissance des ancêtres des participantes. La Marie Debout en témoigne en ces termes :

[...] avec Ondinnok, nous avons été initiées au théâtre mythologique, une démarche qui permet de surmonter les obstacles que nous traversons, une démarche de guérison. Mais aussi une démarche qui nous a soutenues dans la recherche de liens avec nos ancêtres. (La Marie Debout, 2015 : 17)

La rencontre entre les univers autochtones et non autochtones s'est construite à travers l'usage de pierres et de masques, ainsi que par des cérémonies, pour enfin mener, à l'issue d'un travail d'une année, à la réalisation d'une oeuvre collective (Ondinnok.org, 2014). L'autochtonie était au cœur de ce travail, comme en témoigne le blogue du projet qui recense les expériences vécues des participantes. Celles-ci relatent la prise de conscience de la présence autochtone à travers la remémoration de souvenirs familiaux, la conscience de l'appartenance à une culture autochtone, les histoires narrées par les aînés ou simplement l'expérience immédiate avec les femmes autochtones (Projethizome.com, 2015). L'objectif du projet est énoncé comme suit :

[...] la rencontre de soi et de cette autre, cette femme amérindienne, avec qui les liens du passé ont déjà été très forts. Il est question ici de toucher à la part autochtone présente en chacune de nous, tel un rhizome enfoui (Ondinnok.org, 2014).

Ce processus d'introspection, favorisé par les rituels autochtones, revalorise les cultures autochtones à l'aune de leur effet sur les participantes tout en créant, par l'expérience commune, un lien de filiation étroit entre ces femmes d'univers culturels distincts. Aussi le mandat attaché à la médiation culturelle, consistant à faire connaître les cultures autochtones, favorise la légitimité de ces cultures dans la réalité sociale des femmes autochtones et non autochtones.

On notera tout l'intérêt du choix du terme « Rhizome » utilisé pour nommer le projet. Le terme, issu de la botanique, a été proposé par une participante et adopté par l'ensemble des intervenantes. L'usage de termes rattachés à la nature, et plus particulièrement à la terre, est récurrent dans l'histoire de la compagnie Ondinnok, qui fait régulièrement allusion à ses *racines* culturelles ou spirituelles pour étayer le fondement de sa démarche, renforçant par le fait la validité du principe d'autochtonie. Cependant, la référence aux racines tend à inscrire la compagnie dans un territoire spécifique qui a ses propres principes et modes de fonctionnement, insoumis aux valeurs dominantes. C'est une recherche de reconnaissance qui passe par la représentation de son autonomie culturelle.

En revanche, le rhizome, tel que conceptualisé par Deleuze et Guattari dans *Mille plateaux* (1980), bien qu'également attaché à la terre, se distingue de la racine, par la variété de ses points de connexion, son hétérogénéité, son caractère multiple, ses ruptures jamais définitives, son nomadisme, son invisibilité et son horizontalité. Comme le disent les auteurs : « L'arbre est filiation, mais le rhizome est alliance, uniquement d'alliance » (Deleuze, Guattari, 1980 : 36). Ses caractéristiques ne renvoient donc pas à une appartenance, mais à un apparentage, ce que confirme

l'expression « touchée à la part autochtone présente en chacun de nous », citée précédemment.

Le terme rhizome, et par extension le projet, participe alors à un autre niveau d'adhésion à la médiation culturelle que celui invoqué en premier lieu, soit, faire connaître les cultures autochtones. Et de fait, le témoignage fourni par La Marie Debout (également cité précédemment) rend compte de l'effectivité de la pratique théâtrale autochtone en termes de guérison et de reconnexion avec les ancêtres. Aussi, les retombées du projet dépassent l'objectif de rencontre pour créer une *re-connaissance*, celle de la filiation historique avec les premiers habitants du territoire et celle de l'effectivité des pratiques culturelles autochtones dans la revalorisation de l'appartenance identitaire.

L'entreprise n'est pas si courante, si l'on tient compte du fait que de nombreuses expériences de médiation culturelle explorent le chemin inverse de celui emprunté par ce projet, en apportant (ou en tentant de mettre à disposition) des contenus culturels conventionnels aux populations susceptibles de représenter des non-publics (Ancel, Pessin, 2004).

L'expérience relatée par Nathalie Casemajor Loustau interroge les projets de médiation culturelle qui consistent à procurer à certains publics cibles des outils susceptibles de leur permettre de créer des œuvres « à légitimer », (Casemajor-Loustau, 2012 : 104). Le projet de l'Institut culturel Avataq appartient à cette catégorie<sup>69</sup>. Ce projet de sauvegarde de l'héritage culturel réalisé au Nunavik en 2009 et 2010, visait la sensibilisation des jeunes à la perte de la culture inuite, et en particulier de la langue. Pour en enrayer le processus, l'Institut s'est adjoint les services de la troupe théâtrale québécoise, les Vidanges en cavale, dont la mission consistait à proposer des ateliers de théâtre aux jeunes et à les soutenir dans leur

---

<sup>69</sup> Ce projet sera repris et fera l'objet d'une analyse portant sur la langue dans le chapitre suivant.

projet de création jusqu'à leur entrée en scène. Le projet était également fortement soutenu par les instances locales, régionales et provinciales<sup>70</sup>.

L'expérience a donné lieu à une mise en commun des ressources inuites (connaissance de la chasse, de la pêche, de l'inuktitut, des contes traditionnels) et des ressources théâtrales conventionnelles (mime, clown, masque neutre, techniques d'interprétation, écriture). Les ateliers se sont construits à partir d'expériences sociales choisies par les jeunes, telles que des situations d'intimidation, de maltraitance ou de délinquance, tandis que l'écoute des aînés racontant les récits traditionnels a favorisé la création d'un spectacle (Casemajor-Loustau, 2012).

Cette expérience de médiation culturelle diffère de celle du *Rhizome* relatée plus tôt en ce que le transfert de compétences techniques va de la compagnie théâtrale québécoise vers la communauté inuite, dans le but de valoriser ses connaissances. Aussi, le travail de médiation opère dans la tentative d'entremêlement de techniques issues des cultures occidentales et des savoirs traditionnels inuits. Au-delà des effets attendus à moyen terme, tels que la revalorisation culturelle, la sauvegarde de la langue, la revitalisation des liens intergénérationnels et des perspectives pour les jeunes trop souvent susceptibles de mettre fin à leurs jours, d'autres effets possibles méritent d'être observés dans ce processus de transfert. Si l'on cherche à faire revivre des aspects culturels en passant par des procédés issus d'autres cultures, que se passe-t-il dans le processus d'apprentissage ? À travers cette expérience de médiation culturelle, Nathalie Casemajor-Loustau souligne combien l'importance du contexte historique qui place les non-Autochtones dans un rapport de domination envers les Autochtones influe sur l'appréciation du public autochtone lorsque les manières de faire et le contenu du travail sont de la responsabilité des Autochtones :

---

<sup>70</sup> L'Institut culturel Avataq, la Société Makivik, l'administration régionale Kativik, la Saputiit Youth association, le ministère de la culture, des Communications et de la Condition féminine du Québec. La liste n'est pas exhaustive, mais permet d'entrevoir la forte mobilisation qui a permis de donner vie au projet.

Compte tenu de la durée relativement courte des ateliers et de l'investissement considérable requis pour amener des débutants à un résultat professionnel, l'avantage a été donné à la prise de contrôle du processus de création par les participants [...] et c'est cette partie du spectacle, fondée sur les légendes inuits et entièrement prise en charge par les participants, qui a été la plus appréciée par le public (Casemajor-Loustau, 2012 : 139).

L'entreprise est d'autant plus louable que les comédiennes des Vidanges en cavale ont su laisser l'initiative aux jeunes au moment opportun, afin qu'ils puissent s'approprier pleinement le processus de création et ainsi donner à leur spectacle un sens nourri de leurs propres références expérientielles et culturelles. Cette posture de la compagnie de théâtre partenaire du projet atteste d'une compréhension du concept de médiation, qui habite un « entre-deux » (en l'occurrence, deux types de pratiques artistiques issues de types de cultures différentes), et de laisser l'effet de distanciation revaloriser leur propre culture aux yeux des jeunes autochtones. Comme le dit Jean-François Côté :

Car la médiation symbolique crée une distance qui permet le rapprochement et c'est seulement au travers de ce processus en apparence contradictoire ou paradoxal qu'elle existe comme telle (Côté, 2007 : 33).

On remarque, par ailleurs, que le contenu artistique séduit par sa proximité avec le public concerné. Le fait renvoie aux conclusions de la recherche sur la diversité culturelle en théâtre menée par le Conseil québécois du théâtre, pour son treizième congrès qui a eu lieu du 12 au 14 novembre 2015. Dans ce cadre, les artistes autochtones ont exprimé leur inquiétude quant aux difficultés à atteindre les jeunes des régions éloignées afin de les former à une pratique à laquelle ils pourraient s'identifier :

[...] il devient alors extrêmement difficile de transmettre le goût du théâtre aux jeunes Autochtones et de leur permettre de s'identifier à des modèles qui leur feront croire en leur rêve artistique. À ce titre, les artistes rencontrés ont souligné l'influence fort positive et déterminante qu'a eue la compagnie Ondinnok dans leur désir de poursuivre une carrière artistique (Conseil québécois du théâtre, 2015 : 9).

Ce besoin d'identification passe par une plus grande adéquation entre la pratique de l'art théâtral et l'esthétique autochtone qui l'accompagne.

[...] il ressort des rencontres menées qu'ils désirent également contribuer à l'art théâtral québécois en proposant une théâtralité autochtone. Cette forme théâtrale se décline notamment par un mélange de mythologie et de contemporain, par le métissage avec d'autres arts comme la danse et l'art visuel, par un mélange des langues autochtones et du français ainsi que par l'utilisation de certaines traditions autochtones telles que le masque ou le conte (Conseil québécois du théâtre, 2015 : 9).

Ces deux cas de figure illustrent des perspectives de médiation culturelle qui, bien que différentes dans leurs objectifs, leurs pratiques et leurs conséquences autorisent à penser que la dynamique qui préside à la relation entre art, culture et société fait l'objet, au-delà des impératifs institutionnels, d'appropriations créatives de la part des artistes et des publics. Dans le cas qui nous occupe, ces appropriations réinventent une forme d'autonomie susceptible de porter un regard nouveau sur les peuples autochtones qui par l'art, inscrivent leur empreinte dans la société canadienne.

Si ces exemples ne permettent guère de tirer de conclusion sur la validité ou l'invalidité de cette approche controversée de médiation culturelle au regard d'une démocratisation de l'art (Jacob, 2007), ils permettent de constater que malgré, voire à la faveur des cadres et des contraintes plus ou moins fortes qui obligent la pratique théâtrale, l'art se renouvelle sans cesse, tel un rhizome aux émergences multiples.

Les considérations méthodologiques, institutionnelles et théoriques ne sont certes pas les seules à conditionner la réception du théâtre autochtone. Et pour ne rien concéder à un certain déterminisme, on pourrait étudier plus en profondeur la dynamique qui se joue entre les artistes autochtones, le public de théâtre et les institutions de l'art, dynamique à laquelle nous avait déjà sensibilisé Nathalie Heinich à propos des arts plastiques dans *Le triple jeu de l'art contemporain* (1998), tant l'art théâtral autochtone connaît lui aussi ses propres manœuvres de transgression, destinées à assurer sa survie et sa reconnaissance. On pourrait, par exemple, considérer plus avant la réception du public et comparer les intentions des artistes de théâtre autochtones au degré d'influence et de perception du *primo-public*, puis à la réception du public, afin de mesurer la marge d'autonomie de ce dernier. Cependant, le choix opéré ici a été de mettre en lumière l'intérêt de repenser l'espace collectif en termes de pluralité culturelle et d'envisager les aménagements que cette réalité suggère.

En outre, au-delà des facteurs méthodologiques et institutionnels qui influent sur leur production, les artistes de théâtre autochtone s'emploient à donner corps à une dramaturgie qui les représente. Pour ce faire, ils procèdent à une appropriation théâtrale dont il sera traité dans le chapitre suivant.

## CHAPITRE V -

### LANGUE, DISCOURS ET DIALOGUE

#### 5-1- Légitimer la diversité

La langue, le discours et le dialogue conditionnent la relation entre Autochtones et non-Autochtones au Québec. La province connaît un entremêlement de langues aux statuts multiples. Dominante, minoritaire, minorisée, voire perdue, la langue fait l'objet de revendications, d'appropriations et de revalorisation dans le but de la rendre représentative d'une communauté culturelle donnée. Le théâtre prend en charge cet instrument social pour contribuer, malgré les tensions, à entretenir un lien et construire un espace commun entre les peuples en présence. Le combat n'est pourtant pas gagné d'avance.

Dans un article paru dans le *Courrier Unesco*, la psycholinguiste Ranka Bjeljic-Babic dresse un portrait de la condition des langues à l'échelle mondiale. Des milliers de langues vivent et meurent sans laisser de trace, explique-t-elle, car il a été établi qu'au moins 100 000 locuteurs sont nécessaires pour faire perdurer une langue. Ce chiffre minimal n'est pas atteint pour les 6000 langues que l'on dénombre actuellement, aussi peut-on s'attendre à l'extinction de la plupart d'entre elles. Le phénomène n'est donc pas inusité. Cependant, les colonisations européennes ont accéléré cette tendance en réduisant la diversité linguistique de 15% et plus. Il faut également considérer l'impact de la création des États-nations dans le processus d'extinction des langues :

La naissance des États-nations, dont l'unité territoriale était étroitement liée à leur homogénéité linguistique, a également joué un rôle décisif dans la consolidation des langues adoptées comme nationales, et la marginalisation des autres (Bjeljac-Babic, 2000 : 18).

Ainsi, l'instauration de langues officielles dans les différentes sphères publiques et institutionnelles a provoqué la chute des langues minoritaires, tandis que le monolinguisme a facilité l'industrialisation et le progrès scientifique à travers les nouveaux modes de communication. Les conséquences de la perte des langues s'apprécient en termes de réduction de « la créativité linguistique innée », de l'incapacité de remonter aux origines de la première langue et de la perte d'une partie de l'histoire de l'humanité. Il faut, dit-elle, préserver le multilinguisme, comme on préserve la biodiversité, car la connaissance du milieu se reflète dans la langue. Aussi, la perte des langues met-elle en péril la préservation des savoirs traditionnels.

Ce discours, établissant un lien inextricable entre langue et savoir, légitime la préservation des langues autochtones et trouve un écho particulier dans le contexte actuel, où les questions d'ordre environnemental (Carneiro Da Cunha, 2012) et démocratique (Otis, 2009 ; Blanchet, 1991) confrontent les sociétés. Pour contrer un phénomène d'érosion linguistique jugé néfaste au développement des sociétés, les droits linguistiques sont désormais enchâssés dans la Déclaration Universelle des Droits de l'Homme et considérés comme un patrimoine de l'humanité. Lier langue et savoir constitue alors une réponse à « la crise de la diversité » Mais les actions gouvernementales restent encore timides, dans la mesure où la reconnaissance de droits linguistiques et la mise en place de programmes appropriés s'opposent à la vision d'un monolinguisme garant de l'unité nationale (Maffi, 2002). Or, l'investissement des États, susceptibles de promulguer des lois ainsi que l'engagement d'institutions en charge de développer des programmes de soutien sont nécessaires à l'enrayement de cette situation.

Cependant, d'autres conditions sont à considérer. Car, outre les conditions juridiques et institutionnelles qui favorisent le maintien ou la perte des langues, le sociolinguiste Louis-Jean Calvet rappelle un facteur d'importance pour la préservation des langues. Le rôle des locuteurs, dit-il, est déterminant dans l'existence des langues, leur maintien dépendant de leur volonté de les transmettre ou non. Ainsi, la seule existence d'une langue dominante ne suffit-elle pas à faire taire les langues minoritaires car la lutte des locuteurs pour leur survie est déterminante pour leur devenir (Calvet, 2000).

Ces deux types de discours attachés à la préservation des langues dans le monde font montre de préoccupations qui mettent en lumière l'impact du rapport de domination sur le devenir des langues, l'un se souciant de comportements institutionnels hégémoniques, l'autre l'attachant aux actes de résilience opposés par les locuteurs de langues minorisées. Mais si ces deux types de discours se construisent à partir d'angles d'observation différents, le premier en dénonçant les pouvoirs coloniaux et le second en dévoilant les arcanes d'un pouvoir marginalisé, ils s'édifient néanmoins sur une prémisse semblable qui suppose la reconnaissance et la légitimité de l'usage d'une langue singulière comme principe unifiant (Patrick, 2007). Or, ce principe d'unicité de la langue ne va pas de soi, car il est bousculé par la réalité sociale, qui lui renvoie son pluralisme linguistique et les constantes transformations des langues par l'intermédiaire de ses locuteurs.

## 5-2- Rapport de pouvoir et objectif commun

Sur le continent américain, les forts flux migratoires observables depuis la colonisation ont fait en sorte que les locuteurs de nombreuses provenances aient eu à cohabiter et donc à échanger. Dans un premier temps, les langues dominantes se sont rapidement substituées aux langues des natifs, à celles des esclaves ou à celles des peuples européens conquis, menant les individus à développer la capacité de

s'exprimer à la fois dans une langue vernaculaire et dans la langue véhiculaire dominante. La langue véhiculaire s'est imposée dans l'espace public (institutions administratives, politiques, religieuses, militaires, éducatives, juridiques, le commerce, les arts, etc.), tandis que les langues vernaculaires se sont vues confinées à l'espace privé (domicile / famille/ localité), favorisant une nette régression de leur usage et leur dévalorisation (Raffestin, 1978 ; Drapeau, 2011).

Mais les décolonisations se sont accompagnées de sentiments nationalistes qui, pour rompre avec les pouvoirs coloniaux, ont porté une attention particulière à la langue analysée comme outil de domination ou de réappropriation identitaire (Fanon, 1961). Aussi, une des caractéristiques essentielles du courant postcolonial réside dans l'étude du statut de la langue et des conditions et formes de sa réappropriation (Baneth-Nouailhetas, 2006). La langue, porteuse de l'identité, du discours et de la transmission, devient un enjeu de légitimité. En ce sens, l'ethnicité, autrefois dévalorisée, devient une valeur en soi et les populations jusqu'alors minorisées sont prises en considération dans les programmes politiques<sup>71</sup> (Saganash, 1993).

S'il n'y a pas eu de décolonisation<sup>72</sup> comme telle au Canada, les gouvernements canadiens, québécois et autochtones ont, par le biais de leurs institutions respectives, mis en place des mesures de sauvegarde, de protection et de développement des langues minorisées qui s'apparentent à des entreprises de décolonisation et tendent progressivement à donner à celles-ci une valeur semblable à ces différents paliers de gouvernement.

Paradoxalement, la réalité sociolinguistique imaginée par l'État fédéral canadien, l'État provincial québécois et les Nations autochtones du territoire se distinguent et se

---

<sup>71</sup> La Bolivie constitue un cas de figure assez remarquable de cette reconnaissance ethnique systématique. Trente-sept langues sont reconnues à titre de langues officielles en 2009 (article 5 de la Constitution), même si l'espagnol reste la langue la plus parlée avec le quechua et l'aymara.

<sup>72</sup> C'est-à-dire une décolonisation comparable à celle des pays africains ou à l'Inde, qui ont été colonisés par les Empires, puis sont redevenus indépendants.

rejoignent pour les mêmes raisons. La langue y est envisagée comme un aspect fondamental de l'expression culturelle, elle-même comprise dans un tout collectif politique, social et économique, voire spirituel, qui lui donne sens. En quelque sorte, parler la même langue soutient l'unité nationale en constituant un référent langagier commun dont les effets se répercutent sur l'ensemble de la population.

Or, la langue dont il est question n'est pas la même selon la nation concernée comme en atteste les nombreuses refontes de la Loi sur les langues officielles et son application sur le territoire<sup>73</sup>. Mais chacun, à un moment donné de son histoire, a eu ou a encore à se battre pour défendre l'outil d'expression qui lui est propre. C'est ainsi que l'anglais parlé au Canada se distingue de celui des États-Unis ou de la Grande-Bretagne. Le français s'exprime différemment au Québec, en France ou en Acadie, tandis que les Nations autochtones s'expriment dans de multiples langues relatives à leurs cultures spécifiques (Demers, 2010). Aussi, si les uns peuvent s'identifier selon le vocable de langues « anglophones », tandis que les autres se reconnaissent selon celui de « francophones », il en est autrement pour les Autochtones qui défendent la spécificité linguistique de chacune de leurs nations<sup>74</sup>. L'enjeu de ces distinctions langagières se situe dans la poursuite d'un objectif semblable, que ce dernier se nomme indépendance, souveraineté ou autodétermination.

Mais, alors qu'au-delà des identités nationales, Francophones et Anglophones font de la langue un outil rassembleur pour promouvoir l'idée d'une culture linguistique commune qui opacifie quelque peu l'historicité de la langue (Baneth-Nouailhetas, 2006), les nations autochtones défendent l'idée d'une construction identitaire issue de

---

<sup>73</sup> Le bilinguisme officiel du Canada n'empêche pas les luttes constantes menées par les locuteurs francophones ou anglophones issus de la société civile, pour recevoir des services dans leur propre langue de la part des institutions majoritaires de leurs lieux de résidence ou pour recevoir de l'aide au développement d'institutions appropriées (Léger, 2013).

<sup>74</sup> En revanche, leur histoire coloniale fait en sorte qu'ils peuvent aisément se considérer anglophones ou francophones, en fonction de l'usage de la langue véhiculaire majoritaire du lieu qu'ils habitent.

la pluralité de ses appartenances<sup>75</sup>, appuyant plus volontiers leur argumentaire unifiant sur la singularité du rapport autochtone au territoire que sur l'attachement à une langue unique. Ghislain Picard, chef de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador (APNQL) en parle en ces termes :

Prenons le Québec. Ils ont a priori tout pour faire un État qui semble légitime : une langue, un territoire, une culture, et même s'ils n'ont pas de pays, ce discours porte. Nous avons des langues, des cultures, mais le problème central c'est le territoire. Le territoire actuellement attribué aux Première Nations, les réserves si vous voulez, n'ont rien à voir avec les terres historiques (Picard, cité par Rannou, 2014).

Le propos n'empêche pas les Peuples autochtones de lutter pour la reconnaissance de leurs langues, mais semble indiquer des divergences de visée idéologique quant à la façon même de concevoir la gouvernance. Cette perspective amène les deux questions suivantes. Quel rapport les Peuples autochtones entretiennent-ils avec la langue ? Quel rôle la langue joue-t-elle dans le théâtre autochtone ?

### 5-3- Des langues contraintes

Le Canada compte environ soixante langues autochtones parlées et réparties en douze familles linguistiques<sup>76</sup>. Le cri, l'ojibwé et l'inuktitut sont les langues les plus parlées, à l'échelle nationale, tandis que le Québec est la province la plus peuplée en locuteurs de langue maternelle autochtone (Statistique Canada, 2011). Ici comme ailleurs sur le continent, le déclin des langues autochtones accompagne le processus de colonisation et se traduit, entre autres, par la dévalorisation de la langue d'origine, l'interdiction de

---

<sup>75</sup> On pourrait arguer que la posture politique canadienne abonde en ce sens en définissant le multiculturalisme comme une mosaïque de cultures formant le pays, mais il reste que cette mosaïque dépend encore largement d'une structure gouvernementale majoritairement anglophone.

<sup>76</sup> Trois (3) d'entre elles se retrouvent au Québec : la famille algonquienne, qui est la plus répandue en termes de locuteurs et sur le plan géographique, la famille iroquoienne et la famille esquimau aléoute.

la parler et l'imposition de la langue dominante dans toutes les sphères de la vie publique (hormis la période d'évangélisation pendant laquelle les langues vernaculaires pouvaient faciliter la conversion<sup>77</sup>).

Ce qui détermine le « classement » des différentes langues est donc le résultat de rapports de forces sociaux permettant à un groupe, qui le plus souvent exerce une domination économique et culturelle, d'imposer son propre usage de la langue afin qu'elle devienne la langue légitimée. Elle bénéficie alors du soutien d'un ensemble de mécanismes et d'institutions, parmi lesquelles les systèmes scolaires, pour se maintenir et s'imposer en tant que langue dite commune, au détriment d'autres langues et des communautés qui les parlent (Armand, Dagenais, Nicollin, 2008 : 47).

Ce sont les Églises qui les premières, prennent en charge l'éducation des enfants autochtones en Nouvelle-France. Le premier pensionnat, administré par les Récollets, apparaît en 1620. Toutes les autres missions évangéliques qui se succèdent en Nouvelle-France font de l'éducation un élément important de leur mission. Par la suite, le gouvernement canadien confiera officiellement cette mission à l'Église, qu'elle soit d'obédience catholique ou protestante. Cependant l'Église et l'État n'ont pas nécessairement la même conception de l'assimilation. Si l'Église préconise l'introduction du christianisme dans la langue d'origine, le gouvernement tient à ce que les enfants soient éduqués en français ou en anglais et abandonnent leurs langues d'origine. La mise en place de pensionnats destinés à l'éducation des jeunes Amérindiens, Inuits et Métis débute en 1831 et ne s'achève définitivement qu'en 1996. 150 000 enfants y ont séjourné. Ces « pensionnats indiens », en tant que partie intégrante de la politique d'assimilation des Autochtones, ont notablement réduit les expressions culturelles des Premiers Peuples. Le déni des cultures autochtones et leur remplacement par les valeurs, les langues et les cultures dominantes a favorisé la

---

<sup>77</sup> Les Jésuites se sont particulièrement illustrés dans le travail d'évangélisation des populations autochtones par la traduction de textes catholiques et l'apprentissage ainsi que la transcription de langues autochtones (Sioui, 2011). Ceci les place dans la position paradoxale d'assimilateurs à la culture dominante et de gardiens de la culture d'origine.

dévalorisation, voire la perte de l'identité d'origine. Aussi, le développement des langues s'en est-il trouvé considérablement freiné (Otis, 2009).

L'introduction des enfants dans le milieu éducatif public commun s'est fait progressivement à partir de 1940, puis l'éducation scolaire des enfants autochtones a été transférée aux Autochtones eux-mêmes après 1970, suite aux négociations entamées entre le gouvernement et la Fraternité des Indiens du Canada. La loi constitutionnelle de 1982, la Loi sur les langues officielles et la reconnaissance des droits autochtones, entre autres, fondent en droit la condition plurilingue de la société canadienne, droit qui permet que se développe, à l'échelle fédérale, puis provinciale et locale, un ensemble de mesures visant à faire naître, revitaliser, développer, conserver, préserver ou sauvegarder les langues propres à une culture. En outre, la création de la Commission de vérité et réconciliation en 2008 et la reconnaissance des dommages infligés à la culture, au patrimoine et aux langues autochtones en 2008 tendent, petit à petit, à instaurer un climat de confiance entre Autochtones et Canadiens (Saint Clair, Pelletier, 2012).

Le théâtre fait écho à l'histoire, et des compagnies autochtone et québécoise s'allient pour témoigner de cette période sombre de l'histoire du pays. Le théâtre Plume blanche, de Claude Boivin et la compagnie Transthéâtre menée par Michel Monty et Brigitte Poupart mettent en scène *Le pensionnat* (2008)<sup>78</sup>, une pièce qui relate la vie ritualisée de jeunes amérindiens d'un pensionnat indien tenu par des religieux dans les années 1960, à travers la remémoration d'un homme d'une cinquantaine d'années, face à un formulaire de compensation financière émanant du gouvernement fédéral. Dans la pièce, dont les personnages sont de jeunes pensionnaires, un prêtre et un homme qui se souvient, la parole est peu fréquente ou distante, comme pour faire écho à l'éloignement, puis à la méconnaissance de la langue d'origine. Mais le silence traduit également l'interdiction de parler la langue d'origine. Ici, le théâtre fait ici

---

<sup>78</sup> La pièce a pris la scène à *Espace libre*, du 16 octobre au 1<sup>er</sup> novembre 2008.

office de témoignage et participe de la guérison de ces peuples par l'expression théâtrale et le partage pour être en mesure de tourner la page et regarder vers l'avenir.

#### 5-4- Le Conseil des Arts du Canada et la défense des langues

C'est dans cet esprit que le Conseil des Arts du Canada rend compte de l'évolution de la situation des langues autochtones, en publiant un document concocté par Bruce Saint Clair et Deborah Pelletier (2012). Ce document fait suite au plan stratégique que le Conseil des Arts s'était donné en 2007, pour la période de 2008 à 2011, plan qui reconnaissait l'importance de fournir des renseignements et « des processus d'évaluation appropriés », dans leurs langues, aux Autochtones qui en ressentaient le besoin. Un seul et unique programme de subventions à l'intention des écrivains, conteurs et éditeurs autochtones, créé en 2004, soutenait les projets en langue autochtone. La réflexion sur les langues concerne 1 172 790 Autochtones au Canada. Ceux-ci entretiennent un lien plus ou moins étroit avec leurs langues ancestrales. Ici encore, l'urgence de la situation demeure :

Au cours de la prochaine décennie, la plupart des groupes linguistiques perdront leur dernière génération de locuteurs (leurs Aînés) et les histoires ancrées dans leurs langues d'origine. Bien que l'existence de certains groupes linguistiques autochtones soit menacée, on assiste pourtant à une revitalisation des langues autochtones au sein des communautés autochtones actuelles. Des stratégies de maintien et de préservation des langues, menées par des enseignants locaux et des activistes communautaires, sont élaborées partout au pays. Certaines stratégies concernant les langues autochtones sont mises en place dans les provinces, dans les secteurs de l'enseignement et de la santé, ainsi qu'au sein de divers organismes culturels. (Saint Clair, Pelletier, 2012 : 8)

Le Bureau des arts autochtones et le Service de la recherche et de l'évaluation se sont alliés pour mieux comprendre le lien qui existe entre langues et pratiques artistiques autochtones. Les auteurs déplorent le manque de disposition juridique d'envergure

propre à soutenir la revitalisation et la progression des langues autochtones à l'échelle nationale et au sein du Conseil des Arts. Cependant, la situation n'a de cesse d'évoluer, puisque depuis l'Acte de Québec de 1774 qui reconnaît le français et l'anglais comme les deux langues officielles du pays, le gouvernement des Territoires du Nord-Ouest et le gouvernement du Nunavut ont donné à des langues autochtones le statut de langues officielles aux côtés du français et de l'anglais.

Selon l'étude effectuée par Saint Clair et Pelletier, la transmission de la langue se fait par les aînés, auxquels on reconnaît le rôle de gardiens de la connaissance. Selon ces derniers, la structure de leurs langues et leur lien à l'environnement, en particulier aux éléments naturels considérés comme des êtres vivants, reflète la vision du monde autochtone. La compréhension de leur environnement émerge dans les histoires et légendes qui s'inspirent du paysage. Leur perception du monde est animiste. Ils considèrent que tous les éléments de l'univers possèdent un esprit qui fait d'eux des êtres vivants, interreliés et interdépendants. Les auteurs précisent :

La langue est considérée comme « vivante », car elle représente une partie de l'« être » ou de l'« esprit » d'une personne, qui elle-même est liée aux autres êtres vivants et en dépend (Saint Clair, Pelletier, 2012 : 11)

Les auteurs ont enquêté auprès d'artistes autochtones pour entendre d'eux la façon dont ils envisageaient le rapport entre la langue et leurs pratiques. La langue et les pratiques artistiques décrivent une vision du monde qui s'attache au territoire et au surnaturel. Le théâtre et les formes qui s'en rapprochent s'avèrent particulièrement pertinents pour l'enseignement et la diffusion de la langue d'origine :

La langue autochtone est utilisée au théâtre, dans les pièces autochtones ou non, les comédies musicales, les jeux de rôle et les histoires traditionnelles ou contemporaines. Elle est aussi présente dans la dramaturgie, qu'il s'agisse de simples saynètes comprenant seulement quelques mots ou expressions ou de longs dialogues ou des productions théâtrales complètes. La langue autochtone est utilisée pour la création, l'écriture et la présentation de créations orales, de chansons, de danse et de musique, ainsi que pour créer des personnages, des décors ou des lieux fictifs ou réels. Parfois, elle est utilisée pour célébrer la fin d'une performance ; il s'agit là d'une tradition culturelle qui reconnaît que les réalisations passées, présentes et futures contribuent à la performance (Saint Clair, Pelletier, 2012 : 17).

En plus du contexte scénique, la langue (génériquement nommée dans la citation qui précède) est utilisée lors de l'élaboration des créations allant de l'expression d'un concept culturel à la réflexion autour « des enjeux, des processus et problèmes » occasionnés par son usage. Dans cette perspective, utiliser la langue au théâtre relève d'une double vocation. Elle permet au praticien de partager un savoir en faisant office de « pont culturel » et dans le même temps, elle renforce son sentiment d'appartenance identitaire à titre de membre de la communauté.

Plus globalement, de cette étude est apparu le fait que la préservation et la perpétuation de la langue nécessitent une collaboration entre les artistes (pour leur rôle éducatif et de diffuseurs), les Aînés (pour leur connaissance des langues), les locuteurs (de façon générale), les jeunes, et le Conseil des Arts. Il a également été suggéré de constituer un comité consultatif autochtone sur les langues, composé d'artistes d'expérience. Il est encore attendu du Conseil des Arts une plus grande conscientisation face à la situation actuelle des langues autochtones, et une meilleure visibilité des langues afin de créer un climat de confiance entre l'institution et les praticiens. L'inuktitut, par exemple, est mal représenté et les locuteurs éprouvent certaines difficultés à comprendre les formules linguistiques du Conseil des Arts, alors que l'inuktitut est une des langues officielles du Nunavut et du Nunavik. Des locuteurs de langues autochtones au Conseil des Arts permettraient une meilleure

représentation des langues et ouvriraient la porte à de meilleures collaborations. Il a aussi été jugé nécessaire de mener des recherches, documenter et soutenir les langues par des publications, du financement et le développement de partenariats avec des instances d'enseignement propres à développer des outils d'apprentissage, des formations et des contextes d'apprentissage dans les communautés auxquelles les artistes participeraient.

Ces recommandations issues du milieu artistique autochtone participent à la pérennisation d'une part fondamentale du mandat du théâtre autochtone, à savoir son rôle de catalyseur et de passeur culturel. Elles permettent de voir à quel point les artistes sont étroitement associés au développement et à la transmission des langues autochtones au sein des communautés et combien la langue, sans distinction hiérarchique reliée à son niveau de minorisation, est considérée centrale dans l'épanouissement des cultures.

#### 5-5- Le creuset plurilingue québécois

La réalité linguistique autochtone au Québec s'incarne dans un assemblage d'appartenances qui renvoie à une réalité linguistique complexe, ne serait-ce que sur le plan géopolitique<sup>79</sup>. Les Autochtones sont les premiers habitants d'un territoire géré par les Québécois<sup>80</sup>, qui eux-mêmes constituent une minorité culturelle et linguistique administrée par une majorité fédérale dominante canadienne anglophone sur le continent américain. Ces antagonismes territoriaux favorisent des relations linguistiques variées qui s'expriment à travers des rapports de pouvoir opposant

---

<sup>79</sup> La complexité linguistique est d'autant plus avérée que le rapport à la langue française est différemment vécu selon qu'il s'agit de la première, de la seconde ou de la troisième langue parlée par les Premières Nations. Il faut également tenir compte du fait que les troupes de théâtre ne limitent pas l'accession aux rôles (ni l'origine des personnages sur papier) à l'appartenance à une communauté donnée spécifique.

<sup>80</sup> Avec certaines compétences fédérales.

majorités et minorités, dans un jeu de chaises musicales dont l'orchestration dépend du groupe culturel prévalant. Si les relations historiques conditionnent le statut de la langue, les relations sociales sont façonnées par la coexistence et l'échange. Aussi donnent-elles lieu à des emprunts, des appropriations, des transformations et des créations langagières qui, avec le temps, transforment le paysage linguistique commun. Cette transformation invite à repenser les conditions d'un vivre ensemble, voire à repenser la notion d'appartenance :

Le combat des francophones du Québec pour préserver leur langue et leur culture est profondément inspirant. Mais c'est quoi la culture québécoise ? Est-ce que le français parlé sur les scènes du Québec ne peut être que normatif ou que joual, inspiré de Michel Tremblay ? Qu'en est-il de l'accent des Innus avec leur rire sur le bout de la langue, des Atikamekws avec leur 'r' roulés, des Anishnaabegs, des Inuits ? Qu'en est-il des langues algonquiennes et iroquoiennes, les premières langues du Québec, ces langues qui sont en danger de disparaître ? (Bender, CQT, 2015)

Cet extrait de l'allocution du cofondateur de la compagnie Menuentakuan au Conseil Québécois du Théâtre concentre plusieurs questions d'envergure et incarne une position politique claire. Dans un premier temps, en approuvant le combat des Québécois pour leur langue, il reconnaît la légitimité de la démarche et installe, par le fait, un climat de réciprocité visant à faire reconnaître la légitimité de la lutte pour la défense des langues autochtones. Mais en revendiquant une reconnaissance de ces langues sur les scènes de théâtre du Québec au même titre que les diverses expressions francophones que l'on peut y entendre, il appelle à la reconnaissance des langues autochtones comme partie intégrante de la culture québécoise. Pour ce faire, il interpelle l'assemblée en interrogeant l'acceptation identitaire qu'elle défend : « Mais

c'est quoi la culture québécoise ? » et rappelle l'existence des langues autochtones du territoire<sup>81</sup>.

Le propos peut paraître relativement inédit si l'on considère que les revendications théâtrales autochtones, notamment celles portées par Ondinnok, ont jusqu'à présent tendu à faire connaître et reconnaître le caractère distinct des cultures autochtones, leurs valeurs et leur apport à la société dans laquelle elles s'expriment. Cependant n'augure-t-il pas du renouveau de ce théâtre au Québec, qui, fort des avancées de ses aînés, apporte la vision d'une génération dont l'expérience de cohabitation avec les cultures majoritaires (notamment hors réserve) porte les fruits d'un dialogue amorcé de longue date ?

Pourtant, ce discours présent dans les productions de la nouvelle génération apporte quelque chose de plus que la reconnaissance d'un héritage culturel autochtone distinct. Il confronte le sentiment d'appartenance à la culture québécoise dont les prémisses se fondent sur une filiation européenne en remettant en perspective la réalité sociohistorique de sa présence et de son déploiement culturel, dont le substrat repose sur le métissage. Dans cette perspective, la reconnaissance de la diversité linguistique au Québec, incluant les langues autochtones, acquiert un statut de légitimité décuplé.

À l'image de la diversité des cultures autochtones qui occupent la scène théâtrale autochtone, les pièces reflètent la diversité linguistique des locuteurs. Des pièces écrites aux pièces jouées, les principales langues qui se sont imposées lors de la colonisation côtoient les langues autochtones qui se donnent peu à peu à entendre et à lire sur les scènes et à lire dans les textes dramaturgiques. En plus de refléter la réalité linguistique qui a cours dans l'environnement des locuteurs, l'usage de la langue

---

<sup>81</sup> On notera que cette défense de la pluralité linguistique rejoint celle exprimée par le Chef de l'APNQL qui défend la pluralité des langues face à l'argument unilingue des nations dominantes.

occupe une fonction tour à tour curative, éducative, démocratique, mémorielle ou revendicative.

Ces exemples ne visent pas l'exhaustivité, mais bien la démonstration des mécanismes d'intériorisation de la sauvegarde des langues autochtones comme patrimoine culturel, tout en montrant le rôle de transmetteur du théâtre à travers son usage des langues véhiculaires et vernaculaires.

#### 5-6- Langue et réappropriation culturelle : l'exemple inuit

Pour les populations minorisées qui ont conservé leur langue d'origine, la langue est un enjeu de préservation et de perpétuation des savoirs et des valeurs culturels. À travers elle, un univers de pensées propre aux membres d'une même culture aide à maintenir la cohésion sociale de la communauté.

Au Nunavik, territoire québécois, la population majoritairement inuite reste linguistiquement dominée par l'anglais, puis progressivement par le français. Ceci entraîne une perte de vitalité de la langue dont l'usage a tendance à se raréfier. Aussi, depuis 1980, l'Institut culturel Avataq soutient la culture inuite à travers différents programmes visant à préserver, promouvoir et développer la culture des Nunavimmiuts et pour les Nunavimmiuts. Avataq est administré par des Nunavimmiuts élus par les aînés et travaille en partenariat avec d'autres organismes inuits, fédéraux et provinciaux. Conformément au fonctionnement de la société inuite, Avataq contribue à perpétuer la langue inuktitut en s'appuyant sur le savoir des aînés et en la transmettant aux jeunes générations. Le rapport intitulé *Illirijavut, la langue que nous chérissons* concernant l'état de la langue inuktitut et produit par l'Institut culturel Avataq, les participants s'expriment en ces termes :

L'inuktitut est lié à l'identité personnelle et collective des Inuits. La langue a toujours servi à transmettre aux générations montantes les connaissances, les valeurs, l'histoire et les traditions inuites (Institut culturel Avataq, 2012 : 45).

Le programme inuktituurniup saturtagasuarninga est destiné à protéger le patrimoine inuit. Le projet, confié à des intervenants inuits, consiste à organiser des ateliers dans les communautés afin de déterminer l'état de la situation de la langue, les enjeux prioritaires pour y parvenir et les mesures à mettre en place pour sa revitalisation. Cette entreprise de préservation de la langue passe nécessairement par une consultation communautaire, car l'implication des intervenants assure une prise en charge du problème par la population concernée et nulle autre :

[...] Seul le peuple lui-même peut déterminer l'état de la langue et décider comment l'améliorer (Institut culturel Avataq, 2012 : 46).

Cette revendication d'autodétermination est également déclarée en fin de document, dans le paragraphe destiné à l'état de la littérature écrite et de la tradition orale. Il y est argumenté que la pratique du récit s'accommode mal de la vie contemporaine, tandis que la littérature écrite est considérée comme l'objet d'une dépossession :

La littérature inuite et le matériel culturel présentement en possession des universités, musées, centre de recherche et chercheurs devraient être rapatriés (Institut culturel Avataq, 2012 : 69).

Le rapport faisant suite à trois ans de recherche dans les quatorze villages permet de prendre toute la mesure du processus de transformation d'une société, par la minorisation de sa langue, occasionnée par la colonisation de son territoire. En ce qui concerne la qualité de la langue, on constate que la langue anglaise dominante a un impact sur la structuration de l'inuktitut. Les traductions sont alors de moindre qualité quand elles ne sont pas incorrectes. La langue orale est mal prononcée et ses règles

grammaticales, mal respectées. Aussi, les communications publiques sont-elles truffées d'erreurs. Les différents dialectes se confondent, ce qui contribue à la perte d'identité et de richesse de l'inuktitut qui profiterait de normes visant à circonscrire les différents systèmes d'écriture. La langue souffre d'un manque de terminologie destinée à désigner tout ce qui a été introduit dans le mode de vie des Inuits (alimentation, technologie, matériaux, marques de commerce, nouveaux peuples, etc.) Le sentiment de fierté de l'identité inuite s'est estompé face à ces profonds changements. Le vocabulaire (notamment le vocabulaire traditionnel), et plus généralement l'expression, se sont appauvris en raison d'un manque d'usage et d'une simplification excessive. Il a également été constaté que les aînés devaient s'adapter à la moindre connaissance de la langue par les plus jeunes, pour être en mesure de communiquer en inuktitut avec eux. Suite à ces différents constats concernant l'état de la langue, les intervenants se sont penchés sur l'état de la transmission de la langue. Ils ont alors constaté la nécessité d'un remaniement du système d'enseignement qui passerait par l'amélioration de la formation des enseignants, la conception et la valorisation des cours et le rôle des aînés dans l'enseignement. De plus, l'enseignement semble souffrir d'un manque d'enseignants inuits qualifiés, en plus d'un manque de matériel adapté et perfectionné. L'aspect pédagogique gagnerait à être amélioré pour passer d'une approche autoritaire à une approche constructive. Au sein des familles, l'abandon de la pratique de la transmission du savoir, lors de séjours dans la nature, creuse l'écart intergénérationnel et contribue à dégrader la langue.

Malgré ces constats jugés préoccupants, le rapport rend compte des appuis sur lesquels construire la revitalisation de la langue. Il s'agit des aînés et de leur rôle de gardiens du savoir, des traditions culturelles et de la langue. La chasse et sa terminologie ainsi que d'autres us et coutumes (notamment, la construction d'igloos, les traditions culinaires ou le partage et l'entraide) aident aussi à préserver la langue et plus largement l'identité inuite. Enfin, il est à noter que les Églises, bien qu'elles

témoignent d'une spiritualité étrangère, sont reconnues pour leur capacité à préserver l'inuktitut par leur usage quasi exclusif de cette langue. Mais la reconnaissance passe aussi par d'autres instances, notamment les institutions d'État. Selon le rapport, l'inuktitut n'est pas assez présent sur les lieux de travail. Les intervenants signalent un manque de documents dans la langue et les Inuits sont sous-représentés dans certains secteurs d'emploi.

Au regard de cette situation, la sauvegarde de la langue devient une priorité absolue. Il est donc recommandé de créer une institution dédiée à l'inuktitut qui ferait autorité en matière langagière, tout en encourageant les activités culturelles susceptibles de promouvoir l'inuktitut à l'échelle locale. Si les médias ont essentiellement eu pour effet de diffuser un contenu culturel étranger affectant la culture et la langue inuites, ils peuvent désormais servir l'essor du potentiel artistique inuit et le valoriser. Le plan d'action en la matière se décline comme suit :

Les gouvernements, les organisations du Nunavik, les communautés, les familles et les individus doivent investir dans tous les arts créatifs (Institut culturel Avataq, 2012 : 68).

Ainsi tous les cercles d'influence, du global au local et du collectif à l'individuel, sont-ils appelés à se mobiliser pour la sauvegarde de la langue, et par extension, de la culture inuite.

On se souviendra qu'au début de notre présentation de ce rapport sur l'état de l'inuktitut au Nunavik, il a été fait mention des difficultés pour la pratique du récit à évoluer dans le contexte contemporain. La vie contemporaine est dépeinte dans ce texte, au regard de la situation sociale dégradée des Inuits, depuis le passage du nomadisme et à la sédentarité. Les malaises sociaux, la dépendance et les abus sont donc autant de maux qui minent la créativité et le développement de la tradition littéraire orale. Aussi, le plan d'action suggéré va-t-il dans le sens d'un usage des arts

en tant qu'instrument de dénonciation, mais aussi de prévention de la perte d'identité par la perte de la langue. De la sorte, les arts et la littérature acquièrent un statut d'outil de revendication et de guérison, tout en atteignant, de par leur rayonnement, la reconnaissance singulière à laquelle la société inuite peut prétendre :

La littérature et les arts de la scène peuvent être développés et utilisés pour sensibiliser la population et influencer sur le malaise social généralisé qui existe dans la vie moderne. Les jeunes Inuits devraient être encouragés à participer à de telles activités (Institut culturel Avataq, 2012 : 70).

C'est ainsi que la littérature et les arts sont ici officiellement mandatés pour refléter la réalité contemporaine de la société inuite, interpeler la population dans un but de conscientisation et participer concrètement, par la réalisation d'œuvres, à la résolution des problèmes vécus dans les communautés. Ce type de mandat est soutenu par des organismes tels que l'Institut culturel Avataq, qui recueille, sélectionne et subventionne les projets artistiques répondant à cette fonction communautaire.

En ce sens, en 2009, l'Institut a créé Aumaaggiivik<sup>82</sup>, un Secrétariat des Arts soutenu également par le Conseil des arts et des lettres du Québec et l'Administration régionale Kativik. Ce secrétariat a pour mandat la formation, la promotion et le développement économique des arts inuits, ce à quoi elle s'applique en particulier à travers deux programmes de bourses, le Fonds du Nunavik pour les Arts et les Lettres et le programme d'Assistance aux Artistes d'Avataq. Le Fonds du Nunavik pour les Arts et les Lettres comporte deux volets, l'un attaché au soutien des artistes et écrivains professionnels, l'autre consacré aux résidences de recherche et de création. Ce programme s'inscrit dans un partenariat entre institutions nunavimmiut et québécoise qui implique une réciprocité effective telle que stipulée dans le descriptif

---

<sup>82</sup> *Aumaaggiivik* signifie « là où naissent les étincelles ».

du programme élaboré pour la période allant de 2009 à 2011. Dans la partie concernant le volet II du programme, il est écrit :

L'hébergement, dans un appartement situé dans le centre-ville de Montréal, est offert gratuitement par le Conseil durant toute la durée de la résidence en octobre et novembre. En contrepartie l'Institut culturel Avataq accueillera un créateur québécois pour un séjour de deux mois à Inukjuak en juillet et août 2009 (Institut culturel Avataq, 2009b : 3).

Le séjour à Inukjuak est détaillé dans le descriptif du programme de résidence inuit produit par le Conseil des Arts et des Lettres du Québec. L'accueil des artistes québécois prévoit une immersion dans l'environnement inuit par le biais d'un séjour dans les terres avec des familles d'Inukjuak et l'on s'attend à ce que les artistes adoptent une attitude intégrative de la société d'accueil dans leurs œuvres :

Les projets présentés dans le cadre de cette résidence devront, dans la mesure du possible, impliquer une interaction avec la communauté d'Inukjuak, au niveau de l'élaboration ou de la diffusion des oeuvres. Les candidats doivent expliquer quels sont les liens qu'ils veulent créer avec les habitants du village et par quels moyens dynamiques ils comptent intégrer leurs activités artistiques au sein de la communauté (Institut culturel Avataq, 2009 : 4).

Le village est encore valorisé par une description du paysage à saveur poétique qui ne saurait laisser de glace les artistes québécois en manque d'inspiration. La mise en place et la teneur de ces programmes reflètent la volonté explicite des institutions culturelles et gouvernementales d'encourager et de favoriser l'échange et la participation d'artistes d'horizons culturels différents, en l'occurrence, autochtones et non autochtones.

Dans ce cadre, en 2009, des ateliers de théâtre ont été réalisés en collaboration avec Les vidanges en cavale. La compagnie de théâtre montréalaise se dédie à la formation aux techniques, à la recherche et à l'improvisation théâtrale des jeunes, souvent issus

de communautés marginalisées, tels que les Autochtones et les immigrants. L'approche de cette compagnie correspond bien aux exigences du projet de revitalisation de la langue et de la culture inuites, en ce que ses fondatrices se disent :

Convaincues de la force du théâtre comme moyen accessible à tous de retrouver l'estime de soi, d'exprimer sa vision du monde et sa culture [...] (Les vidanges en cavale.com, 2013).

Ce travail collaboratif a donné le jour à la troupe de théâtre du Nunavik, qui, en 2011, a présenté sa première pièce de théâtre intitulée *Kautjayuk*, la légende de l'orphelin maltraité, basée sur une légende inuite<sup>83</sup>. Celle-ci a été adaptée et écrite en inuktitut par l'auteur et analyste Adamie Kalingo. Quelques extraits de vidéos parsemés sur le net allant de Youtube à Facebook en passant par le site de la troupe Les vidanges en cavale permettent d'entendre les participants aux ateliers s'exprimer et écrire en anglais ou en inuktitut. L'ensemble du projet montre le processus de réappropriation de sa langue et de sa culture par la société inuite. Le choix de mettre en scène cette première pièce tirée d'une légende inuite et présentée en inuktitut exprime la volonté des participants, des institutions culturelles et du public de retrouver la maîtrise de leur propre culture. Notons, dans le même temps, que le processus s'élabore dans une triple construction culturelle qui, dans une certaine mesure, entremêle trois univers distincts, à savoir, les univers de référence inuit, anglophone et francophone<sup>84</sup>. Cela dit, les univers inuit et non inuit nourrissent la création par le biais de la formation. En effet, les ateliers de formation proposés par la compagnie montréalaise s'appuient sur des techniques de jeu fréquemment utilisées dans le théâtre conventionnel. Il s'agit du clown et du théâtre-forum. La technique du clown se joue sous masque et ce

---

<sup>83</sup> On retrouve un résumé de la légende de Kautjayuk sur le site internet du Musée canadien de l'histoire.

<sup>84</sup> L'aspect francophone du projet n'apparaît pas ici dans l'usage du français comme langue véhiculaire, mais dans le bagage imaginaire que transportent les membres formateurs de la compagnie Les vidanges en cavale eux-mêmes issus d'un contexte francophone.

dernier n'est constitué que d'un nez rouge à apposer sur son propre nez. Se faisant, l'acteur se distingue de son personnage tout en le nourrissant de ses propres émotions, de son expression corporelle et de son activité mentale. De la sorte, l'acteur apprend à se connaître lui-même. À partir de cet accessoire, l'acteur tente de se créer un personnage en improvisant ses répliques ou ses actions face à un ou plusieurs autres acteurs, et parfois seul, face au public. Cette liberté de jeu permet à l'acteur de créer et de développer un monde imaginaire qu'il offre à l'assistance tout en partageant ses émotions. Dès lors, l'acteur développe sa capacité à entrer en interaction avec autrui, à affirmer et assumer ses traits de personnalité, à créer une connivence avec ses partenaires et à développer sa créativité.

L'autre technique utilisée par la compagnie formatrice est celle du théâtre-forum, aussi communément appelé théâtre-action. Celui-ci a été développé par Augusto Boal, dans le cadre de son théâtre de l'opprimé (Boal, 1980). C'est une technique qui consiste à mettre en scène des conflits. À l'instar de la technique du clown, elle cherche à provoquer la conscientisation des participants. Cependant, elle est davantage portée à transformer les situations sociales problématiques en autorisant les interventions en cours de récit et en laissant les participants commenter, puis reformuler l'événement. Le partage du problème incite chacun à trouver une solution en soi, tandis que le point de vue des autres ouvre l'esprit à d'autres avenues et autorise à aborder le problème différemment. Son fonctionnement participatif vise donc avant tout la restauration du dialogue entre les intervenants.

Par l'introduction de ces deux techniques populaires dans le théâtre conventionnel, la compagnie Les vidanges en cavale apporte une expertise non autochtone propre à répondre aux objectifs de la communauté inuite, qui dans le contexte social contemporain, comme il est indiqué plus haut, n'a pas eu le loisir de développer ses habiletés artistiques traditionnelles, telles que la pratique du récit. En revanche, le processus de transfert des connaissances entre la formation donnée en anglais et la

réalisation de la pièce de théâtre en inuktitut a occasionné une réappropriation de la part des membres de la communauté inuite, propre à jeter les bases d'une approche théâtrale originale.

#### 5-7- Guérir en atikamekw

Les liens entre cultures de langues différentes s'établissent également par l'intermédiaire d'une approche théâtrale de guérison. Certaines communautés, comme la communauté atikamekw de Manawan, se sont alliées à des compagnies théâtrales pour aborder, puis soigner les maux de la communauté. L'initiative est venue de Délima Niquay, une femme de la communauté qui a su mobiliser les femmes de Manawan et les encourager à briser le silence qui étouffait les drames au sein des familles, dans les espaces privés. Suite à leurs rassemblements, elles ont développé des projets à portée thérapeutique visant à ce que les individus retrouvent l'estime d'eux-mêmes et tissent des relations de confiance entre eux. Pour cela, il fallait libérer la parole, confier les choses tues à la collectivité, afin de trouver du soutien et élaborer des solutions aux problèmes familiaux qui perduraient.

Des ateliers de théâtre ont été mis en place pour aborder la question des abus sexuels, sous la forme du théâtre forum, en partenariat avec la troupe de théâtre Parminou, un théâtre d'intervention de Victoriaville. De là est née *Le grand secret* (1993), une pièce portant sur l'inceste). Si cette expérience théâtrale a créé des controverses, elle a cependant permis de lever le voile sur certains thèmes et de jeter les bases d'un théâtre communautaire proprement atikamekw (Clément, 2007 ; Association québécoise des auteurs dramatiques, site Internet).

Du groupe Mikisiw pour l'espoir est né le théâtre communautaire atikamekw de guérison. Le théâtre, par son pouvoir cathartique, s'avérait être un médium adéquat pour faire entendre cette parole éteinte et Ondinnok offrait un cadre théâtral propre à

accueillir les membres des communautés en quête de guérison. En effet, la compagnie théâtrale contenait, depuis ses débuts, des éléments visant à soigner les communautés. Dans *Ononharoiwha* (1987), les comédiens portaient des masques iroquois destinés à la guérison. L'année suivante, *Atiskenandahate* (1988) mettait en scène des archétypes iroquoïen à travers ce drame rituel dont certains thèmes, en particulier la violence conjugale et les abus sexuels, faisaient directement écho aux préoccupations de la communauté de Manawan. L'expérience a duré trois ans et a suivi un processus en trois étapes, qui s'est concrétisé sous la forme d'ateliers et de trois pièces de théâtre : *Opitowap*, qui a réveillé l'intérêt des membres de la communauté ; *Sakipitcikan*, une adaptation de *Roméo et Juliette* transposée dans la mythologie atikamekw, qui a permis de mettre à jour les problèmes de la communauté, puis, *Mantokasowin*, où, selon un rituel particulier, les personnes exprimaient les conflits verbalement, en atikamekw.

Selon le Conseil de la nation atikamekw, la langue atikamekw est parlée par 95% de la population à titre de langue maternelle<sup>85</sup>, le français étant la langue seconde<sup>86</sup>. Ce sont donc de nombreux locuteurs qui ont potentiellement eu accès à cette expérience théâtrale. La seconde pièce a fait l'objet d'une petite tournée dans les communautés. Les membres de la communauté de Wemotaci ont également participé au projet. On peut alors comprendre que la dernière pièce rituelle du processus, *Mantokasowin*, prononcée dans la langue ancestrale, ait pu avoir un impact fort parmi les membres de la communauté. Yves Sioui Durand en parle en ces termes :

---

<sup>85</sup> [http://www.atikamekwsipi.com/la\\_langue\\_atikamekw](http://www.atikamekwsipi.com/la_langue_atikamekw)

<sup>86</sup> La linguiste Diane Daviault faisait état de 98% de locuteurs de langue maternelle atikamekw en 2002 (Daviault, 2002).

Avec *Mantokasowin*, nous avons reconquis le pouvoir de l'esprit pour atteindre la délivrance. Il y a eu un choc énorme dans la communauté. Le curé a réagi au cours du spectacle, il s'est approché avec une procession parce qu'il savait qu'il se passait des choses pas catholiques. La réaction chez les participants était majeure ; il y a eu un véritable dépassement (Sioui, cité par Wickham, 2004 : 111).

Ici, la langue d'origine est la langue d'usage. Aussi l'imaginaire est-il lié à un univers de références linguistiques atikamekw qui interpelle l'ensemble de la population, en raison de son impact sur la structuration mentale et sensible des individus et le sens qu'ils donnent à leur société.

L'idiome est l'un des éléments premiers qui entrent dans la constitution et la définition de l'identité individuelle et collective. C'est par lui que passe la socialisation de l'individu, l'élaboration de son rapport à lui-même et à l'univers. C'est par lui que passe l'identification du groupe, l'élaboration de son rapport avec ses propres composantes et avec les autres. Il est ainsi bien plus qu'un outil de communication, il est la matière conceptuelle du conscient et de l'inconscient, individuel et collectif, en même temps que son moyen d'expression ou de rétention. Chaque idiome, idiolecte, sociolecte ou ethnolecte, constitue ainsi une structure référentielle (Blanchet, 1991 : 88).

#### 5-8- Le théâtre autochtone d'expression française

Le théâtre autochtone francophone n'est pas totalement indissociable de son homologue anglophone. Tout comme lui, son cheminement est marqué par son histoire coloniale et les peuples autochtones issus de ce territoire ont des liens de parenté et des familles linguistiques communes à celles des autres provinces du Canada. En revanche, il peut s'en distinguer par des référents culturels seulement partagés par les locuteurs de langue française. Le rapport intitulé *Comprendre les arts autochtones au Canada aujourd'hui* recense onze nations autochtones qui font usage

du français à titre de langue première ou seconde au Canada<sup>87</sup>, auxquels s'ajoutent les Métis francophones. Pour l'essentiel, ces peuples sont situés au Québec et font l'objet d'une marginalisation persistante :

1. Ils ne sont généralement pas inclus dans la scène artistique conventionnelle canadienne, pas plus par le passé que de nos jours. Cette situation évolue lentement.
2. Ils sont plus ou moins invisibles dans les discussions sur les enjeux culturels québécois ou sur les enjeux qui concernent les francophones à l'extérieur du Québec.
3. Ils sont sous-représentés au sein de la communauté artistique autochtone au Canada, dont les membres parlent en grande majorité anglais et non français (Trépanier, 2011 : 11).

Cet aspect linguistique, minoritaire au Canada, le rapproche également du théâtre québécois qui construit son identité particulière face au théâtre anglophone majoritaire et s'est émancipé d'un théâtre français de référence, ce théâtre de France spectral qui fait partie de soi et dont on voudrait tout de même se distinguer (David, 1997). En ce sens, le jocal n'est-il pas devenu un trait caractéristique des auteurs québécois pour marquer leur spécificité culturelle et apporter une nuance à leur sentiment d'appartenance à la culture d'expression française ? L'ensemble de ces appartenances et distinctions et les enjeux qui en découlent en font un théâtre politisé, déterminé à faire survivre les membres des communautés.

Louis-Jacques Dorais a effectué des recherches anthropologiques portant sur les dimensions linguistiques de l'identité. À partir d'une étude de cas consacrée à la ville de Québec, l'auteur tente de faire ressortir les représentations identitaires que les groupes autochtone, anglophone et francophone entretiennent sur eux-mêmes et en

---

<sup>87</sup> Il est fait référence ici aux peuples abénaqui, wendat ou Huron-wendat, innu, malécite, atikamekw, algonquin, inuit, cri, naskapi, micmac et mohawk et aux métis francophones.

interaction avec l'autre. Cette dynamique interactive fait écho à l'entremêlement des plus anciennes identités sises à Québec, à savoir les identités wendate, anglaise et française. L'auteur écrit :

[...] L'identité est une forme de communication et elle ne peut exister sans le langage. Or, comme les langues divergent profondément les unes des autres dans leur signification comme dans leur expression, le fait de parler telle ou telle langue ne sera pas indifférent à la façon dont on s'identifie. L'usage d'une langue comme l'inuktitut induira selon ses locuteurs une compréhension de l'univers très différente de celle des francophones, par exemple (Dorais, 2010 : 272).

Le théâtre autochtone francophone du Québec s'énonce principalement en français, conformément à l'usage majoritaire au Québec, et comporte des passages, ou des traces de langues autochtones, selon l'état de préservation de la langue concernée.

Par exemple, les troupes Aataentsic Masques et Théâtre et Ondinnok, dont la langue amérindienne de référence est le wendat, ne proposeront que peu de termes ou expressions issus de cette langue dans leurs pièces, car cette langue a disparu au Québec depuis 1860, cédant la place au français, langue majoritaire devenue la langue maternelle des Wendats. Pourtant, les Wendats considèrent encore leur langue d'origine comme un élément fondamental de leur identité. Dans l'exemple wendat, la langue, même absente, mobilise les membres de la communauté et ceux des communautés francophone et anglophone qui les côtoient dans un même effort de consolidation d'une culture donnée. Aussi l'enjeu se situe-t-il au-delà de l'usage du wendat dans la vie quotidienne.

La revitalisation de la langue wendate s'apparente davantage à une reconstruction basée sur les lexiques et grammaires colligés pendant les XVII<sup>e</sup> et XVIII<sup>e</sup> siècles, essentiellement par des missionnaires soucieux de maîtriser la langue à des fins

d'évangélisation<sup>88</sup>. Plus tard, l'anthropologue Marius Barbeau a continué de recueillir des témoignages de la langue, dans le but de créer à son tour un dictionnaire. C'est à partir des années 1970 que la revitalisation de la langue wendat est officiellement prise en charge par la communauté elle-même, représentée par le Conseil de la nation huronne-wendate. Avec le temps, un archivage systématique des documents relatifs à la langue a été constitué et des cours ont été offerts à la population. Notons que la langue est considérée comme un outil de communication spirituelle :

Selon les enseignements traditionnels, les cérémonies doivent obligatoirement se dérouler dans le parler des ancêtres puisqu'on croit que le Créateur reconnaît les Autochtones grâce à la langue dans laquelle ils s'adressent à lui (Dorais, Lukaniec, Sioui, 2011 : 115).

Ainsi, à l'instar des religieux catholiques, les officiants de la Maison Longue considèrent la langue indispensable à la transmission de la culture spirituelle.

Mais le projet de faire revivre la langue wendate continue de grandir et les efforts combinés de différentes institutions et la participation de fervents activistes portent fruits. Le Conseil de la Nation huronne-wendate, le Conseil en éducation des Premières Nations et le First Peoples' Heritage, Language and Culture Council en collaboration avec l'Université Laval et l'Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue ont-ils créé le projet Yawenda<sup>89</sup>, dont les recherches sont vouées à la revitalisation de la langue wendate par la création de supports matériels destinés à l'enseignement (Dorais, 2010). Pour Louis-Jacques Dorais, l'appartenance à la communauté wendate et le fait de vouloir faire revivre les traditions définissent l'identité, peu importe le degré d'assimilation à la société dominante (Dorais, 2010).

---

<sup>88</sup> Les plus connus étant Gabriel Savard et le père Brébeuf.

<sup>89</sup> La voix.

Le projet Yawenda est d'autant plus ambitieux qu'il ne saurait s'appuyer sur les méthodologies existantes appliquées à la réhabilitation des langues, car ces dernières s'ancrent dans l'usage d'une langue encore existante. En revanche, il peut prendre exemple sur des peuples tels que les aborigènes Kaurnas d'Australie, qui ont fait renaître le kaurnas de ses cendres, à des fins d'affirmation ethnique (Dorais, Lukaniec, Sioui, 2011). Le projet n'a donc pas, *a priori*, l'objectif de faire du wendat la langue maternelle des membres de la communauté, même si son usage dans les foyers, à terme, n'est pas exclu. Aussi le français et le wendat occupent-ils respectivement une place spécifique dans la répartition des usages langagiers de la communauté. Les auteurs le relatent en ces termes :

On s'entendit également sur le fait que la langue ancestrale ne devait pas remplacer le français, devenu depuis plus d'un siècle, la langue maternelle de la plupart des Wendats. Le wendat servirait plutôt à approfondir les connaissances et la sensibilité culturelle des jeunes et des adultes, en les initiant à certains mots, phrases et modes d'expression propres à leurs ancêtres (Dorais, Lukaniec, Sioui, 2011 : 117).

Ici, le français, langue maternelle et dominante, se parle dans toutes les sphères de la vie quotidienne, qu'elle soit publique ou privée, qu'elle relève des institutions ou organise les échanges dans l'espace communautaire. Pourtant la langue d'origine, la langue fantôme, semble hanter l'imaginaire de la population wendate qui souhaite renforcer sa singularité culturelle au-delà des apprentissages et de l'assimilation organisés en langue française. En ce sens, en 2013, le Conseil de la nation huronne-wendate a renouvelé sa politique culturelle initiée en 2002, en procédant à une consultation populaire. L'objectif était de connaître le point de vue des Wendats concernant les affaires culturelles de Wendake. Parmi les dix axes d'orientation retenus, trois d'entre eux étaient consacrés aux actions visant l'usage de la langue wendate et rédigés comme suit dans l'axe 1 du document :

1.7 Mettre en place des occasions d'apprentissage de la langue wendat ;

1.8 Appuyer et appliquer le processus de standardisation de la langue wendat ;

1.9 Promouvoir la langue wendat lors d'évènements ou de présentations communautaires, publiques et protocolaires

(Conseil de la nation huronne-wendate, 2015 : 11-12)

Au théâtre, les deux compagnies précitées affichant des origines wendates, Ondinnok et Aataentsic Masques et Théâtre, s'efforcent de faire écho à ce mouvement de réintroduction des langues ancestrales dans leurs dramaturgies. Mais la moindre connaissance actuelle de la langue rend peu propice la réalisation d'une pièce en wendat.

Cela n'empêche pas la timide, mais effective introduction de termes wendats dans la dramaturgie wendate. On en prendra pour exemple *Andicha Aquan Oraquan*<sup>90</sup> (2002) une pièce maîtresse de la compagnie Aataentsic Masques et Théâtre, jouée régulièrement depuis de nombreuses années. La pièce, au titre wendat, incorpore des termes de cette langue amérindienne à son récit. Souvent commandée par des institutions muséale ou scolaire, elle fait office de point de rencontre culturelle dans un cadre d'éducation aux jeunes publics. À cette occasion, les mots wendats sont traduits et permettent de s'introduire dans un univers de référence méconnu. Dans ce cas, la présence de termes autochtones dans le contenu dramaturgique apparaît comme une affirmation de la présence autochtone. Elle confirme une facture culturelle spécifique aux pièces en offrant, même minimalement, un lexique qui produira un sentiment d'appartenance aux populations concernées, tout en soutenant le sentiment d'appartenance à l'identité autochtone par la diffusion de pièces issues d'un répertoire autochtone. De plus, les populations non autochtones seront sensibilisées à d'autres référents culturels.

---

<sup>90</sup> « Le corbeau qui avait volé la lumière » est la traduction fournie par l'auteur de l'adaptation de ce conte Haïda, dont Bill Reid a écrit la version anglaise.

Toutefois, comme l'indiquent les fondateurs d'Ondinnok, si le théâtre inscrit sa démarche créatrice dans la recherche de ses archétypes culturels, il ne peut se concevoir dans l'enfermement et le repli sur soi : « Il nous faut un théâtre ouvert sur le monde et sur la diversité culturelle » (Sioui Durand, cité par Wickham, 1995 : 116). En ce sens, on remarque que lorsque la langue d'origine a moins été préservée, le théâtre est davantage axé sur une vision globale de la préservation des cultures et des langues autochtones. En pratique, cela se fait par des emprunts, des appropriations et des entremêlements entre les langues et les cultures autochtones à l'échelle de l'Amérique.

Avec *Andicha Aquan Oraquan*, Sylvie-Anne Sioui-Trudel met en scène un mythe cosmogonique haïda qui révèle l'apparition de la lumière au monde, à travers les mésaventures de l'espiègle corbeau. Ici la compagnie wendate emprunte à la mythologie haïda pour exposer les cultures autochtones au public, tout au moins pour l'essentiel de la narration du mythe. Cependant, le corbeau est aussi présent dans de nombreux autres contes issus de cultures différentes. Aussi, son universalisme fait de lui un symbole tout indiqué pour faire résonner des symboles culturels variés<sup>91</sup>.

La pièce de l'amérindien shushuap Darrell Dennis de Colombie-Britannique, *Tales of an Urban Indian* (2003), dont il a déjà été question en raison de son contenu luttant contre les stéréotypes, a été écrite en anglais, par un auteur anglophone qui évoluait dans un univers anglophone. Quelques termes shushuaps parsèment le texte<sup>92</sup>. Lorsqu'Ondinnok décide de l'adapter, en 2006, la compagnie la fait traduire par Olivier Choinière, afin que celle-ci puisse toucher la population francophone, qui représente majoritairement le Québec. Par la suite, la pièce, qui raconte les aventures et mésaventures d'un jeune autochtone shushuap en quête d'identité et de place dans

---

<sup>91</sup> Voir (Reid, Bringhurst, 2011 ; Guelpa, 2006 ; Legros, 1998 ; Dillmann, 1991 ; Mathieu, 1984).

<sup>92</sup> Tel que le terme « kye7e » signifiant « Grand-mère ». La langue shushuap fait partie de ces langues salish qui sont menacées d'extinction et font l'objet d'une démarche de revitalisation.

la société, adaptée par Ondinnok, fera le tour des communautés autochtones du Québec en 2009. La création qui en découle, *Contes d'un Indien urbain*, représente bien la multiplicité des cultures qui se côtoient. L'univers shushuap d'un auteur anglophone est traduit en québécois, tout en gardant les termes shushuap d'origine, puis adapté, mis en scène et joué par une troupe wendate francophone.

Ondinnok n'en était pas à son coup d'essai, car depuis ses origines, et par divers moyens, la troupe produit et diffuse des créations qui interrogent la place du sujet autochtone dans les sociétés dominantes et renforce la relation entre autochtones de divers horizons. En 2004, son directeur artistique, Yves Sioui Durand, s'exprimait en ces termes :

La mission de la compagnie est d'être une fenêtre qui permette, au sein de la société québécoise, de prendre contact avec les autochtones, de les voir et de les rencontrer d'une façon exceptionnelle, hors des lieux communs de la politique, à l'écart des stéréotypes où ils jouent eux-mêmes avec des images folkloriques toutes faites et où on conforte l'opinion publique en disant qu'ils sont toujours là, qu'ils n'ont pas changé et que tout va bien. Or, la réalité est tout à fait le contraire (Wickham, 2004 : 104).

Il est à préciser que le théâtre Ondinnok a dépassé les frontières du Québec et tisse des liens avec des Autochtones de contrées bien plus éloignées, comme en témoignent *La conquête de Mexico* (1991) ou *Le désir de la Reine XOC* (1994). Pour cette compagnie autochtone, le théâtre réunit tous les lieux, toutes les langues, toutes les cultures :

[...] Ici, la proposition théâtrale transperce, transculture, transverse et transgresse les opacités du Temps, des Rythmes et de la linéarité de l'Histoire officielle. Nous voici Mayas de tous les temps, nous voici les enfants d'Ateantsic, Iroquoiens et Algonquiens, nous sommes Inuit et Tibétains. Nous au Chiapas, à Kanesatake et à Lhasa (ondinnok.org).

On se souviendra qu'en 1993, la troupe mettait en scène *Ukuamaq*, une pièce tirée d'une légende inuite dont l'adaptation était écrite en français, puis en anglais par la co-fondatrice d'Ondinnok, Catherine Joncas, afin d'être présentée devant des publics anglophones et francophones, au Québec et en Ontario. Plus près de nous, *Xajoj Tun Rabinal Achi* (2010), présenté dans le cadre du festival Présence autochtone, lui-même consacré au rassemblement et à la diffusion des arts autochtones, offrait également une palette de langues (maya, anglais, français, espagnol) dans ce drame rituel théâtral et dansé issu de la culture maya. Plus récemment encore, en 2012, *Le Maître de la Rosée*<sup>93</sup>, se donnait à entendre en français et comportait des chants en innu, wendat, anglais ou cri. Au fil des ans, la diversité de langues proposée par Ondinnok sur scène comme dans les textes de Yves Sioui Durand poursuit le même objectif explicité en ces termes : « [...] il existe une dramaturgie autochtone à l'échelle de l'Amérique qui doit être mise en valeur » (Sioui Durand, cité par Wickham, 2004 : 112).

L'absence de la langue d'origine laisse encore place au français chez Christine Sioui-Wawanoloath, qui a écrit ses pièces en français<sup>94</sup>. On remarque encore chez cette auteure, dont les origines sont wendates et abénakises, la présence de personnages de diverses cultures autochtones. Ainsi, dans *Fleur de lune et Monsieur Blondin* (1991), un des personnages principaux, nommé Maïkan, est Innu, tandis que les personnages de Justine et de Daniel, dans *Femme, Homme et Esprit* (1998) sont Algonquins. L'historien et dramaturge Georges E. Sioui, qui évolue dans des contextes francophones et anglophones, a également choisi d'écrire *Le Compte aux enfants* dans sa langue maternelle, le français.

---

<sup>93</sup> *Op. cit.*

<sup>94</sup> *Fleur de lune et Monsieur Blondin* (1991), *Femme et Esprit* (1994), *Femme, Homme et Esprit* (1998).

Dave Jenniss, auteur malécite de *Wulusteck*<sup>95</sup> ou du récent *Takuatshin et la liberté des âmes* (2013) présenté dans le cadre du Printemps autochtone d'Art, écrit également en français. *Wulusteck* traite de la difficulté de retrouver ses racines culturelles et de donner sens aux bribes de connaissance qui subsistent au sein d'une famille, lorsque celle-ci est engluée dans les dérives capitalistes des dirigeants de la communauté. La pièce raconte aussi l'impossible rencontre des générations. Notons qu'à l'instar des Wendats, les Malécites du Québec<sup>96</sup> ont perdu la connaissance de leur langue d'origine. Aujourd'hui, ils parlent majoritairement le français et une minorité d'entre eux parle l'anglais. À l'occasion de la promotion de sa pièce *Wulusteck*, l'auteur Dave Jenniss confiait à une journaliste du *Devoir* :

Notre communauté, reconnue par le gouvernement du Canada en 1989, est éparpillée un peu partout dans la province [...]. Notre langue et notre culture se sont perdues. Ici, j'ai voulu montrer la difficulté de se réapproprier une identité que l'on a jamais vraiment connue. Elles (les répliques) ont une tonalité québécoise, parce que c'est ainsi que l'on parle chez nous, dans le Bas-du-Fleuve. Pour moi, c'était essentiel de garder cette vérité des mots (Jenniss, cité par Angiolini, 2008).

Il faut ici rappeler que dans chacun de ces cas, la langue véhiculaire est à considérer comme la langue vernaculaire puisque les auteurs et praticiens nommés ont le français pour langue première, bien qu'ils aient des origines autochtones. Qu'ils soient issus de métissages culturels ou de la domination langagière apportée avec la colonisation, le français, en l'absence de la langue autochtone, s'est imposé comme langue de référence. De plus, les membres de ces communautés culturelles autochtones ont choisi le théâtre comme expression publique, dans un espace francophone où ils ont, le plus souvent, affaire à un public francophone généralement ignorant des langues autochtones.

---

<sup>95</sup> *Wulusteck* signifie « rivière » ou lieu de paix et tranquillité.

<sup>96</sup> On en trouve également au Nouveau Brunswick et dans le Maine.

### 5-9- Un dialogue linguistique à plusieurs entrées

Cette ignorance est largement abordée dans *Muliats*, la pièce des nouvelles productions Menuentakuan, dont le mandat s'attache à établir un dialogue entre Autochtones et non-Autochtones. Le défi semble de taille, puisqu'il enjoint la troupe à revisiter les lieux communs qui font le lit de la méconnaissance des uns et des autres, en interrogeant les stéréotypes qui les maintiennent dans une altérité irréconciliable et en cherchant à déterminer ce qui peut les unir (Tirel, 2015). La démarche adoptée visant à se trouver des points communs trouve particulièrement son expression dans une scène où Simon (Shaniss), jeune Autochtone de Mashteuiatsh venu s'installer en ville, rencontre Christophe, un jeune Montréalais avec qui Simon va vivre en colocation. Alors qu'il explore la bibliothèque de son hôte, Simon est touché à la lecture de *Speak White*, en raison de la force de ce plaidoyer langagier, et se montre ravi de ce qu'un auteur autochtone figure parmi les ouvrages de son colocataire. Christophe lui révèle alors qu'il s'agit de l'œuvre de la poétesse québécoise Michèle Lalonde<sup>97</sup>. Le public rit.

Le procédé dramaturgique opère à plusieurs niveaux. Un public averti peut rire parce qu'il connaît l'histoire du texte et que cette connaissance interdit toute méprise quant à son appartenance. Pendant un court laps de temps, le rire exprime le comique de l'ignorance et témoigne de l'impossibilité de donner une portée plus large au sens du texte. Puis, rapidement, il provoque une prise de conscience quant aux transpositions possibles du plaidoyer, transpositions d'ailleurs présentes dans le texte d'origine, lorsqu'il dénonce l'imposition de toute langue dominante :

---

<sup>97</sup> L'expression « *Speak white* » tire son origine d'une apostrophe autrefois adressée aux esclaves noirs dans les plantations américaines (*Speak white, nigger*), dans le but de les enjoindre à parler en anglais. L'expression, dépourvue du « *nigger* », a été reprise au Canada par les anglophones souhaitant entendre les francophones parler dans la langue dominante. Quant au poème, il fut récité en 1968, lors du spectacle intitulé « Chansons et poèmes de la résistance », spectacle créé pour soutenir l'opposition aux arrestations des militants du FLQ, notamment Charles Gagnon et Pierre Vallières. Le poème est régulièrement repris depuis et symbolise une part de la mémoire politico-culturelle du Québec. Robert Lepage en a fait le point central de sa pièce *887*, en 2015.

[...] Parlez un français pur et atrocement blanc  
 Comme au Viêt-Nam au Congo  
 Parlez un allemand impeccable  
 Une étoile jaune entre les dents  
 Parlez russe, parlez rappel à l'ordre, parlez répression  
 Speak white!  
 C'est une langue universelle [...] (Lalonde, 1974)

Cette proposition textuelle théâtrale n'est pas anodine. Elle inscrit le dialogue entre les cultures dans l'évocation d'un propos raciste<sup>98</sup> qui ravive le passé culturel québécois afin de lui rappeler les blessures que le rejet peut provoquer. Ce faisant, l'argument est étayé par un ressenti commun et légitime qui nourrit la volonté des créateurs de faire entendre les langues autochtones sur les scènes de théâtre du Québec. Dans le même temps, cet acte théâtral rappelle les manifestations de dénonciation et de résistance que l'art peut générer.

Dans la proposition théâtrale mise en scène sur les planches du Théâtre Denise-Pelletier<sup>99</sup>, on peut voir Simon tenant l'ouvrage dont il fait la lecture à haute voix. À sa suite, un personnage féminin onirique représentant la pensée de Simon reprend la déclamation du poème et la mène à son terme. De la sorte, on assiste à un passage de flambeau à deux niveaux. D'une part, la poétesse québécoise Michèle Lalonde cède la place à la nouvelle génération de poètes et à une autre culture minorisée<sup>100</sup> présente sur le territoire, comme en témoigne cette reprise de *Speak White* par la poétesse innue Natasha Kanapé Fontaine<sup>101</sup>. D'autre part, la reprise du poème, qui passe de la voix de l'acteur wendat à celle de l'actrice innue, reflète la diversité des cultures

---

<sup>98</sup> Parler blanc suppose qu'il y a une langue noire, que les langues représentent des couleurs qui elles-mêmes représentent des cultures.

<sup>99</sup> Mise en scène de Xavier Huard.

<sup>100</sup> Il s'agit d'une autre culture minorisée dans la mesure où le poème de Michelle Lalonde dénonce l'interdit de l'usage du français au profit de la langue anglaise dominante.

<sup>101</sup> *Bleuets et abricots* (2016) ; *Manifeste assi* (2014) ; *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures* (2012).

autochtones interpellées par le poème-manifeste québécois, dont les propos résonnent avec leurs propres préoccupations touchant aux langues autochtones<sup>102</sup>.

Cependant, le choix opéré renvoie également à une provocation si l'on considère l'histoire plus récente qui lui est associée. On se souviendra que le *Speak White* de Michèle Lalonde a fait l'objet d'une réinterprétation par Marco Marcone à travers son texte intitulé : *Speak What* (Micone, 1989), où l'auteur interroge l'attitude québécoise face à l'immigration et le fait en suivant de si près la structure et l'esprit du texte d'origine qu'il est accusé de plagiat (Gauvin, 1995). La polémique qui s'ensuit vise non seulement à dénoncer ce qui est perçu comme une appropriation du texte d'origine, mais aussi à réagir à l'adresse que l'auteur fait à ces Québécois qui se perçoivent comme des victimes de la domination anglophone et oublient que le « nous » québécois est plus polyphonique qu'ils ne se le représentent.

Mais le dialogue linguistique se prête également à d'autres formes. Il peut, par exemple, se présenter dans la réappropriation du répertoire anglophone classique par les troupes autochtones. *Muliats*, à l'instar du *Hamlet le Malécite* de Ondinnok se réapproprie le *Hamlet* de Shakespeare, symbole du classicisme théâtral occidental, afin de sensibiliser son public aux questions identitaires autochtones. Pour ce faire, Simon brandit la reproduction commerciale d'une coiffe autochtone offerte par Christophe et récite, de façon détournée, la fameuse réplique d'Hamlet : « Être ou ne pas être... autochtone... », traduisant ainsi l'âme tourmentée de Simon, en pleine crise identitaire. Encore une fois, le procédé s'attache à montrer la similitude des ressentis humains, qu'ils soient autochtones ou non, anglophones ou francophones, écrits par Shakespeare ou dits par Menuentakuan. Ce faisant, Menuentakuan inscrit

---

<sup>102</sup> Notons que le Théâtre de la Comédie canadienne était situé, jusqu'en 1972, à l'endroit même où se trouve aujourd'hui le Théâtre du Nouveau Monde. Le nom de ce « nouveau » théâtre offre un écho singulier à cette troupe autochtone qui interpelle l'histoire sociale et politique québécoise tout en dialoguant avec le théâtre d'antan, puisque les répétitions de *Muliats* se sont déroulées au Théâtre du Nouveau Monde, avant de se produire au Théâtre Denise-Pelletier. En tant que nouvelle troupe autochtone, Menuentakuan symbolise bien ce « nouveau monde », qui joue sur les scènes québécoises.

son théâtre dans la continuité du théâtre occidental anglophone, par sa référence à Shakespeare et au théâtre francophone, par sa référence à Michelle Lalonde, tout en signifiant son appartenance à l'histoire théâtrale autochtone à travers la réplique : « être ou ne pas être autochtone », à la suite d'Ondinnok qui déclarait « être ou ne pas être amérindien... » (ondinnok.org). Car en effet, Ondinnok s'est déjà par deux fois approprié *Hamlet*, en l'adaptant au théâtre, dans *Hamlet le Malécite* (2004) et au cinéma dans le long métrage *Mesnak* (2012). Mais alors que *Muliats* met en scène l'éloignement de la réserve et l'arrivée en milieu urbain d'un jeune innu en proie à des doutes identitaires, *Hamlet le Malécite* campe un jeune malécite qui ignore ses origines et découvre sa famille génétique, sa culture d'origine et la réserve en allant à leur rencontre<sup>103</sup>.

C'est aussi en venant à la rencontre du public francophone que la compagnie Native Earth Performing Arts, pionnière du théâtre autochtone à l'échelle canadienne, s'emploie à traverser la barrière linguistique en produisant des pièces telles que *Huff*<sup>104</sup>, la pièce du Cri Cliff Cardinal, mise en scène par Karin Randoja. La pièce relate le passage d'un jeune Amérindien de l'enfance à l'adolescence et met en scène le jeune Wind et son frère, dont l'histoire est marquée par l'alcoolisme de leur père et le suicide de leur mère. L'auteur dépeint (avec un humour noir), la vie de l'adolescent toxicomane dans une réserve du Nord de l'Ontario. Il précise que la situation décrite dans sa pièce ne cible pas une communauté en particulier, mais dénonce la toxicomanie dans les communautés, qu'il qualifie de sous-culture dont on ne veut pas parler. Lors de son passage au Québec, la pièce a été présentée en anglais et surtitrée en français, afin de s'assurer une plus large audience auprès du public francophone. À l'instar de *Contes d'un Indien urbain*, la recension d'une histoire commune aux

---

<sup>103</sup> Une réflexion plus approfondie de cette pièce sera abordée dans le chapitre suivant, alors qu'il sera question de la décolonisation du théâtre.

<sup>104</sup> Lors de la tournée nationale de 2016, la pièce a été jouée au Périscope, à Québec, du 16 au 20 février et au MAI, du 24 au 27 février.

populations situées à distance éloignées les unes des autres permet de prendre connaissance de l'ampleur et de la répétition des problèmes vécus dans de nombreuses communautés à travers le pays. La démarche équivaut à une dénonciation de la discrimination systémique qui sévit dans nombre de communautés.

Ainsi au Québec s'esquisse le portrait de compagnies théâtrales engagées dans une réappropriation de la langue comme outil de préservation ou de revitalisation de leurs cultures. Même si au théâtre, le travail de réappropriation de la langue ne fait que commencer, il serait de grand intérêt de se pencher sur les effets à long terme d'un usage de plus grande ampleur des langues minorisées au Québec. La réappropriation d'une langue est d'autant plus importante qu'elle entraîne avec elle un univers de connaissances et de valeurs qui, en plus d'intervenir dans les cadres culturel et artistique, participe de la reproduction sociale d'une société. On peut imaginer qu'un usage plus systématique et plus intensif puisse en modifier le statut, ce qui pourrait favoriser une transformation des rapports de pouvoir. En ce sens, les propos autrefois énoncés par Claude Raffestin<sup>105</sup> concernant le français au Québec trouvent un écho dans les démarches de réappropriation des langues autochtones au Québec :

La loi 101 n'est pas une loi sur la langue, elle est une loi qui annonce un projet de société. Préserver la langue, qui fait partie en tant que système sémique de la reproduction sociale, c'est marquer face à la classe dominante, une volonté de se « reprogrammer » en termes nouveaux (Raffestin, 1978 : 286).

Si l'on considère que le français, langue minoritaire au moment de la colonisation, est devenu une des langues officielles du Canada et langue véhiculaire majoritaire au Québec, et que son usage participe fortement de la légitimité invoquée par le gouvernement du Québec dans sa Charte des valeurs québécoises, que peut-on

---

<sup>105</sup> Pour en savoir plus sur la façon dont l'auteur réfléchit les rapports entre langue et pouvoir, on lira à profit le chapitre qu'il y consacre dans l'ouvrage *Pour une géographie du pouvoir* (Raffestin, 1980).

présager du devenir des langues autochtones revalorisées et plus systématiquement institutionnalisées au Québec ?

La revalorisation des langues autochtones accompagne d'autres initiatives tendant à se réappropriier l'espace théâtral autochtone. Des textes issus du répertoire canadien français, puis du répertoire québécois et enfin du répertoire autochtone témoignent de la lente, mais prometteuse reconnaissance d'un théâtre proprement autochtone. C'est à travers des actes de décolonisation systématique que ce théâtre s'impose dans l'espace public et procède à son auto-identification, comme le suggère le dernier chapitre.

## CHAPITRE VI - DECOLONISATION

*[...] Le contact colonial est essentiellement dynamique.  
Le colonisateur et le colonisé deviennent constamment,  
évoluent sans cesse et évoluent l'un en fonction de l'autre  
(Memmi, 2009)*

### 6-1- Du récit colonial à la dramaturgie autochtone

À travers sa dramaturgie, le théâtre autochtone francophone du Québec s'inscrit en faux contre l'historicisation occidentale et dénonce les effets coloniaux qui perdurent. Certains procédés relevés ici servent ces objectifs. Tout d'abord, le récit colonial, sans passer par une stricte mise en scène de la colonisation, se traduit bien souvent par un discours autonarratif, la représentation du déchirement identitaire ou la tentative d'atténuation de l'altérité. Ce récit colonial ne s'exprime donc pas à travers des répliques et des scènes qui dépeignent la colonisation comme une épopée pétrie de la bravoure, de l'opiniâtreté et des nobles idéaux que l'on prête aux conquérants venus s'établir en sol américain. À contre-courant de cette image d'Épinal, construite par et pour le colonisateur, le théâtre autochtone oppose la validité de ses valeurs culturelles, la résilience de ses peuples et le refus de la ghettoïisation culturelle.

Cette revalorisation identitaire passe par un processus de décolonisation qui touche autant le peuple colonisateur que les peuples colonisés, tous impliqués dans la redéfinition d'un *vivre ensemble* contemporain. La situation est d'autant plus complexe que dans le contexte qui nous importe, être autochtone au Québec revient à faire, selon une expression empruntée à Catherine Dechamp-Le Roux, « l'expérience de la colonisation en tant que minoritaire parmi les colonisés » (Dechamp-Le Roux, 2009), tandis que la psyché collective des Québécois oscille entre le statut de

colonisateur et de colonisé. L'un n'allant donc pas sans l'autre, on évoquera tout d'abord les prémisses de ce processus de décolonisation qui opère nécessairement au sein même du théâtre québécois, avant la fondation d'un théâtre autochtone proprement dit.

On se souviendra, tel qu'indiqué dans le Chapitre 2, que les Passions, les Mystères et les Réceptions développés en Nouvelle-France par le clergé composent des personnages autochtones destinés à témoigner du succès de leurs missions évangélisatrices, tant auprès de leurs supérieurs que des représentants du gouvernement. Mais l'entreprise vise aussi, en quelque sorte, à conquérir l'âme des Autochtones en obtenant leur conversion (Bourassa, 2003), entreprise ambitieuse si l'on en juge par le scepticisme affiché des Autochtones face aux croyances spirituelles des Européens, décrit dans les *Relations des jésuites*. Dans ce cadre, la représentation des Autochtones au théâtre sert des objectifs précis qui relèvent de projets politiques et spirituels imaginés par les membres du clergé. Les Autochtones y sont dépeints à partir de caractéristiques relatives à leurs cultures (langues autochtones et croyances spirituelles qui diffèrent du christianisme) et représentent des personnages centraux dans la mesure où ceux-ci doivent servir les desseins cités plus tôt. Dans cette perspective, le rapport d'altérité oscille sans surprise entre bon sauvage et brute sanguinaire et occupe également les scènes non confessionnelles.

Cette représentation ambiguë perdure dans la dramaturgie du XIX<sup>e</sup> siècle, où apparaissent des personnages autochtones qui témoignent encore des alliances formées sur le territoire mais conservent les mêmes stéréotypes. Ainsi en est-il de la pièce d'Antoine Gérin-Lajoie, publiée en 1844 et considérée comme la première tragédie francophone, *Le jeune Latour*. La fable en trois actes se construit autour d'un père et de son fils, tous deux originaires d'Acadie, qui ont choisi des allégeances patriotiques divergentes. Le père a prêté allégeance à la couronne anglaise, alors que le fils soutient le monarque français. Le père veut convaincre son fils de céder à la

puissance d'Angleterre au nom de l'amour qu'un fils doit porter à son père et le fils s'y refuse, affirmant que l'amour de la patrie passe avant tout. Leurs armées s'affrontent. Le père vaincu reconnaît son égarement. Son fils l'épargne et le garde auprès de lui. Dans cette pièce qui illustre le déchirement identitaire et le triomphe du patriotisme canadien-français, *Garakonthié* et *Wampun* sont deux chefs iroquois, auxquels Roger (le fils) voue une grande admiration en raison de leur réputation. Ils font office de témoins et dans une moindre mesure de médiateurs entre le père et le fils. Ce dernier les présente d'abord en ces termes :

Voici le chef des Iroquois,  
C'est cet homme fameux dont le nom, les exploits,  
L'adresse, la valeur, la fine politique  
Sont aujourd'hui connus dans toute l'Amérique :  
C'est Garakonthié. Dans mille occasions,  
Il ramena la paix au sein des nations.  
Par sa dextérité, par son adroit génie,  
Mon père, voulez-vous qu'il nous réconcilie ?  
Wampun, ce vieux guerrier, ce héros de nos bois,  
Seconde aussi mes vœux (Gérin-Lajoie, 2002 : 29).

Cependant, les qualités que le héros leur prête restent attachées à un rapport d'altérité oscillant entre reconnaissance et distance, la valeur sociale de l'individu étant toujours atténuée par les représentations :

Pamphile, vers Raymond, va, dirige tes pas.  
Vite, emmène avec lui nos deux guerriers sauvages :  
Tu sais que leurs conseils m'ont toujours paru sages.  
Je veux les consulter ; mais reviens avec eux.  
Vite, point de retard (Gérin-Lajoie, 2002 : 77)

En témoignent encore les écrits de Pamphile Lemay. Ses narrations contiennent régulièrement des références relatives à la situation coloniale, telles que celles de la pièce *Les vengeances* (1876), un drame en six actes mettant en scène une intrigue où

un personnage autochtone occupe un rôle clé. Pamphile Lemay publie *Les Vengeances* en 1876<sup>106</sup>, alors que la *Loi sur les Indiens* est promulguée et institue les Autochtones en pupilles de la nation. *Les Vengeances* raconte l'histoire d'une famille canadienne française dont la femme, Mme Lozet, a repoussé dans sa prime jeunesse, les avances de Tonkourou, le chef des Hurons. Meurtri, Tonkourou décide de se venger et enlève, six ans plus tard Léon, le fils Lozet. Meurtris, les Lozet adoptent la jeune Louise et projettent, quelques années plus tard, de la donner en mariage à Ruzard, qui n'a d'yeux que pour leur fortune et entre dans leurs bonnes grâces avec la complicité de Tonkourou. Chemin faisant, Tonkourou et Ruzard manquent de se noyer et sont sauvés par *Léon*. Tonkourou se repent en avouant ses méfaits et meurt avec le pardon des Lozet.

Ici, Tonkourou fait figure de pivot, car il constitue à la fois le nœud de l'intrigue et son dénouement. En effet, c'est en raison des amours contrariées de *Tonkourou*, le chef Huron, que Léon, le fils regretté, est d'abord enlevé, puis rejeté par son père, avant d'être reconnu et réhabilité. En cela, Tonkourou constitue un personnage principal de l'intrigue. Sur fond de fresque historique, la relation entre Autochtones et Canadiens témoigne non seulement d'alliances militaires, notamment celles des Hurons et des Canadiens-Français, mais aussi de liens de cœur potentiels entre les mêmes parties. Tonkourou est apprécié par Lozet : « C'est un drôle d'être ce Tonkourou... C'est une bonne nature. C'est un sauvage qui a des qualités » (Lemay, 1876 : 6). Pourtant, malgré la marque d'appréciation formulée par Lozet, le vocabulaire différenciateur maintient la distance entre Autochtones et non-Autochtones. Mais on remarque que cette différence est surtout portée par le personnage autochtone lui-même, qui, en parlant de soi à la troisième personne,

---

<sup>106</sup> Pamphile Lemay fut conservateur de la Bibliothèque de l'Assemblée législative du Québec de la fin de 1867 à 1892. Le contenu de cet écrit est d'abord publié en 1875 sous la forme de poèmes s'étendant sur 323 pages. L'ouvrage sera réédité en 1888 sous le titre *Tonkourou*. L'histoire est la même, sinon que plusieurs éléments de l'histoire évoqués dans la pièce sont détaillés dans les poèmes et informent davantage sur la psyché des personnages et sur le contexte qui explique l'intrigue.

donne un caractère générique à tous les Autochtones : « Oh ! L'indien est plus habile que le blanc », où, « L'indien ne sera pas assez cruel pour laisser périr les blancs, ses frères », ou, « Ah ! L'indien ne sait pas déguiser... il est pauvre », et « L'indien est vindicatif, mais il est reconnaissant », ou encore, « L'indien est habile, il a réussi » (Lemay, 1876). Tonkourou est amoureux d'une « blanche<sup>107</sup> » qui ne le lui rend pas. Mais hormis le refus de la demoiselle, refus confirmé par son mariage avec un « blanc », seul *Tonkourou* lui-même semble penser que leur différence d'appartenance explique ce refus : « Tu as mieux aimé un blanc comme toi : c'est bon ! C'est bon ! Le sauvage fait peur au blanc » (Lemay, 1876). Comme toute réponse, la jeune femme prononce son refus en riant, laissant penser que l'impossible union va de soi. L'argument de la différence porté par le personnage autochtone et nul autre renforce l'irréductibilité de cette différence, intégrée par le personnage autochtone.

On voit réapparaître ici, comme dans la distribution des rôles ou les épithètes utilisées pour définir les Autochtones depuis la colonisation, les qualificatifs qui expriment la différence ressentie face à l'altérité (l'Indien, le sauvage, les Peaux rouges). Cette distinction est encore assumée par l'auteur dans les titres utilisés pour marquer les différents actes de la pièce et le déroulement de l'intrigue. Ainsi, tandis que l'acte 1 a pour titre « La vengeance indienne » et traite de l'enlèvement d'un enfant (Léon) par Tonkourou, l'acte 3 est titré « La vengeance chrétienne » et relate la noyade de Tonkourou et de son complice Ruzard et leur sauvetage par Léon. De la sorte, la vengeance indienne est le fruit d'un acte humain, alors que la vengeance chrétienne est menée par une instance divine réparatrice.

Si l'ensemble de la pièce montre les qualités et les limites de chaque personnage dans toute leur complexité et témoigne de relations sociales étroites entre Autochtones et

---

<sup>107</sup> Terme que le personnage utilise dans ses tirades.

non-Autochtones, la morale chrétienne finit tout de même par triompher<sup>108</sup>. De la sorte, les divergences d'allégeance spirituelle des parties contrarient l'homologie que l'auteur semble rechercher lorsqu'il présente Lozet et Tonkourou comme deux amis. Tonkourou devrait être semblable à Lozet, mais il ne l'est pas, car sa qualité d'Être est différente. En outre, les écrits de Lemay font souvent intervenir des personnages autochtones qui jouent des rôles clés dans ses fables, mais ils sont aussi souvent composés de manière caricaturale, ce qui entretient ce fort rapport d'altérité repérable depuis la colonisation. La relation particulière qui unit Autochtones et non-Autochtones dans cette fable illustre une fois encore combien la cohabitation et la reconnaissance se heurtent aux limites de l'assimilation (Memmi, 1957).

Ainsi, les stéréotypes contradictoires associés aux Autochtones constituent un paradoxe maintes fois exprimé dans le théâtre francophone, jusqu'au milieu du XX<sup>e</sup> siècle. Cependant, un changement de perception se développe à la faveur des transformations de la société québécoise et d'une pensée postcoloniale grandissante à l'échelle internationale.

#### 6-2- Se défaire de la mentalité coloniale

Au détour de la Révolution tranquille, la redéfinition du Québec en tant que société majoritairement francophone provoque une réflexion sur le choix des origines culturelles défendues (L'Hérault, 2003). Si l'attachement du Québec, ou son détachement, aux sociétés française et canadienne-anglaise marque la recherche de son identité propre, une tentative d'arrimage de la société québécoise à ses racines autochtones représente une alternative à ses origines européennes. Selon Pierre L'Hérault, telle est au moins pour partie, la proposition de Jacques Ferron lorsqu'il

---

<sup>108</sup> Pour une réflexion sur ces personnages et leur place dans l'univers de Lemay, on lira à profit l'article de Maurice Lemire, « Pamphile Lemay et la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle », cité en référence.

écrit *Les grands soleils*<sup>109</sup>. Dans cette pièce traitant de la rébellion des Patriotes de 1837, Mithridate présente Sauvageau, le personnage autochtone, en des termes qui ne laissent aucun doute quant à la volonté de son auteur, de réhabiliter la figure de l'Autochtone dans les consciences québécoises :

Sauvageau, l'immémorial, celui qu'on a dépouillé de tout, qu'on a traqué comme un gibier, qu'on a exterminé, le Sauvage qui en retour nous a apporté nos enfants, sauvant ainsi son âme en nous la transmettant. Sauvageau, mon antagoniste, mon frère, Salut ! (Ferron, 1958 : 1)

Tandis que pour Pierre L'Hérault, *Les grands soleils* constituent une sorte de pavé dans la mare, une pièce à contre-courant de la posture québécoise de la Révolution tranquille, Donald Smith, y voit un grand tournant dans l'oeuvre de Ferron dont les pièces, jusqu'alors, semblaient exprimer des conceptions plus « démystificatrices » qu'engagées. Smith rapporte la situation des Canadiens-français décrite dans la pièce comme suit :

Ils meurent tranquillement, se réfugiant dans la robine, la prostitution de leur identité, et dans l'éternelle « parade » avec une mascotte digne d'un peuple de « suiveux ». Les bonnes gares portent aujourd'hui des noms anglais (28), le seul départ possible étant vers l'assimilation (Smith, 1976 : 297).

Cette dramaturgie, extraite d'un corpus littéraire aux accents révolutionnaires, se distingue de celle de Pamphile Lemay, plus encline à représenter une société canadienne-française « agricole, francophone et catholique » (Hobbs, 2003). La dramaturgie de Jacques Ferron préfigure davantage cette écriture de la résistance florissante dans le contexte de la Révolution tranquille, qui s'emploie à faire naître la conscience de l'aliénation subie par le peuple québécois. Elle s'inscrit, tout comme celle de Michel Tremblay, parmi les écritures qui s'opposent fortement à

---

<sup>109</sup> Écrite en 1958 et présentée 10 ans plus tard.

l'assimilation, bien que ce dernier s'attache plus particulièrement à décoloniser la langue, comme en témoigne l'introduction du joul dans *Les Belles sœurs*, dès 1968. Et dans cet élan de résistance, où les préoccupations nationalistes sont centrées sur la survie d'un peuple en mal de reconnaissance, la pièce *Les grands soleils*, de Jacques Ferron, porte en elle le rapport de colonisateur à colonisé qu'elle dénonce.

Le contenu de cette pièce en trois actes apparaît comme le symbole d'une époque charnière dans laquelle les personnages se positionnent en faveur ou contre les Patriotes, tandis qu'aux côtés de Mithridate, Sauvageau se fait le narrateur de la bataille qui s'en suivra. Sauvageau est assimilé. Il veut croire en la victoire des Canadiens - français et sa sagesse stéréotypée vient soutenir le peuple colonisateur. Pour Smith : « C'est ce dernier qui aura le dernier mot sur l'avenir du pays » (Smith, 1976 : 296). À travers cette posture, Jacques Ferron présente des Autochtones et non Autochtones investis dans une cause commune, celle d'une nation québécoise issue du métissage de ses populations<sup>110</sup>. Mais si l'assimilation des Autochtones est un constat et un espoir pour le renouvellement de la nation canadienne-française en nation québécoise, la relation entre colonisateurs et colonisés n'a pas encore atteint le stade de l'égalité.

Par une volonté affichée de faire du personnage autochtone un symbole de liberté, l'auteur lui attribue le nom de Sauvageau. Le terme issu de *sauvage*, autrement nommé *sauvageon*, fait référence à un arbre qui ne se reproduit pas par culture, mais pousse spontanément. Les usages répertoriés pour en fixer l'étymologie l'associent à l'indiscipline et opposent son existence à quelque chose qui, en l'absence de culture, se montre imprévisible, farouche, voire violent ou cruel. Cependant, le préfixe *eau* associé à *sauvage* en fait un nom commun. Ainsi *sauvageau* devient un terme

---

<sup>110</sup> La question du métissage traverse toute l'œuvre de Ferron. Des personnages récurrents tels que *Mithridate* et *Sauvageau* revendiquent l'entremêlement de leurs appartenances. *Mithridate* est le fils d'une mère issue du métissage amérindien, Marguerite et d'un prêtre, tandis que *Sauvageau* déclare faire partie de la famille de Papineau.

affectueux pour désigner une personne et s'inscrit dans la représentation du bon sauvage. Dans ce contexte, le terme est paré d'intentions bienveillantes, puisqu'en réhabilitant le rôle des peuples autochtones dans la fondation identitaire du Québec, il tend à en donner une représentation positive. Ce rôle constitue également un pas vers une égalité future.

Mais l'hypocoristique *sauvageau* propose une bien faible nuance par rapport au terme « sauvage » longtemps usité pour désigner les Autochtones et d'autres peuples colonisés. Et le fait de le réitérer ne fait qu'accroître son empire. Car à bon ou à mauvais escient, il qualifie les personnes concernées selon une représentation fantasmée. De la sorte, Sauvageau, à titre de représentant symbolique des nations autochtones alliées aux Québécois, vu, dans la pièce, comme un pourvoyeur de descendance, n'est pas perçu comme un sujet politique à part entière, porteur de sa propre version du récit colonial et des outils idéologiques susceptibles de le défaire de la tutelle des Canadiens ou des Québécois. C'est un sujet construit à l'aune des représentations de son colonisateur, qui voit en lui une part de lui-même, victime de domination, mais qui le garde à distance en raison de sa différence. Sandra Hobbs étudie de près la façon dont la figure autochtone est représentée dans la littérature québécoise et s'appuie sur le concept d'ambivalence développé par Homi Bhabha dans sa théorie postcoloniale, pour en étudier le processus. Le comportement ambivalent du colonisateur est décrit comme suit :

Le colonisateur s'identifie partiellement au colonisé et pas conséquent se comporte de façon narcissique envers lui. En même temps, le colonisateur reconnaît l'altérité menaçante du colonisé et essaie de la masquer en créant des stéréotypes (Hobbs, 2003 : 107).

Dans cette perspective, le récit colonial porté par les auteurs militants au détour de la Révolution tranquille est celui de colonisateurs colonisés et ne rend pas compte des stratégies de résistance opposées par ces autres et premiers colonisés du territoire que

sont les peuples autochtones. En d'autres termes, le rôle des Peuples autochtones est envisagé au regard de leur possible assimilation et non de leur autodétermination. Aussi, leur adhésion au projet de société québécois est censée aller de soi.

Dans la mesure où le rapport d'altérité entre Autochtones et non-Autochtones se construit sur un entremêlement des rôles de colonisateurs et colonisés, il est à prévoir que la réponse autochtone passe par des stratégies de résistance qui supposent une intégration des savoirs du colonisateur au service d'une revalorisation de leurs propres savoirs traditionnels. Dans le même temps, la revalorisation de la culture et des savoirs du colonisé introduit un espace *autre* dans l'espace du colonisateur. Ce processus s'inscrit en miroir face à celui qui consiste, pour le colonisateur, à assimiler le colonisé. Ainsi, la relation entre colonisateur et colonisé ne se fait pas à sens unique, l'un et l'autre s'influencent mutuellement.

Notons que les prémisses de cette influence réciproque se dessinaient déjà à travers l'incursion des univers mythiques issus des cultures autochtones dans le théâtre québécois. Comme le signale Pierre L'Hérault, l'espace amérindien se donne à voir dans le théâtre québécois par l'intermédiaire de dramaturgies émanant d'auteurs et praticiens autochtones et non autochtones, avant de s'imposer tout à fait en 1985, avec la fondation d'Ondinnok. Cet « espace autochtone »<sup>111</sup> se distingue du théâtre québécois ayant cours jusqu'à la Révolution tranquille en ce qu'il fait appel à un imaginaire puisé à même le creuset mythologique autochtone, à travers les contes et légendes et les récits cosmogoniques propres à ces cultures, plutôt qu'aux représentations projetées du sujet autochtone, évoquées précédemment. Cette matière dramaturgique est appropriée par des auteurs et praticiens autochtones ou non, dans le

---

<sup>111</sup> Pour reprendre et étendre l'expression de Pierre L'Hérault parlant de « théâtre amérindien ». L'extension à laquelle il est fait allusion ici concerne à la fois le passage du terme « amérindien » visant quelques cultures au terme « autochtone » qui embrasse les Amérindiens, Métis et Inuits, tous concernés par la colonisation et ses effets, ainsi que la notion d'« espace », qui passe d'un espace circonscrit par une appartenance identitaire spécifique à la mise en lumière d'une expression culturelle contemporaine conditionnée par la relation coloniale.

but de faire connaître des univers ignorés et riches d'apprentissage. Leurs réalisations sont le fruit d'un travail collaboratif qui transforme leurs imaginaires respectifs au profit d'un théâtre renouvelé.

### 6-3- Les mythologies autochtones dans l'espace théâtral québécois

Le théâtre jeunesse et le théâtre de marionnettes caractérisent bien cette introduction de l'espace autochtone dans le théâtre québécois, tout en favorisant l'usage d'un cadre théâtral occidental dans l'expression artistique des cultures autochtones. Ces genres théâtraux attachés à la tradition orale, dans lesquels les animaux peuvent être doués de parole et où les gens peuvent apparaître et disparaître, peuvent largement puiser dans le répertoire mythologique des cultures traditionnelles pour nourrir leurs créations (Legault, 1996). En outre, l'usage même de la marionnette comme support thérapeutique lors des cérémonies rituelles initiées par les chamans est mentionné par le clergé au XVII<sup>e</sup> siècle :

C'est dans les Relations des jésuites que, pour la première fois, on signale l'utilisation d'une marionnette au Québec, vers 1655. On y décrit une guérison où un écureuil-marionnette, manipulé par des fils de fibres végétales, seconde un chaman avec ses herbes médicinales (Fréchette, 1989 : 90).

Cet entremêlement culturel habite, par exemple, les créations du Théâtre Sans Fil qui crée *Ciel bleu prend femme* en 1977, à partir d'un texte de Marielle Bernard inspiré des *Contes érotiques indiens* de Herbert T. Schwarz, issus des Ojibwés de l'Ontario, puis *Le corbeau blanc* en 1978, d'après une légende des Tsemshians de la côte du pacifique. Ces pièces sont servies par des marionnettes géantes construites sur la base de techniques traditionnelles japonaises, comme le seront les marionnettes d'Aataentsic Masques et Théâtre par la suite.

Avec des pièces comme l'*Umiak*, (1984), ou *La malédiction de Tshékapesh* (1986) et plus tard *Kinauvit ?* (1991) ou *Menewin Takewin Emo Pishtawin* (2006), l'ethnologue autochtone Michel Noël propose un théâtre jeunesse parmi son abondante littérature largement inspirée de sa culture algonquine, mais aussi des cultures innue et inuite. Ses objectifs sont doubles. Il souhaite transmettre les savoirs de sa culture paternelle algonquine reçus pendant ses jeunes années, afin que ceux-ci se perpétuent et fassent vivre les valeurs qui y sont associées chez les jeunes générations. Dans le même temps, son écriture vouée à la narration des mœurs et valeurs des cultures autochtones poursuit le but d'améliorer la relation entre Autochtones et Québécois. Cet objectif est atteint par la mise en commun de savoirs et de pratiques issus de cultures autochtones et non autochtones.

Les premières lignes de l'ouvrage portant sur la création de la pièce *La malédiction de Tshékapesh* témoignent de cette rencontre entre des personnalités artistiques issues de différents espaces culturels. La pièce de théâtre est décrite comme un voyage peuplé d'aventures qui dépasse la seule dramaturgie et mène au dialogue.

*TSHEKAPESH... c'est beaucoup plus qu'une pièce de théâtre de jeunesse inspirée de la mythologie et du mode de vie des Amérindiens du Québec (Noël, Boulard, Ouellet, 1986 : 9).*

Cette aventure débute par des rencontres entre Michel Noël, le Théâtre de la Marmaille et la compagnie française Le Théâtre du Pouce Caché. Les rencontres ont lieu à Londres, puis au Québec, où les artistes du Théâtre du Pouce Caché font connaissance avec les Autochtones du nord et de l'ouest québécois et en apprennent sur leurs modes de vie et leurs préoccupations. La compagnie française se donne pour projet de restituer ces connaissances nouvelles au public français, à travers la création de *Tshékapesh*, dans le cadre de la Semaine franco-québécoise amérindienne (1985).

L'entreprise de décolonisation passe ici par une transformation des représentations de l'altérité<sup>112</sup> :

Nous voulions, par cette semaine d'échanges, défolkloriser l'image et la conception que l'on se fait à l'étranger des Amérindiens et des Inuits. Ces cultures sont vivantes, contemporaines, se construisent au jour le jour tout en étant profondément enracinées dans un patrimoine d'une grande richesse (Noël, Boulard, Ouellet, 1986 : 26)

Le travail d'adaptation de la pièce de Michel Noël par la compagnie théâtrale française pour le public non autochtone participe de la décolonisation des esprits. Pour permettre à un public ignorant des cultures, modes de vie et valeurs autochtones d'appréhender cet univers méconnu, le Théâtre du Pouce Caché travaille en collaboration avec l'auteur de *Tshékapesh* dont les savoirs culturels expérimentiels et académiques informent plus précisément sur leur teneur que ne le feraient les seules observations et recherches des membres de la troupe. Ce faisant, le contenu et la forme dramaturgique limitent les écueils d'une représentation ethnocentriste. Une phase de sensibilisation illustrée par une exposition de photos relative au voyage effectué au Québec par les membres de la compagnie prépare à la perception de l'environnement naturel dans lequel le récit de la pièce se déploiera. Les éléments techniques adoptés concourront à l'expérimentation de cet espace autre par le public :

Le Théâtre du Pouce Caché n'a pas hésité à réutiliser des techniques modernes d'audiovisuelles basées sur une expérience sensorielle qui met à contribution l'éclairage, la sonorisation, les effets visuels, les effets de surprise, l'insolite, l'inhabituel ((Noël, Boulard, Ouellet, 1986 : 39).

---

<sup>112</sup> L'initiative est soutenue par les instances culturelles québécoises (Secrétariat des activités gouvernementales ; ministère des Affaires culturelles ; Direction régionale du Nouveau Québec), les instances autochtones (Institut éducatif et culturel atikamekw et montagnais aujourd'hui nommé Institut Tshakapesh), les instances françaises (Mairie de Blagnac ; ministère de la Culture) ; les instances québécoises en France (Maison du Québec à Paris, Délégation générale du Québec à Paris).

Mais alors que le répertoire théâtral québécois est encore traversé par des personnages autochtones relativement isolés de leur contexte culturel et des valeurs afférentes, *Tshékapesh* propose un récit cosmogonique ancré dans des traditions de pensée amérindiennes. C'est ainsi que des personnages clés de l'organisation sociale (la Grand-Mère) et spirituelle (le Chaman) constituent des figures importantes de la pièce de Michel Noël ; que des animaux (castor, écureuil, abeille, renard, caribou) des objets (tambour), des éléments (eau, vent, terre, soleil), des végétaux (Bouleau, Pin) peuvent être considérés comme des personnages au même titre que les humains, à la lumière des cultures autochtones qui attribuent l'équilibre du monde à l'interrelation qui régit tout ce qui existe.

À cela s'ajoutent quelques particularités culturelles que le Théâtre du Pouce Caché incorpore à son adaptation de *Tshékapesh*. On remarque, par exemple, que la scénographie est construite selon un schéma circulaire dans lequel le public est invité à prendre place. Le procédé renforce le principe circulaire et cyclique très présent dans les cultures autochtones (les saisons, la migration des animaux ou la roue de médecine). L'aspect éducatif de la pièce s'inscrit dans les mandats du théâtre jeunesse avec un texte à la fois performatif et éducatif, tandis que le conteur entonne un chant innu afin que le public l'apprenne et le chante à son tour, assimilant par le fait quelques rudiments d'innu. Ainsi, la fable et la mise en scène de personnages issus de cultures autochtones, évoluant dans un univers mythologique spécifique introduit aux imaginaires proprement autochtones par la médiation d'une rencontre avec d'autres cultures, non autochtones, mais ouvertes à la diversité.

Cependant, la multiplication de ce genre d'initiatives encouragées, voire initiées par les institutions culturelles, laisse apparaître les enjeux inhérents à cette rencontre. Si l'expérience de *La malédiction de Tshékapesh* ou de *L'Umiak* illustre la capacité de rencontre des praticiens de cultures différentes, d'autres aspects de l'entremêlement

culturel peuvent révéler les limites relatives à l'expérience politique, sociale et culturelle des groupes en présence.

Lorsque Michel Noël publie *L'Umiak*, en 1984, la pièce a déjà fait l'objet d'un travail de mise en scène au sein du Théâtre de la Marmaille, mené par Monique Rioux, et jouée de décembre 1983 à janvier 1984, au Théâtre d'Aujourd'hui. Elle a également été présentée à Londres par la même compagnie, à titre de pièce représentant le Canada au Festival international des arts de la scène. La pièce, à l'instar des romans, contes, comédies musicales et autres documentaires que l'auteur a produits, vise à faire connaître certains aspects de la vie des Inuits et leurs valeurs à travers l'histoire de Luckasi. Ce jeune Inuk affronte le froid et le vent, et doit chasser le phoque pour subvenir aux besoins de première nécessité de sa famille restée dans l'igloo. Tous construiront un bateau collectif (*l'Umiak*) afin d'échapper aux blocs de glace qui menacent de les emprisonner. Le périple de Luckasi donne l'occasion d'appréhender les contraintes autrefois reliées à la vie traditionnelle dans le Nord et d'illustrer les valeurs culturelles développées par les Inuits pour y faire face, telles que le partage et la solidarité (Cusson, 1985). Les éléments spirituels récurrents dans les cultures autochtones tels que le chaman, le rêve ou le lien entre animaux et humains sont convoqués pour créer la fable. À ceux-ci s'ajoutent des éléments esthétiques artistiques tels que les chants de gorge, le jeu de tambour, l'usage des marionnettes et le port des masques.

La pièce jouée est le fruit d'une collaboration entre des Inuits du village de Salluit ; le Théâtre de la Marmaille ; le texte, l'expertise et l'expérience en matière de mythologie autochtone de Michel Noël, le tout soutenu par la Commission scolaire Kativik et le ministère des Affaires culturelles<sup>113</sup>. Le projet se déploie dans un contexte où les politiques culturelles québécoises favorisent l'implantation de

---

<sup>113</sup> Le théâtre *La Marmaille* s'est tout d'abord rendu dans le Grand Nord avec une pièce de son cru. La collaboration avec les Inuits s'est déroulée sous forme d'ateliers, puis l'ensemble des réflexions et expériences qui en sont ressorties ont nourri la réalisation de *l'Umiak*.

programmes visant la collaboration et l'échange entre Nord et Sud, entre Autochtones et non-Autochtones ou entre milieux communautaires et urbains. Les institutions précitées encouragent les initiatives de ces théâtres ouverts à la diversité. Mais ce qui retient particulièrement l'attention ici est que l'expérience qui en découle met à jour les tensions inhérentes à la relation telles que le rapport de domination, la relation entre colonisateur et colonisé, les différences de formes narratives ou la barrière linguistique (Lavoie, 1982), autant d'aspects qui conditionnent la rencontre. Ces conditions inhérentes à l'histoire coloniale canadienne ont un impact direct sur la production artistique qui en résulte et transforment les perceptions et représentations des acteurs en présence. Un entretien entre Richard Lavoie (pour la revue *Jeu*) et les membres fondateurs du Théâtre La Marmaille (France Mercille, Daniel Meilleur, Monique Rioux) témoigne des ajustements nécessaires à l'établissement d'une relation égalitaire entre Inuits et Québécois avant toute idée de collaboration :

En plus des problèmes rencontrés ici face à ces groupes sociaux, au niveau de notre responsabilité, il y a tout un aspect politique général, constant. Dans ce contexte, si on veut travailler honnêtement avec eux, nous devons prendre position pour la communauté inuit. Le politique ne sera plus une limite. Nous serons d'égal à égal dans une situation de création théâtrale (La Marmaille/Lavoie, 1982 : 52)

Ici, la collaboration égalitaire n'est pas basée sur une neutralité politique susceptible de contourner les biais relatifs à un rapport de pouvoir dont le théâtre serait garant, mais de prendre parti aux côtés de la partie lésée afin de lui restituer son pouvoir d'action et par le fait, reconnaître la légitimité de son point de vue. Le principe est d'autant plus important que le projet suppose une collaboration entre les représentants de communautés culturelles directement impliquées dans le conflit ayant opposé les Autochtones et les nouveaux arrivants en Nouvelle-France. Il paraît alors inconcevable de s'extraire de la dimension politique de la relation pour construire

ensemble sur des bases incertaines<sup>114</sup>. Le contexte social rapporté par la Marmaille illustre également la tension occasionnée par la coprésence d'Inuits et de gens du Sud dans le Grand Nord. Il y est fait allusion aux réticences de certains villages face aux initiatives menées par la Commission scolaire Kativik, née la Convention de la Baie James et du Nord québécois à laquelle ils se sont opposés ; de relations plus ou moins harmonieuses entre « Blancs » et Inuits selon les communautés ou de différences de perception de l'autre selon que celui-ci soit Inuit, francophone ou anglophone. Chacune de ces langues draine avec elle un bagage historique qui participe de la représentation des communautés en présence et du type de relations qu'elles ont développées entre elles depuis la colonisation. Dans une perspective élargie, la commémoration du 450<sup>e</sup> anniversaire de l'arrivée de Jacques Cartier en Nouvelle-France en 1984 propose un cadre singulier pour l'élaboration d'un tel projet de collaboration entre Autochtones et non-Autochtones (Andrès, 1984). Cette commémoration s'inscrit dans une volonté de se rappeler les origines et le travail accompli depuis la colonisation du pays par les Européens et souligne, dans le même temps, la perte du territoire par les Autochtones. De ce point de vue, la collaboration est sujette à caution et confronte chaque jour ceux qui s'y engagent.

#### 6-4- Un discours autonarratif

D'autres aspects de la décolonisation viennent alors, et à leur tour, nourrir le principe d'une égalité effective entre les peuples. Au-delà de la prise de conscience du colonisateur ou de l'introduction d'un univers mythique différent dans son propre espace, l'espace autochtone se déploie à travers une politisation de la scène qui reflète les préoccupations relatives à la réalité contemporaine de ses peuples et une adresse directe faite aux non-Autochtones par les Autochtones. En publiant *Il n'y a plus d'Indiens* en 1983, Bernard Assiniwi sensibilise aux multiples effets de l'introduction

---

<sup>114</sup> Cet exemple d'implication par le théâtre vise à favoriser la reconnaissance d'une communauté.

de structures politiques occidentales sur l'organisation et les valeurs des peuples autochtones (désaffiliation aux valeurs traditionnelles ; attrait de la culture majoritaire ; césure intergénérationnelle ; réduction de l'usage de la langue d'origine dans les instances publiques ; abandon de rituels culturels ; perte progressive des repères identitaires)<sup>115</sup>. La pièce interroge le sens d'une société dépourvue de ses propres codes et l'essence de la nouvelle identité qui en découle. Ce faisant, l'auteur s'approprie l'espace théâtral pour y introduire des questionnements relatifs à la situation spécifique des communautés autochtones, en ciblant la transformation de ces sociétés depuis la colonisation.

Cette appropriation de l'espace théâtral au profit de la mise en lumière de questions fondamentales reliées aux Peuples autochtones trouve son apogée dans la proposition d'Ondinnok, une compagnie qui impose plus radicalement une réflexion sur la situation des peuples autochtones et revendique un point de vue souverain. Le praticien de théâtre autochtone exprime lui-même ses perceptions du monde et sensibilise aux sujets qui le concernent. À partir de 1985, l'apparition de ce théâtre dans le milieu théâtral québécois introduit un répertoire autochtone qui opère un renversement de perspective<sup>116</sup>. Ondinnok revendique un théâtre spécifiquement autochtone en mettant en scène des drames rituels puisés à même les mythologies des premiers peuples d'Amérique. Sa production constante, abondante et engagée, d'abord spécifiquement concentrée sur le théâtre<sup>117</sup>, en fait la première et principale compagnie de théâtre autochtone francophone au Québec pendant les trente années à venir.

---

<sup>115</sup> Voir l'analyse de la pièce proposée dans le chapitre 3.

<sup>116</sup> Le site internet de la compagnie apporte de nombreuses informations concernant son répertoire et les cultures qui y sont associées. La compagnie célébrait ses 30 ans en 2015 avec le Printemps autochtone d'Art Deux, à la maison de la culture Frontenac.

<sup>117</sup> La compagnie touche également au cinéma en portant « *Mesnak* », une adaptation de *Hamlet le Malécite* à l'écran, en 2012.

Dès *Le Porteur des peines du monde* (1985) et jusqu'à ce jour, ses réalisations interpellent tout autant les Autochtones que les non-Autochtones, tout en favorisant l'introspection du sujet autochtone et sa place au sein de la société. La construction de son discours autonarratif vise la réhabilitation des savoirs autochtones et leur reconnaissance par les Autochtones et non-Autochtones, au profit de la communauté humaine. Cette dramaturgie autochtone contemporaine apporte un sens nouveau qui permet de se situer dans l'Histoire, de se raconter à sa manière, de narrer les grands récits d'un continent qui a existé avant la colonisation européenne. Ondinnok s'y emploie en livrant *La Conquête de Mexico*, une adaptation dramatique du Codex de Florence qui relate la rencontre tragique entre un conquistador espagnol et un empereur aztèque, une rencontre qui va changer le continent. À travers cette narration, l'auteur inverse la perspective historique. Il se place du côté des vaincus en relatant le changement de main du pouvoir, qui passe d'un empire autochtone à l'empire espagnol. Ce faisant, il rétablit le statut du vaincu dans son rôle de belligérant dont la philosophie est aux antipodes de celle du conquérant. Et à travers cette perspective de l'histoire, tout sujet autochtone se voit redéfini comme un sujet à part entière, porteur de valeurs distinctes et légitimes. Dans l'avant-propos de son ouvrage, Yves Sioui Durand dit de cette pièce :

Elle me semble être le marqueur qui ancre la jeune dramaturgie autochtone dans la réappropriation de l'Histoire, notre histoire, celle des Amériques (Sioui Durand, 2001 : 13).

Cette histoire particulière et distincte de celle des Européens inscrit le théâtre autochtone dans une américanité, confirmée par l'obtention du prix Américanité dont Ondinnok fut le récipiendaire à l'occasion de la présentation de la pièce *Le Porteur des peines du monde* dans le cadre du Festival du Théâtre des Amériques, en 1985.

Co-fondatrice d'Ondinnok, la québécoise Catherine Joncas, exprime son engagement envers un théâtre qui défend ses valeurs en ces termes :

Je ne vois pas le bénéfice pour la civilisation de s'être éloignée de la terre, du respect pour les animaux et de la nature. Pour moi, ce n'est rien de moins qu'un crime. Comme je suis une artiste, faire un théâtre qui manifeste ces valeurs, c'est ma façon de les défendre (Joncas, 2016)

Pour sa part, Yves Sioui Durand s'attèle à remettre en lumière un imaginaire propre aux Premiers peuples. Celui-ci se conçoit comme un territoire non (ou moins) conquis, susceptible de constituer la base d'une reconstruction culturelle :

Mon théâtre cherche à donner accès au territoire imaginaire de mon peuple, qui a été occulté mais perdue en nous. Il s'adresse aux Blancs, mais aussi au Amérindiens, qui souvent, ont perdu contact avec leur passé (Sioui, 2016)

Pour ce faire, Ondinnok procède à une autonarration. La compagnie se réapproprie les mythes provenant des Premiers peuples des Amériques et réintroduit dans l'espace public des rituels et des symboles qui diffèrent des codes occidentaux. Cette réappropriation des mythes d'origine participe d'une décolonisation de la scène et de la pensée en ce qu'elle dénonce l'hégémonie occidentale et revendique une appartenance qui lui est propre. Yves Sioui interroge les conditions de cette autonomie en ces termes :

Comment nous, peuples amérindiens, pouvons-nous vivre une identité profonde sans être reliés aux mythes racines qui fondent notre psyché collective hors de l'occidentalisation (Sioui Durand, 2013 : 8).

Ce théâtre tend donc à retrouver les fondements d'une identité qui précède l'histoire coloniale et donne sens aux valeurs et conceptions des peuples autochtones. Dans cette optique, une partie du répertoire d'Ondinnok, illustrée par un contenu dramatique ritualisé, cherche à reconstruire un imaginaire affranchi de la tutelle coloniale. Au fil des créations afférentes, Ondinnok revalorise les spiritualités autochtones ; dénonce l'évangélisation ; conscientise face à la condition des femmes

autochtones ; change le regard porté sur la conquête et transgresse les tabous (*Le Porteur des peines du monde* (1995), *Atiskenandahate, voyage au pays des morts* (1988) ou *Iwouskéa et Tawiskaron* (1999)). Ce renversement de perspective prend corps dans une esthétique théâtrale globale qui s'inscrit dans une conception esthétique contemporaine élargie, comme le suggère Catherine Naugrette :

[...] Ce sont désormais non seulement les conditions d'apparition de l'œuvre, sa nature, sa ou ses significations, mais aussi l'expérience du créateur comme celle du récepteur que l'esthétique doit prendre en charge (Naugrette, 2010 : 19).

L'ensemble de ces éléments contribue à l'expérience théâtrale unique que ces pièces proposent. Elles en fixent le sens et la portée.

Ondinnok identifie une autre partie de son répertoire sous le titre « théâtre de guérison ». Celle-ci s'illustre particulièrement par la période pendant laquelle Ondinnok a travaillé avec le Cercle Mikisiw pour l'espoir, à Manawan dont il a été question précédemment. On se souviendra que dans ce cadre, trois pièces de théâtre – *Opitowap* (1995), *Sakipitcikan* (1996) et *Mantokasowin* (1997) – produites avec la communauté étaient destinées à autoriser la circulation de la parole et à exprimer ses ressentis face aux problèmes sociaux vécus dans la communauté<sup>118</sup>. Le théâtre exerce ici sa fonction sociale en soignant les maux de la communauté. Le processus basé sur une réintégration de la spiritualité favorise la revalorisation des cultures traditionnelles et le renforcement de la légitimité du sujet autochtone contemporain.

Enfin, un autre volet de la compagnie fait référence au questionnement général portant sur l'identité contemporaine autochtone. Les pièces attachées à cette quête sont traversées par un souci constant de définir ses appartenances à travers l'introspection, la recherche de ses ancrages culturels ou le dialogue avec l'altérité

---

<sup>118</sup> Voir chapitre 5.

québécoise<sup>119</sup> – par exemple : *Hamlet le Malécite* (2004), *Wulustek* (2008), *Le rendez-vous*, *Kiskimew* (2000).

#### 6-5- Un dialogue constant avec l'altérité

Les différentes pratiques de décolonisation modifient considérablement le rapport à l'Autre, car le changement de perspective qu'elles favorisent ouvre à de nouvelles avenues susceptibles de créer ou de renforcer les liens de coopération entre colonisateurs et colonisés et entre le soi et l'autre, tout en construisant les assises d'une autodétermination. À travers la progression de la représentation du sujet autochtone dans le milieu théâtral du Québec, il est possible de percevoir le passage d'un propos sur l'altérité - où, comme en témoigne l'ambivalence du rapport entre Autochtones et non-Autochtones, les propositions théâtrales objectivent le sujet autochtone - à un dialogue avec l'altérité où, à partir de ses propres schèmes, le sujet autochtone s'institue en sujet de l'histoire. La pluralité du travail d'Ondinnok décrite ci avant illustre plusieurs formes de dialogue avec l'altérité : La co-création ; la réappropriation du répertoire shakespearien ou l'usage de ressources anthropologiques en sont quelques-unes. Ces formes de dialogue se conçoivent comme autant de rencontres et d'interpellations, qui, les unes comme les autres, renforcent la capacité de chacun de se définir, d'identifier ses appartenances et de reconnaître l'Autre.

Ainsi, dès ses origines, l'association des membres fondateurs d'Ondinnok (Yves Sioui Durand, Catherine Joncas et John Blondin) révèle l'ancrage de la compagnie dans un métissage reliant leurs cultures wendate, québécoise et dénée. Tandis que la Native Theatre Group créée à Yellowknife en 1987 par John Blondin se veut une

---

<sup>119</sup> Les pièces attachées à chacun de ses aspects de la compagnie sont illustrées (et régulièrement réactualisées) par des extraits de pièces, des photos, des témoignages et des textes explicatifs sur le site de la compagnie.

compagnie dédiée aux Premiers Peuples, attachée à leurs préoccupations et construite avec leur concours, Ondinnok institue l'échange comme fondement de son théâtre, tout en privilégiant des thématiques reliées aux réalités autochtones. Des auteurs et metteurs en scène d'origines variées participent à l'édification de ce théâtre et interrogent ensemble les conditions d'une cohabitation harmonieuse entre les peuples<sup>120</sup>.

Si cette co-création est visible dans les différentes formes de partenariat établies entre Ondinnok et ses collaborateurs, elle l'est également à travers la réappropriation d'un répertoire issu de la dramaturgie que le milieu artistique autochtone qualifie de « conventionnel ». Le répertoire shakespearien, qualifié plus communément de « théâtre classique » fait l'objet d'une réappropriation pour ses qualités politiques. Cette réappropriation trouve notamment son expression dans *Sakipitcikan*<sup>121</sup> (1996).

En 1996, Ondinnok met donc en scène *Sakipitcikan* avec le groupe Mikisiw de Manawan. Le projet destiné à reconstruire les liens entre les membres de la communauté atikamekw en libérant la parole relève du théâtre de guérison et son objectif consiste à éveiller la conscience des participants à travers un travail introspectif. *Sakipitcikan* reprend la trame de *Roméo et Juliette* de Shakespeare, en mettant en scène deux jeunes amoureux issus de familles aux valeurs opposées. Comme dans *Roméo et Juliette* Le thème de l'amour y est porteur d'espoir, car

---

<sup>120</sup> Ces différentes collaborations sont recensées et contextualisées sur le site Internet de la compagnie Ondinnok.

<sup>121</sup> *Sakipitcikan* signifie « le voyage intérieur ». Une autre pièce du répertoire d'Ondinnok s'inspire également directement du répertoire shakespearien. Il s'agit d'*Hamlet le Malécite* (2004), qui reprend et transpose le propos de *La tragique histoire d'Hamlet, prince de Danemark*. On lira avec intérêt l'analyse foisonnante de cette pièce livrée par Françoise Besson (Besson, 2011). Yves Sioui Durand établit un lien entre *Sakipitcikan* et *Hamlet le Malécite* par lesquelles il dénonce la perte de la culture et ses conséquences sur la jeunesse et la communauté, en les abordant selon deux abords. Tandis que *Sakipitcikan* opère sur la communauté et par la communauté, *Hamlet le Malécite* convoque l'aspect métathéâtral du théâtre de Shakespeare pour interroger l'individu. Ici, ce n'est plus la force de la filiation qui sauve la jeunesse, ni la communauté qui réapprend à s'unir. C'est le théâtre qui est proposé comme solution à la perte de soi et agit comme un puissant catalyseur d'espoir.

susceptible de rétablir la paix. Cependant l'appropriation au profit d'une lecture autochtone s'inscrit dans l'entremêlement de l'histoire sociale, politique et mythologique. Les personnages sont investis de caractéristiques empruntant aux valeurs culturelles atikamekw. C'est ainsi qu'en lieu et place des Montaigu et des Capulets, on retrouve les familles de Kinuje, l'homme poisson (un brochet géant) et de Kokoje, l'esprit cannibale (un Windigo). Mais alors que dans « Roméo et Juliette » les jeunes amoureux mettent fin à leurs jours, ceux de « *Sakipitcikan* » vivent, et Shupshac<sup>122</sup> se sentant rejeté, se donne la mort. Le sacrifice est celui de sa grand-mère, qui échange sa vie contre celle de son petit-fils et prend sa place au pays des morts. Suite à cet événement tragique, la communauté choisit de suivre ses traditions (Fischlin, 2004).

Ici, comme dans la fable de Shakespeare, l'amour triomphe en permettant de rétablir l'harmonie dans la communauté, mais chacune de ces fables y parvient de façon différente. Chez Shakespeare, l'amour survit après que les deux amoureux se soient sacrifiés, car leurs familles se réconcilient après leur mort. Chez Ondinnok et le groupe Mikisiw, le personnage qui se donne la mort ne vit pas de relation amoureuse. Sa solitude le mène à la mort. Il ne meurt pas d'amour, mais d'absence d'amour. La réconciliation des familles intervient sur le lit de mort de la grand-mère. En se substituant à son petit-fils dans la mort, la grand-mère prévient la mort de la jeunesse, trop fréquente dans les communautés, et favorise une conciliation entre les membres de la communauté. En ce sens, ce sont les solutions trouvées par les membres de la communauté qui permettent d'enrayer le phénomène du suicide. De la sorte, la fable oriente le regard vers la tension vécue dans la communauté atikamekw de Manawan et ses conséquences sur son tissu social. La communauté est partagée entre l'appartenance identitaire autochtone dite « indienne » représentée par une famille traditionnelle (la famille de Kinuje) et l'intérêt pour les valeurs associées aux dits

---

<sup>122</sup> *Shupshac* est le frère de Grenouille. Roméo était autrefois amoureux de Grenouille qui ne le lui rendait pas. Par la suite, Roméo a jeté son dévolu sur Juliette.

« Blancs », (personnifiée par la famille Kokoje). En choisissant de revenir à ses propres traditions, la communauté se réapproprie ses valeurs culturelles et sauve sa jeunesse. Cette réappropriation du thème universel de l'amour, élaborée dans le contexte culturel atikamekw s'apparente, sur le plan social, à une forme de décolonisation culturelle. Dans le même temps, la réappropriation du répertoire conventionnel participe à faire perdurer le théâtre de Shakespeare en réactualisant son interprétation et en élargissant son champ d'application social.

Le dialogue entre les cultures occidentales et autochtones ne se fait pas uniquement par le détournement du répertoire classique occidental au profit de thématiques sensibles se jouant dans les communautés autochtones. Il apparaît tout autant dans la réappropriation des formes théâtrales occidentales pour s'assurer de la diffusion d'une représentation autochtone des savoirs, des pratiques et des valeurs autochtones auprès d'une large audience. Une telle diffusion promet non seulement un certain succès, une possibilité de développement et une chance de perdurer, mais aussi une opportunité de changer les mentalités du grand public, en offrant de façon répétée, une image du sujet autochtone plus représentative de sa réalité<sup>123</sup>.

Cependant, avant de servir un projet de réconciliation entre les peuples ou les styles dramaturgiques, la compagnie tend à promouvoir un théâtre américain qui embrasse les Premiers Peuples d'Amérique et fonde un théâtre contemporain authentique, dénué de folklore (Sioui Durand, 1989). Amérindiens du Nord et du Sud, francophones, latins, anglophones et locuteurs de diverses langues autochtones sont conviés à participer à ce projet unificateur qui connaît aujourd'hui une audience internationale. En 2004, Yves Sioui Durand exposait son projet en ces termes :

---

<sup>123</sup> Une telle stratégie de réappropriation de soi provenant de la communauté huronne-wendate est signalée par Louise Vigneault, dans un article portant sur l'artiste peintre Zacharie Vincent, qui au XIX<sup>e</sup> siècle, a produit des œuvres « de tradition occidentale académique » représentant l'image d'un sujet autochtone moins « romantique et stéréotypée » que celle construite par les non autochtones (Vigneault, 2006).

[...] Il existe une dramaturgie autochtone à l'échelle de l'Amérique qui doit être mise en valeur. Nous voulons tendre le bras à des collaborations internationales. Dans cette entreprise, je serai accompagné de maîtres d'autres disciplines afin de confronter nos pratiques, et de faire naître des artistes qui, mieux que moi, mettront en pratique leurs propres formes théâtrales, leur théâtre à eux, chez eux, dans leurs communautés, ou ailleurs dans le grand monde. Nous aimerions qu'un jour des acteurs autochtones nourrissent les milieux du théâtre, du cinéma et de la télévision (Sioui Durand, cité par Wickham, 2004 :112).

Dans la mesure où les cultures premières du territoire ont longtemps été délaissées au profit de l'implantation de la culture dominante, le patrimoine culturel autochtone recueilli par le milieu de la recherche scientifique constitue une source de connaissances et de pratiques<sup>124</sup> et ce, malgré les biais relatifs aux limites du système de pensée qui le caractérisent, notamment son approche occidentale (APNQL, 2014). Pour se réappropriier les mythes, Ondinnok entreprend des recherches approfondies afin de maîtriser leur usage, leur signification et leur contexte d'énonciation, avant d'entreprendre de les mettre en scène ou d'en produire un texte. Une part importante de ce matériel est puisée à même les études anthropologiques. Pour sa version du drame précolombien le Rabinal Achi<sup>125</sup> la compagnie s'est servie du patrimoine scriptural maya traduit en français par Alain Breton (1994). La pièce produite par Ondinnok est intitulée *Xajoj Tun Rabinal Achi* et raconte la capture, le procès et l'exécution d'un guerrier K'iche'. En entrevue pour *Le Devoir* à l'occasion de la sortie de la pièce, Yves Sioui Durand expliquait :

---

<sup>124</sup> On se souviendra en ce sens de la réappropriation des travaux de Rémi Savard et Madeleine Lefebvre par Jean Saint-Onge de Mali Utenam pour la compagnie Maïkan, lorsque ce dernier travaillait à la création de *Tshakapesh*.

<sup>125</sup> L'homme de Rabinal. Rabinal est une ville guatémaltèque de la province de Verapaz. Le titre original de ce drame est *Xajoj Tun* et signifie « La danse des trompettes » (Tedlock, 2003). Le titre choisi par Ondinnok réunit les appellations passées et présentes.

Je me suis mis à m'intéresser à ce texte-là, qui est le seul vestige connu, et reconnu par la communauté scientifique, d'un théâtre amérindien précolombien et qui a été conservé vivant jusqu'à nos jours, de génération en génération (Sioui Durand, cité par Saint-Pierre, 2010).

En choisissant de proposer une adaptation légitimée par la communauté scientifique, l'artiste autochtone entame un dialogue avec le savoir scientifique en défendant un savoir nourri de l'art théâtral et des savoirs traditionnels issus des cultures autochtones. Son projet prolonge, en quelque sorte, les choix interprétatifs d'Alain Breton concernant la perspective adoptée pour analyser la pièce. Dans son ouvrage, Alain Breton explique sa perspective en ces termes :

L'interprétation proposée n'épuise pas à elle seule la substance du *Rabinal Achi* : il y aurait encore, à le considérer sous d'autres angles, beaucoup à en apprendre, en le livrant à d'autres analyses, davantage à en dire. Guidé par les impératifs des différents projets en cours au moment d'entreprendre son étude, le choix de m'intéresser moins à ce qu'il donne à voir – un rituel judiciaire – qu'à ce qu'il donne à entendre – quant aux représentations de l'Autorité et du pouvoir, aux conceptions indigènes de l'histoire – s'est peu à peu imposé (Breton, 1994 : 13).

De fait, la pièce mise en scène par Ondinnok se donnait à voir autant qu'à entendre. Les masques et les pierres faisaient l'objet d'une ritualisation gestuelle et spirituelle suggérant une compression du temps passé et présent (Burelle, 2015). Tout comme Alain Breton, Ondinnok s'est rapproché des détenteurs du *Rabinal Achi*, la famille de Don Jose Leon Coloch Garniga, pour approfondir sa connaissance de l'œuvre. Le travail collaboratif entre El Baile Danza Rabinal, qui entretient une version traditionnelle du *Rabinal Achi*, et Ondinnok qui en propose une version contemporaine, poursuit cette compression temporelle en reliant théâtre traditionnel

et contemporain dans un projet commun<sup>126</sup>. Plus tard, en procédant à l'écriture du *Nid de l'aigle* (2013), Yves Sioui Durand écrira :

De fait, je crois que le récit que vous allez découvrir est d'une très grande actualité et qu'il fut, lors de sa création, un acte théâtral prémonitoire. C'est là, la fonction des mythes. Ils traversent le temps et nous rappellent à l'essence de notre humanité, à l'éthique qui fonde les peuples, les nations (Sioui Durand, 2013 : 9).

Avec le *Rabinal Achi*, El Baile Danza Rabinal et Ondinnok traversent le temps et tentent de cultiver un savoir menacé de disparition. Les deux troupes partagent un statut identitaire contrarié par l'histoire coloniale, car la Conquête a considérablement réduit leurs expressions culturelles, limitant par le fait leur transmission. De plus, leurs héritages mythologiques respectifs affichent des récurrences repérables à travers les cultures de plusieurs peuples autochtones d'Amérique du Nord et du Sud, comme en atteste le travail de Claude Lévi-Strauss (Lévi-Strauss, 1971). En outre le *Xajoj Tun Rabinal Achi* d'Ondinnok s'appuie également sur d'autres sources telles que le *Popol Vuh* et le *Chilam balam*<sup>127</sup>, qui viennent enrichir les aspects mythologiques et prophétiques de l'histoire (Sioui Durand, cité par Saint-Pierre, 2010 ; Normandin, 2003). En combinant les savoirs ancestraux obtenus par transmission aux savoirs construits par la recherche scientifique, Ondinnok participe à la reconnaissance des savoirs autochtones et à leur perpétuation dans le monde contemporain.

La compagnie Ondinnok est familière de ce type de dialogue entre la recherche scientifique, l'art théâtral et les savoirs autochtones. En publiant *Le nid de l'aigle* aux Éditions Hannenorak en 2013, Yves Sioui Durand rappelle que cette pièce, jouée au

---

<sup>126</sup> Le titre choisi par Ondinnok opère également cette compression temporelle à un autre niveau, puisqu'il associe le titre original de la pièce *Xajoj Tun* au titre actuel *Rabinal Achi*, suggérant une continuité entre les versions.

<sup>127</sup> Le *Popol Vuh* est un récit des origines de provenance maya, tandis que le *Chilam Balam* est constitué des prophéties de Chilam Balam. Ces textes ont fait l'objet d'un autodafé en 1520 et ont été reconstitués par la suite.

Jardin botanique en 2002, sous le titre *Kmùkamch*, l'Asierindien, est le fruit d'un travail de réappropriation de mythes autochtones<sup>128</sup> étudiés par des ethnologues et des linguistes tels que Claude Lévi-Strauss, Albert Samuel Gatschet, Jeremiah Curtin et Paul Pelliot (Sioui Durand, 2013). Dans le même esprit, la pièce *Un monde qui s'achève-Lola* créée à l'occasion du Printemps autochtone d'art Deux, en 2015, rendant hommage aux Selk'nams de la Terre de feu et aux femmes des Premières Nations, a débuté après une rencontre en 2004, à Paris, avec l'anthropologue Anne Chapman. Pourtant, si la quête d'Ondinnok s'apparente à une recherche des origines et à une certaine forme d'authenticité, susceptible d'alimenter un imaginaire autochtone construit sur ses propres bases culturelles, il convient d'interroger la validité des sources écrites contemporaines conservées à titre de mémoire collective d'un peuple donné, pour en concevoir la valeur performative. Une explication du cheminement du *Popol Vuh*, dont il a été fait usage pour la création de *Xajoj Tun Rabinal Achi* fourni en avant-propos d'un article de Sophie Normandin, illustre cette interrogation :

Le livre sacré du *Popol Vuh* constitue en quelque sorte la bible des Mayas-Quichés. Issu de la tradition orale, ce récit des origines a été transcrit sous forme de codex entre 1545 et 1550 par le père dominicain Francisco Ximénez, qui œuvrait alors auprès des Mayas au Guatemala. Ximénez s'est employé à transcrire, de façon littérale, le texte en latin, puis à le traduire en espagnol. Aujourd'hui, seules les reconstitutions faites à partir de la translittération latine subsistent. C'est en se basant sur ces reconstitutions qu'Adrian Chavez, un chercheur guatémaltèque d'origine maya-quiché, a retranscrit le *Popol Vuh* dans sa langue originale pour ensuite la traduire en espagnol (1979). Le texte français est une traduction de Pierre DesRuisseaux réalisée en collaboration avec Daisy Amaya (1987) (Normandin, 2003).

---

<sup>128</sup> Le mythe Klamath du dénicheur d'oiseau, le mythe yana de la Dame Plongeon et le mythe modoc de la belle étrangère (Sioui Durand, 2013).

Dans cet exemple de sauvegarde d'un élément du patrimoine culturel maya, la multiplicité des formes de traduction est susceptible de provoquer une transformation du propos d'origine. Le passage de l'expression d'une spiritualité autochtone à une interprétation fondée sur des valeurs catholiques ; du K'iche' au latin ; du latin à l'espagnol ; de l'espagnol au français, mais aussi dans le sens inverse, de l'espagnol au K'iche', avant d'être retraduit en espagnol sont potentiellement porteurs d'un ensemble d'altérations, d'augmentations ou de censures propres à alimenter cette transformation.

Cela ne veut pas dire que le processus de transformation d'un mythe est une mauvaise chose en soi, sous prétexte qu'il éloigne les savoirs traditionnels de la connaissance actuelle, car la transformation des mythes a l'avantage de réactualiser les savoirs au profit de la communauté contemporaine. Mais lorsque cette transformation est le fruit d'une contrainte et sert l'implantation de savoirs autres, non conformes aux valeurs d'un peuple, la légitimité de ce dernier est remise en cause, ce qui provoque une dévalorisation de ses savoirs et un abandon de ses pratiques menant à une perte de sens pour ledit peuple. Le défi est alors de retrouver ou de recréer ses valeurs propres. Le risque afférant à la traduction touche entre autres la modification, ou la non prise en compte du champ lexical d'origine, entraînant une mécompréhension du thème principal de l'œuvre ou sa transformation dans un sens qui propose une interprétation qui s'éloigne du sens du texte. Le non-respect du style qui habite le texte, au profit de celui favorisé par l'auteur en raison de ses préférences ou du contexte esthétique dans lequel il évolue est également susceptible d'induire une interprétation qui diffère du texte d'origine<sup>129</sup>.

---

<sup>129</sup> Une explication plus poussée et des exemples étayés concernant les biais relatifs à la traduction sont proposés par Françoise Wuilmart (2011). La traduction à rebours évoquée dans les citations de Sophie Normandin et de Yves Sioui Durand tend à limiter les biais de représentation, en raison de la connaissance intime de la culture d'origine du texte des traducteurs et de la double validation que l'exercice induit. Mais le processus reste tributaire d'un contexte social, culturel, politique et créatif contemporain dont même le traducteur culturellement averti ne peut s'extraire.

Yves Sioui Durand rend également compte de ce processus de traduction d'une oeuvre autochtone cherchant à approcher l'original, lorsqu'il cite une des sources dont il s'est servi pour écrire *Le nid de l'aigle* :

Certaines des formules et expressions propres aux anciens Mongols, que l'on retrouve dans *Le Nid de l'aigle*, sont tirées de l'ouvrage *Histoire secrète des Mongols* de Paul Pelliot. Il s'agit d'une chronique mongole dont le manuscrit original date probablement de 1240, et dont la conservation est due à des traductions et transcriptions chinoises. Le travail de Paul Pelliot fut de rétablir le texte en mongol à partir de plusieurs œuvres, afin d'obtenir une version la plus près possible de l'original, puis de traduire cette dernière en français tout en restant le plus fidèle possible à l'écriture mongole (Sioui Durand, 2013 : 65).

Ici encore, les passages du mongol au chinois, puis du chinois au mongol et enfin du mongol au français offrent une multiplicité de lectures informées par diverses cultures, susceptibles de transformer le sens de l'œuvre originale.

Cela dit, la réappropriation de textes fondateurs du passé<sup>130</sup>, traduits au profit d'un accroissement des connaissances à l'époque contemporaine, revêt un intérêt particulier en raison des possibles qu'ils renferment, tels qu'un caractère universel (leur portée dépassant le cas particulier), un contenu polysémique (la multiplicité des sens qu'ils renferment pouvant être source d'enrichissement à d'autres niveaux que celui favorisé par l'auteur) ou un excédent utopique (ce qui perdure et traverse le temps et les époques dans le texte littéraire ou dans l'œuvre d'art). Et c'est peut-être ce dernier concept qui caractérise le mieux la recherche d'Ondinnok à travers son usage des textes littéraires des origines. Françoise Wuilmart en offre une définition construite à partir du *Principe Espérance* du philosophe Ernst Bloch :

---

<sup>130</sup> Les textes cosmogoniques en particulier.

L'excédent utopique, ce résidu de l'œuvre d'art, dans l'œuvre d'art, qui ne meurt pas avec son époque ou son contexte mais est récupéré par les générations suivantes qui le font évoluer dans et par leur vision propre, et qui se transmet ainsi de siècle en siècle en gardant une certaine actualité (Wuilmart, 2011).

Si les sources documentaires conservées et étudiées dans le cadre de la recherche scientifique demeurent fondamentales dans le processus de travail d'Ondinnok, le fait de puiser aux sources de la connaissance ancestrale en sondant la mémoire collective des peuples concernés pour en faire émerger les savoirs afférents et nourrir des savoirs potentiellement réparateurs des sociétés autochtones actuelles, reste un défi de taille largement partagé par les peuples autochtones du Québec. En ce sens, conjointement au dialogue avec l'altérité, le processus de reconnaissance passe nécessairement par la reconnaissance de soi à travers la constitution de savoirs autoréférentiels, idéalement inculqués dès la plus tendre enfance. Aussi, la maîtrise de l'éducation constitue-t-elle un enjeu fondamental pour la réalisation d'un sujet autochtone autonome.

#### 6-6- Transmission d'un patrimoine approprié

La perception de soi et de l'autre se construit en grande partie par le biais de l'éducation. L'institution scolaire, de par ses caractéristiques éducatives et de socialisation, en accompagne le processus dès la plus tendre enfance et le diffuse à l'échelle nationale et au-delà.

En 1978, en continuité du travail de l'historien Donald B. Smith (1974), Sylvie Vincent et Bernard Arcand s'interrogent sur l'impact des représentations des Autochtones véhiculées dans les manuels scolaires sur les jeunes :

Un des buts de notre étude est donc de voir si l'image véhiculée par les manuels scolaires risque d'inculquer aux enfants des préjugés envers les Amérindiens et dans quelle mesure cette image toute faite est négative, ce qui risquerait de préparer ces enfants au racisme et à la discrimination (Arcand, Vincent, 1978 : 11)

Ainsi, tout au long de l'ouvrage, se dessine le portrait d'Autochtones dépeints comme hostiles, à l'image de leur environnement et belliqueux par nature et par éducation, tandis que les Européens, par contraste, sont présentés comme des gens cultivés et contrôlant la nature. Les caractéristiques positives prêtées aux Autochtones, telles que la générosité, le sens de l'accueil ou le partage de leurs savoirs avec les nouveaux arrivants, sont sujettes à caution, car ces qualités semblent apparaître de façon imprévisible et sont susceptibles de disparaître à tout moment. Si l'apparence physique n'est pas vraiment dépréciée<sup>131</sup>, les aspects culturels font l'objet d'une attention particulière. Les langues, dont l'organisation sémantique diffère des langues européennes, sont considérées pauvres parce qu'utilisant moins de mots pour décrire les choses. La valeur des technologies est relativisée parce que les objets sont supposés faciles à réaliser. Les vêtements et la gastronomie ne sont pas mieux considérés car leur conception ne rejoint en rien les us et coutumes des nouveaux arrivants. Les sujets touchant à la médecine ou à la spiritualité ne sont guère présents. Quand ils le sont, ils sont si distincts des savoirs et croyances occidentaux qu'ils sont déconsidérés. On signale également une forte tendance, à adhérer à la théorie évolutionniste :

Ainsi, les auteurs peuvent poser, dès le départ, qu'il existe des sociétés très avancées sur le chemin de la civilisation et que d'autres le sont beaucoup moins ou presque pas. Évidemment, ils diront aussi que toutes les sociétés amérindiennes étaient moins avancées, donc inférieures à celles des Européens qui envahirent l'Amérique (Arcand, Vincent, 1978 : 198).

---

<sup>131</sup> Les auteurs avancent qu'il s'agit d'une stratégie visant à éliminer toute critique qui pourrait s'apparenter au racisme.

Les auteurs concluent que l'institution scolaire québécoise contribue fortement à représenter les Autochtones comme des peuples à évolution lente dont le comportement et les caractéristiques justifient l'acte colonial et l'imposition de valeurs et de fonctionnements jugés civilisés. Dans un tel contexte, les enfants scolarisés se seront vu inculquer l'image fantasmée d'un Autochtone générique dont ils ne savent finalement pas grand' chose.

Cette situation est déjà décriée par les Autochtones eux-mêmes quelques années plus tôt. En 1970, la Fraternité des Indiens du Canada, aujourd'hui nommée Assemblée des Premières Nations, publie un document intitulé *Citizen Plus*<sup>132</sup>, également appelé Livre rouge, en réponse au Livre blanc élaboré sous la gouverne du premier ministre Pierre Trudeau, en 1969. Le Livre blanc entend supprimer la *Loi sur les Indiens* et faire des Autochtones des citoyens comme les autres, en somme, des Canadiens. De la sorte, il remet en cause les revendications territoriales des Premières Nations jugées illégitimes, car le gouvernement d'alors n'entend signer aucun accord territorial avec des peuples qui ne constituent pas des États souverains<sup>133</sup> (Dickason, 1996). La volonté d'abolir les droits spécifiques des Autochtones est justifiée par le fait que les Autochtones pourront bénéficier des mêmes services que les autres citoyens du pays, sans discrimination aucune. Le Livre rouge reprend et rejette en tous points les arguments développés dans le Livre blanc et argue du droit des peuples autochtones à disposer d'eux-mêmes par la maîtrise et l'organisation de leurs propres administrations. Dans la foulée, la déclaration de principe intitulée *La maîtrise indienne de l'éducation indienne* voit le jour en 1972. Celle-ci présente une conception de l'éducation pensée par et pour les peuples autochtones du Canada. D'entrée de jeu, le chapitre intitulé *Philosophie indienne de l'éducation* circonscrit le cadre à l'intérieur duquel l'éducation autochtone va se mouvoir :

---

<sup>132</sup> Le livre rouge fut élaboré par l'Association des Indiens de l'Alberta.

<sup>133</sup> Face à une opposition massive, le gouvernement Trudeau fera marche arrière en 1971.

Tout comme nos pères avaient une conception précise de ce qui est nécessaire pour être à leur époque un homme heureux et accompli, nous, les Indiens d'aujourd'hui, voulons que nos enfants apprennent que le bonheur et la satisfaction dépendent de :

- la fierté de soi
- la compréhension des autres et,
- l'harmonie des rapports de l'homme avec la nature

(Fraternité des Indiens du Canada, 1972 : 1).

De la sorte, le développement de l'individu, la qualité de la relation à l'autre et le rapport à l'environnement constituent les balises de l'éducation autochtone. Tout au long du document, le discours oscille entre rappel des obligations de l'État face aux Autochtones, suggestions de mesures visant à transférer des compétences aux communautés et revendication de la responsabilité de leur propre devenir.

S'il ne connaît pas ses origines, c'est-à-dire l'histoire de son peuple, son système de valeur, ses coutumes et sa langue, l'enfant n'arrivera jamais à une juste perception de lui-même, de ses possibilités et de tout son potentiel humain [...] Le système scolaire actuel place les élèves autochtones dans un milieu culturel qui leur est étranger. Quand on ignore pas totalement la contribution des Indiens on la présente souvent sous un mauvais jour (Fraternité des Indiens du Canada, 1972 : 9).

Ce constat d'échec fait suite à de nombreuses tentatives d'éducation des populations autochtones mises en place par les autorités gouvernementales fédérales et provinciales du pays. Tour à tour prise en charge par l'Église, puis par le gouvernement, l'éducation semble guidée par des principes idéologiques qui ne rencontrent pas les visées éducatives autochtones. Ces dernières supposent une intervention gérée au sein des communautés, des parents et des aînés totalement absente des processus éducatifs basés sur l'assimilation à la culture européenne, l'imposition d'une spiritualité étrangère ou la rupture avec le noyau familial qu'implique, presque toujours, la vie en pensionnat (Sénat, 2011). Dès lors, chaque palier d'éducation scolaire est repensé par et pour les Autochtones, au profit d'une

reconnaissance de la place et du rôle de leurs peuples dans l'ensemble national ainsi que d'une revalorisation de leurs savoirs.

Le projet d'éducation postsecondaire du Collège Manitou ouvre la voix à cette réappropriation de l'éducation autochtone. À Montréal, les membres du Conseil intertribal des étudiants aborigènes de l'Université McGill remettent en cause le système d'éducation, auquel ils reprochent de ne pas favoriser la réussite scolaire des étudiants autochtones. Par leurs recommandations, ils encouragent la formation d'un programme d'études destiné aux étudiants autochtones, qui tienne compte de leurs cultures, leurs langues, leurs traditions, leur histoire et leurs valeurs. Le Collège Manitou ouvre ses portes à la Macaza en 1973 et dispense, en premier lieu, un programme d'amérindianisation accrédité par l'UQAC (Université du Québec à Chicoutimi). L'amérindianisation consiste à créer un cadre de formation et un contenu proprement autochtone. Des professeurs autochtones sont formés dans leurs langues, les non autochtones apprennent à enseigner aux élèves autochtones. On y conçoit un matériel didactique adapté à la clientèle, dans le but de créer une institution scolaire autochtone (Beaudoin, 1977 ; Gauthier, Bacon, Riverin, 2010). Si l'expérience revêt un caractère relativement éphémère sur un plan formel (le collège ayant fermé ses portes en 1976), elle n'en constitue pas moins un modèle d'autodétermination qui influence encore aujourd'hui les communautés autochtones qui s'attèlent à créer des institutions postsecondaires au Québec. Le collège Kiuna<sup>134</sup>, situé à Odanak se réclame de cette lignée et offre une formation en sciences humaines qui reflète l'histoire et la vision des Peuples autochtones. L'institution accueille régulièrement des artistes qui représentent des exemples à suivre pour les étudiants.

Cette réappropriation de l'éducation trouve un écho dans le milieu théâtral avec la formation partenariale offerte par Ondinnok et l'École nationale de théâtre du Canada

---

<sup>134</sup> *Kiuna* signifie « à nous » en abénaqui.

(ENTC). Simon Brault, alors directeur de l'ENTC<sup>135</sup>, annonce ce partenariat en ces termes :

En participant à ce projet, l'équipe de l'École nationale de théâtre s'engage sur des territoires inconnus avec un esprit de découverte et d'échange (Brault, 2004).

L'objectif de ce programme est de former des comédiens capables de marier les formes théâtrales contemporaines aux pratiques théâtrales ancestrales issues de leurs cultures autochtones. De la sorte, l'expression autochtone n'est pas effacée au profit des valeurs occidentales contemporaines, mais valorisée à ses côtés. L'expérience prend de l'ampleur et donne lieu à l'élaboration d'ateliers de, par et pour les Autochtones, répondant ainsi aux besoins de la compagnie dont les créations nécessitent une formation spécifique, mais aussi aux besoins des acteurs, à la recherche de leurs racines culturelles. Dans le même temps, l'invitation répétée de l'Association de Recherche des Traditions de l'Acteur (ARTA), de la Cartoucherie de Vincennes, en France, offre la possibilité à un groupe d'acteurs non autochtones de s'initier aux techniques de travail d'Ondinnok. Des rituels de purification, des chants, le tambour et des exercices favorisant l'ouverture à soi, à l'autre et à l'espace présent constituent la mise en condition des participants à l'expérience de ce théâtre mythologique. À travers ce travail de recherche expérimental, Ondinnok transmet son expérience et sa vision d'un théâtre autochtone riche de codes culturels et artistiques appropriés et fondés sur sa propre dramaturgie, ce qui constitue en soi une décolonisation du théâtre.

---

<sup>135</sup> Il dirige aujourd'hui le Conseil des Art du Canada.

### 6-7- Représentation autochtone au théâtre : état des lieux

Cette revalorisation d'un univers culturel propre n'empêche pas le désir d'être reconnu au-delà de la culture d'appartenance et les artistes autochtones accompagnés de leurs partenaires du champ théâtral s'emploient à élargir le champ de cette reconnaissance.

En 2015, le Conseil québécois du théâtre publie *le Cahier du participant* un document contenant de nombreuses sources de réflexions et de données concernant la diversité culturelle dans le milieu théâtral francophone au Québec. Ce document de travail constitue un support aux échanges qui seront élaborés de vive voix par les artistes réunis lors du 13<sup>e</sup> Congrès québécois du théâtre en novembre 2015. L'initiative fait suite au constat énoncé comme tel :

Force est de reconnaître que la présence de plus en plus marquée d'artistes issus des différentes communautés des Premières Nations ou ethnoculturelles pose des défis quant à leur intégration dans la vie artistique professionnelle (CQT, 2015b).

D'ores et déjà, certaines difficultés rencontrées par les artistes « dits de la diversité<sup>136</sup> » (formation non adéquate aux codes théâtraux québécois, apparence, rôles stéréotypés et stigmatisants basés sur une représentation erronée de l'Autre) sont partagées par les personnes immigrantes ou issues de l'immigration et les Autochtones de la province<sup>137</sup>. Ces difficultés limitent l'accès à un répertoire québécois trop centré sur les caractéristiques dominantes - telles que le fait d'être Blanc - isole les artistes de leurs pairs et ne reflète pas la diversité québécoise.

---

<sup>136</sup> Pour reprendre l'expression employée dans « le Cahier du participant ».

<sup>137</sup> Les artistes immigrants ou issus de l'immigration pourront également être ostracisés en raison de difficultés liées à la langue ou de leur accent.

L'étude préliminaire au Congrès montre que sur la période 2014-2015, seuls 11% des artistes autochtones et de la diversité ont trouvé du travail<sup>138</sup>.

Pour éviter ces biais de représentation qui confinent dans une altérité permanente, ces artistes réclament une reconnaissance basée sur leurs compétences plutôt que sur leurs caractéristiques identitaires. Dans le cadre du congrès, Charles Bender abordait la question en ces termes :

[...] La présence autochtone sur des scènes institutionnelles au Québec, ça se peut. Faudrait que ça se puisse en français aussi [...] Est-ce qu'on est capable de penser au-delà de la distribution de pièces du canon européen ou américain ? Est-ce qu'on est capables d'imaginer un Orgon de descendance arabe, une Irina asiatique, un Iago Cubain ou une Albertine Attikamekw ? (Bender, 2015).

La moindre présence d'artistes autochtones dans le milieu théâtral réduit les possibilités d'identification et attire l'attention sur le besoin de formation et d'information concernant l'accès à l'art dans les communautés. Charles Bender ajoute :

Tant qu'à y être, à quand le projet d'ouvrir le marché des publics autochtones pour les tournées en région ? Ondinnok l'a déjà essayé ! On ne dira pas que ça a toujours été facile mais ça n'est clairement pas impossible. Imaginez un public mixte au théâtre Téléquébec à Val d'Or, au théâtre Banque Nationale à Chicoutimi, au Théâtre Jean-Dion de Sept-Îles ou Centre des arts à Baie-Comeau. Tous des théâtres qui sont à proximité de communautés autochtones. Peut-être que de voir l'un des leurs sur scène pourrait donner envie à des jeunes des communautés de tenter leur chance aussi ! (Bender, 2015).

---

<sup>138</sup> La province compte environ 300 compagnies de théâtre et 37 lieux de diffusion ont été sondés. 1574 artistes, toutes ethnies confondues, ont travaillé durant cette période. Malheureusement, la proportion d'artistes autochtones n'apparaît pas spécifiquement dans cette étude visant à mettre en lumière le manque de représentativité de la diversité globale de la province. Autochtones et autres représentants de la diversité y sont donc confondus. Mais selon cette étude, la proportion d'artistes autochtones ayant travaillé durant cette période serait extrêmement faible.

Cette volonté d'être vu et reconnu dans le cadre culturel institutionnel fait suite aux vœux déjà exprimés par Ondinnok en 2004. Aussi, le temps passé entre les deux déclarations témoigne du rythme du changement. Cependant, elle est relayée à l'échelle nationale par le Centre national des Arts (CNA), qui entend créer un Théâtre autochtone national aux côtés de son Théâtre anglais et de son Théâtre français, tout en valorisant sa programmation francophone, dès 2017 (CNA, 2016).

Ainsi, la reconnaissance passe à la fois par le développement d'un milieu théâtral autochtone spécifique et par l'inscription dans une communauté québécoise et canadienne qui convergerait vers la construction d'une société unie et égalitaire.

À travers cette lecture transversale de la décolonisation centrée sur la présence autochtone au théâtre, on peut voir que ce cheminement a mené de l'idée d'une représentation à celle d'une représentativité. Dans cette optique, la représentation des Autochtones au théâtre définit plus spécifiquement l'inclusion de personnages autochtones ou de contenus culturels propres aux peuples autochtones dans le répertoire québécois. Ce regard posé par les Québécois rend compte de leur façon d'envisager l'altérité et de la place accordée aux Autochtones dans la société qu'ils construisent. Le renversement de perspective se déploie à travers la réappropriation autochtone du théâtre, envisagé comme un vecteur de transmission de leur propre point de vue quant à la société qu'ils contribuent à construire. Dans cette perspective, la notion de représentation se transforme pour devenir une représentativité, laquelle suppose de rendre compte de l'effectivité d'une présence autochtone dans le champ théâtral - et par extension dans la société - en agissant de manière à ce qu'elle advienne. Ce faisant, les sociétés autochtones révèlent le regard qu'elles posent sur l'altérité non autochtone et proposent un dialogue basé sur une reconnaissance mutuelle plus égalitaire que ne le permet la relation de colonisateur à colonisé.

## CONCLUSION

Le questionnement de départ visait à comprendre les processus menant à la reconnaissance du sujet autochtone contemporain à travers son théâtre, sans l'envisager selon une analyse ethnocentrique éloignée de ses propres valeurs.

Dans le cadre de cette thèse, il a été soutenu que la méconnaissance de ce théâtre est en partie due à une méconnaissance de ses codes esthétiques, et que son existence (et celle des peuples qui le composent) est occultée par un rapport sociohistorique ancré dans l'expérience coloniale. Il a aussi été relevé que le théâtre autochtone possède des caractéristiques spécifiques, qu'il est engagé dans un travail d'autodétermination et de revalorisation de ses cultures et impliqué dans une démarche de co-construction d'un *vivre ensemble* alliant Autochtones et non Autochtones.

La synthèse suivante reprend, à partir de chaque chapitre, les principaux éléments qui étayaient cet argumentaire.

Le chapitre 1 invite à explorer les bases sociohistoriques qui participent de l'identité du théâtre autochtone francophone du Québec d'aujourd'hui. C'est à la faveur de la décolonisation que le théâtre autochtone contemporain construit et revendique une spécificité face à l'altérité non autochtone, tout en cherchant des points de convergence visant à établir les bases viables d'une cohabitation respectueuse.

Cependant, la situation des Autochtones au Québec accuse des ambiguïtés en raison de l'entrelacement du sort des populations autochtones, francophones et anglophones, prises dans des relations de pouvoir à paliers multiples et de la non reconnaissance de leur statut de peuples colonisés. Le statut d'autochtone participe de cette ambiguïté en raison de sa valeur d'identification qui permet aux Autochtones de s'organiser et

d'être reconnus politiquement à l'échelle internationale, mais qui dans le même temps, témoigne de stigmatisations constantes, en raison de son histoire coloniale. De plus, l'autochtonie renvoie à un ensemble de peuples à l'échelle internationale alors que d'autres appellations rendent plus facilement justice à leurs cultures (par exemple : Amérindiens) ou à leurs groupes culturels spécifiques (par exemple : Innus, Wendat, Malécites, Inuits). D'autre part, le terme Autochtone étant judiciarisé par les peuples dominants, les critères de reconnaissance ne font pas l'unanimité parmi les peuples autochtones et la question de l'identité est régulièrement l'objet de tensions.

En ce sens, le postcolonialisme, bien que répondant partiellement aux réalités autochtones, s'avère une avenue engageante pour signifier sa différence et assumer sa spécificité. Le théâtre autochtone est touché par ce mouvement postcolonial et présente ses sources culturelles traditionnelles. Mais l'empreinte du postcolonialisme se révèle davantage dans la volonté de « parler de soi par soi » que les peuples minorisés revendiquent. Sans résoudre la question identitaire, cette posture autoréférentielle permet de créer un discours unifié face à l'altérité non autochtone.

Le second chapitre interroge les stratégies visant à infléchir les croyances autochtones au profit des croyances chrétiennes. Le théâtre est instrumentalisé pour servir ce dessein. Une de ces stratégies consiste à souligner les malheurs vécus par les Autochtones et de présenter la foi chrétienne comme une solution à ces fléaux. À travers les textes et les mises en scène des *Réceptions* et des *Mystères* réalisées par les missionnaires, les Autochtones sont encouragés à abandonner leur foi et à craindre la colère de Dieu. Les dialogues de ces pièces ainsi que la correspondance des missionnaires inscrivent des différences comportementales entre Autochtones issus de cultures différentes, en les attribuant à leur « nature », ce qui a pour effet de les raciser. Enfin, une autre stratégie visant l'assimilation consiste pour les missionnaires à s'assimiler eux-mêmes aux cultures autochtones, en pratiquant l'immersion dans

leur vie quotidienne et en apprenant leurs langues et leurs coutumes, dans le but d'adapter leurs croyances dite « païennes » à la foi chrétienne.

Mais l'entreprise ne connaît pas le succès escompté et dévoile la capacité de résistance des peuples autochtones. Car l'offensive chrétienne se heurte au désintérêt des peuples autochtones qui ne sont guère séduits par le caractère hiérarchique de l'Église et le contact entre peuples dépasse les desseins politiques en créant des liens entre les individus et les cultures, malgré les dissonances spirituelles. C'est ainsi que les savoirs traditionnels et les langues recueillies par les missionnaires participent aujourd'hui à la réappropriation et à la revitalisation des langues ancestrales autochtones. De plus, le théâtre autochtone contemporain se sert lui aussi du caractère spirituel des cultures pour soutenir la guérison des séquelles introduites par la colonisation et renforcer la valeur des croyances autochtones, en réintroduisant des pratiques chamaniques dans les représentations.

Tel que montré dans le chapitre 3, c'est à travers un ensemble de lois coercitives et d'interdits culturels que le gouvernement canadien assied son autorité sur les peuples autochtones. Les pratiques rituelles, notamment les lois énoncées sous forme de chants ou de récits étant intimement liées aux traditions juridiques autochtones, leur suppression entraîne l'affaiblissement d'un système juridique - somme toute démocratique - basé sur l'oralité, la dévalorisation des arts autochtones et plus globalement, la perte de confiance des peuples autochtones envers la valeur des modes de gouvernance.

C'est pourtant encore une fois par le recours aux arts performatifs qu'il est tenté de limiter les effets de cette non reconnaissance des capacités de gouvernance autochtone. Dans leurs cadres locaux respectifs, les communautés culturelles réactualisent des mythes de création visant à rappeler le mode d'organisation et de fonctionnement des peuples ainsi que des rituels cérémoniels autrefois destinés à résoudre des conflits. Ce faisant, les Peuples autochtones rétablissent la légitimité de

leurs pratiques culturelles. Dans le même temps, le théâtre autochtone apparaît préventif et interroge les effets de l'acculturation sur les liens politiques et sociaux à l'intérieur des communautés. Il s'attaque également aux stéréotypes véhiculés dans l'espace public qui envahissent également les milieux professionnels tout comme la sphère privée. Pour contrer ces représentations négatives, il dresse le portrait de personnages, qui sans se départir de leur intérêt pour leur culture propre, n'en sont pas moins résolument ancrés dans un espace social commun aux Autochtones et non-Autochtones.

Le chapitre 4 interroge les aspects méthodologiques, institutionnels et politiques qui conditionnent la reconnaissance des savoirs autochtones, de leur valeur et de l'esthétique de leurs œuvres. Le théâtre autochtone y est envisagé au regard de son contenu spirituel spécifique, dont l'analyse interpelle les méthodologies employées pour en rendre compte. L'analyse des œuvres apparaît comme un enjeu de connaissance qui invite à reconsidérer l'origine du savoir et les critères d'évaluation appliqués en recherche scientifique.

Les institutions subventionnaires des arts dont les artistes dépendent en grande partie sont, elles aussi, sujettes à une refonte de leur système d'évaluation des œuvres, en raison de critères peu adaptés aux œuvres autochtones. Ces critères peuvent différer quelque peu d'une institution à l'autre selon l'ancrage fédéral ou provincial de la politique culturelle qui l'encadre, mais tendent vers une uniformisation. Au fil des années, les représentants des arts autochtones se sont réunis afin d'établir les besoins spécifiques favorisant la production et la reconnaissance de leurs arts et énoncer des revendications communes. L'actuelle refonte du Conseil des arts du Canada semble jouer en leur faveur.

Par ailleurs, le projet transculturel reconnaît la mixité culturelle qui se trouve au sein même des individus et agit comme stimulateur de la reconnaissance de la diversité à une échelle plus large. Son approche, bien que non réalisée sur le plan politique,

représente encore une voie prometteuse dans la perspective d'une reconstruction des fondements du *vivre ensemble*.

Actuellement, la médiation culturelle tente également de favoriser le *vivre ensemble* en soutenant les initiatives de rencontres entre le public, les artistes et les œuvres, soit par la mise à disposition de contenus culturels conventionnels, soit par la mise en contact avec des œuvres et artistes autochtones.

On s'aperçoit que dans tous les cas, les politiques culturelles et autres entreprises vouées à la reconnaissance de la diversité sont réappropriées par les auteurs et praticiens autochtones, voire au sein des communautés dans une perspective de partenariat plutôt que d'apport, de rencontre plutôt que de découverte, et ultimement, de mise en commun plutôt que de distinction.

Le chapitre 5, quant à lui, articule langue, discours et dialogue dans un rapport d'interdépendance qui légitime la volonté de chaque peuple de faire reconnaître sa propre langue. Mais alors que francophones et anglophones considèrent la langue comme un outil rassembleur, les Autochtones du Québec ne défendent pas systématiquement l'idée d'une langue unique, mais l'envisagent davantage comme un des éléments propres à chacune des nations et susceptible de traduire le lien au territoire et la compréhension de leur environnement de façon appropriée. C'est également la langue spécifique à une nation qui permet l'accès au surnaturel.

Le milieu théâtral autochtone se mobilise pour la revalorisation des langues et leur usage à grande ou petite échelle selon le peuple concerné. Son mandat alterne entre la sensibilisation, la conscientisation, et l'enseignement. Dans cette optique, il joue un rôle de catalyseur et de passeur culturel pour les communautés. Mais aux côtés de ce travail de réappropriation est celui de la confrontation qui se joue entre les cultures de langues différentes, francophones, anglophones et autochtones. Cette présence de langues dominantes et de langues minorisées, sur scène ou dans les textes

dramatiques, occasionne des interpellations et des réflexions communes aux groupes culturels concernés et favorise à la fois le dialogue et l'autodétermination.

Le chapitre 6 s'attache à l'évolution, et par extension, à la transformation de la représentation des Autochtones, dans la dramaturgie du Québec. Le processus se donne particulièrement à voir dans le passage d'un récit colonial assumé par des auteurs québécois, puis par des auteurs autochtones dont les points de vue divergent des premiers. Le théâtre québécois propose des personnages autochtones dont les caractéristiques sont adaptées aux discours ecclésiastique, culturel ou politique et changent au gré de la transformation de la société québécoise, au moment de la Révolution tranquille. Les Autochtones passent tour à tour d'ennemis à alliés, et ce toujours dans une optique d'assimilation.

L'introduction d'un espace proprement autochtone intervient dans le théâtre jeunesse et le théâtre de marionnettes, en raison d'un creuset culturel et spirituel qui se prête bien aux spécificités de ces types théâtraux. Les auteurs et mythologies autochtones côtoient les auteurs québécois et les mythologies occidentales, et forment peu à peu un répertoire entrelacé. Cette introduction de l'espace autochtone dans l'espace québécois induit une décolonisation des esprits en ouvrant à des imaginaires peu connus. Dans le même temps, la gageure que représente cette initiative met en lumière les tensions historiques entre les peuples et les limites de la rencontre.

C'est donc à partir des années 1980 qu'une scène autochtone et une dramaturgie afférente imposent leurs visées politiques en dénonçant les conditions de vie faites aux Autochtones de la province. D'une part, ce théâtre se veut réparateur et se concentre sur la guérison des membres des communautés. D'autre part, ce théâtre engagé prône encore la rencontre et le dialogue, mais revendique la reconnaissance de ses spécificités culturelles, comme gage d'un dialogue constructif. Ce dialogue apparaît également dans le contenu d'un répertoire qui se réapproprie les récits de grands auteurs classiques occidentaux au profit d'une revalorisation des

préoccupations autochtones, et dans la réappropriation de recherches scientifiques concernant le patrimoine culturel autochtone. Le processus de décolonisation passe aussi par une reprise en main de l'éducation scolaire par les Autochtones, afin d'endiguer les stéréotypes, de freiner l'assimilation et le manque d'intérêt des jeunes pour leurs propres communautés et cultures. La formation de comédiens autochtones aguerris aux techniques théâtrales issues de leurs cultures va dans ce sens.

Enfin, la représentation autochtone au théâtre, quelle que soit l'origine de l'acteur ou celle du personnage, est présentée comme un défi à relever pour les années à venir, en ce qu'elle constituerait une réelle avancée sur le plan de la reconnaissance et un horizon pour de jeunes artistes autochtones pleins de potentiel.

C'est donc au regard de cet ensemble de traits sociologiques et historiques que le théâtre autochtone francophone du Québec se donne à voir, améliorant constamment ses performances en s'accordant au pouls de la société qui lui donne vie.

Cette thèse ne présente pas un portrait exhaustif du théâtre autochtone au Québec. Elle tend davantage à en dresser les caractéristiques selon le cadre d'interactions qui préside aux relations entre Autochtones et non-Autochtones, dans la mesure où ce contexte apparaît déterminant. Les différents chapitres présentés ici et leurs thématiques faisant écho aux préoccupations exprimées dans le théâtre autochtone témoignent d'un rapport dialectique dont les chercheuses autochtones citées en début de cette thèse se font l'écho, lorsqu'elles commentent la célébration du 150<sup>ème</sup> anniversaire de la Confédération.

Dans cette perspective, il m'apparaît important de souligner que si cette thèse tend à présenter un portrait d'artistes autochtones en rupture avec une forme de stigmatisation coloniale, en analysant la performativité de leurs discours et ce que leurs œuvres accomplissent dans l'espace public, force m'est de constater que pour l'heure, la réconciliation et l'équité appelée de tous leurs vœux nécessitent encore un

travail colossal avant d'advenir, en raison d'un rapport de domination encore bien présent. Celui-ci apparaît dans les dénonciations du rapport colonial qui jalonnent les pièces, et dans les revendications d'autodétermination qui s'expriment dans les discours médiatisés. Le fait même que cette lutte soit au cœur de ses créations révèle l'ampleur du chemin à parcourir avant d'en arriver à une relation éthique entre Autochtones et non-Autochtones.

D'éthique il est encore question lorsque l'on s'attache aux conditions à mettre en œuvre pour parvenir à un travail collaboratif entre des chercheur-e-s et le milieu autochtone. Les différentes étapes à respecter suggérées dans les protocoles laissent apparaître un ensemble de mesures préventives et défensives destinées à protéger les savoirs autochtones et les personnes détentrices de ces savoirs. En ce sens, le contrôle exercé en amont, pendant et en aval des recherches répond nettement à un objectif d'autodétermination des Premières Nations (Gentelet, 2009). L'étape suivante pourrait consister à développer des outils d'analyse qui seraient à la fois adaptés au milieu autochtone et au milieu de la recherche, ce qui, dans le cadre d'interaction actuel, ne semble pas à l'ordre du jour.

Pourtant, la recherche de dialogue avec les non Autochtones, même s'il s'agit d'un long chemin semé d'embûches, promet de réconcilier les deux types de culture en dépassant les replis identitaires au profit d'une culture démocratisée et commune. Mais ceci nécessite une co-création de valeurs démocratiques pertinentes et une réinvention du « commun ».

De nombreuses recherches sont encore à mener, qui sur les plans historiques, sociaux, politiques, culturels ou économiques entre autres, amèneraient un éclairage rendant justice à la complexité de cette expression artistique spécifique.

Dans un premier temps, cette idée de représentation autochtone ayant mené à une représentativité évoquée plus avant, pourrait être approfondie dans une perspective

sociopolitique visant à faire émerger les implications démocratiques que ces concepts engendrent.

Par ailleurs, dans la perspective d'un élargissement des recherches relatives aux thèmes développés ici, il serait enrichissant de conduire une étude concernant les conditions de développement du théâtre autochtone francophone à l'échelle internationale, dans le but de comparer les effets spécifiques ou apparentés des contacts entre artistes autochtones et non autochtones dans d'autres contextes politiques et géographiques. L'étude renseignerait sur les stratégies de résistance à l'œuvre au sein d'autres communautés artistiques.

Aussi, une autre avenue consisterait à effectuer des recherches concernant la diaspora autochtone (Otis, 2006) et s'attacherait aux répercussions du transfert culturel sur le concept d'autochtonie et les conditions de son opérationnalisation.

Enfin, il serait pertinent de réfléchir à cette reconnaissance des « Métis et des Indiens non-inscrits », intervenue en 2016, par la Cour suprême du Canada. Quel impact cela a-t-il sur les personnes qui se reconnaissent comme autochtones et qui dans le même temps ont hérité d'une double culture autochtone et non autochtone ? Cette identité juridique récemment reconnue promet-elle de nouvelles avenues pour penser l'identité partagée ?

## BIBLIOGRAPHIE

- Adélarde-Tremblay, Marc (1989). « La renaissance de l'identité amérindienne dans l'espace québécois », dans *Mélanges offerts au Cardinal Louis-Albert Vachon*. Québec : Les Presses de l'Université Laval, pp. 512-535.
- Alcandre, Jean-Jacques (2008). « Théâtre et identité collective. Théâtre et interculturalité », dans Alexandre, Philippe (Dir.). *Culture et humanité. Hommage à Elisabeth Genton*, Nancy : Presses universitaires de Nancy.
- Ancel, Pascale ; Pessin, Alain (Dir.) (2004). *Les non-publics. Les arts en réception*, Tome 1, Paris : L'Harmattan, Collection « Logiques sociales ».
- Anderson, Benedict (1996). *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. de l'anglais par P-E Dauzat, Paris : La Découverte.
- Andrès, Bernard (1984). « Imaginaire Inuit et théâtre pour enfants : l'Umiak », *Voix et images*, Vol. 9, N° 3, pp. 169–170.
- Angel, Michael (2002). *Preserving the Sacred: Historical Perspectives on the Ojibwa Midewiwin*. Winnipeg : University of Manitoba Press.
- Angers, Maurice (2009). *Initiation pratique à la méthodologie des sciences humaines*, 5<sup>e</sup> édition, Montréal : Les Éditions CEC.
- Angiolini, Daphnée (2008). « Dave Jenniss : retrouver ses repères », *Voix*, 5 juin 2008. En ligne : <https://voir.ca/scene/2008/06/05/dave-jenniss-retrouver-ses-reperes/>
- Arcand, Bernard et Vincent, Sylvie (1978). *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec ou Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*. Montréal : Les Éditions Hurtubise HMH ltée.
- Armand, Françoise ; Dagenais, Diane ; et Nicollin, Laura Lainey Chantal (Ed.) (2008). « La dimension linguistique des enjeux interculturels : de l'Éveil aux langues à l'éducation plurilingue », *Éducation et francophonie*, Vol. 36, N° 1, pp. 44-64.
- Artaud, Antonin (2004). *Oeuvres*, Paris : Gallimard.
- Artaud, Antonin (1998). *Le théâtre et son double*, Paris : Gallimard.
- Ashcroft, Bill ; Griffiths, Gareth ; Tiffin, Helen (1989). *The Empire Writes Back: Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*, Londres : Routledge Editor.

- Assemblée des Premières Nations Québec-Labrador – APNQL (2014). *Protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador*, Wendake. En ligne : [http://iddpnql.ca/wp-content/uploads/2017/03/161006\\_APNQL\\_protocole\\_recherche\\_PN\\_2014.pdf](http://iddpnql.ca/wp-content/uploads/2017/03/161006_APNQL_protocole_recherche_PN_2014.pdf)
- Assiniwi, Bernard (1991). « Les écrivains aborigènes... qui sont-ils ? », *Liberté*, Vol. 33, N° 4-5 (196-197), p. 87.
- Assiniwi, Bernard (1983). *Il n'y a plus d'indiens*, Montréal : Leméac éditeur, Collection « Leméac théâtre ».
- Association québécoise des auteurs dramatiques. En ligne : [www.aqad.qc.ca/list.asp?aid=299&did=4661&coderep=TO](http://www.aqad.qc.ca/list.asp?aid=299&did=4661&coderep=TO)
- Baneth-Nouailhetas, Émilienne (2006). « Le postcolonial : histoires de langues. », *Hérodote*, 1/2006, N° 120, pp. 48-76.
- Barba, Eugenio et Savarese, Nicolas (2008). *L'énergie qui danse. Dictionnaire d'anthropologie du théâtre*, Montpellier (France) : éditions de l'Entretemps, Collection « Les voies de l'acteur ».
- Beaudoin, Jean (1977). *Le collège Manitou : un projet. Dimensions sociologiques*. Mémoire de maîtrise (Sociologie), Québec : Université Laval.
- Beaulieu, Alain (1990). *Convertir les fils de Caïn : Jésuites et Amérindiens nomades en Nouvelle-France, 1632-1642*, Québec : Nuit Blanche Éditeur.
- Bellefleur, Charles (2010). « Récit de Tshakapesh ». En ligne : <http://www.nametauinnu.ca/fr/culture/spiritualite/tshakapesh>
- Bender, Charles (2015). « Pour une présence autochtone sur les scènes québécoises », *Voir.ca*. En ligne : <https://voir.ca/scene/2015/11/23/pour-une-presence-autochtone-sur-les-scenes-quebecoises-un-texte-de-charles-bender/>
- Benessaïeh, Afef (2011). « Après Bouchard-Taylor : multiculturalisme, interculturalisme et transculturalisme au Québec », *gira.info*. En ligne : <http://gira.info/seminaire-benessaïeh.pdf>
- Benessaïeh, Afef (2010). « La perspective postcoloniale. Voir le monde différemment », dans McLeod, Alex ; O'Meara, Dan (Dir.). *Théories des relations internationales : contestations et résistances*, Montréal : Athéna / Centre d'études des politiques étrangères et de sécurité (CEPES), pp. 365-378.
- Besson, Françoise (2011). « Une réécriture amérindienne du théâtre de Shakespeare : *Hamlet le Malécite* », *Caliban*, N° 29, pp. 295-310.
- Bhabha, Homi K (2007). *Les lieux de la culture. Une théorie postcoloniale*, Paris : Éditions Payot et Rivages, traduction de F. Bouillot.

- Biot, Paul (Dir.) (2006). *Théâtre-Action de 1996 à 2006. Théâtre(s) en résistance (s), Contribution à la connaissance de la culture des Premières Nations (Amérique du Nord)*, Cuesmes (Belgique) : Éditions du Cerisier.
- Bjeljac-Babic, Ranka (2000). « 6000 langues : un patrimoine en danger », *Le courrier de l'Unesco*, Dossier « Guerre et paix des langues », pp. 17-36.
- Blanc, Valérie ; Lacelle, Marc-André ; Corno, Christian et Perreault, Geneviève (2010). *IPMSH : Une approche multidisciplinaire de la recherche en sciences humaines*, Montréal : Chenelière Éducation.
- Blanchet, Philippe (1991). « Pour la reconnaissance du droit des locuteurs à disposer de leur idiome. Un nouveau principe linguistique », *Langage et société*, Vol. 55, N° 1, pp. 85-94.
- Boal, Augusto (1980 [1977]). *Théâtre de l'opprimé*, Paris : Maspero.
- Bordeleau, Francine (2005). « L'amérindianité : en toutes lettres », *Le libraire*. En ligne : <http://www.lelibraire.org/article.asp?cat=14&id=1436>
- Bouchard, Gérard (2011a). « L'interculturalisme québécois. Esquisse d'un modèle », dans Bouchard, Gérard ; Battaini-Dragoni, Gabriella ; Saint-Pierre, Céline ; Nootens, Geneviève ; Fournier, François (Dir.). *L'interculturalisme. Dialogue Québec-Europe. Actes du Symposium international sur l'interculturalisme. (Montréal, 25-27 mai 2011)*, Montréal : L'Interculturalisme. En ligne : [http://www.symposium-interculturalisme.com/pdf/livre\\_complet\\_FINAL\\_hyperliens.pdf](http://www.symposium-interculturalisme.com/pdf/livre_complet_FINAL_hyperliens.pdf)
- Bouchard, Gérard (2011b). « Qu'est-ce que l'interculturalisme ? », *McGill Law Journal / Revue de droit de McGill*, Vol. 56, N° 2, pp. 395-468.
- Bouchard, Jacqueline (1992). « Art et pouvoir. Redessine-moi mon histoire et je te dirais qui je suis », *anthropologie et sociétés*, Vol. 16, N° 3, pp. 147-158.
- Boudreau, Diane (1993). *Histoire de la littérature amérindienne au Québec : oralité et écriture*, Montréal : L'Hexagone.
- Boudreau, Diane (1991). « L'écriture appropriée », *Liberté*, Vol. 33, N° 4-5 (196-197), pp. 58-80.
- Bourassa, André-Gilles (2003). « Scènes de Nouvelle-France : 1535 », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, N° 33, pp. 144-158.
- Bourdieu, Pierre (2003). « L'objectivation participante », *Actes de la Recherche en sciences sociales*, N° 150, pp. 43-57.
- Bourdieu, Pierre (2001). *Science de la science et réflexivité*, Paris : Raisons d'agir.
- Bourdieu, Pierre (1998). *La domination masculine*, Paris : Seuil.

- Bourdieu, Pierre (1987). « Sociologues de la croyance et croyance de sociologues » *Archives de sciences sociales des religions*, Vol. 63, N° 1, pp. 155-161. En ligne : [http://www.persee.fr/issue/assr\\_0335-5985\\_1987\\_num\\_63\\_1?sectionId=assr\\_0335-5985\\_1987\\_num\\_63\\_1\\_2424](http://www.persee.fr/issue/assr_0335-5985_1987_num_63_1?sectionId=assr_0335-5985_1987_num_63_1_2424)
- Bourdieu, Pierre ; Wacquant, Loïc (1992). *Réponses. Pour une anthropologie réflexive*, Paris : Seuil.
- Bousquet, Marie-Pierre (2012). « De la pensée holistique à l'Indian Time : dix stéréotypes à éviter sur les Amérindiens. », *Nouvelles pratiques sociales*, N° 242, pp. 204-226.
- Bousquet, Marie-Pierre (2009). « Régler ses conflits dans un cadre spirituel : pouvoir, réparation et systèmes religieux chez les Anicinabek du Québec », *Criminologie*, Vol. 42, N° 2, pp. 53-82.
- Bouvier Cavoret, Anne (Dir.) (1996). *Le théâtre et le sacré*, Paris : Ed. Klincksieck.
- Brasseur, Patrice ; Gonzalez, Madelena (Dir.) (2008). *Théâtre des minorités. Mises en scènes de la marge à l'époque contemporaine. Actes du colloque international d'Avignon, 13-15 décembre 2006*, Paris : L'Harmattan.
- Brault, Simon (2015). *Allocution : Le nouveau modèle de financement du Conseil des arts*. En ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=Pfr9dkbkF4A:4'45-5'47>
- Brault, Simon (2004). *Communiqué : Nouveau programme de formation en théâtre pour les autochtones*. En ligne : <http://www.centart.qc.ca/voir.php/3654>
- Breton, Alain (1994). *Rabinal Achi, un drame dynastique maya du quinzième siècle*, Paris : Société d'ethnologie.
- Brisset, Annie (1990). *Sociocritique de la traduction : Théâtre et altérité au Québec (1968-1988)*, Longueuil : Le Préambule.
- Brook, Peter (1977). *L'Espace vide. Écrits sur le théâtre*, Paris : Éditions du Seuil.
- Burelle, Julie (2015). « Theatre in constested lands: Repatriating Indigenous remains », *The Drama Review*, Vol. 59, N° 1, pp. 97-118.
- Burrows, John (2006). *Les traditions juridiques autochtones au Canada*, Ottawa : Commission du droit du Canada. En ligne : [http://publications.gc.ca/collections/collection\\_2008/lcc-cdc/JL2-66-2006F.pdf](http://publications.gc.ca/collections/collection_2008/lcc-cdc/JL2-66-2006F.pdf)
- Calvet, Louis-Jean (2000). « Vie et mort des langues : les locuteurs décident », *Le courrier de l'Unesco*, Dossier « Guerre et paix des langues », pp. 17-36.
- Carneiro da Cunha, Manuela (2012). *Savoirs autochtones : quelle nature, quels apports ? Leçon inaugurale prononcée le jeudi 22 mars 2012*, Paris : Collège de France. En ligne : <http://books.openedition.org/cdf/1286?lang=fr>
- Caron, Nathalie ; Wulf, Naomi (Dir.) (2004). *Nouveaux regards sur l'Amérique : peuples, nation, société. Perspectives comparatistes (17<sup>e</sup>-21<sup>e</sup> siècles)*, Paris : Syllepse.

- Casemajor-Loustau, Nathalie (2012). « L'institut culturel Avataq au Nunavik », dans Lafortune, Jean-Marie (Dir.). *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 132-139.
- Castillo Lluch, Monica ; Galéote, Géraldine (2002). « Pandora n.2 : Oralités », *Pandora : revue d'études hispaniques*, Saint-Denis (France) : Université Paris 8.
- Caune, Jean (2012). « Préface », dans Lafortune, Jean-Marie, (Dir.). *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. VII-XV.
- Centre National des Arts. En ligne : <http://nac-cna.ca/fr/cycle/indigenous>
- Chandler, Michel J. ; Christophe E. Lalonde. ; Buryan W. Sokol ; Dany Hallette (2010). *Le suicide chez les jeunes autochtones et l'effondrement de la continuité personnelle et culturelle*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval.
- Charaudeau, Patrick (2001). « Langue, discours et identité culturelle », *ELA : revue de didactologie des langues-cultures et de lexicultureologie*, 2001/3, N° 123-124, pp. 341-348.
- Chiasson, Zénon (1992). « Fragments d'identité du/dans le théâtre acadien contemporain (1960-1991) », *Études en littératures canadiennes*, Vol. 17, N° 2.
- Clement, Sarah (2007). *Guérison communautaire en milieu atikamekw. L'expérience du Cercle Mikisiw pour l'espoir à Manawan*. Mémoire de maîtrise, Québec : Université Laval, Conseil de la Nation atikamekw. En ligne : [www.atikamekwsipi.com/la\\_langue\\_atikamekw](http://www.atikamekwsipi.com/la_langue_atikamekw)
- Clements, Marie (2005). *The Developmental Support to Aboriginal Theatre Organization. Study*, The Canada Council for the Arts. En ligne : <http://nativeearth.ca/en/assets/images/DSATO%20STUDY%20FINAL.pdf>
- Coates, Ken (2008). *La Loi sur les Indiens et l'avenir de la gouvernance autochtone au Canada*, Saint-Lazare (Québec) : Centre National Pour La Gouvernance des Premières Nations, Gibson Library Connections.
- Collignon, Béatrice (2007). « Note sur les fondements des *postcolonial studies* », *EchoGéo*. En ligne : <http://echogeo.revues.org/2089>
- Comat, Ioana ; O'Bomsawin, Kim ; Cloutier, Édith ; Lévesque, Carole ; Salée, Daniel (2010). « Comprendre pour mieux agir afin d'éliminer la discrimination et le racisme à l'endroit des Premiers Peuples », *Cahiers ODENA*, N° 2010-01. En ligne : [www.odena.ca/IMG/pdf/cahierodena2010-01.pdf](http://www.odena.ca/IMG/pdf/cahierodena2010-01.pdf)
- Conseil de la nation huronne-wendat (2002). *Politique culturelle huronne-wendat*, Wendake (Québec) : Conseil de la nation huronne-wendat.
- Conseil des arts et des lettres du Québec (2011). En ligne : <http://www.calq.gouv.qc.ca/>

- Conseil québécois du théâtre (2015). *Théâtre et diversité culturelle. 13<sup>ème</sup> congrès québécois du théâtre. 12, 13 et 14 novembre 2015. Cahier du participant*, Montréal : Conseil Québécois du Théâtre.
- Côté, Jean-François (2007). « Quel sens donner à la médiation culturelle ? », *Cahiers de l'action culturelle*, Vol. 6, N° 2, pp. 31-35.
- Côté, Jean-François ; Otero, Marcello (Dir.) (2011). « *Persona, skènè, drama* : la grande transformation du théâtre et de la sociologie », *Cahiers de recherche sociologique*, N° 51, pp. 97-114.
- Cotton, Marie-Ève (2008). « Maîtres chez nous ? Racisme envers les peuples autochtones au Québec et au Canada », *L'Autre*, Vol. 9, N° 3, pp. 361-371.
- Coulon, Virginie (2003) « Une lecture congolaise de Shakespeare : la Résurrection rouge et blanche de Roméo et Juliette de Sony Labou Tansi », dans Mathieu-Job, Martine (Dir.). *L'intertexte à l'oeuvre dans les littératures francophones*, Bordeaux (France) : Presses universitaires de Bordeaux, pp. 39-59.
- Couture, Philippe (2013). « Entrevue avec Marco Collin, Innu envers et contre tous », *Journal Voir*, 19 novembre 2013. En ligne : <https://voir.ca/scene/2013/11/19/itu-e-moii-entrevue-avec-marco-collin-innu-envers-et-contre-tous/>
- Cusset, François (2005). *French Theory*, Paris : Éditions La découverte.
- Cusson, Chantale (1985). « *L'Umiak*. Commentaire », *Jeu : revue de théâtre*, N° 37, pp. 78-85.
- Darbellay, Frédéric (2011). « Vers une théorie de l'interdisciplinarité ? Entre unité et diversité », *Nouvelles perspectives en sciences sociales : revue internationale de systémique complexe et d'études relationnelles*, Vol. 7, N° 1, pp. 65-87.
- Darby, Jaye T. (2002). « Re-imagining the stage: tradition and transformation in Native theater », dans Uno, Roberta ; Mae San Pablo Burns, Lucy (Dir.). *The color of theater: Race, culture and contemporary Performance*, Londres, New York : Continuum, pp. 61-80.
- Daviault, Diane (2002). « Langue, discours et ethnopédagogie en contexte amérindien », *Cahiers de praxématique*, N° 38, pp. 199-219.
- David, Gilbert (1997). « L'autre et le même : Théâtre de France et théâtre québécois contemporain », dans Perelli-Contos, Irène ; Hébert, Chantale (Dir.). *Théâtre, Multidisciplinarité et multiculturalisme*, Québec : Nuit blanche éditeur, pp. 79-91
- De Certeau, Michel (1975). *L'Écriture de l'histoire*, Paris : Gallimard.

- Déchamp-Le Roux, Catherine (2009). « Avant-propos aux textes d'Albert Memmi "Sociologie des rapports entre colonisateurs et colonisés" et "Portrait du décolonisé arabo-musulman et de quelques autres" », *SociologieS*. En ligne : <http://sociologies.revues.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/2916>
- Déclaration des Nations Unies sur les Droits des Peuples Autochtones (2007). En ligne : [http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS\\_fr.pdf](http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/documents/DRIPS_fr.pdf)
- Delâge, Denys (1992). « L'influence des Amérindiens sur les Canadiens et les Français au temps de la Nouvelle-France », *Lekton*, Vol. 2, N° 2, pp. 103-191.
- Delâge, Denys (1991). « La religion dans l'alliance franco-amérindienne », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 15, N° 1, pp. 55-87.
- Delâge, Denys (1985). *Le pays renversé. Amérindiens et Européens en Amérique du nord-est, 1600-1664*, Montréal : Boréal Express.
- Deleuze, Gilles ; Guattari, Félix (1980). *Mille plateaux*, Paris : Éditions de Minuit.
- De Marinis, Marco (1999). « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, N° 26, pp. 84-102.
- Demers, Pierre (2010). *Pour un enseignement efficace des langues aux Autochtones – Le paradigme radical en didactique des langues secondes et étrangères (L2)*, Paris : L'Harmattan.
- Dennis, Darrell (2005). *Tales of an urban indian* ; Choinière, Olivier (trad.) (2006). *Contes d'un indien urbain*, adaptation Ondinnok, Manuscrit.
- Derrida, Jacques (1967). *L'écriture et la différence*, Paris : Seuil.
- Descola, Philippe (2005). *Par-delà nature et culture*, Paris : Gallimard.
- Desloges, Josiane (2013). « Scalpée : Nourrir la bête », *Le Soleil*, 2 mars 2013.
- Desroches, Vincent (2003). « Présentation : En quoi la littérature québécoise est-elle postcoloniale ? », *Quebec Studies*, N° 35, pp. 3-12.
- Dickason, Olive Patricia (1996). *Les premières nations*, Sillery (Québec) : Septentrion.
- Dickason, Olive Patricia (1993). *Le mythe du sauvage*, Sillery (Québec) : Septentrion.
- Dillmann, François-Xavier (1991). *L'Edda. Récits de mythologie nordique par Snorri Sturluson*, Paris : L'aube des peuples.
- Dorais, Louis-Jacques (2010). *Être huron, inuit, francophone, vietnamien... Propos sur la langue et sur l'identité*, Montréal : Liber, Collection « Carrefours anthropologiques ».

- Dorais, Louis-Jacques ; Gajardo, Anahy (2010). « Autochtonie, identité et langue : regard croisé sur les Wendat et les Diaguita », dans *Actes du colloque de l'ARIC (Association pour la Recherche InterCulturelle) : "Pratiques interculturelles - Pratiques plurilingues ? Recherches et expériences de terrain"*, 23-25 août 2010, Fribourg. En ligne : <http://www.unifr.ch/ipg/assets/files/DocARIC2010/ActesCollARIC10/DoraisLouisJacquesGajardoAnahy.pdf>
- Dorais, Louis-Jacques ; Lukaniec, Megan ; Sioui, Linda (2011). « Onsaayionnhont de onyawawenda', "Nous redonnons vie à notre voix" : la revitalisation de la langue huronne-wendat », dans Drapeau, Lynn (Dir.). *Les langues autochtones du Québec : un patrimoine en danger*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec, pp. 107-125.
- Douglas, Cole ; Chaikin, Ira (1990). *An iron hand upon the people: The Law against the Potlatch on the Northwest Coast*, Washington : University of Washington Press.
- Drapeau, Lynn (2011). *Les langues autochtones du Québec : un patrimoine en danger*, Québec : Les Presses de l'Université du Québec.
- Dupuis, Renée (1995). « Les politiques canadiennes et québécoises relatives aux Autochtones », dans Trudel, Pierre (Dir.). *Autochtones et Québécois : la rencontre des nationalismes*, Montréal : Recherches amérindiennes au Québec, pp. 56-69.
- Durkheim, Émile (1968). *Les formes élémentaires de la vie religieuse*, Paris : Presses Universitaires de France.
- Dusigne, Jean-François (2013). *Les passeurs d'expérience. Arta, école internationale de l'acteur*, Montreuil : Éditions Théâtrales.
- Eid, Paul ; Turenne, Michèle ; Magloire, Johanne (2011). *Profilage racial et discrimination systémique des jeunes racisés. Rapport de la consultation sur le profilage racial et ses conséquences*, Montréal : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse. En ligne : <http://collections.banq.qc.ca/ark:/52327/bs2102606>
- Ercker, Alain (1995). « La fidélité dans l'acculturation : les Amérindiens », *Revue des Sciences Sociales de la France de l'Est*, N° 22, pp. 100-109.
- Fanon, Frantz (1961). *Les damnés de la terre*, Paris : Éditions Maspéro.
- Fanon, Frantz (1952). *Peaux noires, masques blancs*, Paris : Les Éditions du Seuil.
- Feltes-Strigler, Marie-Claude (2002). « Identités usurpées », *lettre du GDM (Groupement de défense des minorités)*.
- Féral, Josette (2001). *Mise en scène et jeu de l'acteur : entretiens*, Montréal : Éditions Jeu ; Carnières : Éditions Lansman.
- Ferron, Jacques (1958). *Les grands soleils*, Montréal : Éditions d'Orphée.

- Fischlin, Daniel (2004). *Canadian Adaptations of Shakespeare Project*, Guelph : University of Guelph. En ligne : <http://www.canadianshakespeares.ca/main.cfm>
- Fleming, John ; Ledogar, Robert J. (2008). « Social Capital and Resilience: A Review of Concepts and Selected Literature Relevant to Aboriginal Youth Resilience Research », *Pimatisiwin*, Vol. 6, N° 2, pp. 25-46.
- Fonds du Nunavik pour les Arts et les Lettres, Volet II-B, Résidences de recherche et de création pour les artistes et écrivains à Inukjuak au Nunavik (2009-2011). Direction des relations publiques du Conseil des Arts et des Lettres du Québec. En ligne : [www.calq.gouv.qc.ca](http://www.calq.gouv.qc.ca)
- Fortier, Mark (2002). *Theory/Theatre. An introduction*, New York : Routledge.
- Fournel, Louise (1992). « Arts Mohawk 92 : spiritualité de l'art amérindien », *Religiologiques*, N° 6. En ligne : <http://www.religiologiques.uqam.ca/no6/fourn.pdf>
- Fraternité des Indiens du Canada (1972). *La maîtrise indienne de l'éducation indienne. Déclaration de principe*, Ottawa : Fraternité des Indiens du Canada. En ligne : [http://www.afn.ca/uploads/files/fn\\_education/icoie-fr.pdf](http://www.afn.ca/uploads/files/fn_education/icoie-fr.pdf)
- Fréchette, Michel (1989). « La marionnette au Québec : Histoire et réalité », *Jeu : revue de théâtre*, N° 51, pp. 90-103.
- Gagnon, Alain G. (2000). « Plaidoyer pour l'interculturalisme », *Possibles*, Vol. 24, N° 4, pp. 11-25.
- Gagnon, Denis (2007). « Sainte-Anne et le pouvoir Manitushiuin : l'inversion de la cosmologie mamit innuat dans le contexte de la sédentarisation », dans Laurand, Frédéric ; Oosten, Jarich Gerlof (Dir.). *La nature des esprits dans les cosmologies autochtones*, Laval : PUL, pp. 501-530.
- Garrait-Bourrier, Anne (2004). « L'iconographie de l'Indien dans le cinéma américain : de la manipulation de l'image à sa reconquête », *Revue LISA/LISA e-journal*, Vol. 2, N°6, pp. 10-30. En ligne : <https://lisa.revues.org/2756>
- Gatti, Maurizio (2006). *Être écrivain amérindien au Québec : indianité et création littéraire*, Montréal : Hurtubise HMH, Collection « Les cahiers du Québec ».
- Gatti, Maurizio (2004). *Littérature amérindienne du Québec : écrits de langue française*, Montréal : Hurtubise HMH, Collection « Les cahiers du Québec ».
- Gaudreault, Denise (2011). *Amérindiens et Inuits : portrait des nations autochtones du Québec*, Québec : Gouvernement du Québec, Secrétariat aux affaires autochtones, Direction des communications du ministère du Conseil exécutif. En ligne : [https://www.autochtones.gouv.qc.ca/publications\\_documentation/publications/document-11-nations-2e-edition.pdf](https://www.autochtones.gouv.qc.ca/publications_documentation/publications/document-11-nations-2e-edition.pdf)

- Gauthier, Roberto ; Bacon, Marco ; Riverin, Sophie (2010). « *La contribution du Centre des Premières Nations Nikanite à la formation des maîtrises autochtones : un exemple de "maîtrise indienne" de l'éducation supérieure "indienne"* ». En ligne : [http://198.73.164.217/isc-cei-2010/publications/Gauthier\\_Bacon\\_Riverin\\_CEI-ISC-2010.pdf](http://198.73.164.217/isc-cei-2010/publications/Gauthier_Bacon_Riverin_CEI-ISC-2010.pdf)
- Gauvin, Lise (2009). « Post ou péri-colonialisme : le laboratoire québécois. », *Letras, Santa Maria*, Vol. 19, N° 2, pp. 27-46.
- Gauvin, Lise (1995). « De *Speak white* à *Speak what?* : À propos de quelques manifestes québécois », *Quebec studies*, The American council for Quebec studies, Vol. 20, pp. 19-26.
- Gélinas, Claude (2013). « Pluralisme religieux et radicalisme en milieu autochtone au Canada », *HMC-Histoire, Monde et Cultures religieuses*, N° 27, dossier « Religions des peuples autochtones au nord de l'Amérique », pp. 43-59.
- Gélinas, Claude (2009). « L'État canadien et la répression des pratiques religieuses autochtones, 1884-1932 », dans Derocher, Lorraine ; Gélinas, Claude ; Lebel-Grenier, Sébastien (Dir.). *L'état canadien et la diversité culturelle et religieuse, 1800-1914*, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 93-116.
- Gentelet, Karine (2009). « Les conditions d'une collaboration éthique entre chercheurs autochtones et non autochtones », *Cahiers de recherche sociologique*, N° 48, pp.143-153
- Gérin-Lajoie, Antoine (2002 [1844]). *Le jeune Latour. Tragédie en trois actes*, Bibliothèque électronique du Québec, Collection « Littérature québécoise », Vol. 184, version 1.0. En ligne : <http://bcq.ebooksgratuits.com/pdf/gerin-lj3.pdf>
- Gicquel, Samuel (2013). « Les Amérindiens du Canada vus par les missionnaires oblats bretons (fin XIX<sup>e</sup>-début XX<sup>e</sup> siècle) », *Port Acadie : revue interdisciplinaire en études acadiennes*, N° 24-25-26, pp. 334-346.
- Giroux, Sylvain ; Tremblay, Ginette (2009). *Méthodologie des Sciences humaines : La recherche en action*, Saint-Laurent, Québec : ERPI/Éditions du nouveau pédagogique.
- Goody, Jack (1986). *La logique de l'écriture aux origines des sociétés humaines*, Paris : Armand Collin.
- Goody, Jack (1977). « Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture : la transmission du Bagre », *L'Homme*, Vol.17, N° 1, pp. 29-52.
- Gouhier, Henri (1943). *Auguste Comte, Œuvres choisies*, Paris : Aubier-Montaigne.
- Grande, John K (1993). « Y a-t-il encore un art autochtone ? », *Vie des arts*, Vol. 38, n° 150, pp. 12-19.

- Green, Joyce (2004). « Autodétermination, citoyenneté et fédéralisme : pour une relecture autochtone du palimpseste canadien », *Politique et société*, dossier « Peuples autochtones et enjeux politiques », Vol. 23, N° 1, pp. 9-32. En ligne : <http://www.erudit.org/revue/ps/2004/v23/n1/009505ar.pdf>
- Grenon, Michel (1993). « La notion d'acculturation entre l'Anthropologie et l'historiographie », *L'acculturation*, Vol. 2, N° 2, pp.13-42.
- Gros-Louis MacHugh, Nancy; Gentelet, Karine ; Basile, Susy (2015). *Boîte à outils des principes de la recherche en contexte autochtone : éthique, respect, équité, réciprocité, collaboration et culture*, Wendake : Commission de la santé et des services sociaux du Québec et du Labrador, Centre de recherche en droit public, Université du Québec en Abitibi-Témiscamingue. En ligne : [http://recherche.uqat.ca/enjeux\\_ethique-recherche-article\\_contributionsC47BA61D084FD6C39AD006C0.pdf](http://recherche.uqat.ca/enjeux_ethique-recherche-article_contributionsC47BA61D084FD6C39AD006C0.pdf)
- Gruénais, Marc-Eric (1985). « Du bon usage de l'autochtonie », *Cahier O.R.S.T.O.M.*, Série « Sciences humaines », Vol. 21, N° 1, pp. 19-24.
- Guay, Christiane ; Thibault, Martin (2008). « L'ère/l'aire de la gouvernance autochtone : le territoire en question », *Canadian journal of regional science/Revue canadienne des sciences régionales*, dossier « La gouvernance territoriale à l'épreuve des faits / Territorial governance: an empirical approach », Vol. 31, N° 3, pp. 637-650.
- Guelpa, Patrick (2006). « Le corbeau dans la mythologie nordique », dans Mazoyer, Michel ; Perez Rey, Jorge ; Malbran-Labat, Florence ; Lebrun, René (Ed.). *L'oiseau entre ciel et terre*, Paris : L'Harmattan, pp. 139-164.
- Hébert, Véronique (2014). « Le théâtre autochtone : un parcours entre pratique et théorie », dans Dubois, Jérôme ; Giroux, Dalie (Dir.). *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada*, Paris : L'Harmattan, pp. 95-100.
- Heinich, Nathalie (1998). *Le triple jeu de l'art contemporain*, Paris : Les Éditions de Minuit.
- Herrman, Helen ; Stewart, Donna E ; Diaz-Granados, Natalia ; Berger, Elena L ; Jackson, Beth ; Yuen, Tracy (2011). « What is resilience? », *The Canadian Journal of Psychiatry*, Vol. 56, N° 5, pp. 258-265.
- Highway, Tomson (1986). *The Rez Sisters*, Markham (Ontario) : Fifth House Books.
- Hobbs, Sandra (2003). « De l'opposition à l'ambivalence. La théorie postcoloniale et l'écriture de la résistance au Québec », *Quebec studies*, Vol. 35, printemps/été, pp. 99-111.
- Huntington, Samuel P ; Fidel, Jean-Luc ; Joublain, Geneviève ; Jorland, Patrice *et al.* (1997). *Le choc des civilisations*, Paris : Odile Jacob.

- Icra international. En ligne : [www.icrainternational.org/autochtones/index.php?ressource=2](http://www.icrainternational.org/autochtones/index.php?ressource=2)
- Institut culturel Avataq (2012). *Inuktiturniup Saturtaugasuatninga. Synthèse des résultats des ateliers tenus dans les collectivités du Nunavik*, Westmount : Institut culturel Avataq, Département de langue inuktitut. En ligne : [www.avataq.qc.ca](http://www.avataq.qc.ca)
- Jackson, Joseph ; Lemieux, René (1999). *Les arts et la politique culturelle canadienne*, Ottawa : Bibliothèque du parlement. En ligne : <http://www.parl.gc.ca/Content/LOP/ResearchPublications/933-f.htm>
- Jacob, Louis (2007). « L'art au détour de la société : les pratiques artistiques participatives », dans Quintas, Eva (Dir.). *Culture pour tous*, Montréal : Le Sabord, pp. 31-35.
- Jenniss, Dave (2011). « Wulustek », Montréal : Dramaturges Éditeurs.
- Jenniss, Dave (2005). « Nikan », Québec : Productions Nikan inc, 1'30-1'48. En ligne : <http://cve.grics.ca/fr/861/5954>
- Jodelet, Denise (1989). *Les représentations sociales*, Paris : PUF.
- Joncas, Catherine (2013). « Tu é moi, une histoire de fidélité et d'appartenance », *Blog Lèche-vitrine*. En ligne : <http://blogue.lavitrine.com/2013/10/tu-e-moi-une-histoire-de-fidelite-et-dappartenance/>
- Joubert, Claire. (2009). « Théorie en traduction : Homi Bhabha et l'intervention postcoloniale », *Passages. Ecritures francophones, théories postcoloniales, Littérature*, n. 154/2, Paris : Armand Collin.
- Kanapé Fontaine, Natasha (2016). *Bleuets et abricots*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Kanapé Fontaine, Natasha (2014). *Manifeste assi*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Kanapé Fontaine, Natasha (2013). *N'entre pas dans mon âme avec tes chaussures*, Montréal : Mémoire d'encrier.
- Kenny, Carolyn (2004). *Cadre holistique pour la recherche en matière de politiques autochtones*. En ligne : <http://publications.gc.ca/site/fra/263859/publication.html>
- Kirmayer, Laurence J ; Dandeneau, Stéphane; Elizabeth Marshall; Phillips, Morgan Kahenttonni; Jessen Williamson, Karla (2011). « Rethinking Resilience From Indigenous Perspectives », *The Canadian Journal of Psychiatry*, Vol. 56, N° 2, pp. 84-91.
- Klaus, Peter. (2003) « Il n'y a plus d'indiens, de Bernard Assiniwi ou y a-t-il une littérature autochtone au Québec ? », présentation dans le cadre du colloque Francophonie en Amérique, Québec, 26 au 29 mai 2003. En ligne : <http://www.com.ulaval.ca/publications/revues/annee-francophone-internationale/colloques/francophonie-en-ameriques/les-axes-2003/axe-iii/#c3255>

- Labou Tansi, Sony (1983). *L'ante-peuple roman*, Paris : Éditions du Seuil.
- Lacasse, Jean-Paul (2004). *Les innus et le territoire : Innu Tipenitanum*, Québec : Les éditions du Septentrion.
- Lacourcière, Luc (1979). « La réception de Monseigneur le Vicomte d'Argenson par toutes les nations du pays de Canada à son entrée au Gouvernement de la Nouvelle-France », *Les Cahiers des dix*, N° 42, pp. 175-199.
- La Flamme, Michelle (2010). « Theatrical medicine : Aboriginal Performance, Ritual and Commemoration (for Vanessa Lee Buckner) », *Recherches théâtrales au Canada*, Vol. 31, N° 2. En ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/18430/19919>
- Lafortune, Jean-Marie, (Dir.) (2012). *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Lafortune, Jean-Marie ; Fontan, Jean-Marc (2012). « La médiation culturelle en débat à partir d'études de cas », dans Lafortune, Jean-Marie, (Dir.). *La médiation culturelle. Le sens des mots et l'essence des pratiques*, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 103-107.
- Lagrée, Jean-Charles (2000). « La mondialisation de la résistance à l'uniformisation », *Agora débats jeunesse*, Vol. 20, N°1, numéro thématique « Résistances à l'uniformisation culturelle », pp. 7-12.
- Lainey, Jonathan C. (2008). «Le prétendu wampum offert à Champlain et l'interprétation des objets muséifiés », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, Vol. 61, N° 3-4, pp. 397-424.
- La Loi sur les Indiens* (1985). En ligne : <http://laws-lois.justice.gc.ca/PDF/I-5.pdf>
- Lalonde Michèle (1974). *Speak white*, Montréal : L'Hexagone.
- La Marie Debout (2015). *Rapport d'activités 2014-2015*, Montréal. En ligne : <http://www.lamariedebout.org/public/rapport%20d'activit%C3%A9%202014-2015%2028%20mai.pdf>
- Laroche, Maximilien (1975). « Le phénomène du théâtre québécois », *Québec français*, N° 18, pp. 19-21.
- Larocque, Emma D (1994). « La violence au sein des collectivités autochtones », dans *Sur le chemin de la guérison*. Ottawa : Commission royale sur les peuples autochtones, pp. 74-91.
- Lassave, Pierre (2014). « Les sociologues des religions et leur objet », *Sociologie*, Vol. 5, N° 2, p. 189.
- Latour, Bruno (1991). *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*. Paris : La Découverte.

- Lavoie, Richard (1982). « Entretiens avec la Marmaille », *Jeu : revue de théâtre*, N° 23, pp. 47-53. En ligne : <https://www.erudit.org/fr/revues/jeu/1982-n23-jeu1066880/29386ac/>
- Lee, Mary. *Enseignement (nehiyawak) Cri*. En ligne : <http://www.fourdirectionsteachings.com/fr/transcripts/cree.html>
- Lefebvre, Madeleine (1974). *Tshakapesh, récits montagnais-naskapis*, Collection « Civilisation du Québec », Vol. 4, Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Lefebvre, Paul (2007). *Le théâtre des métamorphoses, évolutions du théâtre québécois depuis les états généraux de 1981*, Seconds états généraux du théâtre professionnel québécois, Montréal : Conseil québécois du théâtre.
- Legault, Sophie (1996). « Le texte dramatique : de la fantaisie à la poésie », *Lurelu*, Vol. 19, N° 2, pp. 5-9.
- Léger, Rémi (2013). « La nouvelle gouvernance des langues officielles au Canada : entre exigences et circonstances », *Canadian public administration*, Vol. 56, N° 3, pp. 414-432.
- Legros, Dominique (1998). « Postmodernité du corbeau dans la tradition tutchone athapascane », *Recherches amérindiennes au Québec*, Vol. 28, N° 3, dossier « Du futur au passé : les Athapascans septentrionaux », pp. 27-39.
- Leimdorfer, François ; Salem, André (1995). « Usages de la lexicométrie en analyse de discours », *Cahiers des Sciences humaines*, Vol. 31, N° 7, pp. 131-143.
- Le jeune, Paul (Ed.) (1858). *Relation des Jésuites*, Vol. 1, Québec : Augustin Côté.
- Lemay, Pamphile (1876). *Les vengeances*, Québec : imprimé par Léon bossue dit lyonnais.
- Lemire, Maurice (1978). « Pamphile Lemay et la bourgeoisie du XIX<sup>e</sup> siècle », *Voix et Images*, Vol. 4, N° 1, pp. 97-106.
- Lepage, Pierre (2009). *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*, Québec : Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse.
- Lepage, Pierre (2001). « Les Autochtones à l'ombre du mépris », *Relations*, N° 672, pp. 23-25.
- Les vidanges en cavale*. En ligne : [www.vidangesencavale.com](http://www.vidangesencavale.com)
- Lévesque, Carole (2007). « Présentation », dans *Réseau Dialogue, Rapport d'activités 2002-2006*. Montréal : I.N.R.S, p. 3. En ligne : [http://www.reseaudialog.qc.ca/DocsPDF/DIALOGRapport\\_2007FR.pdf](http://www.reseaudialog.qc.ca/DocsPDF/DIALOGRapport_2007FR.pdf)
- Lévi-Strauss, Claude (2001). *Race et histoire ; Race et culture*, Paris : Albin Michel.
- Lévi-Strauss, Claude (1971). *Mythologiques. L'homme nu*, Tétralogie IV, Paris : Plon.

- Lévi-Strauss, Claude (1962). *La pensée sauvage*. Paris : Plon.
- L'Hérault, Pierre (2005). « Sioui Durand : l'espace amérindien au cœur de la cité », *Jeu*, N° 114, pp. 117-126.
- L'Hérault, Pierre (2003). « L'américanité dans la dramaturgie québécoise. Constantes et variations », dans De Beauchamp, Hélène ; David, Gilbert (Dir.). *Théâtre québécois et canadiens-français au XXème siècle : Trajectoires et territoires*, Québec : Presses de l'Université du Québec, pp. 155 à 162.
- L'Hérault, Pierre (2002). « *La légende de Kmùkamch, L'Asierindien*, texte et mise en scène de Yves Sioui Durand, production d'Ondinnok, Jardin botanique de Montréal, du 24 avril au 5 mai 2002 », *Spirale*, N° 186, pp. 10-11.
- L'Hérault, Pierre (1996). « Figures de l'immigrant et de l'Amérindien dans le théâtre québécois moderne », *Revue internationale d'études canadiennes*, N° 14, pp. 273-288.
- L'Hérault, Pierre (1995). « Le Saint Elias : Sauver l'enfant », dans Michaud, Ginette ; Poirier, Patrick (Dir.). *L'autre Ferron*, Montréal : Fides, pp. 89-116.
- Loroux, Nicole (1996). *Né de la terre : mythe et politique à Athènes*, Paris : Seuil.
- Lord, Michel (1980). « *L'église et le théâtre au Québec* de Jean Laflamme et Rémi Tourangeau : théâtre québécois II de Jean-Cléo et Laurent Mailhot », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, N° 20, pp. 39-41.
- Maffesoli, Michel (2000). *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés de masse*, Paris : La Table ronde.
- Maffi, Luisa (2002). « Langues menacées, savoirs en péril. », *Revue internationale des sciences sociales*, n° 173, 3/2002, pp. 425 à 433.
- Mailhot, José (1986). « Une mythologie moderne de l'amérindianité. Commentaire ethnologique », *Jeu*, n° 38, pp. 72-79.
- Maillé, Chantale (2007). « Réception de la théorie postcoloniale dans le féminisme québécois », *Recherches féministes*, Vol. 20, N° 2, pp. 91-111.
- Marchessault, Jovette (1990). *Le voyage magnifique d'Émilie Carr*, Collection « Théâtre », Montréal : Leméac.
- Marchessault, Jovette (1981). *La saga des poules mouillées*, Collection « Théâtre », Montréal : La pleine lune.
- Marchessault, Jovette (1980). « Les vaches de nuit », dans *Triptyque lesbien*, Montréal : La pleine lune, pp. 83-87.
- Martin, Lee-Ann (1991). *Politiques d'inclusion et d'exclusion. L'Art contemporain autochtone dans les musées d'art du Canada : rapport présenté au Conseil des arts du Canada*, Ottawa : Conseil des arts du Canada.

- Marx, Karl ; Engels, Friedrich (1968). *Sur la religion*. Textes choisis, traduits et annotés par G. Badia, P. Bange et Émile Bottigelli, Paris : Les Éditions sociales.
- Masth Issiam Gill, Marcel. *Tradition Santé, Les connaissances de la santé par les premières nations*. En ligne : <http://www.traditionsante.com/>.
- Matsuura, Koïchiro (2007). *Message de M. Koïchiro Matsuura, directeur général de l'UNESCO, à l'occasion de la Journée internationale des populations autochtones*, U.N.E.S.C.O. En ligne : <http://unesdoc.unesco.org/images/0015/001520/152085f.pdf>
- Maurais, Jacques (Dir.) (1992). *Les langues autochtones du Québec*, Collection « Dossiers du Conseil de la langue française », N° 35, Québec : Conseil de la langue française.
- McCormick, Rod M. (2009). « Toutes mes relations », dans Institut canadien d'information sur la santé (Dir.). *Des collectivités en bonne santé mentale : points de vue autochtones*, Ottawa : ICIS.
- McDowell, Ian. *Médecine autochtone et pratiques de guérison autochtones*. En ligne : [http://www.med.uottawa.ca/sim/data/Aboriginal\\_Medicine\\_f.htm](http://www.med.uottawa.ca/sim/data/Aboriginal_Medicine_f.htm).
- McNaughton, Craig ; Rock, Daryl (2002). *Les possibilités de la recherche autochtone. Résultats du Dialogue du CRSH sur la recherche et les peuples autochtones*, Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH).
- Memmi, Albert (2009). « Sociologie des rapports entre colonisateurs et colonisés », *Sociologies*, Découvertes/Redécouvertes, Albert Memmi. En ligne : <http://sociologies.revues.org/2922>
- Memmi, Albert (1985 [1957]). *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris : Gallimard.
- Michaud, Yves (1999). *Critères esthétiques et jugement de goût*. Nîmes : Éditions Jacqueline Chambon.
- Michon, Pierre (1990). *Petit Larousse illustré*, Paris : Larousse.
- Micone, Marco (1989). « Speak what? », *Revue Jeu*, Montréal, N° 50, pp. 83-85.
- Ministère de la Culture et des Communications (1992). *La politique culturelle du Québec : Notre culture, notre avenir*. En ligne : [https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx\\_lesecrits\\_pil\[swords\]=%22La%20politique%20culturelle%20du%20Qu%20E9bec%20%3A%20Notre%20culture%20C%20notre%20avenir%22&tx\\_lesecrits\\_pil\[posted\]=1&tx\\_lesecrits\\_pil\[ecrit\]=35&cHash=d8b864b1e9](https://www.mcc.gouv.qc.ca/index.php?id=3355&tx_lesecrits_pil[swords]=%22La%20politique%20culturelle%20du%20Qu%20E9bec%20%3A%20Notre%20culture%20C%20notre%20avenir%22&tx_lesecrits_pil[posted]=1&tx_lesecrits_pil[ecrit]=35&cHash=d8b864b1e9)
- Mollen Dupuis, Melissa (2007). *Zone de réserve*, Dans le cadre du projet *Evention*, Collectif Artivistic. En ligne : [http://www.dare-dare.org/fr/evenements/artivistic-2007-espaces-in\\_occupes-un\\_occupied-spaceque-veut-dire-autochtone](http://www.dare-dare.org/fr/evenements/artivistic-2007-espaces-in_occupes-un_occupied-spaceque-veut-dire-autochtone)

- Monnet, Émilie ; Moe Clark. *Bird Messengers*. En ligne : [http://birdmessengers.ca/fr\\_frenchapropos.cfm](http://birdmessengers.ca/fr_frenchapropos.cfm)
- Moses, Daniel David (1988). *The dreaming beauty*, Toronto, Ontario : Playwrights Union of Canada.
- Moss, Jane (2005). « Les Théâtres francophones post-identitaires : Etat des lieux », *Canadian Literature*, Winter, Vol. 187, pp. 57-71,197.
- Naugrette, Catherine (2010). *L'esthétique théâtrale*, 2<sup>ème</sup> édition, Paris : Armand Collin.
- Niquay, Jean-Marc (1999). *ONDINNOK, MIKISIW, Recueil de pièces de théâtre : Opitowap/Sakipitcikan/Mantokasowin*, Manawan : Production Mikisiw.
- Noël, Michel (1991). *Kinauvit ? Qui es-tu*, Ville LaSalle : Éditions Hurtubise HMH, HMH jeunesse.
- Noël, Michel (1984). *L'Umiak (Le bateau collectif)*, Montréal : VLB.
- Noël, Michel ; Boulard, Roselyne ; Ouellet, Joanne (1986). *La Malédiction de Tshékapesh - théâtre*, Montréal : ULB.
- Nolan, Yvette (1999). *Annie Mae's Movement*, Toronto : PUC Play Service,
- Nolan, Yvette. En ligne : <http://hemisphericinstitute.org/hemi/fr/hidvl/hidvl-int-native-theater/item/1355-ntfest-ynolan>
- Nolette, Nicole (2012). « Monodrame, récit de vie et théâtre post-identitaire de l'Ouest canadien », *Recherches théâtrales au Canada*, Vol. 33, N° 2.
- Normandin, Sophie (2003). « Le *Popol Vuh* et les *Prophéties du Chilám Balám* : l'obsession du passage du temps dans les textes fondateurs mayas », *Postures*, Dossier « Voix de femmes de la francophonie », N°5, pp. 146-158.
- Nutting, Stéphanie (2011). « L'animal au théâtre ou la mise en jeu d'une altérité radicale », *L'Annuaire théâtral, Revue québécoise d'études théâtrales*, N° 50-51, Automne 2011, printemps 2012, dossier « L'Amérique francophone pièce sur pièce : dramaticité innovante et dynamique transculturelle », pp. 155-169.
- Ondinnok.org (2014). *Le projet de médiation culturelle avec la Marie Debout... c'est officiel !*, rubrique *Nouvelles*, 19 décembre 2014. En ligne : <http://www.ondinnok.org/nouvelles/>
- Ondinnok (2016). *Un nouveau chapitre culturel pour le Québec*. Mémoire présenté par les Productions Ondinnok au ministère de la Culture et des Communications, sur la Consultation publique sur le renouvellement de la politique culturelle du Québec. En ligne : [https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique-culturelle/MemoiresMetadonnees/Les\\_Productions\\_Ondinnok\\_memoire.pdf](https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/Politique-culturelle/MemoiresMetadonnees/Les_Productions_Ondinnok_memoire.pdf)

- O.N.U. (2007). *Déclaration universelle des droits des peuples autochtones*, Résolution adoptée par l'Assemblée générale le 13 septembre 2007. En ligne : <http://www.un.org/esa/socdev/unpfii/fr/drip.html>
- O.N.U., C.E.S. (1999). *Les peuples autochtones et leur relation à la terre. Renseignements reçus d'organisations autochtones*, Commission des Droits de l'Homme, sous-commission de la lutte contre les mesures discriminatoires et de la protection des minorités, Groupe de travail sur les populations autochtones, dix-septième session, 26-30 juillet 1999. Voir le lien sur la page <http://www.sommetjohannesburg.org/contributions/frame-autoch.html>
- Orenstein, Gloria F. (1991). « Les voyages visionnaires de trois créatrices féministes-matristiques : Emily Carr, Jovette Marchessault et Gloria Orenstein », *Voix et Images*, Vol. 16, N° 2, pp. 253-261.
- Otis, Ghislain (2009). « La place des cultures juridiques et des langues autochtones dans les accords d'autonomie gouvernementale au Canada », *McGill law journal / revue de droit de McGill*, Vol. 56, pp. 237-257.
- Otis Ghislain (2006). « Territorialité, personnalité et gouvernance autochtone », *Les Cahiers de droit*, Vol. 47, N° 4, pp. 781-814.
- O'Toole, Darren (2014). « Le droit hors-la-loi ; l'interdiction des cérémonies performatives et la reproduction de l'ordre juridique ojibwa », dans Dubois, Jérôme ; Giroux, Dalie (Dir.). *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada*, Collection « Logiques sociales », Série « Études culturelles », Paris : l'Harmattan, pp. 65-72.
- Ouellet, Pierre *et al.* (2002). *Identités narratives : mémoire et perception*, Québec : Les Presses de l'Université Laval.
- Patrick, Donna (2007). « Les langues autochtones en péril au Canada », *Anthropologie et Sociétés*, Vol. 31, N° 1, pp. 125-141.
- Peelman, Achiel (1994). « Le Défi du dialogue Amérindien-Chrétien au Canada », *Études d'histoire religieuse*, Vol. 60, pp. 35-46.
- Pelletier, Benoit (2003). *Notes pour une allocution de M. Benoît Pelletier à l'occasion du colloque médias et Autochtones du Conseil de presse du Québec*, Secrétariat aux affaires autochtones, Québec, 17 octobre. En ligne : [https://www.autochtones.gouv.qc.ca/centre\\_de\\_presse/discours/2003/saa\\_dis2003\\_1017.htm](https://www.autochtones.gouv.qc.ca/centre_de_presse/discours/2003/saa_dis2003_1017.htm)
- Pelletier, Francine (1982). « La terre s'allonge, Violette Leduc », *La Vie en rose*, (déc. 1981-janv.-févr. 1982), pp. 45-47.

- Penney, Christophe (2013). *Données sur les Autochtones à la suite des changements apportés au recensement de la population de 2011*, Direction de la Recherche Stratégique, Affaires autochtones de développement du Nord Canada. En ligne : [http://publications.gc.ca/collections/collection\\_2013/aadnc-aandc/R3-196-2013-fra.pdf](http://publications.gc.ca/collections/collection_2013/aadnc-aandc/R3-196-2013-fra.pdf)
- Pépin, Véronique (2003). « Émergence du contemporain dans le théâtre québécois : les exemples de Wajdi Mouawad et de François-Étienne Paré », dans Fortin, Cynthia (Dir.). *Voix de femmes de la francophonie*, Collection « Postures », Vol. 5, Montréal : Figura, Centre de recherche sur le texte et l'imaginaire, pp. 161-171.
- Pirotte, Jean (2004). « Résister à l'annonce chrétienne. Apports de l'historien à la réflexion théologique », dans Pirotte, Jean (Dir.). *Résistances à l'évangélisation. Interprétations historiques et enjeux théologiques*, Collection « Mémoires d'Églises », Paris : Karthala, pp. 13-40.
- Pirotte, Jean (1996). « Les stratégies missionnaires du XIX<sup>e</sup> au début du XX<sup>e</sup> siècle : une mise en perspective générale de l'intérêt pour les missions du grand nord canadien », *Études d'histoire religieuse*, Vol. 62, pp. 9-29.
- Pradier, Jean-Marie (2001). « L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale », *L'Annuaire théâtral : revue québécoise d'études théâtrales*, N° 29, pp. 51-68.
- Price, David Andrew (1995). « The real Pocahontas », *The Wall Street Journal*, June 13, A18.
- Proactive information services inc. et Program évaluation and beyond (2015). *Évaluation de l'ensemble des programmes d'arts autochtones. Rapport sommaire final*, Service de la Recherche et de l'évaluation, Montréal : Conseil des Arts de Montréal.
- Projet Rhizome (2015). En ligne : <http://projetrhizome.tumblr.com/>
- Proulx, Marc-Urban ; Gauthier, Josée (2012). *Regards sur l'économie des collectivités autochtones du Québec*, Québec : Presses universitaires du Québec.
- Québec, Développement culturel et scientifique (1981). *Autant de façons d'être Québécois. Plan d'action du gouvernement du Québec à l'intention des communautés culturelles*, Québec.
- Radio Canada (2005). « Autochtones : des conditions de vie comparables au tiers-monde ». En ligne : <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/Index/2005/10/24/009-ontario-autochtones.shtml>
- Raffestin, Claude (1980). *Pour une géographie du pouvoir*, Paris : Librairies techniques.
- Raffestin, Claude (1978). « La langue comme ressource : pour une analyse économique des langues vernaculaires et véhiculaires », *Cahiers de géographie du Québec*, Vol. 22, N° 56, pp. 279-286.

- Rainer, Nägele (2004). « L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud. », *Revue de littérature comparée*, 2/2004, N° 310, pp. 147-154.
- Rannou, Maël (2014). « FOCUS Premières Nations : Entretien avec Ghislain Picard, chef de l'APNQL », *La politique québécoise vue de France*, 1<sup>er</sup> mars 2014. En ligne : <http://vuedefrance.canalblog.com/archives/2014/03/01/29338309.html>
- Reid, Bill ; Bringham, Robert (2011). *Corbeau vole la lumière : Recueil de mythes Haïdas*, Winnipeg (Canada) : Éditions des plaines, Nouvelle édition française.
- Rémi, Mathieu (1984). « Le corbeau dans la mythologie de l'ancienne Chine », *Revue de l'histoire des religions*, Tome 201 N° 3, pp. 281-309.
- Reymond, Bernard (2003). *Théâtre et Christianisme*, Genève (Suisse) : Labor et Fides.
- Richaudeau (1876). *Lettres de la Révérende Mère Marie de l'incarnation*, Paris : Librairie internationale catholique.
- Ricœur, Paul (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris : Editions du Seuil.
- Riga, Georges (1970). *The ecstasy of Rita Joe*, Vancouver : Talonbooks.
- Robineau, Anne ; Floch, William ; Guignard Noël, Josée (2013). *Un regard actuel sur la situation des artistes de la francophonie canadienne*, Moncton : Institut canadien de recherche sur les minorités linguistiques.
- Rocher, François ; Labelle, Micheline ; Field, Ann-Marie ; Icart, Jean-Claude (2007). *Le concept d'interculturalisme en contexte québécois : généalogie d'un néologisme. Rapport présenté à la Commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles*, Montréal : CRIEC, UQAM, uOttawa. En ligne : [https://criec.uqam.ca/upload/files/textes\\_en\\_lignes/interculturalisme.pdf](https://criec.uqam.ca/upload/files/textes_en_lignes/interculturalisme.pdf)
- Rousseau, Jean-Jacques (1965). *Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris : Gallimard.
- Roy, Bernard (2005). « Alcool en milieu autochtone », *Drogue, santé et société*, Vol. 4, N° 1, pp. 85-128.
- Ryga, George (1970). *The Ecstasy of Rita Joe*, Vancouver : Talon Books.
- Saganash, Romeo Diom (1993). « Gouvernement autochtone et nationalisme ethnique », *Cahiers de recherche sociologique*, N° 20, dossier « Ethnicité et nationalisme. Nouveaux regards », pp. 21-44.
- Saïd, Edward (1980). *L'orientalisme : l'orient créé par l'occident*, Paris : Éditions du seuil.
- Saini, Michael (2012). *Modèles de recherche occidentaux et autochtones. Évaluation de la validation croisée pour l'exploration de la compatibilité et de la convergence*, Prince George (C.-B.) : Centre de collaboration nationale de la santé autochtone.

- Saint-Clair, Bruce ; Pelletier, Deborah (2012). *Il nous faut entendre leurs voix*, Ottawa : Conseil des Arts du Canada.
- Saint-Onge, Jean (2007). Témoignage, dans *Mémoires du territoire*, Shashish/Anutshish, Vol. 8, N° 36. En ligne : <http://www.anutshish.com/?id=4&lightbox=true&ref=methodeIP.php>
- Saint-Pierre, Brigitte (2010). « Xajoj Tun Rabinal Achi - Le Rabinal Achi est le seul vestige connu d'un théâtre amérindien précolombien conservé vivant jusqu'à nos jours », *Le Devoir*, 12 juin. En ligne : <http://www.ledevoir.com/culture/theatre/290681/xajoj-tun-rabinal-achi-le-rabinal-achi-est-le-seul-vestige-connu-d-un-theatre-amerindien-precolombien-conserve-vivant-jusqu-a-nos-jours>
- Salée, Daniel (2005). « Peuples autochtones, racisme et pouvoir d'État en contextes canadien et québécois : Éléments pour une ré-analyse », *Nouvelles pratiques sociales*, « Racisme et discrimination : perspectives et enjeu », Vol. 17, N° 2, pp. 54-74.
- Salée Daniel (2003 [1994]). « L'État québécois et la question autochtone », dans *Québec : État et société, Tome II, première partie : "Le Québec, aujourd'hui", chapitre 5*, Collection « Débats », Montréal : Les Éditions Québec/Amérique, pp. 117-147.
- Salée, Daniel (1996). « La mondialisation et la construction de l'identité au Québec », dans Elbaz, Mikhaël ; Fortin, Andrée ; Laforest, Guy (Dir.). *Les frontières de l'identité. Modernité et postmodernité au Québec*. Québec : Les Presses de l'université Laval, pp. 105-125.
- Savard, Rémi ; Proulx, Jean-René (1982). *Canada, derrière l'épopée, les Autochtones*, Montréal : Éditions de l'Hexagone.
- Savard, Rémi (1977). *Le rire précolombien dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal : L'Hexagone / Parti pris.
- Savard, Rémi (1974). *Carcajou ou le sens du monde. Récits montagnais-naskapi*. Deuxième édition, Québec : Ministère des Affaires culturelles.
- Schadron, Georges (2006). « De la naissance d'un stéréotype à son internalisation », *Cahiers de l'Urmis*, N° 10-11, décembre. En ligne : <http://urmis.revues.org/220>
- Schwarz, Herbert T. (1974). *Contes érotiques indiens*, Montréal : Éditions du jour.
- Secrétariat aux affaires autochtones (2013). *Plan d'action pour contrer le racisme et la discrimination : document de consultation*. En ligne : [http://www.autochtones.gouv.qc.ca/centre\\_de\\_presse/communiqués/2013/2013-11-05.asp](http://www.autochtones.gouv.qc.ca/centre_de_presse/communiqués/2013/2013-11-05.asp)
- Seesequasis, Paul (2001). *Aboriginal Theatre Organisations Survey and Report*, Ottawa : Canada Council for the Arts.
- Sénat (2011). *La réforme de l'éducation chez les Premières Nations : Rapport du Comité sénatorial permanent des peuples autochtones*. En ligne : <http://www.parl.gc.ca/content/sen/committee/411/appa/rep/rep03dec11-f.pdf>

- Shohat, Ella (2007). « Document. Notes sur le “post-colonial” (1992) », *Mouvements*, N° 51, sept.-oct., « Qui a peur du postcolonial ? », pp. 79-89.
- Simard, Jean-Jacques (2003). *La réduction : l'Autochtone inventé et les Amérindiens d'aujourd'hui*, Québec : Les éditions du septentrion.
- Simone, Tonina (2004). *Connaissances traditionnelles autochtones et droits de propriété intellectuelle*, Ottawa : Parlement du Canada, Direction de la recherche parlementaire, Division des affaires politiques et sociales. En ligne : <https://bdp.parl.ca/content/lop/ResearchPublications/prb0338-f.pdf>
- Sioui, Georges Emery (1999). *Pour une histoire amérindienne de l'Amérique*, Sainte-Foy : Presses de l'Université de Laval.
- Sioui, Georges Emery (1994). *Les Wendats. Une civilisation méconnue*, Québec : Presses de l'Université Laval.
- Sioui, Georges Emery (1979). *Le compte aux enfants*. Wendake, manuscrit.
- Sioui, Georges Emery ; Dupuis-Déri, Francis (2000). « L'amérindien philosophe. Entrevue avec Georges E. Sioui », *Argument : politique, société, histoire*, Vol. 2 N° 2 Printemps-été, « Pensées et politiques amérindiennes aujourd'hui ». En ligne : <http://www.revueargument.ca/article/1969-12-31/117-lamerindien-philosophe-entrevue-avec-georges-e-sioui.html>
- Sioui Durand, Guy (2009). « Résistance », *Inter*, N° 102, pp. 22-25.
- Sioui Durand, Yves (2013). *Le nid de l'aigle*, Wendake : Les éditions Hannenorak.
- Sioui Durand, Yves (2012). *Festival Présence Autochtone*, Montréal. En ligne : <https://youtu.be/eVDU159h3No>, 11'-22'.
- Sioui Durand, Yves (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, pp. 55 à 64.
- Sioui Durand, Yves (2002a). « Intervention dans le cadre du panel intitulé “Le soutien aux artistes” », dans *Expressions, Rassemblement national sur l'expression artistique autochtone*, Gatineau : Canadian Heritage.
- Sioui Durand, Yves (2002b). *Kmùkamch, l'Asierindien*, Montréal : Ondinnok.
- Sioui Durand, Yves (2001). *La conquête de Mexico : adaptation dramatique du codex de Florence*, Collection « Tabula rasa », Montréal : Trait d'union.
- Sioui Durand, Yves (1992). *Le porteur des peines du monde*, Collection « Leméac théâtre », Montréal : Leméac éditeur.
- Sioui Durand, Yves (1989). « Les arts d'interprétation amérindiens : un souffle de régénération et de continuité », *Vie des Arts*, Vol. 34, N° 137, pp. 44-45.

- Sioui Durand, Yves ; Joncas, Catherine (1999). *Iwouskéa et Tawiskaron*, Montréal : Ondinnok.
- Sioui Durand, Yves ; Messier, Jean-Frédéric (2004). *Hamlet le Malécite*, Montréal : Ondinnok.
- Sioui Durand, Yves ; Wickham, Philip (1999). « Chasser l'esprit », *Jeu : revue de théâtre*, Vol. 3, N° 92, pp. 90-98.
- Sioui-Trudel, Sylvie-Anne (2001). *Andicha Aquan Oraquan*, Manuscrit.
- Sioui Wawanoloath, Christine (1994). « Femme et Esprit », *Terres en vues*, Vol. 2, N° 4, pp. 14-17.
- Smith, Donald (1982). « Jovette Marchessault : de la femme tellurique à la démythification sociale », *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, N° 27, pp. 52-58.
- Smith, Donald (1976). « Un théâtre mythique : Les grands soleils et la tête du Roi », *Études françaises*, Vol. 12, N° 3-4, pp. 293-341.
- Soubrier, Virginie (2012). « Une Nouvelle Renaissance ? Les Auteurs dramatiques postcoloniaux et l'héritage grec au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle », *Revue de Littérature Comparée*, Vol. 4, N° 344, pp. 475-486.
- Statistique Canada (2012). *Les langues autochtones au Canada, Recensement de la population de 2011*, No 98-314-X111003 au catalogue, Recensement en bref, No 3. En ligne : [http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011003\\_3-fra.pdf](http://www12.statcan.gc.ca/census-recensement/2011/as-sa/98-314-x/98-314-x2011003_3-fra.pdf)
- Statistique Canada (2011). *Répartition des Premières Nations, Premières Nations ayant et n'ayant pas le statut d'Indien inscrit, et Premières Nations ayant le statut d'Indien inscrit vivant dans les réserves ou hors réserve*, Canada : provinces et territoires. En ligne : <http://www12.statcan.gc.ca/nhs-enm/2011/as-sa/99-011-x/2011001/tbl/tbl03-fra.cfm>
- Statistique Canada (2009). *Identité autochtone de la personne*. En ligne : <http://www.statcan.gc.ca/fra/concepts/definitions/autochtone2>
- Statistique Canada. (2003). *Dictionnaire du recensement de 2001*, Ottawa : Statistique Canada, Division des opérations du recensement, Montréal : CRIEC. En ligne <http://www12.statcan.ca/francais/census01/Products/Reference/dict/appendices/92-378-XIF02002.pdf>
- Tanguay, Caroline (2014). *Compte rendu du débat public tenu le vendredi 28 mars 2014 : Vers un plan d'action de lutte contre le racisme et la discrimination subis par les peuples autochtones : principaux défis et enjeux*. En ligne : [http://criec.uqa.m.ca/upload/files/textes\\_en\\_lignes/Compterendu\\_SACR\\_28\\_mars\\_2014.pdf](http://criec.uqa.m.ca/upload/files/textes_en_lignes/Compterendu_SACR_28_mars_2014.pdf)

- Tardif, France (2007). *Muséologie et cultures autochtones*,  
En ligne : [http://alliance.uqac.ca/2007/pdf/affiches\\_regards/FranceTardif.pdf](http://alliance.uqac.ca/2007/pdf/affiches_regards/FranceTardif.pdf)
- Taylor, Charles (1994). *Multiculturalisme. Différence et démocratie*. Paris : Aubier.
- Taylor, Charles (1992). *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin.
- Taylor, Drew Hayden (1996). « Alive and well: Native theatre in Canada ». *Journal of Canadian Studies*, Vol. 31, N° 3, pp. 29-37.
- Tedlock, Dennis (2003). *Rabinal Achi: A Mayan Drama of War and Sacrifice*, New York : Oxford University Press.
- Thérien, Gilles (1994). « Diane Boudreau, Histoire de la littérature amérindienne au Québec - Compte rendu », *Recherches sociographiques*, Vol. 35, N° 3, pp. 616-618.
- Thibault, Martin (2010). « Le mouvement culturel autochtone au Québec : un défi lancé au projet universaliste », dans Lamonde, Yvan ; Livernois, Jonathan (Dir.). *Culture québécoise et valeurs universelles*, Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 437-448.
- Tirel, Astrid (2016). « L'analyse dramaturgique autochtone comme nouvel objet de la sociologie », *Cahiers de recherche sociologique*, automne 2015/hiver 2016, N° 59-60, dossier « Les nouveaux objets de la sociologie », pp. 245-257.
- Tirel, Astrid (2015). « La scène autochtone, instrument de transformation du *socius* », *Jeu : revue de théâtre*, Vol. 4, N° 157, pp. 26-30.
- Tirel, Astrid (2004). *Le masque, récit du processus territorial : le cas d'Aataentsic*  
Masques et Théâtre, Mémoire de maîtrise en sociologie, Montréal : Université du Québec à Montréal.
- Todorov, Tzvetan (1981). *Mikhaïl Bakhtine, le principe dialogique*, Paris : le Seuil.
- Trépanier, France (2008a). *Rapport d'activité final : Forum sur l'administration des arts autochtones. Leadership et gestion pour les Autochtones*, Banff (Alberta) : The Banff Centre.
- Trépanier, France (2008b). *Initiative de recherche sur les arts autochtones. Rapport des consultations*, Ottawa : Conseil des Arts du Canada.
- Trépanier, France ; Creighton-Kelly, Chris (2011). *Comprendre les arts autochtones aujourd'hui. Un examen de la connaissance et de la documentation*, Ottawa : Conseil des Arts du Canada. En ligne : <http://conseildesarts.ca/conseil/recherche/trouver-les-rapports-de-recherche/2012/understanding-aboriginal-arts>
- Tully, James (2007). « Défi constitutionnel et art de la résistance : la question des peuples autochtones au Canada », dans Vibert, Stéphane ; Garreta, Guillaume (Dir.). *Pluralisme et démocratie - Entre culture, droit et politique*, Montréal : CRÉQC, Chaire de recherche du Canada en études québécoises et canadiennes, pp. 309-353.

- Turgeon, Laurier (2005). « Les ceintures des wampum en Amérique », *Communications*, Vol. 77, N° 1, « Faire sien. Emprunter, s'approprier, détourner », pp. 17-37.
- UNESCO (2003). *Qu'est-ce que le patrimoine immatériel?* En ligne : <https://ich.unesco.org/doc/src/01851-FR.pdf>
- Uzel, Jean-Philippe (2000). « L'art contemporain autochtone, point aveugle de la modernité », dans Bellavance, Guy (Dir.). *Monde et Réseaux de l'art*, Montréal : Liber, pp. 189-203.
- Vachon, Robert (1993). « La dynamique mohawk de la paix », *Interculturel*, Cahier N° 118, Vol. XXVI, N° 1, Hiver, pp. 3-86.
- Vallières, Pierre (1968). *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal : Parti Pris.
- Vandycke, Robert (1994). « Le statut de minorité en sociologie du droit. Avec quelques considérations sur le cas québécois », *Sociologie et sociétés*, Vol. 26, N° 1, printemps, pp. 87-97.
- Vigneault, Louise (2006). « Zacharie Vincent : dernier Huron et premier artiste autochtone de tradition occidentale », *Mens : revue d'histoire intellectuelle de l'Amérique française*, Vol. 6, N° 2, pp. 239-261.
- Ville de Montréal (2015). *Le rhizome d'Ondinnok et de La Marie Debout*. En ligne : <http://montreal.mediationculturelle.org/les-projets/le-rhizome-dondinnok-et-de-la-marie-debout/>
- Voltaire (2009, 1967). *L'ingénu*, Paris : Éditions Flammarion.
- Voyé, Liliane ; Billiet, Jaak (1999). « Introduction. Sociologie et religion : figures de rencontres », dans Voyé, Liliane ; Billiet, Jaak (Dir.). *Sociologie et Religions : des relations ambiguës*, Louvain : Presses universitaires de Louvain, pp. 23-37.
- Wachtel, Nathan (1992 [1971]). *La vision des vaincus. Les Indiens du Pérou devant la Conquête espagnole, 1530-1570*, Collection « Folio Histoire », Paris : Gallimard.
- Wachtel Nathan (1967). « La vision des vaincus : la conquête espagnole dans le folklore indigène », *Annales. Économies, Sociétés, Civilisations*, 22<sup>e</sup> année, N° 3, pp. 554-585.
- Weber, Max (1964). *L'Éthique protestante et l'Esprit du capitalisme*, Collection « Recherches en Sciences humaines », Paris : Librairie Plon.
- White, Anne-Marie (2011). « Être artiste dans la francophonie canadienne », *Forum sur les pratiques artistiques, 31 octobre, Ottawa*. En ligne : <http://www.fccf.ca/conference-de-cloture-danne-marie-white>
- Wickham, Philip (2004). « Théâtre de guérison : entretien avec Yves Sioui Durand », *Jeu : revue de théâtre*, Vol. 4, N° 113, pp. 104-112.
- Wickham, Philip (1995). « Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire », *Jeu*, Vol. 74, pp.113-119.

- Wilson, Ann (2000). « Helen Gilbert and Joanne Tompkins. *Post-colonial Drama: Theory, Practice*. Critique », *Recherches théâtrales au Canada*, Vol. 21, N° 1. En ligne : <https://journals.lib.unb.ca/index.php/tric/article/view/12657/13544>
- Wilson, Sheena (2012). « Multiculturalisme et transculturalisme : ce que peut nous apprendre la revue *ViceVersa* (1983-1996) », *International Journal of Canadian Studies / Revue internationale d'études canadiennes*, N° 45-46, pp. 261- 275.
- Wuilmart, Françoise (2011). *Pourquoi retraduit-on ? Traduction et prise de sens : Effi Briest aux mains de trois générations*, Bruxelles : Centre Européen de traduction littéraire. En ligne : <http://www.traduction-litteraire.com/articles/pourquoi-retraduit-on/>
- Zahlner Casmier, Roswitha (2005). « L'appropriation de l'expérience "noire" dans deux romans de la littérature acadienne : Pélagie-la-Charrette et Moncton Mantra », *Revue Canadienne de Littérature comparée*, juin, pp.183-197.