

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

VERTIGES : LE THÉÂTRE POUR FAVORISER LA RENCONTRE ENTRE AUTOCHTONES  
ET NON-AUTOCHTONES

THÈSE

PRÉSENTÉE

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DOCTORAT EN ÉTUDES ET PRATIQUES DES ARTS

PAR

GENEVIÈVE BÉLISLE

AVRIL 2025

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.12-2023). 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

À Jean-Guy, Marguerite, Noah et Charlie Legault pour l’amour infini, la tendresse et l’humour ;  
À Jocelyn Bélisle, Lucie Rajotte et Jossia Bélisle pour l’affection, le soutien et la curiosité ;  
À Yves Jubinville, pour la rigueur, l’appui constant et les clefs vers des passages insoupçonnés ;  
À Dave Jenniss, inestimable complice, pour l’ouverture, la grandeur d’âme et l’amitié ;  
À Jean-François Côté, Catherine Cyr et Nicole Nolette, membres du jury, pour l’engagement ;  
À Monia Abdallah pour la confiance et l’accompagnement précieux ;  
À Véronique Basile Hébert pour le cœur vibrant, les éclats de rire et la richesse des rencontres ;  
À Julie Burelle pour les pistes de réflexion fertiles ;  
À Daniel Chartier pour les perspectives d’échanges inspirantes ;  
À Marco Collin, Charles Bender et Xavier Huard des Productions Menuentakuan, ainsi qu’au Théâtre Aux Écuries pour la chaleur et la gentillesse ;  
À Myriam Fugère, René Rousseau, Jocelyn Sioui et Alexia Vinci pour la sensibilité et la bonté ;  
À Nancy Gauthier pour l’amitié et les séjours de rédaction à Rimouski ;  
À Mélanie Nogue pour la lumière et la générosité ;  
À Éveline Payette-Dalpe pour les fous rires et les conversations enthousiasmantes ;  
À Louise Vigneault pour le regard franc et bienveillant ;  
Aux communautés de Wemotaci, Manawan et Tasiujaq pour l’accueil amical ;  
À l’équipe des Productions Ondinnok pour la fraternité ;  
Aux chercheurs, chercheuses et artistes des colloques à Delhi, Buenos Aires et Poitiers, spécialement Vijaya Rao, Hélène Amrit, Anne Trépanier, Mirna Sindičić, Martina Lourdes Rojo, André Magord, Marlène Autain Belly, Marie-Jo Thério, Ana Maria Haddad Zavadinack et Éliakim Sénégas-Lajus pour la joie et les idées partagées ;  
À mon merveilleux et fidèle entourage, Mylène Gaudette, Isabelle Tardif, Annie de Pauw, Stéphanie Blais, Jean-Marc Dalphond, Isabelle Payant, Maryse Dumouchel, Renée Allie, Hervé Dionne, Louise Godbout et Alton Legault pour l’écoute, les encouragements et les moments exutoires ;

À l'équipe et aux collègues admirables du Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQÀM, en particulier Viviane Delisle, Marie-Christine Lesage, Véronique Bachand, Yoanis Menge et Julie Andrée T., ainsi qu'aux autres formidables collègues, notamment Anne Nadeau, Jeanne Murray-Tanguay, Sarah-Louise Pelletier-Morin et Raffaella Siniscalchi pour les paroles éclairantes et la solidarité ;

Au Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC) pour l'indispensable soutien financier ;

Aux nombreux organismes ayant soutenu mes activités de recherche-crédation, l'Association étudiante du doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal (AÉDÉPAUQÀM), l'Association internationale en études québécoises (AIÉQ), l'Association des jeunes chercheurs européens en études québécoises (AJCEÉQ), le Conseil québécois du théâtre (CQT) et MITACS, le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec (CRILCQ), l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM et la Société québécoise d'études théâtrales (SQÉT).



## DÉDICACE

À mes parents, Lucie et Jocelyn.

À ma sœur Jossia et à mon frère Francis.

À mes enfants, Marguerite, Noah et Charlie.

Aux personnes issues de nations autochtones que j'ai rencontrées durant ce projet et qui ont partagé avec moi leur temps, leurs traditions et leurs histoires.

## TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS.....	ii
DÉDICACE.....	iv
LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES .....	vii
RÉSUMÉ .....	viii
INTRODUCTION .....	9
CHAPITRE 1 À L'ORÉE DE LA FORÊT .....	26
<b>1.1 Case départ</b> .....	26
<b>1.1.1 Scanner son bagage</b> .....	26
<b>1.1.2 Déplier la carte</b> .....	27
<b>1.2 Construction et transmission des récits de mémoire et d'histoire</b> .....	34
<b>1.2.1 L'histoire racontée à l'école</b> .....	41
<b>1.2.2 Mythistoires et représentations du peuple québécois dans quelques œuvres phares</b> .....	49
<b>1.2.3 Initiatives pour un changement des perspectives</b> .....	56
<b>1.2.4 L'art comme moyen d'expression, de dévoilement et de réappropriation des identités, des mémoires et des cultures autochtones</b> .....	59
<b>1.2.5 Le théâtre pour déplier la mémoire</b> .....	66
<b>1.3 L'écriture dramatique comme bricolage de soi</b> .....	72
<b>1.3.1 Identité et autofiction : se raconter soi-même</b> .....	78
<b>1.3.2 Robert Lepage et l'autofiction</b> .....	83
<b>1.3.3 Se raconter à travers un autre fictionnel</b> .....	87
<b>1.4 L'altérité</b> .....	90
<b>1.4.1 L'altérité dans un contexte de décolonialité</b> .....	91
<b>1.4.2 Le dialogue pour amorcer le mouvement</b> .....	93
CHAPITRE 2 ENVISAGER LA TRAVERSÉE.....	99
<b>2.1 Reconnaître la présence des structures coloniales</b> .....	99
<b>2.2 Tresser une méthodologie</b> .....	104
<b>2.2.1 L'heuristique comme point de départ</b> .....	104
<b>2.2.2 Convoquer d'autres méthodologies : le doute, le voyage et la collaboration</b> .....	110
<b>2.3 Collectionner et organiser les sources d'inspiration</b> .....	117
<b>2.4 Donner du sens au hasard</b> .....	124
<b>2.5 Dialoguer avec l'Autre</b> .....	128
CHAPITRE 3 VERTIGES (TEXTE DE CRÉATION).....	132

CHAPITRE 4 DANS LE TOURBILLON DE LA CRÉATION, SEMER DES PETITS CAILLOUX.....	193
<b>4.1 L’aridité du sentier</b> .....	193
<b>4.2 Rayons de lumière sous la canopée</b> .....	196
<b>4.3 Quelqu’un avec qui marcher</b> .....	200
<b>4.4 Prendre le thé</b> .....	205
<b>4.5 Surprises agréables et autres moments révélateurs</b> .....	207
CONCLUSION .....	212
ANNEXE A <i>Indian Act</i> de Nadia Myre.....	220
ANNEXE B Exemples de matériaux récoltés sur Internet ayant servi à la création de <i>Vertiges</i> .....	221
ANNEXE C Extraits du fichier « Bribes de mon écriture » par Geneviève Bélisle.....	223
ANNEXE D Tableau des inspirations et cartes conceptuelles .....	229
ANNEXE E Exemples de cartes-messages des Premières Nations .....	233
ANNEXE F Cartes pigées le 15 décembre 2020 ayant inspiré le dialogue reproduit en page 98.....	234
ANNEXE G Photo de la marionnette servant à interpréter le personnage du Monstre casse-tête dans <i>Vertiges</i> .....	235
ANNEXE H Photos de la lecture de <i>Vertiges</i> , Théâtre aux Écuries, 14 avril 2024. ....	236
ANNEXE I Photo de la dernière carte-message pigée dans le cadre de ce projet (13 juillet 2024) .....	238
BIBLIOGRAPHIE .....	239

## LISTE DES ABRÉVIATIONS, DES SIGLES ET DES ACRONYMES

AÉDÉPA UQÀM	Association étudiante du doctorat en études et pratiques des arts de l'Université du Québec à Montréal
AIÉQ	Association internationale en études québécoises
AJCEÉQ	Association des jeunes chercheurs européens en études québécoises
CQT	Conseil québécois du théâtre
CRILCQ	Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture au Québec
CVR	Commission de Vérité et Réconciliation du Canada
ÉNTC	École nationale de théâtre du Canada
FRQSC	Fonds de recherche du Québec — Société et culture
MoMA	Museum of Modern Arts
ONF	Office national du film
ONU	Organisation des Nations Unies
OQLF	Office québécois de la langue française
SQÉT	Société québécoise d'études théâtrales
UQÀC	Université du Québec à Chicoutimi
UQÀM	Université du Québec à Montréal

## RÉSUMÉ

Le projet de cette thèse-crédation s'inscrit dans l'actualité théâtrale québécoise de 2018 alors que deux spectacles de Robert Lepage étaient l'objet d'une vive polémique. M'efforçant à aller au-delà des positions contrastées suscitées par les débats autour de *Slāv* et *Kanata*, j'ai souhaité, en tant qu'artiste québécoise, amorcer un dialogue entre Allochtones et Autochtones, faire du théâtre un territoire de rencontre transcendant les sensibilités culturelles et les notions d'appropriation culturelle et de liberté de création.

Cette thèse interroge les concepts de mémoire, d'histoire et d'altérité ainsi que mon propre rapport aux Premiers Peuples au Québec. Elle cherche à mieux comprendre de quelles manières la transmission est intervenue dans mon apprentissage de l'histoire du Québec et dans les relations de pouvoir qui se sont établies entre Autochtones et non-Autochtones. Elle dépeint l'exploration de la notion de dialogue entre ces deux peuples, qui s'est d'abord effectuée de façon théorique. Elle raconte aussi le processus d'écriture ardu, ponctué d'épisodes de doute, d'autocensure et de solitude, au bout duquel a émergé une pièce de théâtre impliquant une rencontre bien réelle. Celui-ci s'est développé dans le cadre d'une collaboration avec l'artiste wolastoqey et québécois Dave Jenniss pour la finalisation du texte dramatique *Vertiges* et sa mise en lecture. Le processus de création a permis l'ouverture d'un espace commun où se sont entrecroisés la fiction et la réalité ainsi que l'intime et l'universel afin de faire naître un dialogue prometteur.

Mots clés : altérité, appropriation culturelle, dialogue, dramaturgie, écriture dramatique, histoire du Québec, identité, mémoire, relations entre Allochtones et Autochtones, théâtre, transmission

## INTRODUCTION

### Élément déclencheur

Durant l'été 2018, des mouvements de manifestation contre deux spectacles de Robert Lepage prennent naissance à Montréal. *Slāv*<sup>1</sup> aborde la thématique de l'esclavage et *Kanata* raconte une partie de l'histoire du Canada à travers les relations entre Allochtones<sup>2</sup> et Autochtones. Dans les deux cas, les représentations sont annulées. Je suis profondément bouleversée par l'ampleur de la polémique. Puisqu'il s'agit d'actes de création, le retrait de ces spectacles équivaut-il à de la censure ? À partir de quel moment est-il justifié d'accuser un ou une artiste d'appropriation culturelle ? A-t-on le droit de parler d'une culture sans en faire partie ? Peut-on raconter l'histoire de l'Autre ? Est-ce que le fait de prendre un élément provenant d'une culture qui n'est pas la nôtre est forcément un geste de pillage ? Est-ce possible de créer à partir d'une mémoire partagée ?

Mon malaise est d'autant plus grand que j'ai moi-même pratiqué, dans le cadre de ma maîtrise<sup>3</sup>, une écriture dramatique juxtaposant plusieurs textes du répertoire québécois, dont des poèmes de la poète innue Joséphine Bacon. J'avais au préalable obtenu l'autorisation des auteurs et autrices et des maisons d'édition pour utiliser leurs mots, mais jamais je n'ai pensé que mon élan créateur pourrait être perçu comme un geste de dépouillement ou de domination s'enracinant dans une forme de colonialisme. Mes certitudes se trouvent ébranlées. Ce que je croyais aller de soi ne tient plus. Je songe à ces spectacles de Robert Lepage, aux artistes qui s'impliquent depuis des années dans ces projets, aux possibilités et aux limites de la création, aux membres des

---

<sup>1</sup> Mis en scène par Robert Lepage, *Slāv* est issu d'un long processus de recherche musicale de l'artiste Betty Bonifassi. Celle-ci avait proposé une relecture contemporaine de chants d'esclaves afro-américains dans le cadre de spectacles présentés dès 2013 et de deux albums enregistrés en 2014 et 2016.

<sup>2</sup> Selon le site Internet de l'organisme Mikana (2022), le terme « allochtone » fait référence à une personne dont les ancêtres ne sont pas originaires de la terre où elle réside. Dans la présente thèse, je l'emploierai comme synonyme de « non-autochtone ».

<sup>3</sup> Béliisle, Geneviève. (2018). *L'intertextualité au théâtre : un jeu entre hommage et insolence, entre mémoire et oubli* (mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

communautés autochtones, aux artistes des minorités culturelles, aux obligations des personnes créatrices, des compagnies, des institutions. C'est tout mon être qui vacille.

Évoluant dans le milieu du théâtre québécois depuis près de vingt-cinq ans, comme actrice, médiatrice culturelle, directrice d'une petite compagnie de théâtre de création et, plus récemment, autrice, la remise en question de la liberté de création artistique, la teneur des accusations d'appropriation culturelle et de racisme, la violence au cœur des échanges entre le clan des adeptes et celui des détracteurs et détractrices de Robert Lepage m'apparaissent démesurées. C'est plus fort que moi, je dois réagir. Mais sur la place publique, le dialogue semble impossible, les opinions sont polarisées, le débat s'envenime. Et je suis soudainement bien consciente que ce n'est pas le fait d'écrire une lettre étalant mes états d'âme d'artiste dans les journaux qui fera avancer la discussion<sup>4</sup>.

Alors que je cherche une façon significative d'engager à la fois une réflexion et une conversation, je sens naître en moi un désir aussi inattendu qu'irrépressible d'entrer en contact avec les Premières Nations au Québec, que je connais trop peu. Cette ambition qui, au départ, relève de l'intuition plus que de l'intention délibérée, est à la source de ce projet doctoral.

## **Contexte et problématique**

Mon projet s'inscrit dans un contexte où la question de l'appropriation culturelle demeure source de polémiques. La notion est effectivement devenue, depuis quelques années, un sujet excessivement sensible dans le milieu théâtral québécois (et dans bien d'autres sphères, il va sans dire). Plusieurs artistes ont fait face à des situations de controverses et à des accusations d'appropriation culturelle. Les créateurs et créatrices des minorités culturelles revendiquent avec raison plus de place dans les œuvres artistiques et sur scène ; les artistes non autochtones craignent une atteinte à leur liberté de création et l'obligation de respecter certains quotas dans

---

<sup>4</sup> Le site Internet « Biscuits de fortune » rassemble, depuis 2018, tous les articles, lettres d'opinion, statuts sur les réseaux sociaux et émissions défendant ou critiquant *Slāv* ou *Kanata*. L'ampleur de cette bibliographie critique permet de constater à quel point le sujet a enflammé les tribunes : <https://biscuitsdefortune.com/bibliographie-critique-sur-la-reaction-face-au-spectacle-slav/>

les productions, en particulier si des subventions des différentes instances publiques ou privées de financement se trouvent en cause. Plusieurs enjeux se superposent : la place des minorités sur les scènes, l'appropriation culturelle, le racisme systémique, la décolonisation, l'équité, la liberté de création, les modèles de production, etc. Et ce sont tous les processus et projets artistiques qui sont entraînés dans cette spirale, au risque par moment d'une grande confusion.

Les membres des cultures minoritaires, colonisées et invisibilisées dénoncent depuis de nombreuses années la marginalisation et l'infériorisation dans lesquelles les structures politiques, culturelles et sociales les maintiennent. Que ce soit au Québec, au Canada ou ailleurs dans le monde, ces personnes militent en faveur d'une décolonisation et luttent pour faire reconnaître leurs droits. Par exemple, plusieurs actions ont été développées depuis la mise en place de la Commission de Vérité et de Réconciliation du Canada (CVR) en 2008 : naissance du mouvement *Idle no More* (2012), publication du rapport de la CVR (2015) et Enquête sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées (2016-2019). Ces événements ont notamment permis le dévoilement des nombreux torts subis par les peuples autochtones depuis les débuts de la colonisation et ont ainsi mené le gouvernement canadien à reconnaître sa responsabilité dans ce qui est maintenant désigné comme un génocide culturel<sup>5</sup>. C'est donc au cœur de ce contexte de luttes et de revendications que les spectacles *Slāv* et *Kanata* prennent l'affiche à Montréal, à l'été 2018.

Déclenchées à quelques semaines l'une de l'autre, les polémiques qui entourent ces deux œuvres théâtrales de Robert Lepage divisent l'opinion publique et mènent à l'annulation des représentations prévues à Montréal. La colère et l'indignation demeurent vives dans chacun des camps : d'un côté, ceux et celles qui crient à l'appropriation culturelle et expriment leur profond

---

<sup>5</sup> Selon l'ONU, un génocide combine « l'intention de détruire, en tout ou en partie, un groupe national, ethnique, racial ou religieux » et les actes suivants : « le meurtre de membres du groupe, des atteintes graves à l'intégrité physique ou mentale de membres du groupe, la soumission intentionnelle du groupe à des conditions d'existence devant entraîner sa destruction physique totale ou partielle, des mesures visant à entraver les naissances au sein du groupe, le transfert forcé d'enfants du groupe à un autre groupe » (ONU, n.d.). Selon le Rapport de 2015 de la CVR, plusieurs politiques mises en place par le gouvernement canadien, dont les pensionnats autochtones, étaient une mesure pour anéantir les peuples autochtones au Canada et les assimiler à la société canadienne (Commission de vérité et réconciliation du Canada, 2015).

malaise et leur violente irritation devant des projets artistiques qui prétendent mettre en scène leur histoire alors qu'ils les invisibilisent ; de l'autre côté, les gens qui défendent le droit des artistes de faire œuvre de tout et dénoncent une censure et une atteinte à la liberté de création. Dans les médias, les débats à ce sujet vont au-delà du domaine artistique et soulèvent aussi des questions éthiques, sociales et politiques. Selon le groupe de recherche « La liberté d'expression en débat » que dirige la professeure Julie Paquette, de juin à septembre 2018, les polémiques *Slāv* et *Kanata* se trouvent mentionnées dans plus de 700 périodiques imprimés ou numériques au Canada et en France<sup>6</sup>. L'omniprésence soudaine de la notion d'appropriation culturelle dans le paysage semble tout à coup enclencher, voire forcer une reconsidération et une remise en question de l'altérité, du rapport entretenu avec le passé, des prises de position face au colonialisme et des modes de création, toutes choses ayant un lien avec la façon dont une société aménage le vivre-ensemble. Une analyse de contenu d'articles tournant autour de la question de l'appropriation culturelle à la suite de la polémique de l'été 2018 a été publiée par David Lefrançois et Marc-André Éthier (2019). Celle-ci révèle d'abord que

Deux « nous » s'expriment dans les textes et s'excluent de façon réciproque. Le premier « nous » manifeste est celui d'un groupe sociohistoriquement opprimé en raison de motifs différents de la langue et de l'appartenance nationale. (...) Le deuxième « nous » s'identifie aux Québécois descendants de colons français (Lefrançois et Éthier, 2019).

Chacun des groupes se place ainsi en opposition à l'autre, ce qui démontre l'importance des notions d'identité et d'altérité dans les débats. De plus, les définitions de l'appropriation culturelle sont très variées, certaines incluant l'idée d'inégalité des pouvoirs entre cultures alors que d'autres n'en font pas mention. Selon Lefrançois et Éthier, des éléments se voient aussi déformés dans les propos des journalistes ou dans ceux qui sont rapportés, comme les concepts de liberté de création et de censure et la vision de la relation entre les colons français et les Autochtones dans l'histoire coloniale. Ces contradictions linguistiques et historiques ont certainement provoqué des malentendus dans la sphère médiatique, encouragé la polarisation

---

<sup>6</sup> Pelletier-Morin, Sarah-Louise. (2021). Éloge de la polémique. *L'Inconvénient*, (83), 30–36.

et empêché le dialogue. Pour que ce dernier existe, il est essentiel que le discours se construise à partir d'un langage commun.

Comment l'interprétation d'un mot peut-elle à ce point diverger ? Il appert que les premières définitions du terme « appropriation » sont nombreuses et qu'aucune ne revêt de connotation négative. Selon Diego Damián Gómez Becerra (2018), professeur à l'Université Nationale Autonome du Mexique, ce sont les études culturelles qui investissent éventuellement le mot d'une signification critique au cours du 20<sup>e</sup> siècle. Effectivement, au moment où la pensée décolonisée commence à se développer, vers les années 1970 et 1980, l'idée de spoliation s'impose, c'est-à-dire qu'en s'appropriant un élément d'une autre culture ou en l'imitant, une personne créatrice dépouille la communauté d'un bien tangible ou intangible auquel est associée une valeur culturelle.

Un des premiers à nommer le concept est Kenneth Coutts-Smith<sup>7</sup> (1976) lors d'une allocution présentée à Lisbonne dans le cadre du colloque de l'Association internationale des critiques d'art (AICA). Coutts-Smith avance alors que le capitalisme a donné naissance à une vision élitiste et eurocentrée de l'art. Dès le XV<sup>e</sup> siècle, la bourgeoisie a utilisé l'art pour réinterpréter l'histoire à son avantage, servir ses propres intérêts et valoriser l'idée d'une organisation de la société reposant sur l'opposition entre un petit groupe détenant à la fois les privilèges et le pouvoir économique et un groupe majoritaire à qui il est demandé de se soumettre<sup>8</sup>. Vers la fin du 18<sup>e</sup> siècle, lorsque l'histoire devient une discipline scientifique, documentée et basée sur des éléments vérifiables et accessible à un public de plus en plus large, la bourgeoisie est obligée de se tourner vers d'autres sources et cherche de nouveaux contenus dans les cultures dominées, toujours selon Coutts-Smith. Cette vision suscite de nombreuses critiques, dont celles des professeurs de droit Maxime St-Hilaire et Chantal Bellavance :

---

<sup>7</sup> Historien de l'art, critique, auteur et artiste britannique ayant émigré au Canada en 1970 pour poursuivre une carrière comme professeur dans plusieurs collèges et universités, dont l'Université York à Toronto, en plus de s'intéresser à l'art inuit.

<sup>8</sup> Coutts-Smith donne l'exemple des Médicis, qui ont utilisé les arts et l'architecture pour s'imposer en tant que l'une des familles les plus influentes de Florence et d'Europe.

(...) [L]a critique d'appropriation culturelle compte parmi ses principales racines un improbable marxisme culturel, notamment chez Kenneth Coutts-Smith qui (...) soutenait la thèse selon laquelle l'art moderne est une superstructure dont la fonction est d'abord de s'approprier l'histoire afin d'universaliser les intérêts de la seule bourgeoisie (...). Avec le développement de la « science historique » (...), l'art occidental bourgeois aurait été privé de cette possibilité d'appropriation historique. En même temps, l'art devenu formel se serait mis à manquer de contenus. (...) [L] art moderne se serait ensuite dardé sur les cultures colonisées afin d'y puiser de nouveaux contenus, ainsi arrachés à leur contexte signifiant. (...) Dans cette version primitive — qui est aussi pur délire —, la critique d'appropriation culturelle nie toute réalité à l'art, qu'elle réduit à son « contexte de production » (...) (St-Hilaire et Bellavance, 2019, p. 10).

Ainsi, selon la thèse de Coutts-Smith, l'art n'aurait aucune autonomie par rapport à la société et les artistes devraient s'en tenir à une représentation du réel. Pour St-Hilaire et Bellavance, « la critique d'appropriation culturelle est irréductiblement incompatible avec les arts et les lettres, qui jouent ici leur droit d'exister en tant que tels », et a pour conséquence que les créations artistiques « ne sont plus jugées comme œuvres, mais par la désignation d'un contexte extérieur. Elles tendent même à cesser d'en être, pour se limiter à une conversion performative d'un fragment insignifiant de réel en fiction » (St-Hilaire et Bellavance, 2019, p. 15). Comment les œuvres pourraient-elles alors continuer à faire réfléchir, à bousculer, à allumer les esprits, à faire rêver ? N'est-ce pas la force de l'art de plonger dans l'imaginaire et la fiction pour transformer, sensibiliser, émouvoir et mettre en action ? Pour St-Hilaire et Bellavance, la confusion qui existe au cœur de la critique d'appropriation entre la culture en tant que création artistique et la culture comme concept de sciences sociales engendre d'inutiles levées de boucliers et fragilise la notion de liberté artistique. L'appropriation culturelle soulève sans aucun doute des enjeux à la fois identitaires, relationnels et sociétaux, qui dépassent largement le cadre artistique. Comment l'envisager alors en création ? Quelle place faire aux questionnements qu'elle provoque sans entraver cette liberté ?

Il ne s'agit évidemment pas de nier les relations inégales, bien réelles, entre les cultures, entre autres au Canada. L'importance de décoloniser l'histoire et les institutions a engendré de nombreuses questions quant aux rapports entre groupes dominants et groupes minoritaires ces dernières années. Le terme « appropriation » et les luttes qui y sont associées incarnent bien

cette nécessité de nommer l'inégalité entre sociétés. Si dans son essai *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autochtones et liberté d'expression*, l'autrice Ethel Groffier souligne que la notion d'appropriation culturelle « avait [auparavant] une connotation neutre d'échange entre les cultures » (Groffier, 2020, p. 28), des organismes intègrent dans leur définition l'idée de déséquilibre de pouvoir entre cultures mise en lumière par Coutts-Smith (1976). Du côté de l'Office québécois de la langue française, il s'agit d'une « utilisation, par une personne ou un groupe de personnes, d'éléments culturels appartenant à une autre culture, généralement minoritaire, d'une manière qui est jugée offensante, abusive ou inappropriée » (OQLF, 2012). Le Dictionnaire Oxford indique quant à lui que le terme

used to describe the taking over of creative or artistic forms, themes, or practices by one cultural group from another. It is in general used to describe Western appropriations of non-Western or non-white forms, and carries connotations of exploitation and dominance. The concept has come into literary and visual art criticism by analogy with the acquisition of artefacts (the Elgin marbles, Benin bronzes, Lakota war shirts, etc.) by Western museums<sup>9</sup> (Oxford Reference, 2024).

Parmi les personnes qui ont traité de la question depuis les années 1980, le professeur de philosophie James O. Young (2008) affirme que l'appropriation culturelle survient lorsque des membres à l'extérieur d'une culture (qu'il appelle *outsiders*) prennent possession d'éléments créés par des membres d'une autre culture (les *insiders*) pour leur propre bénéfice. Il identifie plusieurs formes d'appropriation dans les arts, dont l'appropriation d'objets d'art (un objet tangible appartenant à une culture passe aux mains d'une autre culture, par exemple un totem, une sculpture ou une peinture), l'appropriation de contenu (même phénomène avec des objets intangibles comme une pièce musicale ou un récit) et l'appropriation de sujet, aussi appelée appropriation de voix (représenter des individus ou des institutions ou écrire au sujet d'une autre culture dans un ouvrage de fiction). Young considère que chaque type d'appropriation peut être

---

<sup>9</sup> « Employé pour décrire la reprise de formes, de thèmes ou de pratiques artistiques par un groupe culturel au détriment d'un autre. Il est généralement utilisé pour décrire l'appropriation, par les Occidentaux, de formes non-occidentales ou non-blanches et comporte des connotations d'exploitation et de domination. Le concept est apparu dans le monde de la critique littéraire et visuelle par analogie avec l'acquisition de divers objets (les marbres d'Elgin, les bronzes du Bénin, les chemises de guerre des Lakotas, etc.) par les musées occidentaux » [Ma traduction].

initié par un geste moral ou immoral, selon la situation. Si le vol d'objets ou la perpétuation de stéréotypes causent sans contredit du tort à la culture concernée, Young affirme toutefois que ce ne sont pas tous les cas d'appropriation qui portent préjudice, soulignant que certains gestes artistiques peuvent avoir des conséquences positives, notamment lorsqu'ils permettent de renouveler le regard posé sur une culture ou de réduire l'érosion culturelle. Cette vision favorable de Young correspond à l'idée d'emprunt culturel, notions impliquant une réciprocité, un retour à la personne qui prête (Babin, 2019, p. 7). Contrairement à l'appropriation, qui insinue une relation à sens unique dictée par des enjeux de pouvoirs, l'emprunt culturel se caractérise par une rencontre entre deux cultures qui se reconnaissent mutuellement. L'important demeure de ne pas recréer une situation de subordination, occulter l'autre ou maintenir des préjugés.

De son côté, le professeur d'histoire de l'art Jean-Philippe Uzel (2019) différencie « appropriation culturelle », concept qui sous-entend un rapport de dominant-dominé souvent nié par les artistes qui sont la cible d'accusations, et « appropriation artistique » (ou « art d'appropriation »), geste posé par des artistes qui choisissent et assument délibérément de créer à partir d'œuvres sans attendre d'en avoir la permission. À ce propos, le Museum of Modern Arts (MoMA) de New York explique sur son site Internet que la pratique artistique d'emprunter et de copier des œuvres fait partie de l'histoire de l'art depuis toujours. Elle donne l'exemple de *L.H.O.O.Q. Shaved* de Marcel Duchamp (1965), qui reproduit la Joconde de Léonard de Vinci sur une carte à jouer. L'institution met au cœur de sa vision de l'appropriation culturelle la question de l'origine d'une œuvre et la notion d'auteur tout en rappelant les changements sociaux ayant mené à une nouvelle perception du concept :

Appropriation is the intentional borrowing, copying, and alteration of existing images and objects. A strategy that has been used by artists for millennia, it took on new significance in the mid-20th century with the rise of consumerism and the proliferation of images through mass media outlets from magazines to television. [...] Today, appropriating, sampling, and remixing elements of popular culture is common practice for artists working in many different mediums, but such strategies continue

to challenge notions of originality and authorship, and to push the boundaries of what it means to be an artist<sup>10</sup> (Museum of Modern Arts, 2024).

Ainsi, les définitions et les interprétations de l'appropriation sont multiples. Les possibles glissements vers une association systématique avec d'autres concepts comme la censure ou la liberté d'expression n'étonnent guère, comme en témoignent les extraits de plusieurs articles publiés dans les journaux et revues à l'époque des controverses en 2018. Dans *Le Devoir* du 9 juillet, Jean-François Nadeau écrit : « En retirant un spectacle parce qu'il déplaît à certains, on a donné beau jeu à des gens qui ont sans doute bon cœur, mais qui n'en sont pas moins d'odieux censeurs. Convenons tout de même que, sans aller jusqu'à justifier la censure, ils n'ont certainement pas tout faux » (Nadeau, 2018). Josée Boileau lance d'emblée l'affirmation suivante en introduction de son article paru dans le magazine *Châtelaine* du 7 août : « Quel curieux été à se demander qui a le droit de faire quoi dans ce libre champ qui s'appelle la création ! » (Boileau, 2018). De son côté, Denise Bombardier écrit dans une chronique du *Journal de Montréal* que « [r]ien n'est plus inquiétant pour l'avenir que ce cocktail explosif du triomphe de la rectitude politique et de la mise en tutelle de la liberté artistique » (Bombardier, 2018). Une constatation émerge de la lecture de la revue de presse de cette affaire : le débat autour de l'appropriation culturelle demeure la pointe de l'iceberg et cache d'autres préoccupations humaines. Laurie Bédard explique, dans le magazine *Spirale*, que « les opinions fusent de toutes parts. Certaines sont nuancées, d'autres sont empreintes d'une colère qu'on comprend et qu'on peut ou non justifier. Finalement, on réalise le manque cruel d'écoute, de réflexion profonde et sincère » (Bédard, 2018).

En réponse à ce constat, les actions en faveur d'un dialogue interculturel au théâtre et dans les arts se multiplient. Parmi celles-ci, l'École nationale de théâtre du Canada instaure au printemps 2021 un Cercle consultatif autochtone visant à « influencer et à renforcer les

---

<sup>10</sup> « L'appropriation est l'emprunt, la copie et l'altération intentionnels d'images et d'objets existants. Cette technique, utilisée par les artistes depuis des millénaires, a pris une nouvelle signification au milieu du XXe siècle avec la montée du consumérisme et la prolifération des images dans les médias de masse, que ce soit dans les magazines ou à la télévision. (...) Aujourd'hui, l'appropriation, l'échantillonnage et le remixage d'éléments de la culture populaire sont des pratiques courantes pour les artistes travaillant dans de nombreux médias, mais continuent de remettre en question les notions d'originalité et de propriété et de repousser les limites de ce que cela veut dire être un artiste. » [Ma traduction].

méthodes pédagogiques de l'École en y intégrant une vision autochtone du monde, ainsi qu'à offrir aux sections anglaise et française des occasions de se réunir grâce aux pratiques artistiques autochtones » (ÉNTC, 2024). Formé d'artistes autochtones et de personnes ayant étudié à l'École, le groupe, présidé en 2024 par l'artiste métisse Jani Lauzon, cherche entre autres à sensibiliser l'ensemble du corps professoral aux réalités et enjeux des communautés autochtones, à développer au sein de l'institution une appréciation des arts de la scène autochtones et à outiller les personnes autochtones pour une meilleure compréhension de leurs propres cultures. Les activités prennent la forme d'ateliers et de tables rondes avec des artistes autochtones et d'une cérémonie de bienvenue annuelle pour toute la communauté étudiante. Outre le Cercle consultatif autochtone, l'ÉNTC offre depuis 2018 sur une base bisannuelle une résidence artistique à des Autochtones qui leur permet l'exploration de nouvelles approches artistiques et l'accès à du mentorat et à divers enseignements. L'Innu Soleil Launière (2018-2020) et l'Anishinaabe Émilie Monnet (2020-2022) ont été les premières à bénéficier de cette résidence. L'Innu Simon Riverain a ensuite été choisi pour participer au programme de 2022 à 2024.

Une autre manière d'instaurer le dialogue est la journée d'étude « Théâtre interculturel et appropriation culturelle. Enjeux éthiques et esthétiques<sup>11</sup> » qui se déroule le 10 mars 2022 à l'UQÀM et qui génère une réflexion à partir d'une mise en relation de la théorie et de la pratique. Organisée par la chercheuse et professeure Daniela Sacco, qui compte alors sur la collaboration de *l'European Union's Horizon 2020 Research* et du groupe de recherche PRint — Pratiques interartistiques & scènes contemporaines, cet événement a réuni des artistes et des universitaires autour de quatre thématiques : « Corps et altérités », « Mémoire et identité », « Public — Communauté » et « Création — Formes décoloniales ». La rencontre de différentes perspectives donne lieu à des discussions éclairantes au sujet du rôle et des responsabilités de l'artiste et du public, des limites et de la liberté en création, des défis auxquels font face les artistes des minorités dans le milieu artistique québécois, des pistes à envisager pour favoriser une meilleure

---

<sup>11</sup> <https://percees.uqam.ca/fr/actualites-article/journee-detude-theatre-interculturel-et-appropriation-culturelle-enjeux-0>

visibilité de ces cultures et des moyens concrets à déployer pour décoloniser les espaces artistiques.

Sur les scènes montréalaises, les voix des Autochtones et des minorités visibles sont davantage valorisées à travers plusieurs projets. Parmi ceux-ci, *Héritage*, un texte de Lorraine Hansberry traduit par Mishka Lavigne, monté par Mike Payette et joué au Théâtre Jean-Duceppe en 2019, met en scène neuf interprètes noirs sur dix ; *Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os*, écrit et mis en scène de Dave Jenniss et chapeauté par les Productions Ondinnok à La Licorne en 2021, implique plusieurs artistes des Premières Nations ; *Alterindiens*, une pièce de l'Ojibwe Hayden Drew Taylor traduit par Charles Bender et présenté par les Productions Menuentakuan à la Salle Fred-Barry en 2021, regroupe plusieurs Allochtones et Autochtones ; *Mama*, un texte de Nathalie Doummar programmé au Théâtre Jean-Duceppe en 2022 et repris par Juste pour rire en 2023, réunit treize actrices issues de différentes communautés culturelles ; *Manikanetish*, une adaptation théâtrale du roman de Naomi Fontaine jouée au Théâtre Jean-Duceppe au printemps 2023, met de l'avant une distribution composée d'interprètes des nations innue et mi'kmaq ; *M'appelle Mohamed Ali*, un texte de Dieudonné Niangouna mis en scène par Philippe Racine et Tatiana Zinga Botao, produit par le Théâtre de La Sentinelle et le Théâtre de Quat'sous, coproduit par le Festival TransAmériques, et à l'affiche en 2022, puis en 2024 au Théâtre du Nouveau Monde, rassemble une actrice noire et huit acteurs noirs ; *Akuteu*, de et avec l'artiste innue Soleil Launière, prend l'affiche de la Salle Jean-Claude Germain en 2022 ; *Toqaq Mecimi Puwiht/Delphine rêve toujours*, un texte de Dave Jenniss créé par les Productions Ondinnok et le Théâtre de la Vieille 17 et présenté à la Maison Théâtre et en tournée en 2023, privilégie une collaboration artistique entre plusieurs artistes provenant de différentes communautés autochtones et culturelles.

Même s'il reste encore du travail à faire, de nombreux artistes rencontrés par la journaliste Annabelle Caillou estiment que les polémiques de 2018 ont permis de sensibiliser la société québécoise aux enjeux vécus par les minorités et qu'un changement positif est en cours au sein du milieu théâtral. Dans un article paru dans *Le Devoir* en juin 2023, Caillou rapporte entre autres les propos de Charles Bender (Wendat), qui remarque un changement « très encourageant » pour

les artistes des minorités visibles et autochtones : « Les espaces pour les accueillir existent, les diffuseurs sont au rendez-vous, les spectateurs aussi. Maintenant, il faut leur donner le temps et les moyens de créer (...) ». De son côté, Rachel Morse, alors coprésidente du Conseil québécois du théâtre (CQT), est d'avis que le monde du théâtre « va dans la bonne direction », mais que « beaucoup reste à faire pour rendre le milieu encore plus inclusif » (Caillou, 2023).

Pour accompagner et soutenir la communauté théâtrale dans ce changement, que ce soit au sein des institutions ou des processus de création, le CQT lance en mai 2023 une trousse numérique sur l'appropriation culturelle (CQT, 2023). L'organisme souhaite ainsi répondre à la demande du milieu de pouvoir compter sur des outils concrets permettant une meilleure compréhension de la notion et des enjeux qu'elle implique<sup>12</sup>. Destinée à toutes les communautés culturelles et à l'ensemble des personnes travaillant dans le domaine artistique, la trousse comporte quatre sections : un survol de l'évolution du terme « appropriation culturelle » incluant une définition des différentes formes d'appropriation et une mise en contexte pour comprendre le lien entre les luttes décoloniales et les enjeux de l'appropriation ; un glossaire de termes connexes au concept ; une vidéo donnant la parole à plusieurs artistes ayant mis sur pied des projets artistiques qui valorisent l'interculturalité ; une boussole prenant la forme d'un parcours d'autoréflexion s'effectuant à travers huit questions à se poser pour stimuler la réflexion et éclairer de possibles angles morts en création. La trousse représente un autre exemple concret de l'impact qu'ont eu les polémiques entourant les spectacles *Slāv* et *Kanata*.

S'ils mènent éventuellement à une sensibilisation et à une prise de conscience de la population, les débats que ces deux œuvres suscitent d'abord se limitent dans un premier temps à la notion d'appropriation culturelle. Peu importe la manière de l'aborder et de l'interpréter, celle-ci provoque des crispations et constitue, en cela, une entrave au dialogue. Le seul fait de la nommer enflamme les esprits et éclipse tout autre questionnement. C'est en changeant de posture, en regardant au-delà du concept pour plonger au cœur même du malaise et de l'inconfort ressentis

---

<sup>12</sup> J'ai moi-même collaboré avec la professeure Monia Abdallah à la production de cet outil dans le cadre d'une recherche soutenue par une subvention MITACS de partenariat entre l'UQÀM et le CQT.

que les enjeux artistiques, sociaux et politiques peuvent être abordés et qu'un dialogue avec l'autre peut être envisagé.

C'est l'hypothèse que postule cette thèse. Dans le cadre de mon projet doctoral, j'ai choisi d'aller à la rencontre de l'Autre, un Autre que je connaissais peu jusqu'ici : les personnes autochtones situées au Québec.

En partant de mon expérience d'artiste de théâtre, les principaux objectifs de cette recherche-crédation consistaient à explorer des questions liées au fait de parler d'une culture qui n'est pas la sienne, de mettre en relation des mémoires, des histoires et des cultures qui coexistent sans se connaître ni se reconnaître et d'approfondir mes connaissances des Autochtones pour ensuite les transposer dans une œuvre artistique. Au moyen d'un processus de création libre aboutissant à l'écriture d'un texte de théâtre, mon ambition était de fouiller une partie de la mémoire du Québec, de m'imprégner des réalités et des enjeux des Premières Nations et des Inuit, de réfléchir au rapport que j'entretiens avec ces peuples, d'éclairer autrement certains aspects des relations entre Autochtones et Allochtones et possiblement de déclencher, au moyen d'une œuvre dramatique, une prise de conscience et un désir de conversation. Au cœur de ce projet, il y avait la nécessité de tisser des liens entre mes souvenirs et certains souvenirs collectifs du Québec, de combiner des faits historiques choisis avec des éléments fictionnels et de faire se croiser mon écriture et différents documents d'archives puisés dans le domaine public (discours politiques, articles de journaux, témoignages). Je cherchais avant tout un moyen de créer une rencontre, tant dans le processus d'écriture que dans la fiction dramatique (afin d'engager également le lectorat/public dans le dialogue) et, à travers chacune des démarches entreprises, de faire le pont avec les Premiers Peuples.

### **Perspectives de la recherche-crédation**

Cette thèse s'articule autour d'un projet d'écriture dramatique comme espace favorisant le développement de dialogues entre Allochtones et Autochtones : des dialogues artistiques, mais aussi des dialogues d'humain à humain, sur le terrain. Je souhaitais, par ce moyen, produire des

connaissances qui suscitent l'intérêt des personnes allochtones pour les Autochtones, interrogent leurs perceptions du passé et les invitent à revisiter leur rapport aux différentes communautés autochtones situées au Québec, souvent défini par des mythes et préjugés bien ancrés dans leur imaginaire. Cette démarche me semblait même susceptible de sensibiliser plus spécifiquement le milieu théâtral québécois aux défis que comporte la création impliquant des enjeux interculturels et de le conscientiser à la mise en place d'un processus artistique éthique.

Le texte théâtral qui se retrouve au chapitre 3 représente en lui-même un mode de transmission des connaissances acquises et des réflexions qu'elles ont engendrées. Bien qu'il ait une existence tangible sur papier, il était incontournable pour moi de lui offrir également un espace physique pour vibrer, ce qui représentait aussi l'occasion pour moi d'entrer concrètement en contact avec l'Autre de mon texte, c'est-à-dire une personne autochtone. Une fois la première version de ma pièce écrite, je l'ai donc explorée en salle de répétition sous forme de laboratoire dramaturgique en compagnie de l'artiste wolastoqey Dave Jenniss, qui a collaboré à titre de conseiller à la dramaturgie, metteur en lecture et acteur. L'objectif premier de cette étape était que moi, Allochtone, et lui, Autochtone, développions un dialogue concret, d'un point de vue à la fois artistique et humain. Le processus visait aussi à mettre le texte à l'épreuve et à le travailler de manière à en faire une mise en lecture.

Par la suite, la médiation culturelle se trouvant au cœur de ma pratique, une lecture publique a eu lieu, à trois moments durant le processus de création. Plusieurs mois séparaient les lectures, ce qui m'a permis chaque fois de prendre du recul avant de replonger dans l'écriture. Ces événements étaient ouverts tant aux Allochtones qu'aux Autochtones et rassemblaient un auditoire composé de personnes d'âges variés et provenant de différentes sphères d'activités. À la fin de chacune des représentations, une discussion permettait au public et aux artistes d'échanger sur l'impact de l'œuvre. J'ai envisagé ces rassemblements comme des moments contribuant à mon geste créateur, mais aussi favorisant la discussion, élément essentiel afin de créer un véritable mouvement vers l'Autre.

Plusieurs questions ont émergé au cours du processus : dans la mesure où le théâtre peut être conçu comme une expérience de l'altérité, quels outils et quelles méthodes de création privilégier pour parler d'une autre culture que la mienne et pour travailler en collaboration avec des artistes d'autres cultures ? Comment prendre en compte le rapport que ces artistes entretiennent avec leur propre culture et comment incorporer cette dimension dans mon processus de découverte ? De quelles manières l'imaginaire peut-il devenir un espace où s'entretiennent les mémoires et les récits québécois et autochtones, individuels et collectifs ? Comment préserver une forme de liberté de création tout en évitant de tomber dans le piège de l'autocensure ?

Je vois la recherche-crédation comme un voyage de soi vers soi, de soi vers l'Autre, un parcours avec l'Autre, une piste fertile pour initier et développer un dialogue nécessaire au vivre-ensemble, peut-être même un moyen d'agir, à la hauteur de mes possibilités, afin de reconnaître les torts causés par le colonialisme. Cette thèse se déploie en quatre parties. Dans la première, je me penche sur la manière dont l'histoire et la mémoire se construisent, se transmettent et forgent tant l'identité d'un individu que celle d'un peuple et les relations qu'ils développent et entretiennent. J'explore ensuite l'écriture dramatique comme une forme de bricolage à partir de soi, convoquant la fiction, le réel, l'intime et l'universel. Dans le cadre de cette discussion sur les liens entre histoire/mémoire et fiction, j'aborde la notion d'altérité, indispensable pour entamer une réflexion sur le dialogue. Le deuxième chapitre met en lumière les différentes méthodologies choisies pour développer et stimuler cette recherche-crédation et démontre de quelles manières elles se sont entretissées durant le processus. Cette section est suivie par *Vertiges*, le texte dramatique que j'ai créé dans le cadre de cette thèse et qui a été présenté en lecture publique grâce à la collaboration de l'artiste wolastoqey et québécois Dave Jenniss. Dans le quatrième chapitre sont déclinées les étapes importantes de mon processus de création et les enjeux qu'elles soulèvent sur les plans artistiques et éthiques.

Parallèlement à mon récit, je glisse au fil des pages des réflexions personnelles qui ont émergé au fil du temps, comme une porte ouverte sur mon esprit de chercheuse-crédatrice. Elles témoignent des défis, élans, doutes et questions qui m'ont habitée sans relâche et qui m'ont fait défricher

des sentiers foisonnants de richesses. Dans ces passages décalés sur la page et écrit en italique, je parlerai au « je ».

*Comme ceci.*

*Ce saut vers la droite, comme un pas de côté, me permet de dégager un espace pour que s'exprime ma sensibilité au « je » et que se déploie autrement la notion d'identité, qui se trouve au cœur de ce projet. Quand je cherche à me définir, je n'arrive pas à choisir, à trancher, à me cataloguer. De fait, il m'apparaît insensé de devoir délaissier mon identité de créatrice pour prendre celle de chercheuse universitaire. Je ressens la nécessité de raconter et de rendre compte à partir d'un point de vue sensible.*

*Il demeure évidemment important de m'adresser à la communauté scientifique, mais il est essentiel pour moi que les fruits de cette recherche soient accessibles à tous et toutes. Je prends donc la liberté de m'éloigner du ton conventionnel d'une thèse grâce à une astuce inoffensive. J'invite les lecteurs et lectrices à plonger occasionnellement dans l'italique, là où je les garde près de moi, complices de mes réflexions intimes.*

*Dans cet espace parallèle, je donne le droit à ma petite voix d'exprimer ses doutes, de commenter les trouvailles, de porter un regard subjectif sur les événements et de rapporter des souvenirs personnels. Ces passages deviennent aussi un moyen de faire écho à mon texte dramatique. Dans Vertiges, le personnage du Monstre casse-tête a pour fonction de confronter, souligner les incohérences et semer le doute. Apparaissant ponctuellement au fil des tableaux, comme un clown sortant d'une boîte à surprise, il est celui qui joue dans ma tête et qui ébranle mes certitudes. Il aussi celui qui permet, au fil de la pièce, de mettre peu à peu les morceaux ensemble. J'ai imaginé ces bribes en italique comme des petits cailloux semés çà et là, qui permettent de suivre en coulisses*

*le chemin d'errance et de découvertes qu'a été ce processus de recherche-  
création.*

## CHAPITRE 1

### À L'ORÉE DE LA FORÊT

#### 1.1 Case départ

##### 1.1.1 Scanner son bagage

*Je me considère comme une personne privilégiée et éduquée. J'ai multiplié les occasions de voyages et de rendez-vous avec d'autres cultures tout au long des cinquante dernières années. Mais jamais avec les Autochtones.*

*Mes connaissances sur ces cultures s'avèrent somme toute assez sommaires. Je sais que plusieurs nations se trouvent au sein du territoire de la province de Québec, sans pouvoir dire le nombre exact. Je connais les Innus, les Inuit, les Mohawks, les Atikamekw, les Mi'kmaq et les Wendats, mais je les nomme rarement par leurs noms : je me simplifie la vie en les rassemblant toutes sous le terme « Autochtones ». Je n'ai pas besoin de chercher bien longtemps pour apprendre que ce mot englobe en fait les Premières Nations, les Inuit et les Métis. Je suis au courant de l'existence de la Loi sur les Indiens, les « réserves » et quelques éléments au sujet des Pensionnats et de la Crise d'Oka, mais je ne pourrais pas en parler de manière approfondie. En résumé, je dirais que mes connaissances se limitent à des événements — des clichés même — survolés et appris par cœur durant mes cours d'histoire au secondaire ou racontés sommairement par mes parents. Aussi bien dire que je ne sais rien des Premiers Peuples, de leurs cultures et de leurs histoires. Je prends acte de l'ensemble des constatations qui émergent peu à peu autour de moi : des opinions polarisées sur une œuvre, la cohabitation et la friction des histoires et des vies autochtones et québécoises, la nécessité d'une affirmation de soi collective.*

*Un paysage un peu flou apparaît. Une forêt se laisse deviner, dense et opaque. Je ne suis pas certaine de comprendre pourquoi, mais j'ai l'intuition que mon*

*prochain voyage commence ici. Je perçois une invitation à pénétrer dans cet écosystème grandiose, malgré ma peur du noir et des fantômes, afin de suivre un sentier pour aller de moi à l'Autre.*

Cette recherche-crédation, s'articule autour des concepts de transmission de la mémoire et de l'histoire, de l'écriture dramatique et de l'altérité. Chacun représente un élément essentiel autour duquel mon projet s'organise, une pierre d'assise sur laquelle je me suis appuyée tout au long de mon projet. Et bien évidemment, la question des relations entre Autochtones et non-Autochtones est indispensable à creuser.

### **1.1.2 Déplier la carte**

Les travaux traitant des relations entre Québécois francophones et Autochtones au Québec se multiplient depuis 2019-2020. Cependant, des publications théoriques, chapitres de livres et articles parus avant cette période et examinant les enjeux historiques et les défis contemporains de la cohabitation de ces peuples, dont plusieurs sont rédigés en anglais, peuvent être recensés, comme les textes de David Garneau (Métis), Jill Carter (Anishinaabe/Ashkenazi) et Dylan Robinson (Stó:lō/Skwah)<sup>13</sup>. En français, les échanges épistolaires de Deni Ellis Bécharde (Canado-américain) et Natasha Kanapé Fontaine (Innué) dans *Kuei, je te salue : conversation sur le racisme* et l'ouvrage collectif dirigé par Alain Beaulieu (Québécois allochtone) et al., tous les deux publiés en 2016, s'avèrent éclairants pour expliquer les malentendus qui persistent entre les peuples.

Rassemblant près d'une vingtaine d'essais, *Les Autochtones et le Québec : des premiers contacts au Plan Nord* (Beaulieu et al., 2016) s'intéresse à la manière dont se sont développés les liens économiques, politiques et culturels entre les « descendants des Européens » et les onze nations autochtones au Québec, ainsi qu'aux nombreux enjeux ayant influencé ces relations. Claude Gélinas (Québécois allochtone) observe d'abord que la tendance à opposer les cultures traditionnelles des Autochtones et la culture québécoise francophone persiste encore aujourd'hui, de part et d'autre, comme au temps de la Nouvelle-France. Les Canadiens français

---

<sup>13</sup> Consulter la bibliographie.

ont alors pris leurs distances des nations autochtones afin d'éviter que les autres groupes colonisateurs continuent de voir une proximité entre eux et les Autochtones, surtout qu'à ce moment, « la théorie évolutionniste, selon laquelle les Autochtones se retrouvaient classés parmi les races les moins évoluées » gagnait en popularité (Gélinas, dans Beaulieu et al., 2016, p. 181). Ces « considérations politiques les [ont] plutôt [amenés] à privilégier un discours de distanciation ayant pour conséquence de représenter les Autochtones comme des individus évoluant dans un univers culturel parallèle et fermé » et à accentuer plusieurs traits et comportements valorisant davantage la culture des Canadiens français (Gélinas, dans Beaulieu et al., 2016, p. 182). Gélinas signale que les Autochtones ne souhaitent pas non plus souligner l'influence de la culture canadienne-française sur leurs peuples.

La trajectoire historique commune de ces deux populations a toujours été accompagnée d'un souci d'entretenir, des deux côtés, un clivage symbolique qui fait abstraction de leur réelle proximité socioculturelle. En effet, depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, la cohabitation et l'interaction des Autochtones et des Euro-Canadiens ont été caractérisées par une double réalité : alors que d'un côté ont prévalu des rapports effectifs qui ont mené, notamment, à un métissage culturel significatif, de l'autre a persisté un discours politique mettant l'accent sur les différences, voire la distance infranchissable qui séparerait ces deux ensembles culturels (Gélinas, dans Beaulieu et al., 2016, p. 177).

Ainsi, cette double réalité dont parle Gélinas (métissage culturel important et discours politique soulignant les différences) a toujours existé. Selon lui, il semble cependant que les discours politiques polarisants aient souvent eu plus de poids, avivant ainsi l'opposition entre les deux cultures. Cela expliquerait que, « encore de nos jours, malgré cinq siècles de fréquentation, ces deux populations apparaissent comme autant de solitudes » (Gélinas, dans Beaulieu et al., 2016, p. 177-178).

Toby Morantz (Canadienne allochtone) considère que la posture des gouvernements face aux différentes nations autochtones maintient le statu quo. Ainsi, les situations géographique, économique et culturelle de chacune ne sont pas prises en considération et les politiques mises en place les forcent à se sédentariser. S'appuyant sur le traitement réservé aux Inuit et aux Cris à partir de la Seconde Guerre mondiale, Morantz affirme que

[les instances gouvernementales] contrôlent les dépenses et fournissent des services peu satisfaisants. Projets de création d'emplois artificiels, formation, logement, éducation – tous ces programmes sont conçus à Ottawa et doivent s'appliquer à l'ensemble du pays au lieu de répondre aux besoins locaux. Tous échouent dans la mesure où ils ne permettent pas d'intégrer les Cris et les Inuit en tant que sociétés autonomes, mais les transforment plutôt en sociétés dépendantes (Morantz, dans Beaulieu et al., 2016, p. 169).

Par exemple, lors du développement hydroélectrique à la Baie James dans les années 1970, les gouvernements fédéral et provincial ont complètement écarté les nations crie et inuk du processus :

Ottawa et Québec refusent de donner l'appui financier et social nécessaire pour permettre aux Cris et aux Inuit de participer à l'entreprise industrielle la plus colossale du Québec, le projet hydroélectrique de la Baie-James, le projet du siècle. Personne ne se préoccupe de former les Cris et les Inuit pour qu'ils puissent occuper les postes de professionnels ou de semi-professionnels affectés au fonctionnement des immenses génératrices (Morantz, dans Beaulieu et al., 2016, p. 170).

Faisant lui aussi le constat d'une stagnation, Yves Sioui Durand (Wendat) demande au gouvernement de « ré-établir des relations saines et ouvertes qui garantissent la fin du statu quo qui traduit encore aujourd'hui les volontés coloniales qui durent depuis bientôt 150 ans » et de cesser sa « politique d'infantilisation envers les Premières Nations » (Sioui Durand, 2020, p. 156-157).

Le vivre-ensemble entre non-Autochtones et Autochtones demeure également un défi au sein de plusieurs villes québécoises où la présence des Autochtones s'est accrue depuis les dernières décennies, comme le soulèvent les Allochtones Carole Lévesque et Édith Cloutier (dans Beaulieu et al., 2016, p. 281). Les autrices observent que cette présence grandissante des personnes autochtones dans les villes

a des impacts à l'échelle des individus et des familles qui se retrouvent en situation de cohabitation interculturelle. (...) [D]es relations de bon voisinage peuvent se développer entre Autochtones et non-Autochtones, mais, à l'inverse, des préjugés, du rejet et des comportements discriminatoires peuvent freiner les tentatives de cohabitation (Lévesque et Cloutier, dans Beaulieu et al., 2016, p. 286).

En effet, les relations s'avèrent parfois difficiles, notamment parce que certaines personnes allochtones ont une réticence à partager l'espace qu'elles habitent, alors que pour beaucoup d'Autochtones, les villes représentent le lieu d'une affirmation politique, une occasion pour créer des liens avec différentes instances gouvernementales et associations. Des initiatives urbaines comme les centres d'amitié autochtones visent à aider la cohabitation entre populations allochtones et autochtones et à valoriser les avantages de ces relations, en sensibilisant les Allochtones et en militant pour la défense des droits autochtones (Lévesque et Cloutier, dans Beaulieu et al., 2016).

*Bon. Je sens (encore) monter en moi une petite bouffée du fameux syndrome de l'imposteur. Quand je fais une recherche dans le moteur de recherche de la bibliothèque de l'UQÀM avec le mot « autochtone », je vois apparaître près de 200 mémoires et thèses qui traitent de toutes sortes d'aspects touchant les Autochtones : les pensionnats, le théâtre, le documentaire, la foresterie, le tourisme, les relations entre Allochtones et Autochtones<sup>14</sup>. Qu'est-ce que je vais bien pouvoir apporter de plus à la réflexion, moi l'Allochtonne qui ne sait à peu près rien sur les Autochtones? Le chef de l'Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador Ghislain Picard semble me répondre.*

Il reste un long chemin à parcourir avant d'arriver à de tels rapports [égalitaires] entre nations. C'est pourquoi il faut faire mieux. Et pour faire mieux, il faut d'abord comprendre notre patrimoine commun et ses répercussions actuelles. Là est toute l'importance du présent ouvrage. Il invite à la rencontre, à aller vers l'autre. J'invite donc tous les Québécois et Québécoises à le lire. Peut-être qu'ainsi, en favorisant peu à peu ces rencontres entre Québécois et Autochtones, verrons-nous émerger une vision commune de notre avenir collectif. (Picard, dans la préface de Beaulieu et al., 2016, p. 14).

---

<sup>14</sup> J'ai entre autres répertorié les thèses-crétions de Josiane Dulong-Savignac, Nathalie Armand-Gousy et les mémoires-crétions de Hugo Bourcier et Caroline Therriault, dont les références se trouvent dans la bibliographie.

*Une vision « commune ». J'ai besoin de ressentir cette notion de communauté, de vivre-ensemble, besoin de concrétiser ce que ça peut bien vouloir dire. Je cherche des individus avec qui échanger, mais je me sens timide et un brin démunie.*

De nombreuses œuvres et références précieuses pour cette recherche m'ont permis d'entrer en dialogue avec les réflexions de personnes qui jouent dans le même carré de sable que moi. C'est le cas du livre *Rencontres en territoires contestés* de Julie Burelle (Québécoise allochtone) publié d'abord en anglais (2018), puis en français (2022). S'inscrivant dans la suite de son projet doctoral, l'ouvrage offre une réflexion sur la posture des « Québécois.es de souche » (c'est le terme qu'elle emploie) face aux Autochtones, posture fortement influencée par le fait qu'ils et elles se voient comme étant « une minorité culturelle et linguistique colonisée au sein du Canada (...) » (Burelle, 2022, p. 45). Burelle soutient que

le Québec brandit la dépossession/marginalisation que lui ont fait subir les Britanniques au cours de son histoire afin d'occulter son propre passé en tant que puissance colonisatrice et de justifier le fait qu'il reste une communauté coloniale de peuplement opprimant les nations autochtones, dont il considère les terres comme son propre territoire national (Burelle, 2022, p. 45).

En décortiquant plusieurs œuvres où la question des relations entre les nations québécoise et autochtones sont abordées, Burelle démontre comment l'invisibilisation des Autochtones et les violences issues du colonialisme caractérisent encore aujourd'hui l'imaginaire. Elle propose également un regard sur quelques performances autochtones, dévoilant comment celles-ci parviennent à rendre visible ce que l'histoire coloniale a tenté d'effacer.

Parmi celles-ci se trouve *Muliats*, texte paru en octobre 2018 et produit par la compagnie Menuentakuan deux ans auparavant. Composée d'artistes allochtones et autochtones, l'équipe de création de *Muliats* donne vie à une rencontre entre un Québécois et un Innu qui apprennent à se connaître au-delà des malentendus et des stéréotypes souvent au cœur des relations entre Québécois et Autochtones. Les deux jeunes hommes constatent peu à peu l'écart qui existe entre

l'image qu'ils ont de l'Autre et la réalité. Selon Burelle, qui décortique le spectacle dans un ouvrage collectif récent, *Muliats* cherche certainement à « éduquer le public [et] pourrait être platement didactique, [mais il] évite cet écueil par son registre poétique, son tempo rapide soutenu par des moments d'humour et en favorisant l'ambiguïté et les questions ouvertes plutôt que les réponses toutes faites » (Burelle, 2025, p. 119). Par exemple, le public entend des répliques en langue innue, n'obtient pas toujours d'explications précises et doit faire l'effort de fouiller en-dehors de la représentation. Par l'entremise de l'œuvre, les artistes l'invitent à pousser plus loin sa réflexion, à se commettre, « à s'impliquer, à aller au-delà de la simple extraction<sup>15</sup> des territoires intérieurs autochtones », c'est-à-dire le vécu, les savoirs et les émotions des personnes autochtones (Burelle, 2025, p. 120).

Burelle s'intéresse d'ailleurs à des manifestations artistiques où « la figure de l'Autochtone tragique tient encore trop souvent lieu de ressource naturelle » (Burelle, 2025, p. 118) ou bien sert à nourrir l'image que se fait d'elle-même la culture dominante. Par exemple, en analysant la pièce *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* écrite en par Alexis Martin et présentée par le Nouveau Théâtre Expérimental en 2012, Burelle défend la thèse que le peuple québécois continue d'être décrit comme étant une victime des Anglais et un allié des Autochtones (Burelle, 2022). Plutôt que de saisir l'occasion pour revisiter les relations entre les peuples québécois francophone et autochtones, Burelle considère qu'Alexis Martin appuie son œuvre sur des idées préconçues et des références qui parlent et plaisent à un public allochtone. Ainsi, contrairement à *Muliats*, *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* ne crée pas de réelle rencontre entre les deux peuples, donc pas de bouleversements, et expose une forme de réconciliation à sens unique. Des personnes chercheuses comme Jill Carter et Dylan Robinson, que Burelle cite, estiment que les rapports entre Autochtones et Allochtones se caractérisent par une « logique

---

<sup>15</sup> Ce terme fait référence au concept de l'extractivisme, c'est-à-dire l'exploitation de ressources naturelles, souvent situées dans des pays plus pauvres, qui sont ensuite exportées ailleurs. Ici, l'extraction fait référence à l'attitude du pouvoir colonial, à une « la logique d'extraction qui sous-tend les relations entre les Premiers Peuples et les colonies de peuplement que sont le Québec et le Canada » (Burelle, 2025, p. 117). Il est question d'une exploitation du territoire, mais aussi de celle d'éléments culturels.

d'extraction », qui va jusqu'à puiser dans les récits, émotions et savoirs des peuples autochtones (les territoires intérieurs) permettant aux non-Autochtones de répondre à plusieurs besoins :

besoin de se distancier de cet « autre » Autochtone, de le dénigrer ou, au contraire, de le rendre mythique et désincarné ou, plus récemment, besoin de se réclamer d'un métissage avec cette autochtonie, de s'en approprier des éléments, et d'ainsi se dédouaner en quelque sorte de l'histoire violente qui nous unit aux peuples autochtones. Autrement dit, ces territoires intérieurs sont une autre denrée que la colonie cherche à exploiter et à consommer, pour son propre bénéfice (Burelle, 2025, p. 118).

C'est dire que les Allochtones ont plutôt tendance à vouloir se déculpabiliser face aux Autochtones au lieu d'entamer un réel processus de réflexion au sujet de l'oppression entre nations.

En écho à cette idée, David Garneau (Métis) affirme que les Allochtones désirent aujourd'hui que les récits, la mémoire et les cultures autochtones leur soit accessibles et compréhensibles et s'attendent à ce que les peuples autochtones répondent à ces attentes. Il s'appuie notamment sur la Commission Vérité et Réconciliation du Canada (CVR) pour soutenir cette thèse. Si plusieurs Allochtones ont vu dans la CVR un premier pas vers un rapprochement entre les deux parties, Garneau est plutôt d'avis que de nombreux écueils entachent cette initiative du gouvernement, par exemple, le concept de pardon basé sur une vision catholique, la rémunération des personnes qui témoignent et le fait de mettre l'attention sur les victimes et non sur les personnes ayant commis les crimes, etc. (Garneau, 2016, p. 24). Il ne croit d'ailleurs pas au terme « réconciliation » qui implique l'existence passée d'une relation amicale aujourd'hui brisée. Pour Garneau, cela entretient une conception erronée de l'histoire voulant que les rapports entre Autochtones et Européens aient été pacifiques jusqu'au moment de la création des pensionnats. Selon lui, il serait plus juste de parler de « conciliation », c'est-à-dire d'un mouvement qui tend vers l'harmonie. Pour entamer cette démarche, il faut s'assurer que les deux groupes s'entendent sur les faits. La mise sur pied de collaborations artistiques et scientifiques non coloniales implique de commencer par « reframing the contemporary dialogue between Indigenous and non-Indigenous people as one of conciliation rather than reconciliation. Thinking, making collaborating, and exhibiting

within sites of perpetual conciliation has the potential to transform rather than contain<sup>16</sup> » (Garneau, 2016, p. 24). Toujours selon Garneau, il est essentiel de ne pas précipiter ce processus de conciliation. Il faut du temps pour trouver de nouvelles manières de faire et de dire, pour transformer profondément des liens. Et pour s'engager sur cette voie, « [a]rt is not healing in itself, but it can be in relation<sup>17</sup> » (Garneau, 2016, p. 39).

Le théâtre, parce que sa nature même est d'être un art de relations, s'avère certainement un espace pouvant conduire à cette conciliation entre non-Autochtones et Autochtones. Il demeure cependant essentiel de se libérer de la contrainte de temps, souvent au cœur des processus habituels de création et de production, pour permettre un engagement réel de part et d'autre pouvant mener à une déconstruction des représentations dominantes, à une remise en question des perspectives et à une rencontre décomplexée et sincère. En tant que non-Autochtones, il faut sans doute aussi accepter notre incompréhension et notre manque de connaissances, reconnaître les angles morts dans les récits de notre histoire et écouter afin de favoriser une ouverture qui va au-delà des bonnes intentions. Il n'existe pas de mode d'emploi garantissant une réussite, mais les réflexions explorées par ces personnes autrices et chercheuses se révèlent certainement riches pour envisager les pistes à suivre et les écueils à contourner.

## **1.2 Construction et transmission des récits de mémoire et d'histoire**

« Je me souviens ». Gravés à la demande de l'architecte Eugène-Étienne Taché en 1883 dans la pierre de l'Hôtel du Parlement, cœur de l'Assemblée nationale du Québec, ces mots, devenus la devise du Québec, invitent à ne pas oublier le passé de la nation canadienne-française. Ce passé est aussi valorisé par plusieurs statues de bronze représentant des personnalités historiques, installées sur la façade de l'édifice entre 1890 et 1969 : religieux et religieuses, missionnaires, explorateurs, militaires, etc. : « [t]ous ces personnages sont solidaires face à une même aventure,

---

<sup>16</sup> « recadrer le dialogue contemporain entre les peuples autochtones et non autochtones comme un dialogue de conciliation plutôt que de réconciliation. Penser, fabriquer, collaborer et exposer dans des sites de conciliation perpétuelle a le potentiel de faire évoluer plutôt que de limiter » [Ma traduction].

<sup>17</sup> « l'art n'est pas un remède en soi, mais il peut le devenir grâce aux relations avec autrui » [Ma traduction].

un même rêve et illustrent à leur manière la devise *Je me souviens (...)* » (Assemblée nationale, 2021).

En écho à cette mise en valeur du passé, le professeur et historien Lionel Groulx considère dans ses écrits que « [n]otre maître [est] le passé » (Groulx, 1924). Pour Jean-François Nadeau, il est clair que

chez Groulx, le passé se fait toujours insistant. Le passé (...) forme à ses yeux un socle ferme plutôt qu'une terre meuble ou rocailleuse dans laquelle on avance selon les termes fixés par une méthode. Le passé est ainsi tenu dans les serres d'un système symbolique puissant défini par des rêves politiques qui saturent en tout temps sa pensée. (...) Groulx se montre sans cesse à la recherche de permanences, de quelque chose qui serait de l'ordre de l'irréductible, au nom d'un sentiment national qu'il chérit et fabrique à force de chercher en tout des racines, des origines, des genèses, lesquelles ont toutes à voir avec la nation, dans le but de la conforter, de la magnifier » (Nadeau, 2018, p. 70)

Comme le nomme Régine Robin, en considérant le passé comme un « socle ferme », il y a un danger de tomber dans le piège du « fixisme mémoriel » : « [o]n se fait une idée du passé et rien ne peut bouger. La mémoire est figée » (Robin, citée dans Lépine, 2021, p. 111). Par ailleurs, l'envie de réécrire le passé pour oublier des pans moins glorieux de l'histoire et mieux s'intégrer dans le présent peut mener à un autre piège, celui de l'amnésie (Robin, citée dans Lépine, 2021, p. 112).

Mon intention n'était certainement pas de rester tournée vers le passé pour alimenter mes réflexions et justifier ma pensée actuelle, encore moins de réécrire mon histoire de femme et de Québécoise. L'objectif était plutôt d'approfondir la question de la transmission (des savoirs, de l'histoire) afin d'apporter un nouvel éclairage sur ma façon d'appréhender le monde. De quelle mémoire suis-je faite ? Sur quelles bases mon identité, mes connaissances, mes valeurs et ma vision du monde se sont-elles construites ? Qu'en est-il de la mémoire collective de la nation québécoise ? Je ne pouvais pas avancer sans regarder d'abord vers l'arrière, sans remuer mes propres souvenirs et ma mémoire personnelle et familiale, sans fouiller dans les souvenirs

collectifs et la mémoire du Québec dans lequel je vis. Cet exercice a demandé un questionnement important sur les manières dont ces mémoires sont construites.

Bref, l'objectif n'était pas d'effectuer un travail d'historienne sur les relations entre Allochtones et Autochtones, mais il importait, pour entreprendre ce projet sur la mémoire, de convoquer le matériau historique. Les deux notions (mémoire et histoire) demeurent liées à l'idée de transmission, que celle-ci passe par l'oralité ou par l'écriture, selon les époques, les traditions et les peuples. Elles sont indissociables du concept d'oubli, qu'il soit volontaire ou non, et forgent aussi bien l'identité individuelle que collective à travers une pluralité de récits historiques, littéraires, culturels et autobiographiques qui s'écrivent et se transforment au fil des interprétations qui en sont faites. Régine Robin affirme toutefois que

même si l'on ne peut séparer les deux notions, il n'en demeure pas moins qu'elles ne sont pas superposables. Il y a, au-delà des préjugés, une déontologie minimale de la recherche historique qui se fait à partir de l'établissement des faits, d'archives, d'indices, de traces et de méthodologies, qui vise à questionner ces sources en fonction de questions pertinentes qu'on adresse aux documents. (...) [L]a visée de poser du vrai sur le réel du passé reste un impératif alors que, dans le cadre de la mémoire collective, l'impératif est de situer dans une filiation, un récit, une continuité de fidélité (Robin, citée dans Lépine, 2021, p. 110-111).

L'élaboration d'une narration cohérente rend possible la construction d'une identité (individuelle ou collective). Paul Ricœur explique que le récit tente de donner une forme provisoire et synthétique à ce qu'il nomme « l'identité narrative » (Cambron, 1999, p. 147). En fait, chaque histoire représente à la fois la trace d'une piste d'interprétation, de lecture d'un événement, d'un moment et une source de connaissances. Selon lui, « l'identité narrative n'est pas une identité stable et sans faille ; (...) il est possible de composer plusieurs intrigues au sujet des mêmes incidents (...) » (Ricœur, 1985, p. 358). Il conçoit que

[l]'histoire d'une vie se constitue par une suite de rectifications appliquées à des récits préalables, de la même façon que l'histoire d'un peuple, d'une collectivité, d'une institution procède de la suite des corrections que chaque nouvel historien apporte aux descriptions et aux explications de ses prédécesseurs (...) (Ricœur, 1985, p. 356).

Par conséquent, tout récit individuel ou collectif se transforme au fil du temps. Cette reconfiguration est influencée par l'arrivée d'une altérité, quelle qu'elle soit, qui ébranle la cohérence, fait des nœuds dans le fil du récit. Face à l'autre, il y a une nécessité d'ajuster l'histoire pour qu'elle continue d'avoir du sens, pour qu'elle reste en accord avec les paramètres qui définissent notre identité. Les récits historiques ont pour but de créer une certaine cohésion sociale, de rassembler les membres d'un groupe, de renforcer l'identité.

Contrairement aux histoires que chaque individu se raconte, l'Histoire est une science critique qui implique un travail d'archive et cherche à extraire les récits historiques des mythes. Mais tout récit comporte des angles morts qui empêchent de proposer un portrait global. Bien des événements demeurent donc exclus de cette narration, des visions se voient priorisées et plusieurs figures importantes se font écartier, même si ces manipulations sont souvent inconscientes, ayant pour conséquence qu'une interprétation unique et figée de l'Histoire se transmet et construit ensuite l'imaginaire, du moins en ce qui concerne la discipline occidentale de l'histoire basée sur une démarche scientifique. Il suffit de penser au domaine des sciences où de nombreuses découvertes attribuées à des hommes ont plutôt été réalisées (ou coréalisées) par des femmes. À titre d'exemple, Nettie Stevens, Rosalind Franklin et Lieva Einstein n'ont pas été créditées pour leurs travaux, se voyant même écartées des rapports de recherche et des récompenses. Du côté des Autochtones, des figures importantes sont aussi passées à l'oubli. C'est le cas du chef de la nation des Odawas, Pontiac, qui s'est battu aux côtés des Français, dirigeant une révolte contre l'intendant Amherst. Ce mouvement a grandement affecté les troupes britanniques et a forcé le gouvernement à revoir sa façon d'envisager les relations avec les Autochtones.

Tandis que les écrits se trouvent temporairement fixés dans le temps (ils peuvent évidemment être revisités), la transmission orale chez les Premiers Peuples rend possibles une transformation et une réactualisation des récits. Cet aspect explique peut-être en partie pourquoi elle est souvent perçue comme moins crédible et incompatible avec la démarche historique. L'anthropologue Sylvie Vincent apporte un éclairage sur cette question. Dans un texte paru en 2013 (Vincent, 2013), elle précise que l'oralité et l'écriture existent chez tous les peuples, à des degrés différents. Il est

donc faux de croire qu'une pratique exclut l'autre. Elle insiste également sur le fait que la transmission orale des récits historiques chez les Innus, par exemple, se fait dans le respect de règles qui garantissent une constance. De fait, les récits sont racontés devant des Aïnés qui les connaissent et qui peuvent s'assurer que la version qu'ils entendent est la même que celle qu'ils connaissent. Vincent répond également aux critiques selon laquelle la tradition orale ne peut être fiable étant donné qu'elle véhicule des interprétations de l'histoire et non des faits :

[En] ce domaine, tradition orale et histoire écrite peinent dans les mêmes sables mouvants. Nombre d'auteurs se sont interrogés sur la construction de l'Histoire tout comme sur l'invention de la tradition (...). Seuls l'extrême prudence du chercheur et le fait d'associer la critique interne (...) à une critique externe soignée peuvent pallier cette difficulté ; et cela est aussi vrai pour celui qui travaille en histoire écrite que pour celui qui travaille en histoire orale (Vincent, 2013, p. 85-86).

Pour la professeure Leila Inksetter, tradition orale autochtone et archives écrites allochtones ne doivent pas être placées en opposition (Inksetter, 2020, p. 51). Au contraire, elles peuvent réciproquement se compléter et apporter de nouvelles perspectives à certains événements historiques. Toutefois, il est essentiel de prendre en compte la façon dont les sociétés québécoise et autochtones conçoivent respectivement l'histoire et la notion de temps. L'historien François Hartog (2003) explique, en parlant de « régimes d'historicité », que les communautés entretiennent des liens particuliers avec leur passé, leur présent et leur futur et ont une manière propre d'envisager leur articulation. Ce rapport à la temporalité tend à définir leur identité et leur façon de construire leur mémoire :

(...) le régime d'historicité se voudrait un outil heuristique, aidant à mieux appréhender, non le temps (...), mais principalement des moments de crise du temps, ici et là, quand viennent, justement, à perdre de leur évidence les articulations du passé, du présent et du futur. (...) Ce serait ainsi une façon d'éclairer (...) les interrogations d'aujourd'hui sur le temps (...) : a-t-on affaire à un passé oublié ou trop rappelé, à un futur qui a presque disparu de l'horizon ou à un avenir surtout menaçant, un présent sans cesse consumé dans l'immédiateté ou quasiment statique et interminable, sinon éternel ? (Hartog, 2003, p. 38).

Outre les « sociétés primitives » d'Hawaï et des îles Fidji et les Maoris, à qui il fait référence à partir du travail des anthropologues Marshall Sahlins et Claude Lévi-Strauss, Hartog n'aborde pas

les régimes d'historicité des peuples autochtones en Amérique du Nord. Il s'intéresse surtout au « monde occidental et occidentalisé », par exemple l'Europe et les États, sociétés au sein desquelles il cible trois régimes d'historicité. Il définit d'abord le régime « ancien » dans lequel le passé est envisagé comme permettant d'éclairer le futur. Une grande importance est accordée aux mythes issus des temps immémoriaux, par exemple dans la civilisation grecque. Au sein du régime dit « moderne », soit à partir de la Révolution française, une rupture avec le passé se produit. Le temps s'accélère avec l'apparition de la notion de progrès et le futur s'envisage comme un temps prometteur dont il faut hâter l'arrivée. Plusieurs événements viennent ensuite perturber le rapport des sociétés occidentales au passé et au futur : les guerres mondiales, dans la première partie du XX<sup>e</sup>, Mai 68 et la chute du Mur de Berlin, en 1989. Un pessimisme s'installe peu à peu devant l'imprévisibilité du futur et l'impossibilité d'interpréter avec certitude le passé. Un nouveau régime d'historicité émerge alors, celui du présentisme, qui vient changer la perception que les communautés ont de l'histoire. S'imposent ainsi une domination du présent et des événements, une difficulté de se projeter dans l'avenir et un empêchement à trouver du sens dans le passé, ce qui provoque une multiplication des commémorations. C'est le régime dans lequel baignent, selon Hartog, les sociétés contemporaines en Occident.

Du côté des Autochtones, la chercheuse kanien'kehá:ka Deborah Doxtator explique que « [h]istory is an additive process, building upon what has gone before in a kind of consciously constructed continuity<sup>18</sup>» (Doxtator, 2001, p. 39). Par conséquent, comme l'écrit Jean-Philippe Uzel en s'appuyant sur les propos de cette théoricienne, le régime d'historicité autochtone

ne se décline pas, comme dans la tradition occidentale, par l'articulation des modalités passé-présent-futur avec une accentuation plus ou moins forte sur l'un ou l'autre de ces pôles selon les époques (ce qu'Hartog qualifie de passéisme, de présentisme et de futurisme), mais bien par le fait d'une coexistence et d'une interpénétration de ces trois modalités (Uzel, 2017, p. 35).

Le mode de transmission orale convient tout à fait à cette vision d'une histoire dans la continuité et la transformation, affirme Deborah Doxtator. Plusieurs peuples autochtones organisaient des

---

<sup>18</sup> « L'histoire est un processus cumulatif, construit sur ce qui a été fait auparavant, dans une forme de continuité construite consciemment. » [Ma traduction.]

conseils durant lesquels ils procédaient à la collecte, à la narration et à la mise à jour des récits et de l'histoire des interactions entre nations. Ils utilisaient également divers objets comme le wampum et la peau d'un animal afin de conserver symboliquement, sous forme de motifs ou de dessins propres à chaque nation, les savoirs (Doxtator, 2001, p. 40). De fait, ils racontaient leur histoire à travers les récits traditionnels et les histoires de la création, se basant sur la géographie, le territoire et la spiritualité. Par exemple, au sein de la nation innue, il existe deux types de récits. Les « atanukans » sont les histoires fondatrices, celles qui racontent et expliquent comment le monde fonctionne, qui donnent du sens à la présence de l'humain dans le cosmos. Elles mettent souvent en scène des êtres fantastiques. Les « tipatshimuns » racontent plutôt une nouvelle, un fait réel dont ont été témoins les membres de la communauté. Ce sont les « histoires vraies ». Peu importe le genre de récit, la date exacte d'un événement n'a pas d'influence puisque les Autochtones ne découpent pas le temps en années, mais en grandes périodes (Inksetter, 2020, p. 87). Ils conçoivent la vie de manière cyclique, circulaire.

Doxtator résume bien les conséquences de l'écart qui prévaut encore aujourd'hui entre la conception de l'histoire et du temps des Autochtones et celle des Allochtones : « Perhaps more than anything else, different concepts of time have contributed to the misinterpretation of Indian culture in the past and it is these interpretations of time that are now being re-interpreted in the present<sup>19</sup> » (Doxtator, 2001, p. 33). Un dossier complet de la revue *Recherches amérindiennes au Québec*, paru en 2016 et intitulé « Nouveaux regards sur l'histoire autochtone », est consacré à ce sujet. Alors que les premiers imaginent le passé, le présent et le futur comme une continuité, accordant une importance à la façon dont ils se rejoignent et interagissent, plusieurs penseurs conservateurs au Québec « affirment la supériorité de l'histoire politique "traditionnelle" (...) qui consiste pour l'essentiel en une lecture chronologique et linéaire du passé dans laquelle les hommes canadiens-français sont les principaux acteurs » (Gettler, 2016, p. 9).

---

<sup>19</sup> « Possiblement plus que toute autre chose, les différentes conceptions du temps ont contribué à une interprétation erronée de la culture des Autochtones dans le passé, et ce sont ces interprétations qui sont aujourd'hui réinterprétées. » [Ma traduction].

Comment l'histoire des relations entre les peuples autochtones et canadien-français (sans oublier les Canadiens anglais, qui ont aussi leurs récits de l'histoire) a-t-elle été transmise et interprétée de part et d'autre ?

### **1.2.1 L'histoire racontée à l'école**

Le manuel scolaire tient depuis longtemps un rôle prépondérant dans la transmission des savoirs. Comme l'affirment les chercheurs et professeurs François-Marie Gerard et Xavier Roegiers, d'autres fonctions fort importantes lui sont aussi attribuées, dont celle d'éducation sociale et culturelle, qui « concerne tous les acquis liés au comportement, aux relations avec l'autre, à la vie en société en général, c'est-à-dire aux objectifs du domaine socioaffectif (au sens large), permettant à l'élève de trouver progressivement sa place dans son cadre social, familial, culturel, national... » (Gerard et Roegiers, 2009, p. 93). Le manuel comme outil pédagogique parmi d'autres transmet ainsi des valeurs — de manière consciente ou pas — et exerce une influence sur la manière dont l'élève construit sa vision du monde et développe ses rapports avec les autres cultures.

Les divergences sont frappantes entre l'histoire du Canada racontée dans les manuels scolaires et celle de l'Amérique du Nord transmise oralement chez les Autochtones, de génération en génération, et longtemps laissée en marge du récit commun. En effet, ce qui se retrouve dans les documents écrits par les explorateurs français et les colons ne représente pas la seule « vérité ». L'effacement et la distorsion de l'histoire ont souvent été opérés par ces derniers dans le but de créer un récit qui les mette en valeur. Cette véracité du récit unique est d'ailleurs aujourd'hui remise en question par plusieurs historiens. L'exposition « C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI<sup>e</sup> siècle », présentée depuis 2013 au Musée de la Civilisation de Québec, témoigne de la divergence des visions. La capsule audio no 413, intitulée « La rencontre du chef innu Anadabijou et Samuel de Champlain », propose par exemple deux points de vue d'un événement diplomatique important qui a lieu le 27 mai 1603, au moment où Champlain revient de France, accompagné par deux Innus qui avaient fait le voyage avec lui. Lors de cet événement réunissant des Innus, des Anishinaabe, des Wolastoqiyik et des Français, le chef innu Anadabijou rencontre Samuel de Champlain. Dans le premier récit, rédigé par Champlain, ce dernier relate que des Innus

revenant de France auraient expliqué aux leurs que le roi Henri IV leur voulait du bien, désirait peupler leurs terres et faire la paix avec leurs ennemis. Assurés des bonnes intentions du roi français, les Autochtones et le chef Anadabijou acceptent la proposition française, concluant ainsi la première alliance militaire et commerciale entre Amérindiens et Français. Le deuxième récit, issu de la tradition orale innue, ne donne pas le même point de vue à l'égard de cette alliance avec les Français :

Les Français, cherchant un endroit où vivre, auraient repéré le site de l'actuelle ville de Québec. Nous avons l'habitude de nous y rendre au printemps. Les Français ont vu que Uepishtikueiau (Québec) était une bonne terre. Le chef français nous a dit : « Je vais faire pousser du blé et d'autres choses, et nous pourrons tous subvenir à nos besoins, y compris aux besoins des Innus ». Malgré certaines craintes, nous avons accueilli les Français sur notre territoire, croyant à cette promesse de partage de nourriture. En réalité, les Français ont cultivé la terre pour eux-mêmes pour ensuite nous vendre leurs récoltes. Puisque nous passons la majeure partie de l'année à l'intérieur des terres, c'est à force de revenir à Uepishtikueiau (Québec) que nous avons réalisé que les Français agrandissaient leur jardin. Nous avons alors affirmé avec force que cette terre était la nôtre, que nous nous en servions et que nous ne voulions pas que les Français entrent dans l'arrière-pays. Nous leur avons dit : « Allez ailleurs ! » (Musée de la civilisation, 2013).

Aujourd'hui, s'il est fait mention de cette « alliance franco-amérindienne » entre plusieurs nations algonquiennes et les Français dans le programme de formation en histoire du Québec et du Canada de l'école québécoise (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, 2017), il n'est jamais question des tristes conséquences, pour les Autochtones, de cette alliance commerciale. Il apparaît que l'autre version de l'histoire n'a pas été retenue, que ce soit volontaire ou non, pour faire partie du récit historique.

Le contenu d'un manuel scolaire écrit par Guy Laviolette, publié en 1951 par la Procure des Frères de l'Instruction Chrétienne et s'adressant à des élèves québécois de quatrième année, illustre un autre exemple de l'interprétation biaisée de l'histoire :

(...) C'est avec joie que Cartier prit possession de toute cette terre au nom de la France et de notre Seigneur Jésus-Christ. Il éleva une grande croix de trente pieds de hauteur, sur laquelle il mit des fleurs de lis et l'inscription : Vive le Roi de France ! C'était une

belle façon de conquérir un pays ; la plus belle assurément. (...) Le grand chef, Donnacona, fut d'abord mécontent de voir que le Capitaine des Visages-Pâles venait d'élever une croix sans sa permission. Mais il se calma bien vite en voyant la belle hache neuve que lui donnait Cartier. Il en fut si content qu'il dit à Cartier avec de grands gestes : — Vois-tu mes deux fils ? (...) Eh bien ! Je te les donne. Emmène-les avec toi de l'autre côté de la grande Eau, là où le soleil se lève (Lavolette, 1951, p. 58).

Ainsi, les colonisateurs de l'Amérique ont écrit une version de l'histoire devenue une forme de « vérité », un récit officiel largement diffusé dans des livres et enseigné aux enfants dans les écoles durant des décennies. Dans *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec ou Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*, Sylvie Vincent et Bernard Arcand expliquent :

[L]es manuels ne mentent pas, ils disent leur vérité en modelant le monde d'une certaine façon, parfaitement adaptée à leurs besoins. Il n'est pas surprenant que les Amérindiens ne soient pas présents dans les manuels puisqu'ils sont aujourd'hui très éloignés du pouvoir dans la société québécoise et puisque les manuels ne disent bien que ce que le pouvoir veut laisser entendre. Il serait donc futile de prétendre que l'image des Amérindiens est le résultat de l'ignorance et que les auteurs de manuels (...) ignoraient tout des centaines d'ouvrages ethnologiques déjà disponibles au moment où ils rédigeaient leurs manuels. Ce n'est pas par ignorance, mais par dessein que les manuels tiennent le discours qui leur est propre (...). Les auteurs connaissent déjà une autre vérité, mais choisissent plutôt de fabriquer leur vérité particulière (Vincent et Arcand, 1979, p. 324).

Dans les livres scolaires publiés jusqu'au milieu des années 1970, les Autochtones n'existent qu'en fonction de leur lien avec les non-Autochtones et se présentent en deux clans : les « bons Indiens » (par exemple les Algonquins) et les « mauvais Indiens » (les Iroquois). Décrits comme « [d]es “pauvres Indiens” qu'il fallait évangéliser et faire entrer dans la grande famille de l'Église, les Amérindiens sont devenus des pauvres types qu'il faut moderniser et faire participer pleinement au développement du Québec » (Vincent et Arcand, 1979, p. 323).

*Je pense à mes parents, nés à la fin des années 1940. Ils font peut-être partie de ces élèves de quatrième année qui ont appris l'histoire du Québec à partir du livre de Guy Lavolette. Leur vision de l'histoire se base en partie sur cette version romancée de l'arrivée de Jacques-Cartier en Amérique où l'explorateur apparaît comme un sauveur, comme un héros courageux et généreux, et les membres des*

*Premières Nations, comme des gens naïfs et dociles. La manière avec laquelle mes parents sont entrés en relation avec les Premiers Peuples est influencée par ce récit. Les informations qu'ils transmettent éventuellement à leurs enfants, moi, ma sœur et mon frère demeurent teintées par cette vision d'un rapport hiérarchisé.*

*À l'époque de mon enfance, mon père et ma mère croient possiblement que les Autochtones ont reçu une aide considérable de la part des non-Autochtones et qu'ils profitent maintenant de nombreux privilèges que le gouvernement leur a accordés, comme le fait de ne pas payer de taxes dans leurs réserves. Tous les deux s'impatientent en entendant les revendications des Mohawks durant la crise d'Oka. Ils considèrent qu'ils sont exigeants. Pourtant, s'il y a des gens ouverts, curieux et pleins d'empathie, ce sont bien eux. De mon point de vue actuel, il me paraît assez évident que leur regard était alors biaisé en raison des propos transmis entre autres par le système scolaire, une voix officielle jugée comme fiable qui, pendant des années, a raconté une version tordue de l'histoire.*

Au fil des ans, plusieurs changements sont apportés au contenu des manuels scolaires destinés aux élèves du secondaire à la faveur des modifications faites au programme d'enseignement de l'histoire du ministère de l'Éducation du Québec. Dans une étude en trois volumes parue en 2020, Helga E. Bories-Sawala et Thibault Martin affirment qu'une première révision a eu lieu en 1982 pour le cours d'histoire du Québec et du Canada, une autre en 2006, pour le cours dorénavant appelé « Histoire et éducation à la citoyenneté », puis encore une en 2016 et 2017, en lien avec le nouveau programme d'histoire du Québec et du Canada. (Bories-Sawala et Thibault, 2020, vol. 1). Il apparaît que ces nouvelles éditions entreprennent de proposer une version revisitée du passé historique québécois et canadien. Ce processus de décolonisation passe entre autres par une révision de la périodisation, un redécoupage du cadre territorial et une prise en compte de la diversité des Premiers Peuples. Selon Delâge,

[ ] 'histoire ne commence plus avec l'arrivée de découvreurs européens et la désignation de ceux-ci a changé : ces explorateurs atteignent désormais des rivages vieux de plusieurs millénaires d'occupation humaine. Ils explorent un continent depuis longtemps peuplé, connu et diversifié : sur le territoire du Québec actuel, des Algonquiens, des Iroquoiens et des Inuits<sup>20</sup>, nomades ou sédentaires, chasseurs ou cultivateurs, aux régimes matrimoniaux matrilineaire ou patrilineaire, dotés de riches univers de croyances et vivant dans des sociétés proches de la nature, parfaitement adaptées à leur environnement. Voilà certainement l'envers du Sauvage ou du barbare (Denys Delâge, cité dans Bories-Sawala et Martin, 2020, vol. 1, p. 5).

Cependant, Delâge est aussi d'avis que plusieurs éléments déterminants dans le récit des commencements de la colonisation française demeurent toujours peu ou pas abordés dans les manuels scolaires :

L'événement majeur de toute cette histoire coloniale dans toutes les Amériques, particulièrement au cours des cent cinquante premières années suivant les premiers contacts, fut celui des terribles et épouvantables épidémies. Elles ont fauché 95 % de la population, de telle sorte qu'un siècle et demi plus tard, ne survivait qu'un vingtième de la population d'origine. Comment est-ce possible que nos livres d'histoire n'accordent qu'une attention insignifiante à cette hécatombe sans laquelle jamais les descendants d'Européens ne seraient devenus majoritaires en Amérique ? (...) Les colons venaient d'un environnement insalubre à cause de leur proximité avec leurs animaux. Étant exposés depuis des millénaires à des maladies d'origine animale (grippe, rhume, maladie d'enfants, variole, etc.), ils avaient développé des anticorps. Avec l'introduction en Amérique de leur mode d'élevage et de leurs maladies, les Autochtones se virent exposés à des maladies nouvelles pour lesquelles ils n'avaient pas d'anticorps. Ainsi, lorsque la variole frappait, elle prenait une vie sur dix parmi les colons, mais une vie sur deux parmi les Amérindiens ou les Inuits<sup>21</sup> (Denys Delâge, cité dans Bories-Sawala et Martin, 2020, vol. 1, p. 6-7).

La réforme du programme d'histoire du Québec et du Canada pour la troisième et quatrième secondaire débute en 2014-2015 puis se poursuit 2015-2016 dans le cadre de nombreuses consultations et divers projets-pilotes. Durant cette période, la population du Québec et les médias découvrent un pan de l'histoire des Premières Nations et sont confrontés à leurs réalités par le biais des révélations faites sur les pensionnats autochtones durant la Commission Vérité et

---

<sup>20</sup> Écrit tel quel (avec un « s ») dans le texte original.

<sup>21</sup> Écrit tel quel dans le texte original.

Réconciliation (CVR). Présentés en décembre 2015, le Rapport final de la CVR et ses « 94 appels à l'action » pour favoriser la réconciliation entre les Canadiens et les peuples autochtones (CVR, 2012) auront un impact majeur dans les milieux d'éducation (Denys Delâge, cité dans Bories-Sawala et Martin, 2020, vol. 1, p. 27-28). Bories-Sawala et Martin soulignent que le Conseil en éducation des Premières Nations (CEPN) a rédigé peu de temps après deux mémoires dans le but de faire des recommandations sur le contenu autochtone du programme d'histoire offert au secondaire (CEPN, 2016)<sup>22</sup> :

Depuis de nombreuses années, les Premières Nations du Québec s'indignent du traitement qu'on leur réserve dans les cours d'histoire du Québec au secondaire. On ne leur accorde qu'une place restreinte au sein du programme ; les groupes linguistiques sont généralement brièvement présentés de manière folklorique, et même stéréotypée. On aborde ensuite la période du contact, et brièvement le rôle des Premières Nations est discuté. Ils disparaissent ensuite généralement pour plusieurs centaines d'années, voire pour toujours (Bories-Sawala et Martin, 2020, vol. 3, p. 37-38).

Au cours de l'année 2016, après diverses rencontres du ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur auxquelles se trouvent conviées plusieurs personnes issues des Premières Nations, il est convenu d'effectuer de multiples changements au contenu autochtone des manuels d'histoire du Québec et du Canada de troisième secondaire déjà imprimés et acquis par les commissions scolaires<sup>23</sup> en 2016 et 2017. Ces institutions sont ainsi avisées de la refonte du programme et de la réimpression des manuels en mai 2018. Parmi les nombreuses modifications introduites, outre le retrait du terme « Amérindien », remplacé par « Premières Nations », « Inuit » et « Métis », et le rassemblement des trois groupes sous le terme « Autochtones », la directrice générale du Conseil en éducation des Premières Nations (CEPN) Lise Bastien relève les éléments suivants :

---

<sup>22</sup> Les deux mémoires sont intitulés « Le nouveau programme d'histoire du Québec et du Canada de 3 e secondaire : Analyses et recommandations » et « Le nouveau programme d'histoire du Québec de 4 e secondaire : Analyse et recommandations ». Il est à noter que le Conseil de l'éducation en langue anglaise a aussi produit un document en 2017.

<sup>23</sup> Aujourd'hui appelées « centres de services scolaires ».

Modification des images pouvant représenter les Premières Nations de manière stéréotypée ; [p]lus grande représentativité de la participation des Autochtones et de leur apport à la trame historique du Québec et du Canada (par exemple, ajouts de portraits ou de biographies d'Autochtones) ; [m]eilleure prise en compte de la perspective autochtone quant à certains événements marquants, comme la période des pensionnats ; [n]uances à propos des alliances lors de la guerre anglo-américaine (Bastien, citée dans Bories-Sawala et Martin, 2020, vol. 3, p. 66).

Le changement semble en cours au sein des établissements d'enseignement. Dans le Programme de formation de l'école québécoise — enseignement secondaire (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, 2017) concernant les cours d'histoire du Québec et du Canada, il est notamment question de la façon dont « les relations entre les peuples autochtones et leur connaissance du territoire ont contribué à l'exploitation de ses ressources par les Français » (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, 2017, p.22), du mouvement d'émigration vers les États-Unis que « les autorités religieuses et civiles tentent d'endiguer, notamment en ouvrant de nouvelles régions de colonisation, et ce, souvent en empiétant sur des territoires occupés par des Autochtones » (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, 2017, p. 42) et du fait que « les conditions de vie dans les communautés, les villages inuits (*sic*) et les villes sont peu favorables » (ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur, 2017, p. 61).

La vision de la découverte du Canada s'est donc transformée et a été rectifiée en partie dans les manuels scolaires et dans le discours social. Cependant, la place des Autochtones dans l'histoire continue d'être remise en question par bien des personnes, même des spécialistes en histoire, parce que le fait de reconnaître leur présence implique de briser l'idée d'une nation construite à partir des grands moments et personnages du passé québécois, et non à partir de « l'histoire sociale et culturelle » (Gettler, 2016, p. 9). À titre d'exemple, l'auteur de *L'histoire du Québec pour les nuls* Éric Bédard dénonçait en 2011

le peu d'intérêt témoigné pour les « événements marquants de notre histoire nationale » par le cursus de cours offert au département d'histoire de l'Université du Québec à Montréal : « Deux des cours offerts dans cette banque renvoient à l'Histoire des Autochtones du Canada, du début de la colonisation jusqu'à aujourd'hui. Un étudiant qui, pour des raisons tout à fait louables qui lui sont personnelles, aurait

décidé de s'inscrire à ces deux cours aurait consacré 90 heures et 6 crédits à une population de moins de 100 000 habitants du territoire québécois » (Bédard, cité dans Gettler, 2016, p. 9).

Il subsiste ainsi un réflexe de mesurer l'importance que devraient prendre ou non les Autochtones dans « notre » espace, de calculer le temps qui devrait leur être consacré dans « nos » institutions, de comparer, voire de quantifier la valeur de leurs histoires et de la « nôtre ».

*J'apprends l'histoire sur les bancs de l'école primaire, au début des années 1980. C'est à partir de ce récit que je forge ma perception de cet Autre alors appelé « Amérindien ». Mon imaginaire se peuple d'images clichées et romancées qui se retrouvent dans les manuels scolaires, dont une, marquante, d'un Iroquois en train de scalper un soldat français.*

*Si le milieu scolaire contribue à forger la représentation que chacun se fait de l'Autre, le milieu familial a sans aucun doute un impact non négligeable lui aussi. L'autorité parentale choisit de transmettre des valeurs et des savoirs, mais elle en omet, volontairement ou non, elle filtre, fait le tri. Elle participe de plus à valider et à étoffer le récit historique et la mémoire collective. Pour beaucoup de Québécoises et de Québécois comme moi dont l'enfance se déroule durant les années 1970 et 1980, le portrait des Autochtones prend d'abord forme à partir d'un stéréotype semblable à celui que décrivent Sylvie Vincent et Bernard Arcand, tandis que le récit historique du Québec appris est celui où les colons détiennent le beau rôle. Si cette image s'était éloignée du stéréotype lorsque mes enfants ont commencé à apprendre l'histoire à l'école dans les années 2010, il n'en demeure pas moins que les sujets abordés restaient proches des clichés : d'un côté, la famille iroquoise, sédentaire, pratique l'agriculture et habite des maisons longues ; de l'autre côté, la famille algonquienne, nomade, pratique la chasse, la pêche et la cueillette et habite le wigwam. Je me souviens des moments où, leur demandant comment s'était passée leur journée, ils me répondaient, exaspérés, qu'ils apprenaient encore les mêmes « choses plates*

*que l'année dernière » sur les Autochtones. Il y a tant à raconter sur ces nations, je ne m'explique pas que le cursus demeure aussi peu diversifié et qu'on ne fasse pas davantage entendre leurs voix.*

### **1.2.2 Mythistoires et représentations du peuple québécois dans quelques œuvres phares**

L'historien Jocelyn Létourneau avance que plusieurs personnes ayant une origine canadienne-française continuent de s'appuyer sur une vision biaisée de l'histoire du Québec. Ces individus, dit-il,

possèdent un certain nombre d'images reçues et d'idées prémâchées que l'on appellera « mythistoires ». Pour plusieurs quidams — peu critiques ou mal équipés pour se distancer des histoires disséminées dans la cité afin d'enraciner la nation québécoise dans la durée et problématiser sa trajectoire dans le temps —, ces représentations sont considérées comme des vérités historiques (Létourneau, 2022).

Ainsi, les « mythistoires » constituent des récits sur lesquels se base une partie de la population québécoise d'origine canadienne-française pour construire son identité narrative, lui permettant de mettre en perspective son passé et se situer dans le temps. Cette histoire est faite « d'énoncés simples, mais puissants, dont on aime à dire ou à penser qu'ils condensent l'essentiel de (...) ce qui fut » (Létourneau, 2006, p. 162). Dans la présentation d'un séminaire qu'il a offert à l'Université Laval, Létourneau donne comme exemple le fait que plusieurs personnes demeurent persuadées que « les Français ont mieux traité les Premiers Peuples que les Anglais », et que « les rébellions de 1837-1838 ont vu une nation entière se dresser contre un dominateur » (Létourneau, 2022).

Létourneau a rassemblé l'ensemble de ces énoncés en quatre mythistoires fondateurs de l'histoire du Québec : la survivance, le parcours brisé, la quête de soi et la faute à l'Autre. Chacun d'eux alimente l'image d'une nation québécoise aux prises avec un Autre qui menace son intégrité et son émancipation. Ainsi, le mythistoire d'une quête de soi suggère que les Canadiens français forment une collectivité qui cherche à combler un manque et à se libérer d'une position dans laquelle l'Autre tente de le maintenir. Ici, « le Soi est immanquablement associé à la figure générique de l'opprimé (...), c'est-à-dire à celui qui est plus ou moins gêné dans sa volonté

émancipatoire » (Létourneau, 2006, p. 169). Du côté du mythe de la faute à l'Autre, cet Autre est présenté comme ne pouvant avoir que des gestes et actions néfastes pour le Soi, comme étant « condamné à faire échouer le Soi dans sa quête historique d'élévation » puisqu'il « bafoue, refuse de reconnaître, cherche à assimiler » (Létourneau, 2006, p. 174). Une cohabitation entre soi et l'Autre demeure donc difficile, voire douloureuse.

Pour Létourneau,

tout groupement humain, qu'on le nomme civilisation, nation, culture, ethnie ou autre, existe dans la mesure où il devient aussi le sujet d'une histoire par laquelle on l'inscrit dans le théâtre du monde, histoire qui, de surcroît, peut être transmise aux héritiers de manière que le groupement puisse survivre à l'usure du temps (...). Il n'est pas toujours facile de déterminer la part de réalité et la part d'invention dans cette histoire. Le plus souvent, et malgré l'intervention d'historiens professionnels (...), cette histoire résiste aux assauts de vérification ou de contestation qu'elle subit. (...) [C]ette histoire n'est pas qu'une chronique factuelle de ce qui fut, mais également un récit collectif, sorte de roman de Soi (...) (Létourneau, 2006, p. 157-158).

Le roman de Soi de la société canadienne-française s'inscrit sous le signe de l'oppression et la domination. Au fil des épisodes, il relate la lutte pour sa survie et son courage devant l'adversité (rudesse de l'hiver, aridité du territoire, conflits avec les Premiers Peuples, affrontements avec les Anglais). Il participe à définir son identité et son rapport à l'altérité ; il favorise la cohésion du groupe et marque son existence dans le temps. Pour que le récit demeure cohérent, certains éléments sont cependant laissés de côté, oubliés. La chercheuse Julie Burelle affirme que

Le sentiment d'identité des Québécois.es repose sur la remémoration de l'histoire du Québec, qu'ils élèvent au rang de minorité culturelle et linguistique colonisée au sein du Canada afin de justifier le projet d'édification de la nation québécoise et protéger la province de toute critique visant les discours et politiques mises en place dans ce but. Autrement dit, le Québec brandit la dépossession/marginalisation que lui ont fait subir les Britanniques au cours de son histoire afin d'occulter son propre passé en tant que puissance colonisatrice et de justifier le fait qu'il reste une communauté coloniale de peuplement opprimant les nations autochtones (...) (Burelle, 2018/2022, p. 45).

Cette perception qu'a d'elle-même la société québécoise, une nation minoritaire et colonisée, l'empêche de se considérer comme une entité colonisatrice. Elle continue plutôt de nourrir sa

mémoire de « communauté imaginée », concept de Benedict Anderson auquel Julie Burelle fait référence, c'est-à-dire une nation « construi[te] à travers une volonté collective de célébrer les points communs tout en oubliant activement les éléments dissonants qui pourraient menacer l'intégrité de la communauté » (Anderson, cité dans Burelle, 2018/2022, p. 16). Ce lien avec le passé s'entretient entre autres grâce aux mythistoires énoncés par Létourneau. Rassemblés et mis en relation, les mythistoires d'un groupe donné forment un « roman historial<sup>24</sup> », un récit « possédant ses intrigues et ses cadres d'action, ses bons et ses méchants personnages, ses rebondissements et ses dénouements partiels, ses leçons et sa morale » (Létourneau, 2006, p. 163).

Il faut mentionner que Létourneau observe d'un point de vue psychologique la nation québécoise, lui attribuant des émotions et des réactions comme s'il s'agissait d'un seul et même individu<sup>25</sup>. Micheline Cambron constate d'ailleurs que plusieurs discours sur le Québec parlent au « nous », qu'ils définissent une identité, un sujet collectif ayant ses propres émotions, sentiments et façons de penser. Ils forment ainsi un « récit hégémonique » (Cambron, 2021, p. 203) dans lequel

le sujet réfléchissant est toujours un « nous » englobant et monolithique. La conception du temps repose sur une valorisation implicite du passé et sur une éradication du futur qui font du présent un temps de continuation, de permanence. L'espace est clos, il se ramène à des lieux de proximité et d'appartenance (...). La logique des actions, enfin, étant (...) enfermée dans l'organisation spéculaire d'un « nous » immobile, exclut toute transformation (Cambron, 2021, p. 204).

Dans le récit historique et dans les mythistoires définis par Létourneau, les Canadiens français sont donc les opprimés dans l'histoire et travaillent dur pour protéger leur langue, leur religion et leurs coutumes. Ils semblent persuadés qu'ils ne représentent une menace pour personne. Julie Burelle est d'avis que

---

<sup>24</sup> Létourneau précise que le terme « historial » fait référence aux histoires du passé et non à l'histoire ou au passé comme concepts.

<sup>25</sup> Le roman historial peut certainement faire écho au roman familial tel que décrit par Freud. Ce terme fait référence au processus qui permet à l'enfant de se détacher de ses propres parents, convaincu que ces derniers ne l'aiment pas, et de s'inventer d'autres origines : une autre famille, une autre vie.

L'idée d'une rencontre bienveillante (ou, du moins, moins violemment coloniale) entre les Premiers Peuples et les colons français joue un rôle central dans la mythologie nationale des Québécois.es de souche française. Par exemple, lorsque la Ville de Québec a célébré son 400<sup>e</sup> anniversaire en 2008, elle a choisi de présenter la « rencontre » entre les explorateurs français colonisateurs et les Premiers Peuples comme « pacifique » et comme la genèse symbolique du peuple québécois (Burelle, 2018/2022, p. 28).

La production artistique et littéraire québécoise a certainement participé à façonner l'idée de ce « nous » québécois s'appuyant sur une idéalisation du passé. Au fil de la deuxième moitié du siècle dernier, plusieurs romans, pièces de théâtre et films témoignent effectivement du désir de se définir à travers son instinct de survie et sa force de caractère, de se distinguer de l'Autre en valorisant son propre combat et de montrer sa lucidité devant l'épreuve. Ces œuvres entretiennent l'image du peuple québécois qui travaille dur pour survivre, fait face à l'adversité (le Canada et les anglophones) et peine à trouver sa place dans une société qui ne veut pas de lui. En littérature, le roman *Bonheur d'occasion* de Gabrielle Roy (1945) marque les esprits avec l'histoire de la famille Lacasse qui vit dans la misère, au cœur du quartier populaire de Saint-Henri. Serveuse dans un café, l'aînée, Florentine, rêve de s'échapper de sa situation : « Dieu qu'elle était fatiguée de cette vie ! Servir des hommes mal élevés qui l'offensaient de leurs avances (...). Servir, toujours servir ! Et ne pas manquer de sourire » (Roy, 1945/1977, p. 19). Et puis :

il sembla à Florentine que, si elle se penchait vers ce jeune homme, elle respirerait l'odeur même de la grande ville grisante, bien vêtue, bien nourrie, satisfaite et allant à des divertissements qui se paient cher. Et soudain elle évoqua la rue Sainte-Catherine, les vitrines des grands magasins, la foule élégante du samedi soir (...). Quelques fois, elle était allée dans l'ouest de la ville, avec des jeunes filles, et alors, prise dans ce petit troupeau (...), elle avait ressenti plus de dépit et de honte même que de délassement. (...) La ville était pour le couple, non pour quatre ou cinq jeunes filles (...) s'arrêtant à chaque vitrine pour admirer des choses que jamais elles ne posséderaient (Roy, 1945/1977, p. 21-22).

Du côté de la chanson, *Mommy, Daddy* écrite par Marc Gélinas et Gilles Richer (1971) et transformée en *Mommy* par Pauline Julien (1974), *L'Alouette en colère* de Félix Leclerc (1973) et *Jean-Guy Léger* de Paul Piché (1977) font partie du répertoire qui traduit l'identité québécoise :

(...) Mommy, mommy, I love you dearly  
Please tell me once again that beautiful story  
Un jour, ils partirent de France  
Bâtir ici quelques villages, une ville, un pays  
Mommy, mommy, how come we lost the game  
(extrait de *Mommy*, version de Pauline Julien)

J'ai un fils dépouillé  
Comme le fût son père  
Porteur d'eau, scieur de bois  
Locataire et chômeur  
Dans son propre pays  
Il ne lui reste plus  
Qu'la belle vue sur le fleuve  
Et sa langue maternelle  
Qu'on ne reconnaît pas (...)  
(extrait de *L'alouette en colère*, Félix Leclerc)

À toutes les deux semaines  
Ça r'commence mon boss  
Qui m'paye comme un cadeau  
Comme une chance  
Moé qui l'haïs  
Peureux poli j'l'r'mercie  
Mais y en a combien Jean-Guy  
Qui s'laissent humilier (...)  
On pourrait s'mettre ensemble  
On serait plus fort  
(extrait de *Jean-Guy Léger*, Paul Piché)

Comme chez Gabrielle Roy, les thèmes de la défaite, de l'humiliation, de l'abdication et de l'impossibilité d'accéder à mieux sont évoqués. Au cinéma, une scène marquante du film *Les Plouffe*, réalisé en 1981 par Gilles Carle à partir du roman de Roger Lemelin, semble exprimer le sentiment d'oppression que l'ensemble de la population canadienne-française ressent. À la suite de plusieurs échecs dans des démarches de toutes sortes, le personnage d'Ovide Plouffe lance un cri du cœur à sa famille :

Vous voulez chanter de l'opéra, vous faites rire de vous. Vous vous comportez en monsieur avec les dames, elles aiment mieux les champions. Vous cherchez une

meilleure situation dans un bureau, vous manquez de compétences. Y'a pas de place, nulle part, pour les Ovide Plouffe du monde entier ! (Carle, 1981).

À l'instar des milieux de la chanson, de la littérature et du cinéma, le milieu du théâtre québécois regorge de pièces qui traitent de la question de l'identité et de la place qu'occupe le peuple canadien-français dans la société. Parmi les œuvres ayant marqué la dramaturgie se trouvent notamment les pièces de Michel Tremblay. Dans une entrevue donnée à Claude Gingras dans La Presse en août 1969, Tremblay affirme ceci :

Les Canadiens français sont un peuple foncièrement malheureux. C'est dû à tout le monde qui nous a entourés, autant aux Français qu'aux Anglais (...). On est un peuple qui a été frustré. C'est pour ça que les Canadiennes françaises de la génération avant nous sont des femmes frustrées — ce que sont « les Belles-Sœurs » d'ailleurs. (...) Elles volent des timbres : c'est une espèce d'envie, de jalousie, qui est bien canadienne-française... (Tremblay, cité dans Gingras, 1969, p. 26).

*Je me rappelle de tant de fois où, à l'écoute d'une chanson de Paul Piché ou de Gilles Vigneault, mon père évoquait la fierté d'être encore là comme peuple québécois, où, au moment de voir apparaître à l'écran le générique de la série Les Tisserands du pouvoir, ma mère nous rappelait à quel point il était important de défendre la langue française et la culture québécoise, où, dans une classe de français au secondaire, après la lecture d'un roman de Gabrielle Roy, notre enseignante en profitait pour souligner la résilience canadienne-française.*

*Mon identité et mon imaginaire ont été influencés par ces œuvres qui racontent le Québec, l'adversité à laquelle il a fait face, les drames et les malheurs qui jalonnent son parcours et son histoire, la force qui le caractérise. Ma façon d'être, d'interagir, de penser et de m'exprimer a été influencée par elles. J'ai l'impression qu'elles m'appartiennent, me ressemblent et me définissent tant un lien fort me rattache à elles. Ces œuvres sont ma mémoire.*

Les créations artistiques citées précédemment tendent à soutenir, du moins en partie, l'idée des quatre mythistoires fondateurs du Québec énoncés par Létourneau. Plusieurs des personnages

que les auteurs et autrices ont créés entre le milieu des années 1940 et le début des années 1980 semblent incarner ce peuple lié à un Autre qui l'empêche de s'émanciper et condamné à échouer : la Florentine de Roy, la voix de l'enfant dans *Mommy*, le fils dépouillé de Leclerc, le Jean-Guy Léger de Piché, Ovide Plouffe, les femmes de Tremblay (qui portent aussi ponctuellement la voix collective des Québécoises lorsqu'elles se rassemblent en chœur). Aux prises avec des enjeux pareils à ceux auxquels fait face la population canadienne-française, ces figures représentent à la fois l'intime et le collectif, donnent un visage et une voix au « peuple ».

Ainsi, les artistes exposent dans des univers fictionnels des récits basés notamment sur l'histoire et l'identité québécoises. Mais ces mêmes artistes imaginent aussi d'autres facettes à l'identité, permettant à la population de se regarder et de s'envisager sous un autre angle. Comme l'énonce Andrée Fortin,

L'art exprime et façonne les identités (...). Il les exprime souvent assez explicitement. Ainsi, la pièce de théâtre *Les Belles-Sœurs* (1968) de Michel Tremblay et le roman *Bonheur d'occasion* (1945) de Gabrielle Roy parlent d'identités urbaines, et en particulier celle des quartiers populaires, et d'identités de genre (...). Mais en retour, l'art façonne ces identités. Par exemple, *Les Plouffe* et *Bonheur d'occasion* transforment l'image que les Québécois ont d'eux-mêmes ; avec ces romans, les Québécois réalisent qu'ils sont arrivés en ville... et en littérature. (...) Autre exemple : la pièce *Les Belles-Sœurs* (...) a transformé l'identité linguistique québécoise. Après la querelle du joul (...) exacerbée par *Les Belles-Sœurs*, il devient impossible de faire parler les Québécois en français standard (Fortin, 2011, p. 49-50).

Pour expliquer le lien entre art et identité, Fortin rappelle aussi que le processus de création d'une œuvre est semblable au développement de l'identité chez un individu : chacun survient d'abord à l'abri des regards avant d'être dévoilé publiquement. La reconnaissance (de l'œuvre, de l'identité) qui s'opère à ce moment permet de se définir soi-même par rapport à l'Autre. Dans le domaine artistique, « ce mouvement identitaire ne concerne pas que le créateur ; il engage aussi le spectateur » (Fortin, 2011, p. 50), qui se trouve tout à coup face à un ensemble de signes ne concordant pas toujours avec sa vision du monde. Pour appuyer sa pensée, Fortin cite Fernand Dumont : « l'objet culturel prend donc naissance dans une disjonction de la conscience qui peut bien en un sens ramener le monde à moi, mais qui, plus profondément, introduit en moi une

fissure qui me fait naître à un autre monde et à un autre moi dont l'objet culturel est le témoignage » (Dumont, cité dans Fortin, 2011, p. 50). Le pouvoir de l'art réside dans ses possibilités de montrer, rappeler, émouvoir et transformer. De là l'importance de s'intéresser à l'art et aux manières dont il se déploie au fil du temps dans les sociétés, mais aussi de l'envisager comme une fenêtre sur l'altérité et un levier de transformation.

### **1.2.3 Initiatives pour un changement des perspectives**

Dans de nombreuses sphères de la société québécoise (et canadienne), des gestes concrets sont posés depuis plusieurs années afin de revisiter le passé et proposer des perspectives qui tiennent compte des voix autochtones. Parmi ceux-ci, le projet télévisuel « Décoloniser l'histoire », lancé à l'été 2021 et disponible gratuitement sur le site Internet de la chaîne Télé-Québec, propose deux saisons de « dix chapitres méconnus de l'histoire québécoise et canadienne du point de vue des personnes autochtones et racisées » (Télé-Québec, 2023). Conçus à partir d'archives visuelles et de solides recherches, plusieurs épisodes traitent de moments marquants pour les peuples autochtones au Québec : abattage de milliers de chiens de traîneau durant les années 1960 au Nunavik, intervention policière musclée dans la communauté mi'kmaq de Listuguj pour interdire la pêche au filet en 1981, lutte des femmes autochtones contre le système colonial, sédentarisation forcée du peuple naskapi. Chacun de ces reportages dévoile des pans peu connus de l'histoire du peuple québécois et montre les impacts dévastateurs et durables du colonialisme sur les Autochtones.

Du côté du Canada anglais, la Faculté des études autochtones de l'Université de l'Alberta offre gratuitement en ligne depuis 2017 un cours de douze semaines intitulé *Indigenous Canada*. Ouvert au grand public, il aborde d'un point de vue autochtone les histoires, les cultures et les enjeux contemporains des différentes nations autochtones du Canada. Les séances sont animées par des Autochtones qui donnent ponctuellement la parole à des membres de différentes nations, artistes, Aînées, artisans, chefs, à travers des entretiens et des capsules vidéo en lien avec la grande diversité de sujets abordés. Ce cours permet aux personnes inscrites d'apprendre, mais aussi de désapprendre certains aspects biaisés de l'histoire, de regarder le passé collectif sous un autre angle et de découvrir des épisodes et événements peu connus. En 2017, plus de

20 000 individus ont suivi cette formation en ligne, l'une des plus populaires au Canada (Radio-Canada, 2017).

Toujours dans le milieu universitaire, une école d'été a été organisée à Odanak (communauté abénakise) en 2022, dans le cadre d'un partenariat entre l'UQÀM et Kiuna (centre d'études collégiales des Premières Nations). Elle a permis à des dizaines d'étudiantes et d'étudiants de la faculté des sciences de l'éducation de l'UQÀM de prendre part à des activités menées par des personnes provenant de plusieurs communautés autochtones au Québec. Le but de ce projet était que les gens inscrits acquièrent des connaissances à partir de perspectives autochtones sur « la pédagogie, l'histoire, le droit, la spiritualité, la littérature, la géographie et les relations politiques et légales entre les Premières Nations et les Allochtones » (UQÀM, 2022).

Un autre exemple du changement qui survient est le rayonnement de Mikana, un organisme fondé en 2015 par Mélanie Lumsden et Widia Larivière, toutes deux nées d'un parent autochtone et d'un parent allochtone, qui participe également à changer les mentalités. Avec comme mandat de décoloniser les esprits, Mikana organise des ateliers et produit de la documentation qui misent sur le dialogue, l'éducation et la sensibilisation aux réalités et perspectives des Premières Nations afin de développer la solidarité entre Autochtones et Allochtones et provoquer un changement au sein de la société. L'agenda de plus en plus chargé de l'organisme, sollicité tant par de petits regroupements que par des établissements d'enseignement et des entreprises, laisse deviner que le désir de changer les mentalités au sein des institutions et des discours est bien réel. Parmi les réalisations de Mikana, notons le partenariat avec le Collège Ahuntsic qui a entrepris une démarche d'autochtonisation au sein de son établissement postsecondaire. Débuté en 2018, ce projet se déploie dans le cadre d'activités culturelles diverses, de la mise en place de comités autochtones et d'ateliers et de formations pour le corps professoral et la communauté étudiante. L'objectif demeure de transformer les mentalités et les pratiques de manière durable (Mikana, 2024).

Ces quelques initiatives montrent sans aucun doute la nécessité d'une décolonisation des pratiques et des enseignements au sein des sociétés québécoises et canadiennes, c'est-à-dire

d'inclure dorénavant les perspectives autochtones dans les récits historiques, dans les pratiques et au sein des institutions et la volonté de favoriser et encourager leur diffusion. Mais comme l'affirme l'écrivaine Leanne Betasamosake Simpson, cette décolonisation doit aussi s'accomplir chez les peuples autochtones. Dans son ouvrage *Dancing on our Turtle's back* (2011/2014), elle explique la nécessité, pour les Autochtones, de prendre en charge leur propre transformation, de mettre de l'avant une résurgence autochtone au sein de chaque nation, c'est-à-dire une réappropriation des valeurs et philosophies, sans attendre une reconnaissance ou une permission de la part du gouvernement. Ce dernier tend à mettre son énergie à parler de réconciliation depuis plusieurs années, tout en continuant d'entretenir des rapports inégaux avec différents peuples :

"Reconciliation" is being promoted by the federal government as a "new" way for Canada to relate to Indigenous Peoples, and it isn't just government officials that are promoting the idea. I have heard heads of universities talk about reconciliation; I have read journalist's op-ed pieces; I have heard mayors talk about reconciliation as they open local Aboriginal events. But the idea of reconciliation is not new. Indigenous Peoples attempted to reconcile our differences in countless treaty negotiations, which categorically have not produced the kinds of relationships Indigenous Peoples intended. I wonder how we can reconcile when the majority of Canadians do not understand the historic or contemporary injustice of dispossession and occupation, particularly when the state has expressed its unwillingness to make any adjustments to the unjust relationship<sup>26</sup> (Betasamosake Simpson, 2011/2014, p. 21).

Selon Leanne Betasamosake Simpson, le changement des relations entre les Autochtones et les gouvernements passe d'abord par une transformation de chaque personne, chaque communauté, chaque nation autochtone. À ses yeux, la réconciliation « must be grounded in cultural generation and political resurgence. It must support Indigenous nations in regenerating

---

<sup>26</sup> Le gouvernement fédéral présente la « réconciliation » comme une « nouvelle » façon pour le Canada d'entretenir des relations avec les peuples autochtones, et ce ne sont pas seulement les instances gouvernementales qui défendent cette idée. J'ai entendu des recteurs d'université parler de réconciliation ; j'ai lu des articles d'opinion de journalistes ; j'ai entendu des maires parler de réconciliation lors de l'ouverture d'événements locaux consacrés aux Autochtones. Mais l'idée de réconciliation n'est pas nouvelle. Les peuples autochtones ont tenté de concilier nos différences dans le cadre d'innombrables négociations de traités, qui n'ont catégoriquement pas mené à des formes de relations que les peuples autochtones souhaitaient. Je me demande comment nous pouvons nous réconcilier alors que la majorité des Canadiens ne comprend pas l'injustice historique ou contemporaine de la dépossession et de l'occupation, en particulier lorsque l'État a exprimé sa réticence à apporter des ajustements à cette relation inéquitable. [Ma traduction].

our languages, our oral cultures, our traditions of governance and everything else residential schools attacked and attempted to obliterate<sup>27</sup> » (Betasamosake Simpson, 2011/2014, p. 22). Il est donc essentiel de faire un retour sur soi, individuellement et collectivement.

#### **1.2.4 L'art comme moyen d'expression, de dévoilement et de réappropriation des identités, des mémoires et des cultures autochtones**

Depuis 2010, la création autochtone en littérature, en théâtre, en danse et en arts visuels connaît une effervescence. Comme le relève le professeur en histoire de l'art Jean-Philippe Uzel, « [l]es artistes autochtones appartiennent tous à des peuples qui ont été colonisés et qui le sont encore. La dénonciation de l'oppression et de la dépossession coloniale est présente de multiples façons chez tous [l]es artistes » (Uzel, 2018, p. 9). Plusieurs artistes autochtones se réapproprient leur territoire et leur culture à travers leurs œuvres et s'affirment de plus en plus sur la scène internationale.

Au Québec, par exemple, l'artiste algonquine et québécoise Nadia Myre place au cœur de sa démarche la guérison à travers la réappropriation de sa culture. Parmi ses œuvres marquantes, *Indian Act*<sup>28</sup>, réalisée entre 2000 et 2002, reproduit cinq chapitres de la *Loi sur les Indiens* de 1876, en version anglaise. Les 56 premières pages de ce document ont été recopiées sur du tissu et les phrases qui y étaient écrites ont été occultées grâce au perlage, une technique traditionnelle associée aux femmes. Plus de 250 personnes autochtones et allochtones se sont impliquées dans le projet qui consistait à remplacer le texte de loi par des perles blanches et à couvrir le fond de perles rouges, venant ainsi effacer, par une action politique et rassembleuse, un document qui incarne à la fois le colonialisme, l'eurocentrisme et le patriarcat. Agissant de manière imagée et concrète sur les notions de mémoire et d'histoire, Myre amène la population allochtone et autochtone à reconsidérer son rapport au passé et à opérer une transformation radicale des consciences et des imaginaires. Colette Tougas résume ainsi l'impact de cette œuvre :

---

<sup>27</sup> « la réconciliation doit s'appuyer sur la création culturelle et la résurgence politique. Elle doit soutenir les nations autochtones dans la revitalisation de nos langues, de nos cultures orales, de nos traditions de gouvernance et de tout ce que les pensionnats ont attaqué et tenté de faire disparaître. » [Ma traduction].

<sup>28</sup> Voir Annexe A pour une photo de cette œuvre.

Avec ses cinquante-six cadres noirs renfermant maintenant des variations abstraites sur le rouge et le blanc, cette œuvre monumentale réussit à déstructurer une injustice sociale pour en tirer une proposition conceptuelle artistiquement cohérente où s'opère la fusion entre passé et présent, entre technique ancienne et contenu actuel (Tougas, 2011, p. 18).

Plus récemment, dans une démarche très semblable à celle de Myre, l'artiste macuxi Jaider Esbell (1979-2021) a réalisé en 2018 *Carta ao velho mundo (Lettre au Vieux Monde)*. Travaillant à partir d'un vieux livre d'art occidental qu'il a trouvé dans une brocante, Esbell a revisité l'histoire. Il a dessiné, tracé et superposé des motifs et symboles de sa propre culture par-dessus des reproductions de chefs d'œuvres européens. Il a ainsi fait réapparaître l'histoire de son peuple, réaffirmant son existence et confrontant les peuples colonisateurs. Les initiatives pour croiser l'histoire et l'art sont loin d'être récentes chez les artistes autochtones. Dans le catalogue de l'exposition *Sakahàn. Art indigène international* qui s'est tenue en 2013 au Musée des beaux-arts du Canada, Candice Hopkins rappelle que

pour les artistes autochtones, l'histoire a presque toujours été au cœur des pratiques contemporaines. Leur démarche s'appuie en partie sur des visions du monde spécifiques : pour certains, le passé est indissociable du présent et doit donc toujours être pris en compte ; d'autres souhaitent tout simplement lever le voile sur les larges pans du passé restés dans l'ombre (Hopkins, 2013, p. 22).

Raconter l'histoire se trouve au centre de la démarche de plusieurs artistes autochtones d'art contemporain. Plusieurs mettent aussi de l'avant les notions d'identité et de communauté dans leurs processus de réflexion et de création, cherchant à rassembler, à nommer, à définir, à mobiliser, à archiver. Le rôle de ces artistes apparaît à la fois comme étant politique, social, historique et communautaire :

les artistes contemporains autochtones sont eux-mêmes des figures relationnelles, et portent le plus souvent plusieurs « chapeaux », s'adonnant parallèlement à l'écriture et à la théorisation de l'histoire de leur peuple — et de leur histoire de l'art —, et au travail de commissaire, d'auteur, de voix de leur communauté (Sabet, 2014, p. 115).

Ces approches et façons de faire se dégagent de leurs œuvres. Selon Jolene Rickard, pour aborder l'art contemporain il faut « [...] déborder des cadres stricts de la critique artistique et de la théorie

visuelle pour constituer un discours qui englobe l'indigénité, la colonisation et la souveraineté » (Rickard, citée dans Hopkins, 2013, p. 54) et ainsi sortir des limites de ce que l'art autochtone considère comme de l'art. Il s'agit de décoloniser notre rapport à l'art.

La voix de bon nombre d'artistes autochtones semble avoir suscité, grâce à leurs œuvres, une prise de conscience, parfois brutale, des côtés dévastateurs de la colonisation. Le roman *Cheval Indien* (*Indian Horse* en version originale) de l'Ojibwe Richard Wagamese (2012/2017) a été cet élément déclencheur pour moi. L'auteur raconte dans ce livre l'histoire du personnage de Saul Cheval Indien, sorte d'alter ego, son séjour dans un pensionnat, les abus physiques et psychologiques, les conséquences de la répression de son identité culturelle, sa quête pour la guérison, mais aussi une partie peu reluisante du Canada des années 1960, 1970 et 1980. Les mots de Wagamese sont sans équivoque :

J'ai été emmené au pensionnat indien St. Jerome. J'ai lu quelque part qu'il existe dans l'Univers des trous qui avalent toute la lumière, tous les corps. St. Jerome a éteint la lumière de mon monde. Derrière moi, tout ce que je connaissais s'est volatilisé dans un bruissement audible, celui de l'original qui disparaît au milieu des épinettes (Wagamese, 2017, p. 60).

Abordant les thèmes de l'identité et des cultures autochtones, de la violence du déracinement, de l'impact dévastateur des traumatismes enfouis, du besoin criant de vérité et de réconciliation pour les peuples autochtones, le roman met en lumière l'existence de 139 institutions à la source de traumatismes profonds pour plus de 150 000 jeunes Inuit, Métis et membres des Premières Nations les ayant fréquentés (CVR, 2015, p. VII).

Opérés et financés par le gouvernement fédéral dès 1892 et administrés par des religieux, ces établissements incarnent à l'époque le désir des dirigeants canadiens de passer concrètement à l'action afin de mettre un terme au « problème indien » (Robelin, 2003, p. 79). Certains conseillers du premier ministre John A. Macdonald favorisent en effet le concept de « tuer l'Indien dans l'enfant » (Bousquet & Hele, 2019, p. 9) grâce à l'éducation. C'est pourquoi les pensionnats deviennent « l'outil privilégié pour mener à bien le but du gouvernement, qui était (...) de faire des Autochtones de bons citoyens canadiens comme les autres » (Bousquet & Hele, 2019, p. 11).

Les enfants autochtones se voient donc enlevés à leurs parents, souvent de force, envoyés dans des établissements où des religieux stricts les obligent à étouffer leur culture et leur identité et leur infligent toutes sortes de mauvais traitements s'ils se montrent récalcitrants (BC Teachers' Federation, 2015, p. 5).

C'est en grande partie grâce à la Commission de vérité et réconciliation du Canada (CVR) que les Canadiens — et le monde — saisissent l'ampleur des torts subis par les Autochtones durant le terrible épisode des pensionnats. Mise sur pied en 2007 pour « reconnaître les expériences, les séquelles et les conséquences liées aux pensionnats », « sensibiliser et éduquer le public canadien sur le système des pensionnats et ses répercussions » et « créer un dossier historique », cette commission offre une tribune à plus de 6 500 Autochtones afin qu'ils partagent leurs histoires (Gouvernement du Canada, site web, 2019).

Bien sûr, le récit de Saul demeure un objet de fiction, mais il s'ajoute à ceux bien réels de ces 6 500 personnes qui ont témoigné à la CVR et devient une source de connaissances. Il suffit d'examiner quelques passages de l'œuvre pour s'apercevoir que ce réel s'inscrit dans la fiction. Dans le rapport de la CVR, Shirley Leon, par exemple, raconte avoir observé « des camions pour le bétail arriver dans la réserve, des gens *rapailler* les enfants et [s]es cousins pleurer, les gens [faire] monter les enfants dans les camions (...) » (CVR, 2015, p. 26). Pahpasay McDonald témoigne quant à elle de son incompréhension face à la situation, inconcevable pour ses parents : « (...) ma mère me, vous savez, elle m'envoyait la main et je, et elle pleurait sûrement, et j'ai vu mon père la prendre par le bras, et je me demandais pourquoi, vous savez, elle se débattait (sic) » (CVR, 2015, p. 17). Elle avait quatre ou cinq ans et venait de se faire embarquer à bord d'un avion. Dans *Cheval Indien*, Saul, le protagoniste, relate la brutalité de l'enlèvement de son grand frère, puis la réaction de sa mère :

L'avion est venu de l'ouest et nous l'avons entendu trop tard (...) Les hommes et mon frère n'avaient nulle part où aller. L'avion leur bloquait le chemin. (...) Ils avaient des fusils (...). Sinon, mon père et mon oncle les auraient repoussés (...). Mais ils ont pris mon frère sous la menace de leurs armes et ils l'ont fait monter dans leur avion. (...) Ma mère s'est effondrée sur le long rocher plat qui s'avance dans la rivière (...). Elle est restée à cet endroit pendant quatre jours, et ce sont les premières pluies froides

d'automne qui l'ont forcée à se réfugier auprès du feu. Je l'avais perdue. (...) Quand il a disparu, Benjamin a emporté avec lui une partie d'elle et rien ni personne n'a pu combler ce vide (Wagamese, 2017, p. 22).

Bien que les circonstances de ce départ forcé diffèrent légèrement de celles racontées dans le rapport de la CVR, la même violence, la même impuissance des témoins et la même dévastation se dégagent de la scène décrite.

Dans la section « La langue et la culture » du rapport de la CVR (2015, p. 49), les témoignages mettent en lumière une rupture identitaire, également bien présente dans le roman. Martin Nicholas, par exemple, explique que parler sa langue demeurerait interdit. Face à la menace de représailles, il a donc choisi de se taire : « J'aurais été puni si j'avais parlé ma langue, pourtant, c'était la seule langue que je connaissais. Alors, j'étais censé faire quoi ? Alors je restais silencieux » (CVR, 2015, p. 51). Le témoignage de Pierrette Benjamin ne laisse quant à lui aucun doute sur l'intransigeance des religieux concernant la langue :

Ils ont pris un gros morceau [de savon] et ils me l'ont mis dans la bouche, et la directrice, elle me l'a mis dans la bouche et elle a dit « mange-le, mange-le », et elle m'a juste montré quoi faire. Elle m'a dit de l'avalier. Et elle a mis la main devant ma bouche, alors je mâchais, je mâchais, et j'ai dû l'avalier (...) et elle m'a dit, « c'est une langue sale, c'est le diable qui parle par ta bouche, c'est pour ça qu'il fallait la laver (CVR, 2015, p. 54).

Dans *Cheval Indien*, Saul décrit cette intolérance de la part des religieux : « Il suffisait de prononcer un mot dans cette langue [l'ojibwé] pour être battu ou enfermé au sous-sol, dans la boîte que les plus vieux avaient surnommée la Sœur de fer. Pour le parler indien, c'était tolérance zéro » (Wagamese, 2017, p. 65). Mais la volonté de réprimer la culture des enfants autochtones s'étendait au-delà de la langue. Dans son témoignage, Sarah McLeod relate les propos d'une religieuse à la vue d'un totem miniature qu'elle possédait : « C'est le diable que tu vois dans ce totem. Ce n'est que du diable, ne peux-tu pas voir tout le diable qu'il y a ici. Tu vas me jeter ça tout de suite. » Puis, elle ajoute : « (...) elle me l'a fait mettre à la poubelle, et moi qui ne savais pas je me suis dit (...) "tout ce temps, je serrais un diable contre moi" » (CVR, 2015, p. 59). Ainsi, tout ce qui se rapporte à la culture, à sa célébration, se voit repoussé et les moyens mis en œuvre

pour la discréditer fragilisent le sentiment identitaire des enfants. Wagamese exprime la violence de ces moyens à travers la voix de Saul :

Nous étions dépouillés de notre innocence, notre peuple, dénigré, notre famille, dénoncée, nos mœurs et nos rites tribaux, déclarés arriérés, primitifs, sauvages. À la longue, nous finissions par nous considérer nous-mêmes comme des sous-humains. Ce sentiment d'être sans valeur, c'est l'enfer sur terre. Tel est le traitement qu'ils nous ont infligé » (Wagamese, 2017, p. 102).

Humiliés quotidiennement, les jeunes pensionnaires voient leurs traditions, leurs rites et leur mode de vie ridiculisés, dénigrés, bafoués. Et malgré leur jeune âge, ils prennent conscience qu'une fissure de plus en plus grande se forme au cœur de leur identité, malgré eux. Saul dépeint à ce propos une scène marquante qui survient peu de temps après son arrivée au pensionnat. Ayant réussi à s'extirper momentanément des murs du pensionnat, les enfants se retrouvent près d'un ruisseau rempli de poissons, loin des contraintes imposées par les religieux :

(...) quelques-uns d'entre nous ont coupé de jeunes arbres et, en les courbant, les ont placés sur le pourtour des sacs, à l'intérieur. Nous les avons plongés dans le ruisseau et ressortis remplis de poissons dégoulinants. Sur le rivage, ils s'agitaient en jetant des éclats argentés (...). Leurs queues claquaient sur le sol. Nous les avons remis à l'eau avant de hisser un autre sac. Nous avons répété la manœuvre à quatre reprises. La quatrième, nous sommes restés là sans bruit, perdus dans nos pensées, tandis que les poissons luttèrent, pour l'air, la vie, la liberté. La plupart d'entre nous étaient en larmes lorsque nous nous sommes enfin décidés à les remettre à l'eau. (...) Nous n'avions pas de couteau pour les vider ni pour les écorcher. Nous n'avions pas de feux où les faire fumer. (...) En les voyant haleter dans l'herbe, nous nous sommes vus nous-mêmes, cherchant désespérément à respirer. Nous étions des enfants indiens et tout ce que nous avions, c'était l'odeur des poissons sur nos doigts (Wagamese, 2017, p. 71-72).

Ce tableau décrit admirablement la rupture qui s'opère en chacun des enfants, leur conscience de cette brisure et leur impuissance lorsqu'apparaît le fantôme de leur mode de vie traditionnel. Il fait entendre une douleur collective portée par une voix, celle de Saul, qui parle souvent au « nous ». Il semble que cette voix fictionnelle au « je » relate simultanément le parcours singulier de milliers d'Autochtones, ceux et celles ayant pris la parole durant les audiences publiques de la CVR, ce qui permet d'envisager l'art comme ayant un rôle essentiel dans la transmission de la

mémoire et de la connaissance. À travers le cheminement de Saul, Wagamese ne transpose-t-il pas l'histoire des pensionnats de manière à faire résonner les récits de tous ceux y ayant séjourné ? Grâce à la fiction, n'arrive-t-il pas à sensibiliser, conscientiser et interpeller des personnes allochtones qui, à l'époque de ces audiences, ne s'étaient pas senties réellement concernées par ce laborieux processus qui était devenu une nouvelle parmi les autres au Téléjournal ?

*J'ai honte de dire que je ne me suis pas véritablement intéressée aux audiences publiques de la CVR lorsqu'elles ont eu lieu, si ce n'est en écoutant quelques reportages à la télévision. Pourtant, près de 70 événements partout au Canada ont été organisés par la CVR entre 2010 et 2014. J'aurais pu assister à l'un d'eux. Mais je ne me sentais pas concernée. Ni les Québécoises et Québécois dans mon entourage, je dirais : je ne connais personne ayant pris le temps d'aller à l'une de ces audiences. De toute façon, qu'est-ce que nous aurions pu faire ?*

*C'est terrible de réaliser ça aujourd'hui. Et je pense que c'est malheureusement révélateur de ma posture envers les Autochtones, de ma méconnaissance de l'histoire, de notre/mon ignorance des impacts toujours bien réels de la colonisation.*

Richard Wagamese déclenche assurément un travail des mémoires individuelle et collective avec *Cheval Indien*. Il démontre bien l'idée que les souvenirs nous définissent et constituent une part non négligeable de ce que nous sommes : « *Stories are meant to heal. That's what my people say, and it's what I believe. Culling these stories has taken me a long way down the healing path from the trauma I carry*<sup>29</sup> » (Wagamese, 2008, p. 4). Liant son témoignage au présent, il ouvre un espace pour déclencher une action qui suscite la réflexion et bouscule les croyances. Et certainement pas exclusivement celle des Autochtones.

---

<sup>29</sup> « Les histoires sont faites pour guérir. C'est ce que les gens de mon peuple disent et c'est ce que je crois. Extraire ces histoires m'a mené loin sur la route de la guérison du traumatisme que je portais en moi. » [Ma traduction]

Le théâtre autochtone a également participé à éveiller les consciences des Autochtones ces dernières années en servant lui aussi de tribune pour mettre en lumière la question de l'identité et confronter les perceptions stéréotypées ancrées dans l'histoire, dans l'art et dans la société. Au Québec, par exemple, l'auteur issu de la nation des Wolastoqiyik Dave Jenniss a écrit *Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os* (2019), l'artiste innue Soleil Launière a créé *Akuteu* (2022) et l'auteur et acteur wendat Jocelyn Sioui a présenté *Mononk Jules* (2020), trois œuvres où il est question de reconquête de soi, d'histoires intime et collective et de dévoilement de la vérité :

J'ai de plus en plus la conviction que les gens sont des musées fragiles. Que nous sommes tous, d'une certaine façon, une exposition temporaire sur ce qui s'est réellement passé. Je crois qu'on ne mesure pas l'étendue des pertes quotidiennes que subit l'histoire récente. Tout n'apparaît pas dans les livres ou les journaux. Pour ne pas perdre de grandes traces de ce que nous sommes, il faut s'intéresser aux gens. Rassembler les récits décousus, entremêlés, fusionnés, c'est un travail d'enquête minutieux, mais combien essentiel. Pour ne pas que l'Histoire devienne un musée de propagande (Sioui, 2020, p. 17).

Le théâtre peut assurément participer à inscrire dans la mémoire collective des traces de ce que nous sommes.

### **1.2.5 Le théâtre pour déplier la mémoire**

Dans un article paru dans la revue *Jeu*, Louise Vigeant (1989, 50, p. 200-205) développe l'idée que le théâtre puisse être un lieu où la mémoire s'exprime : il devient un espace donnant vie à la mémoire des artistes, bien sûr, mais aussi à celle des spectateurs et spectatrices. Le théâtre peut témoigner d'une autre époque. Il peut engendrer la création d'un objet qui comble un vide. Sa force d'évocation passe entre autres par l'ouverture à d'autres temporalités, celle d'un passé revisité, celle d'un présent réel ou fabulé, celle d'un futur réaliste ou rêvé. Selon la proposition artistique, les créateurs et créatrices procèdent à une reconstitution, à une interprétation ou à une extrapolation de l'histoire, cousant ensemble des fragments choisis qui, une fois mis bout à bout, forment un fil conducteur confrontant peut-être le public à de nouvelles perspectives. En jouant avec la temporalité, le théâtre rend également possibles la résurgence de ce qui n'est plus, l'apparition de l'invisible, la présence de l'absence, connectant ainsi le public avec des éléments

qu'il reconnaît, faisant naître en lui des sentiments, le confrontant, le déstabilisant, le réconfortant. Il replonge par le fait même dans ses propres souvenirs.

Si l'imaginaire transposé au théâtre constitue souvent le miroir d'une société, il sert aussi depuis longtemps à transmettre des connaissances, à poser des questions et à ouvrir les esprits. Parmi les artistes de la scène contemporaine, Robert Lepage en est un dont le travail consiste à combiner des éléments fictifs avec des personnages et des événements réels et historiques. Ses œuvres offrent généralement au public, dans un cadre qui mêle l'intime et l'universel, le fruit de plusieurs années de recherches. Présentée pour la première fois en 2000, *La face cachée de la lune* se veut une incursion dans l'univers de la course spatiale entre les États-Unis et l'Union soviétique à travers la relation chaotique de deux frères qui viennent de perdre leur mère. Plusieurs passages mettent de l'avant des éléments historiques, comme celui où le personnage de Philippe parle du cosmonaute Alekseï Leonov à un barman :

(...) si les Russes avaient pas perdu la course vers la Lune, ben, c'est lui qui avait été pressenti par les Soviétiques pour être le premier homme à marcher sur la Lune. Peux-tu imaginer l'amertume que ce gars-là pouvait éprouver! (...)

Non, non, c'est pas un astronaute, c'est un cosmonaute.

Ben, parce que c'est pas la même chose.

Ben, parce qu'un astronaute, c'est un Américain, pis un cosmonaute, c'est un Russe.  
(Lepage, 2007, p. 45-46)

Lepage pose un regard lucide sur la façon dont l'histoire se construit et tisse un lien entre ce récit et la propre situation de Philippe :

(...) j'aurais surtout aimé le connaître [Leonov], (...) pour lui parler de... comment il vit son quotidien... (...) comment tu fais pour trouver la motivation de continuer à vivre quand t'as accompli de grandes choses, mais que, bon, l'Histoire va se souvenir de toi comme d'un numéro deux, comme de quelqu'un qui a manqué sa chance. Je sais pas, j'aurais aimé savoir comment il gère son amertume, parce que l'amertume, c'est le principal obstacle à la réconciliation. Tu peux pas réconcilier deux peuples ou deux individus si t'entretiens constamment de l'amertume (Lepage, 2007, p. 47).

Dans *887*, Lepage s'intéresse encore une fois aux oublis dans la mémoire collective :

C'est comme le boulevard Bastien, qui avait été nommé en l'honneur d'une des plus grandes familles amérindiennes de la région de Québec. Pis là, on profite des fusions pour se débarrasser des sauvages pis on remet un roi de France. Quand est-ce que t'as entendu dire que Louis XIV avait habité dans un bungalow à Charlesbourg, toi ? (Lepage, 2007, p. 49-50).

Robert Lepage propose des œuvres ayant certainement le potentiel de susciter la curiosité, la réflexion et la prise de conscience. Son théâtre se déploie dans un entrelacement de multiples et diverses références culturelles et s'exprime à travers les métaphores : le duo de frères dans *La face cachée de la lune* que tout semble opposer rappelle la dualité des Soviétiques et des Américains dans la course à la lune, tout en évoquant la bataille qui se joue en chacun d'eux-mêmes ; l'incapacité pour Robert Lepage d'apprendre par cœur le poème *Speak White* dans *887* est à la fois une façon de parler de son histoire personnelle, de celle du Québec, mais aussi de l'amnésie ponctuelle du peuple québécois envers son histoire ; l'immeuble dont il est question dans la scénographie de ce même spectacle sert simultanément à montrer la maison de son enfance, le Québec et le monde tout entier. Il prend d'ailleurs plaisir à donner aux objets et accessoires scénographiques plusieurs fonctions (un hublot devient une machine à laver, puis une lune et un aquarium ; une planche à repasser se transforme en vélo stationnaire et en table), comme il le fait avec ses personnages, rendant concrète la notion de changement et ouvrant la porte à plusieurs niveaux de transformation. Lepage est un raconteur d'histoires auxquelles il donne vie grâce à la magie du théâtre. Il écrit à partir de l'image qu'il se fait du passé, sans l'idéaliser. Il se plonge, et nous plonge, dans des souvenirs enfouis, mais qui nous habitent et deviennent des moyens de nous rappeler qui nous sommes et pourquoi nous sommes ainsi. Ses pièces sont imprégnées d'une certaine nostalgie, qui s'exprime dans des propos faisant écho à ce que Jocelyn Létourneau identifie comme les mythistoires du Québec. Dans *887*, par exemple, Lepage fait allusion à la lettre de refus qu'il reçoit du Séminaire, malgré un excellent dossier, avec comme excuse que son père, chauffeur de taxi, ne pourrait sans doute pas assumer les coûts liés à son admission. Il parle aussi du traitement défavorable des Canadiens français et de l'impossibilité pour eux de devenir un des vice-présidents du Canadian National (CN), tous

anglophones à l'époque, sous prétexte que les francophones « n'ont pas les compétences pour occuper ces postes-là » (Lepage, 2016, p. 53). Lepage évite cependant la complaisance et se sert plutôt de cette nostalgie pour se raccorder à quelque chose de plus grand. Il nous expose sa prise de conscience (ou celle de ses personnages), nous fait assister aux processus de changement qui s'opèrent. La notion d'identité mouvante, en constante élaboration, demeure au cœur des œuvres de Lepage.

La question de l'identité est aussi au cœur des polémiques de 2018. Celles-ci témoignent du fait que l'identification à une culture ou à une communauté, du moment qu'elle ne fait pas l'unanimité, soulève des enjeux, dont celui de l'appropriation culturelle.

*« Appropriation culturelle ». Les esprits s'échauffent dès que je prononce ce terme. Non seulement il ne passe pas inaperçu, il avale tous les autres sujets et fait dérailler la communication. Je n'ai plus envie d'en parler. Je suis devenue allergique. Par ailleurs, je me rends compte que si j'évite d'y faire allusion, je crée des situations tout aussi inconfortables. À chaque mouvement vers l'Autre, je me retrouve donc prisonnière, contrainte par l'immobilité et la crainte de commettre une maladresse. L'appropriation culturelle représente un obstacle au lieu d'incarner le point de départ d'une démarche constructive : c'est une brume épaisse qui recouvre l'ensemble du paysage et qui m'empêche d'entrer dans la forêt devant moi. Comment imaginer le chemin à parcourir quand on ne voit rien devant soi ?*

*Le temps passe. La brume demeure. Je tourne sur moi-même.*

*Il faut me détacher du concept d'appropriation culturelle et le mettre en filigrane pour que ma pensée arrive à se déployer plus librement.*

Plusieurs questions deviennent incontournables : en tant qu'Allochtone, comment interroger la relation du peuple québécois avec les Autochtones, la façon dont elle s'est construite ? Comment

aborder de manière éthique ces rapports et ces mémoires afin de vivre et faire vivre, au théâtre, une rencontre privilégiée ? Deux œuvres artistiques impliquant des thématiques autochtones et créées par des artistes non autochtones ont certainement contribué, dans le cadre de cette recherche, à alimenter la réflexion et à dégager des pistes d'action. Dans un premier temps, la bande dessinée *C'est le Québec qui est né dans mon pays* écrite par la Québécoise Emmanuelle Dufour et publiée en 2021 s'avère des plus intéressantes en raison de l'angle d'approche privilégié. L'autrice témoigne effectivement de son désir d'aborder plusieurs éléments des histoires et réalités autochtones à partir de sa propre expérience et raconte son cheminement vers une meilleure connaissance des Premiers Peuples. Le mouvement vers l'autre part directement d'elle, il est d'abord intime, personnel : « La vérité, c'est que je suis Québécoise, que ma famille habite leur territoire traditionnel depuis plus de deux cents ans et pourtant, je ne sais pratiquement rien d'eux et je n'en connais aucun... la vérité, c'est que j'ai honte de moi » (Dufour, 2021, p. 34-35). Le lectorat est témoin de son cheminement à travers des archives, des récits de voyage, des rencontres avec différentes personnalités autochtones, etc., transposés dans des textes et des illustrations. Le spectacle *Altamira 2042*<sup>30</sup> de l'artiste brésilienne Gabriella Carneiro da Cunha, présenté en 2022 au FTA, semble né de ce même désir de rencontre. Dans cette performance solo, l'artiste met en lumière un processus de dévoilement des nombreuses communautés autochtones durement frappées par la construction d'un immense barrage, le Belo Monte, sur l'un des affluents de l'Amazone. Elle propose au public une expérience sensorielle mettant en scène le conflit entre deux mondes, celui qui valorise des pratiques et des idées coloniales (croissance, progrès, développement) et celui qui en subit les conséquences désastreuses. La dramaturgie du spectacle se construit autour des témoignages de militants autochtones et des nombreux bruits de la nature que Carneiro da Cunha a enregistrés sur place. Elle souhaite faire voir et entendre, aux publics allochtones, l'inaudible et l'invisible afin de les sensibiliser aux revendications de groupes et nations autochtones, mais aussi pour les inciter à un engagement citoyen concret : à la toute fin du spectacle, elle invite les gens à venir briser une

---

<sup>30</sup> Il est possible de regarder un extrait de ce spectacle sur le site de [theatre-contemporain.net](https://theatre-contemporain.net/video/tmpurl_sQg5JmPR) : [https://theatre-contemporain.net/video/tmpurl\\_sQg5JmPR](https://theatre-contemporain.net/video/tmpurl_sQg5JmPR).

pierre matérialisant le barrage, représentant ainsi sa destruction. Peu importe leur identité, des gens dans l'assistance se lèvent, prennent un outil et frappent la pierre à tour de rôle.

Même si elle reste symbolique, cette participation bien réelle du public incarne tout à fait ce que Julie Burelle, professeure à l'Université de Californie à San Diego, appelle la « dramaturgie de l'interpellation », qui témoigne de la résistance de plusieurs artistes à entamer une réconciliation superficielle et rapide. Burelle voit dans cette forme de dramaturgie une piste pour trouver comment créer ces « rencontres transformatrices entre Allochtones et Autochtones, quand l'histoire commune de nos peuples est érigée sur des injustices et que le rapport de la société dominante avec les Premiers Peuples est encore marqué par la méconnaissance (...) » (Burelle, 2021, p. 61). Mise de l'avant entre autres dans les productions de la compagnie de théâtre autochtone Menuentakuan, la dramaturgie de l'interpellation se manifeste, toujours selon Burelle, par une ambiguïté volontaire, l'absence de traduction de certains passages en innu et des questions laissées ouvertes. Au terme de la représentation de plusieurs productions de Menuentakuan, les artistes servent le thé au public, qui est invité à engager une discussion avec les créateurs et créatrices. L'hospitalité crée un climat de rencontre chaleureux et amène les gens à sortir de leur état de passivité, à confronter leur propre mémoire et à remettre en question leurs perceptions. Il s'agit certainement d'une forme de médiation culturelle, un processus de mise en relation que je privilégie dans ma pratique artistique et qui s'est rapidement imposé comme un aspect important de la partie création de cette thèse. J'y reviendrai plus tard.

*Interpeller, c'est attirer l'attention, c'est intriguer. Mais il me semble que c'est aussi inviter quelqu'un. Alors il me faut trouver une manière de lancer une invitation qui ne se refuse pas. Donner envie aux gens qui m'entendront de questionner leur propre posture et d'entamer une autoréflexion. Trouver une manière de les contaminer positivement.*

*Mon projet de thèse-crédation vient d'un malaise profond qui a ébranlé à la fois mon identité de Québécoise et mon identité d'artiste. Instinctivement, j'ai choisi le théâtre pour comprendre ce malaise. Parce que c'est ce que je sais faire le*

*mieux. Parce que je considère le théâtre comme un espace pour se rapprocher (des autres, d'un sujet), pour se rencontrer. Depuis que j'ose l'écriture dramatique, je me permets de réfléchir autrement, de me transformer, de m'inscrire dans le monde et de me définir davantage. En écrivant du théâtre, je m'écris, j'écris les autres et j'écris le monde. Je m'écris au cœur du monde que j'habite chaque fois que je me lance dans un projet d'écriture.*

*Je sens pourtant que cette fois, je ne pourrai pas passer par le même chemin pour y arriver. Je ne sais pas où je vais. Je suis en errance, à l'affût des signes et des hasards que je croise. Mais plus j'écris, plus je me rends compte que ma recherche-crédation se déploie au-delà du cadre que j'avais imaginé.*

### **1.3 L'écriture dramatique comme bricolage de soi**

Il y avait au départ une nécessité de prendre la parole. Et pour moi, cette nécessité ne pouvait pas s'incarner autrement que dans le théâtre. C'est un art qui permet de matérialiser une voix dans des corps, de créer des liens à la fois fictifs et réels et d'explorer la notion de communauté, essentielle pour coconstruire du sens et développer une empathie pour l'Autre. Mais que peut l'écriture dramatique devant des situations comme celles vécues par les Premiers Peuples durant la colonisation et encore aujourd'hui ? Comment envisager ici l'acte même d'écrire ? Comment travailler à partir des contraintes du théâtre pour donner vie à une histoire qui génère, chez le public, ce même questionnement qui m'habite ?

Pour qu'un texte agisse, qu'il rende visible l'invisible, qu'il enclenche une réflexion, qu'il interpelle, il semble essentiel de proposer un univers qui offre des points de repère universels, trouver un vocabulaire commun et créer un lien sensible tout en échappant à la tentation de faire consensus. Le fort désir de ne pas heurter l'Autre (dans la pièce, sur scène et dans la salle), d'essayer de réparer les torts et d'éviter la confrontation sur des sujets aussi difficiles comprend certainement un risque d'autocensure, qu'il soit conscient ou non. Alors, par quelle porte entrer pour interroger ma mémoire et mon rapport aux Autochtones dans un processus de création éthique et libre ?

Posant un regard sur ma démarche d'artiste, il paraît évident que je suis une autrice s'inspirant de mille détails, récits, faits historiques, anecdotes, souvenirs intimes, chansons perdues, conversations captées au hasard et réflexions notées au fil du temps. L'accumulation de ces éléments rappelle la métaphore du magasin employée par l'auteur Pierre-François Dupont-Beurier pour décrire la notion de bricolage :

Une surabondance de formes, une débauche de couleurs, une profusion d'odeurs attisent les sens (...). Nous cheminons parmi des matériaux dont jamais nous n'aurions eu l'audace d'envisager l'existence (...) Nous sommes dans le plus loufoque et le plus riche des cabinets de curiosité. Perdus dans ces amoncellements hétéroclites, le vertige nous saisit. Une totalité se donne dans les plis et les replis enchevêtrés de chacune de ses parties. Le magasin de bricolage captive et même capture. Il produit l'effet d'une esthétique baroque : le merveilleux d'une présence inédite et le sublime d'un appel vers l'infini. Il donne à tous ceux qui franchissent le seuil, même aux plus néophytes, la saisissante impression que le monde repose là, en pièces détachées, attendant sa future création (Dupont-Beurier, dans Odin et Thuderoz, 2010, p. 61-62).

Pour Claude Lévi-Strauss, qui a théorisé le bricolage dans son ouvrage *La pensée sauvage* (1962), la personne qui bricole agit au sein d'un environnement clos, c'est-à-dire qu'elle ne peut utiliser que les éléments et les outils qu'elle a accumulés, qui n'ont d'ailleurs pas été récoltés dans un but précis ou en vue d'un projet défini. Sa pratique et son savoir se développent au fur et à mesure de son bricolage, à partir des éléments à sa disposition. Selon Lévi-Strauss, c'est à travers le *faire* que l'artiste qui bricole se construit, et non à partir de connaissances théoriques, comme c'est le cas pour l'ingénieur. Si j'aime me voir en tant que bricoleuse se définissant en partie par sa pratique, je garde cependant mon atelier ouvert à toutes les formes d'outils, y compris les concepts et autres connaissances acquises. La collecte de matériaux hétéroclites n'est pour moi jamais finie, ce qui fait en sorte que le bricolage est toujours en mouvement, en évolution, connecté sur le monde qui m'entoure. Disposés devant moi, ces différents matériaux me donnent l'impression vertigineuse d'avoir à portée de main le monde que je m'apprête à raconter. L'écriture dramatique demeure un geste de bricolage ludique. Par conséquent, l'hétérogénéité des éléments et des univers qui se côtoient, l'intertextualité et le bricolage qu'elle enclenche participent assurément à définir ma pratique d'autrice. Et celle d'autres artistes. Comme le décrit Florence Baillet, le texte dramatique aujourd'hui

n'a plus rien d'un long fleuve tranquille. (...) La matière même du dialogue, le langage, est souvent déjà un tressage de termes d'origines diverses (...); il peut (...) accepter dans sa trame des formules toutes faites, des citations littéraires, des chansons ainsi que tout autre emprunt (plus ou moins affiché) à une autre œuvre, un autre art, une autre réalité. La composition du dialogue permet elle aussi des phénomènes de métissage (...). L'auteur de théâtre effectue alors un travail de montage pour donner naissance à des dialogues qui reposent sur des effets de choc et de contraste entre des éléments hétéroclites (Baillet, citée dans Ryngaert, 2005, p. 26).

Ce bricolage rend possible la mise en relation de fragments provenant de diverses sources. Il permet surtout d'engendrer une polyphonie de voix très fertile pour explorer la rencontre de plusieurs perspectives. « Pour qu'il y ait dialogue au sens fort du terme et non simplement un monologue à plusieurs voix, il faut en effet une confrontation de singularités ; or c'est justement ce choc des altérités qu'exhibe l'hétérogénéité », affirme encore Baillet (Baillet, citée dans Ryngaert, 2005, p. 28).

Bien entendu, la polyphonie ne doit pas mener à une cacophonie. C'est le rôle de la personne créatrice d'organiser le chaos, de tracer le fil, de donner du sens. Pour Jean-Pierre Sarrazac, cette fonction se compare à celle du rhapsode dans l'Antiquité, c'est-à-dire que la personne qui écrit devient celle qui accorde la parole, qui choisit quels fragments coudre ensemble. En musique, la définition du mot rhapsodie, apparu au XIX<sup>e</sup> siècle, intègre le concept « d'improvisation qui entraine nécessairement dans l'art de ces poètes de tradition orale [de l'Antiquité grecque] et s'emploie pour « désigner une composition musicale de forme libre et de caractère contrasté, où l'inspiration semble tenir beaucoup plus de place que les règles académiques » (Dictionnaire Larousse de la musique, 2024). Les compositeurs et compositrices entretissent avec fantaisie des airs folkloriques nationaux et régionaux pour proposer une œuvre dont les agencements contrastés bousculent les catégories esthétiques établies provoquant ainsi l'étonnement de celui ou celle qui l'écoute. Inévitablement, la personne qui se fait rhapsode donne sa couleur à la courtepoinTE qui prend vie sous ses doigts, elle lui insuffle un peu d'elle-même : c'est elle qui choisit les morceaux d'étoffes, la manière de les assembler et la couleur du fil qui les relie. Ses choix exercent une influence certaine sur le travail qui en résulte.

Cette vision de l'acte d'écrire n'est pas sans rappeler celle de Tiphaine Samoyault dans son ouvrage sur l'intertextualité (2005). L'artiste qui s'engage dans ce processus provoque le mouvement en jouant avec les textes choisis, en les mettant en relation. Parmi les documents regroupés dans mon magasin de bricolage se retrouvent de nombreux articles de journaux et reportages au sujet de la Crise d'Oka, des extraits de discours de John A. Macdonald, Justin Trudeau et Jason Kenney, des témoignages de la Commission Vérité et Réconciliation (CVR) et des faits divers trouvés sur le web. Plusieurs morceaux du passé collectif de la nation québécoise s'entremêlent pour montrer l'histoire d'un autre point de vue.

Samoyault voit précisément l'intertextualité comme un ensemble de pratiques rassemblées autour de la notion de mémoire. Parmi celles-ci, le collage et la réécriture représentent des opérations susceptibles d'engendrer la manifestation du souvenir au sein d'un texte. Ainsi, selon Samoyault, une œuvre intertextuelle permet à la personne autrice d'instaurer un jeu de mémoire qui part d'elle et qui implique un incontournable rapport à plusieurs altérités. En premier lieu, elle se lie à la parole de l'Autre incarnée dans les récits issus du passé et qu'elle intègre à son écriture. Puis, elle entre en relation avec l'Autre imaginé qu'elle écrit et met en scène. Finalement, elle convoque la présence et le souvenir de l'Autre à qui elle s'adresse (lectorat et public). Si passé, présent et futur semblent d'abord inconciliables durant ce processus, chacun paraissant cantonné dans un espace imperméable, ils finissent par apparaître ensemble, dans une seule et même temporalité, inédite, celle de l'imaginaire. Un nouveau réel émerge du récit et existe en lui-même. De fait, « [l]e seul réel de la fiction, c'est elle-même : elle crée son propre monde à l'aide de toutes sortes de transformations-manipulations. La fiction n'est donc ni vraie ni fausse : elle est autre » (Jablonka, 2014, p. 188). Un autre espace-temps s'aménage, celui d'un présent où rien n'est pareil.

L'intertextualité constitue un moyen d'interroger le présent, de le confronter, de le questionner, mais aussi de l'ouvrir pour laisser entrer des morceaux de mémoire, de rendre visible ce qui semble absent. Comme l'exprime Florence Baillet en parlant du répertoire de l'auteur allemand Heiner Müller,

il s'agit de rompre la continuité de la catastrophe en renouant le fil du dialogue. [...] [C]es fantômes qui hantent le théâtre müllérien, ces citations d'œuvres d'auteurs défunts sont autant d'invitations à partir à la recherche de possibles jadis négligés, désormais enfouis dans le passé, afin de faire entendre d'autres voix et de découvrir des voies alternatives (Baillet, citée dans Ryngaert, 2005, p. 98).

L'écriture devient une pratique qui dégage un espace afin que puissent se rencontrer des éléments hétérogènes, en apparence incompatibles, peut-être même inaccessibles, un territoire où les frontières deviennent poreuses. Elle encourage à ne pas reproduire ce que nous savons déjà, mais à transformer, à se transformer à travers la transcription d'émotions, de sensations et d'inconfort, provoquant par le fait même une occasion de s'interroger individuellement, mais aussi en tant que membre d'une collectivité.

L'écriture où l'intertextualité est convoquée peut rappeler l'image de la mosaïque et faire ainsi écho à la notion de pièce-paysage décrite par Michel Vinaver (1993). Contrairement à la pièce-machine dans laquelle « le système de tension repose sur une intrigue centrée, unitaire, ou sur un problème à résoudre, mettant en conflit des personnages aux oppositions marquées (...) » (Vinaver, 1993, p. 43), la pièce-paysage se compose de fragments juxtaposés par l'auteur ou l'autrice, que le public découvre dans le désordre, au fur et à mesure, comme devant un paysage ou une peinture. Le public suit un parcours sinueux à travers différents moments, qui s'accumulent pour donner vie à un univers complexe et polysémique. Son attention est interpellée différemment : « [L]a discordance des fragments est une incitation à un surcroît d'observation » (Knapp, 1993, p. 39).

Comme le rappelle l'auteur et pédagogue Alain Knapp, « notre perception du monde et de nous-même est par essence fragmentaire » (Knapp, 1993, p. 38). Notre rapport au monde, à ce qui nous entoure, dépend du point de vue à partir duquel nous le regardons, de notre état, de ce qui nous habite dans l'instant. Ainsi, ces facteurs influencent nécessairement ce que je choisis de mettre en valeur dans ma prise de parole d'autrice, mais aussi la lecture que fait le public d'une œuvre. De la rencontre d'éléments éclectiques jaillissent inévitablement des émotions, des impressions, des significations qui sont différentes pour chaque personne.

La notion de fragmentation qui se trouve ici au cœur de ma démarche d'autrice évoque ce que Jean-Pierre Ryngaert appelle le « désemboîtement ». Celui-ci est décrit comme la mise en présence de blocs de dialogues n'ayant apparemment aucun lien entre eux, si ce n'est le fait de se retrouver côte à côte grâce à la manière dont l'organisation du texte est pensée. Le processus de création mène ainsi à un « dialogue de dialogues par le jeu d'un montage qui fait coexister sur la scène (...) des espaces et des temps différents » (Danan, cité dans Ryngaert, 2005, p.24). Ce procédé permet entre autres d'illustrer les trous dans la mémoire personnelle, dans l'histoire officielle racontée dans les livres et dans les rapports que plusieurs Allochtones entretiennent avec les Premières Nations. La fragmentation dégage un espace de liberté pour créer. Elle assure du même coup une liberté d'interprétation au public.

Dans le texte de création qui est au cœur de ma recherche, je mets donc en scène des bribes de mon processus de recherche-crédation et des moments de réflexion sur mon rapport aux Autochtones. J'entrecoupe ces éléments avec des tableaux qui plongent dans la fiction afin de revisiter des événements du passé. Bien que le public ait l'impression d'observer cette quête personnelle, je ne lui propose pas un tracé linéaire et précis. Nous partons tous et toutes du même endroit, mais chaque personne dans le public suit son propre parcours à travers cet enchaînement de tableaux, selon le bagage qu'elle porte, selon ce qui s'éveille en elle et selon l'interprétation qu'elle fait de la mise en commun de ces fragments.

*Si au départ l'ambition de faire une différence guide ma recherche-crédation, il paraît peu à peu évident que mes travaux ne vont (malheureusement) pas changer le monde. Il demeure difficile que le « je » devienne un « nous » : je ne peux pas parler au nom du peuple québécois, pas plus que je ne peux considérer l'Autre comme englobant tous les Autochtones au Québec. Qui suis-je pour prendre la parole ? Et qui va m'écouter ?*

*J'ai l'impression d'être dans l'œil de la tornade. Je suis immobile. Incapable d'avancer. Les vents qui tournent autour de moi sont violents. Je pourrais garder*

*le silence et rester ici, dans le faux calme, ce serait tellement plus simple que de marcher sur un terrain miné.*

*Alors que je suis là, à me demander quoi faire, je me dis qu'il faudrait peut-être envisager l'écriture à partir de moi. Je fais pourtant cette perspective depuis le début, m'excluant du territoire que j'invente, transposant plutôt mon discours dans la bouche d'autres personnages.*

*L'idée de faire s'entremêler le réel et la fiction me revient en tête. Quelque chose s'opère en moi quand je fais appel à l'imaginaire pour aborder ma propre histoire. Écrire à partir de fragments me donne accès plus facilement à cet imaginaire, lieu de tous les possibles. Le théâtre me permet d'aller là où il faut que je sois pour parler de questions sensibles. Il devient pour moi un moyen de sortir de la logique du « pour ou contre » imposée par le débat entourant les polémiques de 2018. Je transforme une lutte pour avoir raison en possibilité de dialogue. Et qui sait, par l'écriture de ce texte, j'exprime peut-être ce que d'autres ressentent ? Je donne peut-être une voix à d'autres aux prises avec des malaises équivalents ? Peut-être que j'arrive au même constat que Claude dans Le vrai monde de Michel Tremblay : « C'est ça mon rôle... j'pense. De faire dire aux autres c'qu'y sont pas capables de dire pis ce que chus pas capable de dire moi non plus » (Tremblay, 1989, p. 99).*

### **1.3.1 Identité et autofiction : se raconter soi-même**

La notion d'identité devient de plus en plus importante dans mon processus de création. Pourtant. Ryngaert observe, parmi les tendances des écritures dramatiques contemporaines, un « affaiblissement de la source de l'énonciation » et un changement dans le « rapport de l'émetteur à sa parole » (Ryngaert, 2003, p. 117) qui s'expriment de différentes façons :

On a déjà pointé la perte d'identité du personnage, que ce soit chez Nathalie Sarraute où ils apparaissent sous forme de lettres et de chiffres, ou tout récemment chez d'autres sous forme de simples tirets qui annoncent le changement de réplique (...).

Proche de l'effacement par sa concentration sur un support mince et énigmatique, le personnage parle plus que jamais, mais ce qu'il dit n'est pas nécessairement issu d'une identité constituée (...) (Ryngaert, 2003, p. 117).

En ce qui me concerne, il demeure impossible, dans le processus de création actuel, de mettre de côté l'identité des « personnages » ou de brouiller le lien entre ce qu'ils sont et ce qu'ils prononcent. L'un ne va pas sans l'autre. Leur identité, du moins une partie de celle-ci, et le contenu de leur discours se trouvent au cœur de la question que je fouille : il s'agit d'une Allochtone et d'un membre des Premières Nations. L'identité de la première, le fait qu'elle appartienne à un groupe de la société en particulier, colore ses propos, qui ne peuvent s'adresser qu'à cet Autre choisi, à son identité, au fait qu'il fasse partie d'un autre groupe. Et vice-versa. L'identité de celle et celui qui parlent devient donc un enjeu essentiel puisque cette identité a un impact indéniable sur le déroulement du dialogue.

*Et si cette Allochtone, si ce « je » c'était moi, parfois bien réelle et parfois imaginée ? Si en plus de décider comment coudre les fragments sélectionnés, je m'insérais dans le texte ? Il faut bien le reconnaître, même si fais tout pour le mettre de côté, ce « moi » est toujours là. Il me précède, me suit, me toise, me confronte. Il cherche à s'imposer. Je le repousse parce que je déteste cette idée de me mettre en scène (je trouve que les œuvres d'autofiction tombent souvent dans la complaisance). Pourtant, il devient de plus en plus clair que je dois trouver une manière d'apparaître en tant que « source de l'énonciation » dans le texte dramatique que j'écris afin de concrétiser mes réflexions et amorcer ce dialogue avec l'Autre. L'autofiction s'envisage peu à peu comme une piste à expérimenter.*

*Il y a dans mon processus une forme d'autodétermination. Lentement, je sors du « nous » pour dire « je ». Mon passé, le mien, celui de ma famille, celui de la nation québécoise, celui de mon peuple colonisé et colonisateur, ne s'efface pas pour autant. Ce passé m'habite, il forge une partie de mon identité. Mais ce passé ne dicte pas tout. J'ai le pouvoir de transformer mon propre regard sur les*

*choses, d'ouvrir une conversation là où les canaux semblent bloqués, de créer des ponts là où des ravins paraissent plonger vers un vide infini.*

Dans un article écrit en 2019, Philippe Mangerel s'emploie à résumer l'ensemble des définitions du terme autofiction depuis celle de Serge Doubrovsky en 1977 qui, en « oppos[ition] au chemin déjà tracé de l'autobiographie (...) définit l'autofiction comme le chemin en construction par le langage. À l'unicité et à la cohésion, l'autofiction préfère les contradictions propres à l'expérience réelle, les dislocations du moi ». Pour Doubrovsky, « il s'agit d'un récit de soi, ancré à la fois dans le réel et dans la fiction (...). Le geste de l'autofiction se situerait quelque part entre le travail du tisserand et celui de l'exhibitionniste. Il est question de fil, ou plutôt de fils (...) à enrouler ou à dérouler » (cité dans Mangerel, 2019, p. 17). Pour Vincent Colonna, l'autofiction prend un sens plus large et fait référence à « [t]ous les composés littéraires où un écrivain s'enrôle sous son nom propre (ou un dérivé indiscutable) dans une histoire qui présente les caractéristiques de la fiction » (cité dans Mangerel, 2019, p. 17). Virginie Despentès insiste quant à elle sur la présence d'un « moi agissant et assumé » dans l'œuvre autofictionnelle tandis que Christine Angot rejette le terme, qu'elle considère démodé, et fait valoir que « [l] » objectif n'est pas d'exister ou de faire exister une histoire, mais de la casser au contraire en tant que scénario pour faire exister le réel qui se trouve dévitalisé » (cité dans Mangerel, 2019, p. 18). Mangerel aborde cette idée avec des propos très éclairants :

Réinvestir le réel. Il s'agit d'une stratégie qui sert particulièrement les voix qui ne sont pas reflétées par le discours dominant. Geste politique, déclaration de différence, voix singulière définissant le langage de sa propre existence, l'œuvre qui en résulte est un je redéfini plus près de soi, non pas envahi par, mais en dialogue avec l'autre. Se dire devient une manière de se construire et d'accéder au visible (Mangerel, 2019, p. 18).

« Se dire », plusieurs artistes provenant de différentes nations autochtones l'ont fait et leur prise de parole artistique a levé le voile sur plusieurs aspects de l'histoire coloniale. En plongeant dans l'univers des pièces de Jenniss, Sioui et Launière ainsi que dans ceux d'*Okinum* d'Émilie Monnet (2019) et *Utei — Récit d'un survivant* d'Omer St-Onge (2022), en lisant entre autres les romans *Manikanetish* de Naomi Fontaine (2017, adapté au théâtre en 2023) et *Kukum* de Michel Jean (2019), de même que les recueils de poésie de Joséphine Bacon, Marie-Andrée Gill et Félix Perkins,

il m'a semblé que l'approche autobiographique constituait une caractéristique commune de plusieurs œuvres littéraires et théâtrales autochtones. Jocelyn Sioui débute ainsi *Mononk Jules* :

Je suis assis dans mon salon en train de lire *La femme qui fuit* d'Anaïs Barbeau-Lavalette. (...) À la page 175 s'amorce un court chapitre de deux pages où l'on raconte qu'en 1949, la grand-mère d'Anaïs (je l'appelle par son petit nom parce que je me sens proche d'elle) avait participé à une manifestation pour appuyer le combat d'un Huron. (...)

D'abord étendu sur le divan, je me redresse.

L'homme en question s'appelle Jules Sioui et il se trouve qu'en plus d'être un rebelle méprisé par l'État, c'est mon grand-oncle (Sioui, 2020, p. 13-14).

Dans *Okinum*, Émilie Monnet part aussi d'elle-même pour revisiter le passé :

(...) L'intuition  
c'est comme un savoir divinatoire.  
Une certitude.  
Ma boussole intérieure.  
Un don  
légué par ma mère  
et par sa mère avant elle. (...)  
Mon arrière-arrière-grand-mère s'appelait Mani  
Elle était connectée au monde de l'invisible (Monnet, 2020, p. 17).

Chacun de ces textes représente l'espace de transformation et de reformulation d'un récit de vie. Le sujet principal (l'auteur, l'autrice) s'en sert pour redéfinir en quelque sorte le rapport au monde dans lequel il évolue. Pour Jocelyn Sioui, la démarche est déstabilisante :

Moi-même, j'ai tout pour me sentir imposteur, sauf le nom. Je suis pâle, barbu, j'ai les yeux clairs, je ne vis pas sur une réserve, ne connais rien des rites, de la spiritualité...

Je suis un Indien urbain, celui qui se fond dans la masse.

On m'a souvent dit : « Tu n'es pas plus Indien que moi, Sioui. »

Mon nom est la seule trace qui me reste avec la cuillère à soupe de sang wendat qui coule dans mes veines. Sans mon nom, on pourrait crier à l'imposture. Je suis la preuve historique d'une disparition, d'un génocide. (...)

Ma seule vraie imposture est de ne pas avoir la progéniture qui portera mon nom pour la suite du monde. Personne de ma lignée ne pourra dire : « Je me souviens » (Sioui, 2020, p. 117-118).

Alternant entre passé et présent, entre rappels d'événements et commentaires intimes, entre développement de l'intrigue et rencontres de personnages, les œuvres dévoilent aussi comme stratégie d'écriture la confrontation de la personne créatrice avec elle-même et avec l'Autre.

Abandonner son mode de vie nomade.  
Devoir demander la permission à l'agent indien pour  
quitter la réserve.  
Ne plus pouvoir pratiquer ses cérémonies.  
Être enlevée à ses parents. (...)  
Épouser un blanc et ne plus pouvoir léguer  
la maison où on a grandi  
à ses propres enfants (Monnet, 2020, p. 50).

Traite des femmes  
Squaw  
Traite des fourrures.  
Squaw.  
Castors massacrés.  
Squaw.  
Cent cinquante peaux contre un fusil.  
Maudite sauvage.  
(...)  
Tuer  
coloniser  
exterminer  
(...)  
tuer  
s'enrichir  
tuer  
oublier  
disparaître.  
SQUAW !  
(...)  
Mes ancêtres ont traversé des tempêtes.

Mes ancêtres ont appris à se taire pour survivre.  
Mes ancêtres sont des survivantes.  
Moi aussi je survivrai (Monnet, 2020, p. 52-54).

L'altérité s'incarne également dans cette adresse à la personne qui écoute, observe, reçoit l'œuvre, peu importe la forme qu'elle prend, celle que le « je » interpelle, directement ou indirectement, afin d'être enfin entendu. Certainement un art de relations, l'art autochtone fait résonner des voix, à la fois intimes et collectives, raconte et fait vibrer les histoires, les mémoires et les cultures. Pour bien des humains, l'art permet de se dire et de s'inscrire dans le monde.

Et si le fait de me révéler moi-même, « d'accéder au visible », me permettait du même coup de faire voir l'Autre, celui depuis longtemps invisibilisé ? Si accepter d'entrer sous les projecteurs, avec impudeur et autodérision, avec mes torts et mes travers, rendait possible une sorte de renouvellement du regard sur le passé ? Le risque, alors, n'en vaudrait-il pas la peine ? Les mots de Guy Sioui Durand semblent apporter une réponse, comme un écho : « L'art, ce n'est pas se montrer tel que les autres pensent que l'on est. Faire de l'art, c'est avoir l'audace de se montrer tel qu'on est » (Sioui Durand, dans Wickham, 1995, p. 117).

### **1.3.2 Robert Lepage et l'autofiction**

Je reviens à Robert Lepage, artiste allochtone, pour examiner de quelles manières il plonge dans son passé afin de revisiter la mémoire de la société québécoise. Particulièrement dans ses œuvres solos, il part de lui pour effectuer un travail d'observation du passé et de réconciliation avec celui-ci, il ne dicte pas de marche à suivre pour les autres, ni ne fait la morale. Il parle à partir de son point de vue, de son expérience, de son parcours de vie. Son approche demeure lucide :

On ne peut pas régler le passé. On peut se réconcilier avec le passé, on peut le revisiter, mais on ne peut pas le changer. Oui, on veut changer le monde, oui, on veut une meilleure société pour tout le monde, mais il ne faut pas oublier le passé. (...) Il faut s'en souvenir pour ce qu'il était » (Lepage, dans Festival d'Automne à Paris, 2015, p. 4).

Dans 887, Lepage fait du poème *Speak White* de Michèle Lalonde le fil conducteur pour explorer le rapport à la mémoire, la sienne et celle de la société québécoise. Invité à réciter le poème lors

d'une soirée qui célébrera le quarantième anniversaire de *La Nuit de la poésie*, Lepage fait face aux caprices de sa mémoire. La difficulté qu'il éprouve à retenir les mots de Lalonde devient le prétexte pour retourner dans un passé québécois pas si lointain, celui de son enfance, obligeant du même coup le public à revisiter son propre rapport à l'histoire. Tout au long de la pièce, appuyé par de nombreuses inventions scéniques illustrant l'insertion du passé dans le présent (comme le castelet et l'intégration ponctuelle de caméras en direct dans *887*), Lepage joue avec les perspectives et tisse des liens entre le réel et la fiction, puis entre ses souvenirs personnels et la mémoire collective québécoise de manière à relever, afin de les interroger, les idées préconçues, a priori et oublis volontaires qui se sont ancrés au fil des années dans la mémoire collective.

Bonjour Fred, c'est Robert à l'appareil. Je sais qu'il n'y a pas beaucoup d'espace sur ton répondeur pour te laisser de longs messages, mais c'est quand même plus de temps que ce que vous avez pris pour résumer ma carrière. (...) [T]rente-cinq ans de métier dans le théâtre, ça ne veut rien dire, ça ? Est-ce que c'est parce que ça a jamais été enregistré sur un support électronique ou numérique que ça a jamais existé ? (...) Dois-je comprendre qu'un caméo de cinq minutes dans une émission d'humour à Radio-Canada ça a plus de valeur que trente-cinq ans de métier dans le théâtre ou est-ce que c'était le seul extrait que vous aviez dans vos archives ? (Lepage, 2016, p. 91).

Cette réflexion intime n'est pas sans rappeler la façon dont l'histoire collective se construit et se transmet. Que choisit-on de garder en mémoire comme peuple au fil du temps ? Quels sont les facteurs qui déterminent si et comment un récit s'inscrit dans le temps ? Que retenir parmi tous les événements qui nous déterminent comme société et comme individu ? En interpellant Fred ici, Lepage se pose à la fois la question à lui-même, et au public.

En fait, Lepage change subtilement d'interlocuteur tout au long de ce spectacle solo, faisant habilement cohabiter les voix et les mémoires et brouillant du même coup notre rapport à son discours. Il commence en entrant sur scène en tant que lui-même, s'adressant à nous en tant que public venu assister à son spectacle :

Bonsoir tout le monde, et bienvenue au (*nom du lieu où le spectacle est présenté*) pour cette représentation de *887*, la nouvelle création d'Ex Machina. (...) Le spectacle

va commencer sous peu, mais avant j'aimerais prendre quelques minutes pour vous parler de la genèse de ce projet de spectacle sur la mémoire (Lepage, 2016, p. 17).

Les gens dans la salle se trouvent dans le « ici et maintenant ». Un lien artiste/public très clair est établi. Subtilement, tout en racontant ce qui lui a donné l'idée de ce monologue, Robert Lepage transporte le public dans un espace plus ludique en faisant apparaître un écran qu'il donne l'impression d'allumer en pointant vers celui-ci son téléphone portable. La simple conversation prend des airs de conférence alors que Lepage nous explique « un vieux truc mnémotechnique qui remonte, paraît-il, à la Grèce antique, qui s'appelle le palais de la mémoire » (Lepage, 2016, p. 19). Puis, comme dans un jeu de poupées russes, le metteur en scène fait encore passer le public dans un nouvel espace, situé dans un autre temps celui-là, celui de sa propre enfance durant les années 1960 à 1970. Sur scène, « *ce qui semblait n'être qu'un écran se révèle être le mur de côté d'une immense maquette, (...) celle de l'immeuble où il a grandi* » (Lepage, 2016, p. 20). Le voyage vers le passé débute. Le public quitte le « ici et maintenant » pour entrer dans le temps de la représentation.

À partir de là, le statut du public change au fil des tableaux. Lepage en fait parfois un interlocuteur complice à qui il s'adresse directement, faisant appel à la mémoire collective :

Alors, comme vous pouvez le voir, le 887 de l'avenue Murray était vraiment très représentatif du Québec de l'époque avec à peu près 80 % de francophones, 20 % d'anglophones, encore très peu d'immigrants, et autant de gens qui logent à droite que de gens qui logent à gauche (Lepage, 2016, p. 23-24).

À d'autres moments, par exemple dans les tableaux où l'écriture prend la forme de poèmes, Lepage semble donner au public un accès à des souvenirs personnels, comme s'il les avait consignés dans un journal intime. L'adresse se fait alors indirecte, l'auteur se parle à lui-même, comme plongé momentanément dans un souvenir. Le public devient presque voyeur :

Mon père qui jubile en ce jour de printemps  
N'avait jamais rêvé d'une vie comm' cell » — ci. (...)

Il nous pointe du doigt les quartiers ouvriers :  
Saint-Malo, Saint-Sauveur, Saint-Roch et Limoilou,

Où s'entassent les pauvr' et les p'tits salariés,  
Et les autres chauffeurs qu'il va rendre jaloux.

Quand je pense à ce jour, je revois sans problème  
La frêle silhouett' de chacun des enfants  
Mon frère Dav », mes sœurs Ann et Lynda, et moi-même  
Assis sur les épaul' de mon père triomphant (Lepage, 2016, p. 25-26).

La sincérité et l'impudeur avec lesquelles l'auteur se révèle créent certainement un lien sensible avec le public, lien qu'il ne va rompre à aucun moment, même lorsqu'il fait intervenir d'autres personnages :

Bonjour Fred. C'est Robert Lepage à l'appareil. Écoute mon vieux, ça fait une mèche qu'on s'est vus. Je suis désolé de t'appeler sur ton numéro personnel (...). Je te promets que je le donnerai pas à personne...

*Bip marquant la fin de l'enregistrement du message.*

Ben oui, mais... C'est beaucoup trop court !

*Au public.* Fred, c'est un gars avec qui j'ai étudié au Conservatoire d'art dramatique y a belle lurette. Disons simplement que c'était pas un très bon acteur, mais il avait une superbe voix (Lepage, 2016, p. 31).

Chaque personnage qui fait son apparition est mis en contexte et défini selon les éléments préalablement exposés. Lepage s'assure de garder le public près de lui dans différentes adresses, par exemple dans des formulations comme « Alors, comme vous pouvez le voir (...) », (Lepage, 2016, p. 24), « Mais, entre vous et moi, c'était probablement pas une victoire difficile à remporter (...) » (Lepage, 2016, p. 27) et « Bon... Je sais que tout ça peut vous paraître un peu "prise de tête" et tout (...) » (Lepage, 2016, p. 74). Lepage considère le public à la fois comme un interlocuteur privilégié, un allié, un confident et un témoin, ce qui participe sans doute à développer chez lui une certaine empathie et à gagner sa confiance.

Inspirés de l'enfance du créateur, de son expérience de divers moments du passé québécois, d'observations sur sa propre vie et d'archives, les vingt-sept tableaux qui suivent le prologue invitent à un parcours au cours duquel le public tisse des liens avec sa propre existence et avec sa

propre expérience du passé. La lucidité et la convivialité avec lesquelles Lepage livre son histoire participent à engager une réflexion chez ceux et celles à qui il s'adresse.

### 1.3.3 Se raconter à travers un autre fictionnel

Si plusieurs artistes de théâtre allochtones et autochtones ont choisi de dire leur histoire au « je », d'autres ont préféré la transposer à travers le corps de personnages de fiction. C'est le cas de Dave Jenniss qui a créé *Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os* (2021) en s'inspirant de sa propre vie. Jouée à la Petite Licorne en 2021, la pièce nous emmène au cœur du conflit qui persiste entre deux familles rivales de la nation Wolastoqiyik : « C'est une guerre entre les Tienis et les Kaktanish. Qui est le plus vrai, qui a le sang le plus rouge dans ses veines » (Jenniss, 2021, p. 44). Il y est question de deuil pour les deux frères du premier clan qui ont perdu leur père, d'identité, de demi-vérités et de non-dits, de transmission (et de non-transmission) de la culture et de la langue, de réconciliation et de reconnexion à soi et à son territoire.

Un des sujets centraux du texte est certainement la signification et la légitimité de l'identité autochtone, qui s'incarnent entre autres dans les scènes d'un procès se tenant dans le passé et impliquant le père de Martin et François Kaktanish :

MAÎTRE DUMAS  
Parlez-vous la langue, vous ?

ROLLAND KAKTANISH  
Non pas vraiment.

MAÎTRE DUMAS  
Pis vos enfants ?

ROLLAND KAKTANISH  
Non plus.

MAÎTRE DUMAS  
Trouvez-vous ça normal, monsieur Kaktanish, qu'une famille qui se dit d'une nation, on parle bien ici de la nation wolastoqiyik ou malécite, soit incapable de prononcer un mot dans sa langue ?

ROLLAND KAKTANISH

Écoutez, comme vous le savez, parler sa langue c'était interdit, puis notre langue a toujours été un peu éparpillée dans le territoire, la langue s'est perdue avec le temps.

MAÎTRE DUMAS

Pourtant, dans les communautés du Nouveau-Brunswick, on parle la langue (...).

ROLLAND KAKTANISH

J'sais pas ce que vous essayez de prouver avec votre théorie...

MAÎTRE DUMAS

C'est simple, un Chinois ça parle chinois, un Polonais ça parle polonais, un Innu ça parle innu. Donc si vous dites que vous êtes un Wolastoqey vous devriez savoir parler la langue (Jenniss, 2021, p. 27).

La remise en question de l'identité autochtone de Rolland Kaktanish a évidemment des conséquences sur ses deux fils, mais aussi sur les relations à la fois intimes et collectives qu'ils entretiennent. La vision de l'identité autochtone, qui fait divergence au sein même de la nation Wolastoqiyik, a engendré un conflit qui s'est transmis d'une génération à l'autre et qui brouille désormais les liens et les esprits et empêche tout dialogue.

Cependant, dans *Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os*, Jenniss privilégie l'espoir. Transposant sa réflexion sur l'identité et la transmission à travers le personnage de Martin Kaktanish, son alter ego, il pressent qu'une réconciliation des mémoires conflictuelles demeure possible et qu'elle passe d'abord par une réconciliation avec soi-même. Pour Martin, l'apaisement est devenu envisageable lorsqu'il a choisi, à la mort de son père trois ans auparavant, de prendre du recul pour aller marcher dans le territoire de la nation Wolastoqiyik.

J'ai compris beaucoup de choses à marcher dans le grand pays Wolastoqiyik, c'est comme si cette forêt-là, je la connaissais depuis toujours, chaque arbre, chaque roche. J'ai senti que je revenais chez moi. J'ai dormi chez des aînés que je connaissais pas. Juste respirer puis entendre... la forêt. (...) Quand on me demandait d'où je venais, je pleurais... Je pensais à papa, je pensais à ma vie. C'était noir devant moi, en dedans de moi. Y fallait que je fasse ce passage-là. Y avait juste les chants des aînés qui me faisaient du bien. Je suis redevenu vivant là-bas, tu comprends ? J'ai rencontré un vieil aîné qui m'a montré à me respecter, y m'a appris une partie de la langue (...) (Jenniss, 2021, p. 43).

Il semble que la mémoire intime de Martin rejoint celle, plus grande, de la nation Wolastoqiyik lorsqu'il se reconnecte à ses racines. Retisser les liens lui permet de mettre en place certains des morceaux du casse-tête. En retrouvant ses repères, il se réconcilie avec une partie de son passé. Une compréhension de son identité s'opère alors en lui, une compréhension qui va au-delà du raisonnement. Martin saisit l'importance du territoire en réalisant ce qu'il signifiait pour son père : « Y avait pas toute sa tête, mais son territoire, y pouvait marcher dedans sans se perdre (Jenniss, 2021, p. 23).

Sa propre mémoire s'éveille au contact du territoire lorsqu'il revient enfin chez lui, après trois ans d'exil : il le voit, il l'entend, il le sent, il le ressent. Il le redécouvre et le reconnaît ; il se redécouvre et se reconnaît.

Marcher vers l'est et me dire que c'est le territoire de mon enfance qui m'attend et que je peux pas le renier. (...)

Je vois le fleuve.

Je vois la puissance.

Je vois les marées m'indiquer l'heure.

J'entends les vagues me parler.

Je sens la froideur d'automne transpercer mon corps.

*Un lent souffle.*

J'entends le craquement des os.

Je vois les derniers bélugas.

Je sens l'odeur du varech.

Me voici enfin chez moi

(Jenniss, 2021, p. 39-40).

La suite de sa guérison se fait grâce à l'Homme-Ours, figure onirique de son père qui lui apparaît en rêve. Ce père, à moitié homme, à moitié animal, incarne une présence bienveillante et omniprésente. Il s'exprime toujours en Wolastoqey (dans le texte, les répliques de l'Homme-Ours sont écrites en Wolastoqey et traduites en notes de bas de page). Le procédé convoque la dramaturgie de l'interpellation. Ne connaissant pas la langue de ses ancêtres, même s'il essaye de l'apprendre, Martin ne peut pas saisir le sens des mots, comme c'est le cas pour la majorité

des gens dans le public. Il doit se mettre à l'écoute autrement, se laisser accompagner par cet Autre qu'il ne voit pas, mais ressent : « Je sais que t'es là. Que tu me surveilles. Je sais que tu veux pas me faire de mal... Je sais aussi que j'ai réveillé ton esprit. Maintenant, aide-moi... S'il te plaît » (Jenniss, 2021, p. 46). Tout au long de la pièce, l'Homme-Ours guide donc Martin : « Je suis le guérisseur des mémoires oubliées. Je suis le guérisseur des âmes abandonnées entre le monde des vivants et celui des animaux. Je suis le guérisseur des yeux qui ne veulent rien voir. Sur mes lèvres, les mots de ma nation se font entendre » (Jenniss, 2021, p. 41).

Le long processus par lequel passe Martin a certainement quelque chose à voir avec une réconciliation. Réconciliation spirituelle avec son père, avec sa mémoire et avec son territoire, réconciliation réelle avec son frère et avec la femme qu'il aime. Une réconciliation qui passe par le deuil de son père et qui est facilitée grâce aux clefs que lui donne l'Homme-Ours pour plonger en lui-même. « Ça prenait la mort pour me réveiller. Un commencement pour comprendre » (Jenniss, 2021, p. 91), confie Martin à son frère, à la toute fin de la pièce, avant de l'enlacer. Le mouvement vers l'Autre devient maintenant possible.

#### **1.4 L'altérité**

Le mot « altérité » s'oppose au concept d'identité, du « moi », *ego*. Il permet de nommer la différence qui existe entre l'autre et soi, de reconnaître cette différence, qu'elle soit ethnique, sociale, religieuse, politique, sexuelle ou culturelle. L'altérité ne fait donc pas référence à l'Autre en tant que personne, mais plutôt à ce qui le différencie de soi (Liendel, 2012, p. 66).

Le concept se situe au cœur du livre *L'écart et l'entre* de François Jullien (2012). Dans cet ouvrage, l'auteur fait référence au rapport entre les cultures de l'Europe et de l'Extrême-Orient, à cette « indifférence qu'elles entretiennent traditionnellement entre elles » qui fait en sorte qu'elles « ne se regardent pas, ne se parlent pas — [qu'elles] s'ignorent » (Jullien, 2012, p. 17-18). Une forme de désintéressement mutuel caractérise leur rapport. Pour favoriser une réelle rencontre de l'Autre, Jullien croit nécessaire de briser cette indifférence. Il souligne par exemple l'importance d'éviter d'aborder l'Autre en observant ce qui le différencie de soi puisque ce point de vue provoque nécessairement un rapport inégal : l'un surplombe l'Autre et se compare plutôt

que de viser une ouverture à l'autre. De plus, le fait de nommer la différence qui existe entre l'Autre et soi impliquerait de reconnaître qu'il existe une culture première de laquelle sont issues toutes les autres, ce qui créerait déjà une forme d'inégalité dans le rapport entre les cultures. Plutôt que de faire état des différences, il convient davantage de constater l'écart qui existe entre les cultures et de faire de cet écart un espace ouvert qui « permet un dévisagement réciproque de l'un par l'autre : où l'un se découvre lui-même en regard de l'autre, à partir de l'autre » (Jullien, 2012, p. 33). C'est ce qu'il appelle la réflexivité.

#### **1.4.1 L'altérité dans un contexte de décolonialité**

Comment s'établit cet espace lorsque les rapports sont depuis longtemps déséquilibrés, comme c'est le cas dans les sociétés où le colonialisme s'est imposé ? Dans un article au sujet de la décolonialité, Nicolas Beauclair fait remarquer que malgré la disparition de l'empire colonial, le rapport dominant-dominé continue d'exister au sein des sociétés ayant été colonisées. C'est ce qui s'appelle la « colonialité du pouvoir » telle que décrite par Anibal Quijano (Beauclair, 1990, p. 68), c'est-à-dire une manière de penser et de transmettre le savoir qui continue de marginaliser certains groupes de la société même si le colonialisme n'existe plus officiellement. Avec d'autres membres du groupe latino-américain « Modernité/Colonialité » comme Walter Mignolo, Ramón Grosfoguel et Catherine Walsh, Quijano dénonce les effets toujours bien visibles de ce système, que ce soit dans les domaines politique, environnemental, économique ou culturel. Impossible ici de ne pas penser à la dépossession territoriale des peuples autochtones au Brésil ou à la notion d'appropriation culturelle, deux exemples où existe un rapport inégalitaire entre une culture dominante et une ou des cultures périphériques. Les relations entre cultures sont-elles condamnées à ce genre de relations déséquilibrées ?

Marc Jimenez est d'avis que « le discours sur l'interculturalité se tient toujours au nom de la culture dominante, hégémonique, et de façon condescendante lorsqu'il s'adresse à d'autres cultures considérées injustement comme minoritaires ou justement menacées » (Jimenez, dans Berthet, 2002, p. 15-16). Pourtant, malgré l'existence de ces rapports inégaux, la valorisation d'une interaction sincère entre les cultures et le véritable échange interculturel paraissent envisageables selon Jullien. La distinction que fait l'historien Francesco Fistetti entre les notions

de multiculturalité et d'interculturalité permet de mieux comprendre de quelles manières les cultures cohabitent :

La multiculturalité se réfère tout simplement à la coexistence de plusieurs cultures au sein d'un même espace géopolitique. L'interculturalité désigne la dynamique qui, en activant échanges et relations réciproques entre les groupes de la « mosaïque » multiculturelle, brise l'ethnocentrisme et ses préjugés. (Fistetti, 2009, p. 132).

Suivant ces définitions, l'interculturalité représente tout à fait l'approche visée par cette thèse-création, c'est-à-dire un désir de réciprocité et de dialogue. Comme en écho à ces propos, Beauclair cite le théologien espagnol Raimundo Panikkar pour qui tout dialogue doit dépasser la simple comparaison entre les cultures, et où les interlocuteurs sont disposés à se laisser toucher, affecter par l'autre plutôt qu'à essayer de le convaincre qu'un point de vue prime sur l'autre (Panikkhar, cité dans Beauclair, 1990, p. 68) ». L'interculturalité va donc au-delà d'une simple attitude de tolérance entre les cultures et de « projets de reconnaissance et de célébration banalisantes des différents multiculturalismes », comme l'explique le sociologue et anthropologue indien Arjun Appadurai (Appadurai, 2005, 68). Ce dernier rappelle qu'il y a à peine un peu plus de 100 ans, « les deux principales forces permettant une interaction interculturelle soutenue ont été les guerres (et les systèmes politiques à grande échelle qu'elles ont parfois générés) et les religions (...) » (Appadurai, 2005, p. 63). Aujourd'hui, d'autres situations permettent que l'interculturalité advienne, mais il est souvent nécessaire de créer des espaces de rencontres. L'interculturalité ne naît pas toujours d'un hasard ou d'un accident, elle peut aussi être le fruit d'une intention, d'un geste réfléchi, voulu, réciproque, né du désir de provoquer un mouvement vers l'autre. Cette notion de volonté apparaît comme une clef lorsqu'il s'agit d'entrer en relation avec quelqu'un qui nous est inconnu. Elle nous oblige à apprivoiser les difficultés ou les craintes qui peuvent surgir avant même que la rencontre ait lieu. Et puis, se rappeler que « nous sommes [aussi] un autre pour [I] » autre » (Kaës dans Bonneville et al., p. 6) peut sans doute aider à enclencher un début de dialogue.

*L'image que j'ai des Autochtones demeure somme toute générique. Je l'ai construite principalement grâce à mon imagination, ce qui a probablement*

*comme résultat qu'elle est devenue une forme de fantaisie. Il ne fait pas de doute que ces fantaisies que l'on invente créent des attentes et des idées préconçues qui biaisent notre rapport à l'Autre. Si je reste dans le cadre d'un dialogue fictif, je ne pourrai qu'écrire à partir de cette représentation fantaisiste. C'est un choix envisageable, mais alors comment espérer que ma pièce fasse entendre une parole forte ?*

*Je me rends à l'évidence : impossible de ne viser qu'un dialogue imaginé. Je ne sais pas comment, mais je dois entrer dans un espace réel de rencontre pour enclencher un mouvement vers l'Autre qui pourra m'offrir de nouvelles perspectives de création. La rencontre ne peut pas demeurer fictive, ne peut pas exister uniquement dans l'écriture. Le dialogue doit exister concrètement. Et il me faut le provoquer.*

*L'interculturalité, je l'ai expérimentée dans le cadre de ma recherche durant l'élaboration de la Trousse sur l'appropriation culturelle du CQT, est souvent perçue dans un premier temps comme un « défi » à surmonter plutôt que comme une richesse. Il y a souvent une crainte de l'Autre, de commettre des maladresses à son endroit, de ne pas en savoir assez à son sujet, de ne pas agir éthiquement.*

*Je ne suis pas différente des autres sur ce point : j'ai peur. Peur d'être trop curieuse, trop brusque, trop bavarde, trop insistante ; peur de n'être pas assez renseignée, pas assez à l'écoute, pas assez préparée, pas assez réservée ; peur de heurter, de confronter, d'hésiter, de faire face aux silences. Il me faut trouver du courage, mais je ne sais pas où le chercher.*

#### **1.4.2 Le dialogue pour amorcer le mouvement**

Entrer en dialogue, c'est entrer en relation avec l'autre humain et tout ce qui nous entoure : ce qui fait notre quotidien, mais aussi l'extraordinaire, le tragique, l'inattendu. Si je cherche à établir un lien dans le réel, à me mettre en communication avec une autre personne dans un contexte

social et interculturel, je me demande aussi comment l'aborder dans la création en gardant un équilibre entre éthique et liberté de création.

Dans un contexte social, le dialogue ne peut avoir lieu sans réelle ouverture, sans risque que nos propres convictions soient ébranlées ni sans un rapport d'égalité. Comme l'écrit Rachad Antonius, professeur de sociologie à l'UQÀM,

[e]nter en dialogue suppose de vouloir comprendre la perspective de la partie opposée en adoptant une posture d'empathie qui permette une telle compréhension. En faisant cela, on affaiblit sa propre position de négociation et on se rend vulnérable. C'est pour cela qu'il ne faut pas confondre dialogue et négociation, et encore moins dialogue et guerre idéologique. (...) Le dialogue doit avoir comme mission première de comprendre un point de vue qui n'est pas le nôtre et non de négocier. (...) Une véritable posture de dialogue nous rend donc forcément vulnérable (Antonius, 2021, p. 38).

Pour que le dialogue s'installe, il faut accepter de se trouver dans une position inconfortable pour écouter avec générosité, humilité et sensibilité cet Autre qui s'adresse à nous. Considérer ses propos comme aussi valables que les nôtres. Se laisser surprendre par l'effet de ses paroles sur nous. Résister à l'envie de répliquer pour attaquer ou obtenir des concessions. Cesser de le regarder comme un adversaire hostile. Antonius le souligne : « il faut avoir déconstruit la notion d'ennemi. Il faut avoir identifié, au-delà des enjeux qui nous opposent à la partie adverse, d'autres enjeux qui nous unissent à elle, et qui sont plus importants que les enjeux qui nous divisent » (Antonius, 2021, p. 39). Tout le contraire finalement de ce qui s'est passé sur la place publique durant les manifestations autour des projets de Lepage en 2018, alors que chacun des deux groupes impliqués tentait de décrédibiliser son adversaire et cherchait à faire valoir ses arguments sans jamais faire de concessions. Aucune possibilité de relativiser ses propos sans être accusé de « traître » par son groupe, aucune ouverture à des propos nuancés, voire contradictoires : soit on est pour *Slāv/Kanata*, soit on est contre. Chacun préserve son identité, se protège derrière elle. Chacun refuse de reconnaître l'Autre, de le laisser entrer en contact avec soi. Chaque groupe est l'ennemi de l'autre. Une forme de statu quo. Évidemment, le dialogue ne peut pas s'engager dans de telles conditions : « Tout dialogue suppose (...), en amont, la reconnaissance de l'Autre en tant que sujet connaissant, en tant que source d'un savoir qui nous

échappe » (Roy, 2021, p. 3). Faute d'un dialogue, c'est plutôt un conflit qui se développe. L'espace dont parle Jullien ne peut pas s'ouvrir ; la rencontre ne peut pas avoir lieu.

Dans la revue *L'Inconvénient*, Patrick Moreau écrit :

(...) dans le dialogue, deux interlocuteurs visent à se reconnaître mutuellement, à transformer, au moins partiellement, une altérité en identité, à jeter un pont entre deux consciences et à faire surgir ainsi une vérité tout humaine. (...) Seule une confrontation de nos convictions à ce qui n'est pas elles nous permet en effet de comprendre nos propres pensées et donc de nous comprendre nous-mêmes (Moreau, 2021, p. 25).

La notion de mouvement, en soi et vers l'Autre, apparaît centrale pour que ce dialogue s'établisse. Au diapason des réflexions de Jullien, Antonius et Moreau, le poète et essayiste québécois Pierre Ouellet croit que le fait d'être en communauté provoque une nécessité de communiquer les uns avec les autres, ce qui permet de se définir soi-même et de définir l'Autre par rapport à soi. Selon lui, c'est grâce à l'Autre que nous arrivons à entrer en contact avec ce que nous sommes : « C'est l'intersubjectivité qui donne aux sujets leur monde commun et la possibilité d'exister l'un par l'autre comme l'un pour l'autre, d'être sujets l'un à l'autre, dans une coexistence où identité et altérité sont interchangeable » (Ouellet, 2002, p. 19). Cette notion de communauté est indissociable du théâtre tel que je l'imagine : il s'agit d'un espace inédit où les rencontres avec l'Autre sont essentielles, un monde dans lequel l'être humain entre forcément en contact avec lui-même. Le théâtre devient un espace inédit où se rencontrer soi-même et rencontrer l'Autre, un lieu né de l'imagination où il est possible d'envisager de nouvelles manières de faire cohabiter les êtres vivants, les réflexions et les univers.

De fait, la rencontre au théâtre existe à partir du moment où des entités imaginées sont mises en relation, par exemple par une autrice, et que celles-ci sont transportées dans un monde dont seule l'autrice possède les clefs. Les dialogues théâtraux qui s'écrivent s'appuient sur différents procédés comme le quiproquo, l'alliance, la rupture et la révélation et liés aux notions de conflits et de contradictions, à travers lesquelles les personnages se développent et les histoires se construisent. Au théâtre, le conflit et la contradiction rendent possibles les prises de conscience,

les revirements et les métamorphoses, j'oserais dire autant dans le réel (chez le public) que dans la fiction (du côté des personnages). Ainsi, au contact de l'Autre, d'autres perspectives se dégagent. Pierre Ouellet estime que

de nouvelles formes de vie en commun peuvent émerger de ce que Jacques Rancière appelle le « partage du sensible », c'est-à-dire d'une expérience esthétique de nature intersubjective qu'on peut faire et vivre à travers les œuvres d'art et les œuvres littéraires, dans les pratiques d'écriture et de lecture (...) qui témoignent toutes de notre connaissance sensible du monde, de nous-mêmes et des autres (Ouellet, 2002, p. 16).

Dans quelles mesures ce partage du sensible est-il possible entre Allochtones et Autochtones ? Quelles conditions pourraient faire en sorte que ce partage s'établisse dans un processus de création ?

*Richard Wagamese refait surface dans mon paysage. Cheval Indien est une autofiction, un témoignage artistique qui représente, encore aujourd'hui, une expérience significative pour moi. Si l'œuvre a contribué à amorcer une marche vers la guérison pour l'auteur, elle est la première œuvre à avoir déclenché en moi un désir de connaissance et de mouvement vers l'Autre. Ainsi, le récit de soi crée un lien entre soi et l'Autre et agit autant sur la personne qui en est l'autrice que sur la personne qui l'accueille. Il devient de plus en plus clair que témoigner à partir de mon identité et de ma mémoire dans un cadre artistique est le chemin à emprunter, même si je n'ai pas encore l'itinéraire à suivre. Il faut que je trouve comment transformer ma pièce en expérience significative.*

Les récits de Wagamese, de Jenniss, de Monnet, de Launière, bien qu'ils soient transposés en fictions, proposent un moyen concret de « rendre justice, par le souvenir, à autre que soi » en « transformant la mémoire en projet » (Baussant, 2006, p. 20). Ces artistes relatent l'histoire en dévoilant une mémoire, la leur et en partie celle de leur peuple. Tous et toutes façonnent cette mémoire, la font travailler, tant dans leur manière de jouer avec leurs propos qu'avec celle de faire émerger des éléments du passé à travers différentes formes. Chacun et chacune créent un

lien étroit entre mémoire, identité et altérité. Ainsi, raconter au « je », que ce soit dans le réel ou dans la fiction, permet de lier sa propre identité à celle des autres, de reprendre le pouvoir de soi en tant que sujet, mais aussi de participer à la constitution d'une mémoire collective.

*L'idée de cette rencontre prend peu à peu forme dans la fiction, là où « tout est possible, toutes les coprésences, tous les déplacements, toutes les combinaisons » (Daunais, dans Audet et Saint-Gelais, 2007, p. 353). Pour ce qui est de la rencontre réelle, elle existe aussi, ponctuellement, lors de conversations avec des personnes des Premières Nations qui répondent avec générosité à mes questions et guident mes réflexions. Mais je n'ai pas encore l'impression d'avoir trouvé la porte d'entrée de l'espace ouvert dont parle Jullien. Je cherche comment y accéder. Je m'impatiente.*

*Je m'impatiente. Mais comment arriver à un dialogue significatif dans l'impatience ? Comment créer une rencontre humaine riche si je suis coincée par des échéanciers, si je dois bousculer le rythme ? Je tiens pour acquis que mon ouverture et ma curiosité sont les seuls prérequis pour que ce dialogue ait lieu. Or je m'aperçois que j'évalue très mal l'importance du temps dans mon processus : cette quête que je mène, cette main tendue vers l'Autre demande du temps. Ma recherche-crédation va certainement à l'encontre des modes de production habituels. Connaissant bien le milieu du théâtre montréalais, je prends conscience que jamais je ne pourrais réaliser un tel projet si j'étais engagée dans un partenariat artistique avec une institution ou un organisme subventionneur. Je suis entraînée à établir des échéanciers et à faire tout ce qui est nécessaire pour qu'ils soient respectés. Cependant, cette façon de faire axée sur la productivité ne fonctionne pas ici.*

*Le dialogue que j'espère tant n'arrive pas là où je l'attends ni de la manière dont je l'envisage. Hasard et intuition y sont pour quelque chose. Hasard des occasions où je croise souvent Dave Jenniss, artiste wolastoqey. Intuition*

*soudainement plus claire maintenant que je ne tente pas de tout contrôler. Puis, un mouvement de ma part, timide, mais sincère, vers Dave, qui devient pour moi le point de départ d'une compréhension sensible et incarnée de la notion de dialogue.*

*La prise de conscience que je fais dans le cadre de cette rencontre artistique avec Dave représente un moment charnière qui influence à la fois le cours de mon projet et ma manière d'envisager ma démarche artistique en général. La création artistique, peu importe le contexte, ne peut pas se trouver en parallèle de ma vie. Elle se trouve au cœur de ma vie. Mon identité artistique est inséparable de mon identité humaine.*

*Or se rencontrer demande du temps. Être entièrement ouverte, sincère demande du temps. Le temps d'appivoiser l'autre, de faire confiance, de laisser tomber les barrières, de s'appivoiser soi-même dans une nouvelle connexion à cet Autre inconnu. Le temps que l'Autre fasse la même chose, à son rythme. Le temps d'appivoiser le langage de l'autre, de trouver un chemin commun à emprunter, côte à côte, puis ensemble. Alors là, l'espace dont parle Jullien s'ouvre et le dialogue prend véritablement forme.*

## CHAPITRE 2

### ENVISAGER LA TRAVERSÉE

#### 2.1 Reconnaître la présence des structures coloniales

L'objectif d'installer un rapport d'égal à égal ne va pas de soi lorsqu'il est question des relations entre Allochtones et Autochtones, entre communautés colonisatrices et communautés colonisées. La chercheuse indigène maorie Linda Tuhiwai Smith résume bien la manière dont les sociétés occidentales ont abordé les autres cultures au moment de la colonisation :

When confronted by the alternative conceptions of other societies, Western reality became reified as representing something 'better', reflecting 'higher orders' of thinking, and being less prone to the dogma, witchcraft and immediacy of people and societies which were so 'primitive'. Ideological appeals to such things as literacy, democracy, and the development of complex social structures, make this way of thinking appear to be a universal truth and a necessary criterion of civilized society<sup>31</sup> (Tuhiwai Smith, 1999, p. 48).

Étant donné que les rencontres entre les Européens et les Premiers Peuples ont été documentées principalement par les puissances colonisatrices, l'histoire s'est écrite à partir d'un seul point de vue. Comme l'exprime Julie Burelle,

[s]i l'on dépouille l'entreprise coloniale menée dans les Amériques de son image erronée de « découverte », il reste une série de rencontres sensorielles — certaines manquées, d'autres moins, beaucoup ayant entraîné de profonds bouleversements et des conséquences désastreuses. La plupart de ces rencontres se caractérisent par de multiples malentendus ou une incapacité ou réticence mutuelle à comprendre la conception du monde de l'autre. Et, parce que ces rencontres ont été rapportées, dans une écrasante majorité, par la voix des conquérants, ces malentendus (mal intentionnés ou non) conservent un pouvoir énorme. Les Amériques sont faites, en un sens, d'une série de collisions (Burelle, 2018/2022, p. 28).

---

<sup>31</sup> « Lorsqu'elle a été confrontée aux conceptions différentes d'autres sociétés, la vision occidentale a été considérée comme représentant quelque chose de "meilleur", reflétant des "niveaux de pensée plus élevés" et étant moins sujette aux pratiques dogmatiques, à la sorcellerie et à l'instantanéité de personnes et de sociétés si "primitives". Les discours idéologiques au sujet de l'alphabétisation, de la démocratie et du développement de structures sociales complexes font paraître cette vision des choses comme une vérité universelle et un critère nécessaire de la société civilisée. » [Ma traduction].

Les traités signés entre les Premiers Peuples et le gouvernement canadien incarnent certainement une de ces collisions. Comme le rapporte Burelle, pour les nations autochtones, « les traités représentent des contrats éthiques et moraux sacrés entre nations (...) qui engagent les deux parties, et l'esprit du traité doit être respecté même lorsque les circonstances changent » (Burelle, 2018/2022, p. 127) alors que pour le gouvernement, les traités sont perçus comme un moyen simple et abordable de retirer le droit foncier aux Autochtones afin de prendre possession des terres. Du point de vue des non-Autochtones, en signant les traités, les Premiers Peuples ont donc cédé tous leurs droits. Leanne B. Simpson approfondit cette idée :

Canadians are taught that treaties are legal agreements through which Indians ceded our land for cash. The Canadian characterization of treaties is almost like a receipt for a business transaction. From the perspective of the Canadian state, treaties are about obtaining title to our lands “legally”, or at least “legally” according to the traditions of the British legal system. Indigenous people, however, have a different history in treaty making. At the time of contact, we have been making treaties with animal nations and with other Indigenous nations for generations. Like our other political traditions, the family was the teaching ground for these understandings, with women carrying responsibility for first sharing these teachings with our youngest citizens <sup>32</sup> (Betasamosake Simpson, 2019, p. 106).

De fait, en imposant sa vision du monde, ses modes de pensée et en dénigrant ceux des Premiers Peuples, l'État colonial a fait en sorte d'ébranler et de faire disparaître des cultures et des relations qui existaient depuis des millénaires. Le milieu universitaire a aussi contribué à l'effacement des populations autochtones en discréditant et en rejetant leurs méthodologies et leurs approches. À cela s'ajoute le fait que les Autochtones ont souvent été des sujets de recherche étudiés, analysés et catégorisés par les Européens. Du point de vue de ces derniers, il était impensable que les Autochtones puissent contribuer au savoir :

---

<sup>32</sup> « Les Canadiens apprennent que les traités sont des accords juridiques par lesquels les Indiens cèdent leurs terres contre de l'argent. La définition canadienne des traités s'apparente à celle d'un reçu pour une transaction commerciale. Du point de vue du gouvernement canadien, les traités permettent d'obtenir “légalement” des titres de propriété sur nos terres, du moins “légalement” selon les principes du système juridique britannique. Les peuples autochtones ont toutefois un autre historique en ce qui concerne la négociation de traités. Au moment du contact, nous avons conclu des traités avec les nations animales et avec d'autres nations autochtones depuis des générations. Tout comme nos autres traditions politiques, la famille était le lieu d'enseignement de ces connaissances, les femmes ayant la responsabilité de transmettre ces savoirs aux plus jeunes de nos communautés. » [Ma traduction].

The objects of research do not have a voice and do not contribute to research or science. [...] [I]t is simply impossible, ridiculous even, to suggest that the object of research can contribute to anything. [...] Thus, indigenous Asian, American, Pacific and African forms of knowledge, systems of classification, technologies and codes of social life, which began to be recorded in some detail by the seventeenth century; were regarded as 'new discoveries' by Western science. These discoveries were commodified as property belonging to the cultural archive and body of knowledge of the West<sup>33</sup> (Tuhiwai Smith, 1999, p. 61).

Les modes de pensée coloniaux se sont incrustés dans les structures, ont défini les visions et ont dicté la manière de transmettre l'histoire et les savoirs. Encore aujourd'hui, le « récit [de l'histoire des Premiers Peuples] demeure l'apanage des non-Autochtones, particulièrement dans la sphère universitaire », que ce soit au niveau des maisons d'édition universitaires où « les collections consacrées à l'histoire autochtone et aux préoccupations actuelles de ces peuples sont encore dirigées par des hommes blancs » ou des « postes universitaires liés aux études autochtones [qui] continuent d'être occupés par des chercheurs non autochtones, et ce, dans une proportion bien plus élevée au Québec que dans le reste du Canada » (Burelle, 2018/2022, p. 92).

Même si les changements s'effectuent timidement et prennent du temps, depuis plusieurs années, en particulier depuis les 94 appels à l'action de la CVR en 2015, des institutions postsecondaires ont mis en place un processus d'autochtonisation qui implique

(...) un virage fondamental dans [la] façon d'aborder [les] structures institutionnelles. [L'autochtonisation] vise à mettre de l'avant les perspectives, les connaissances et les valeurs autochtones au sein des établissements ayant historiquement porté préjudice aux personnes autochtones. Les établissements postsecondaires répondent aux appels à l'action de diverses manières ; beaucoup se fixent des objectifs généraux à long terme d'autochtonisation et de décolonisation, tout en cherchant à accueillir

---

<sup>33</sup> « Les sujets de recherche n'ont pas voix et ne contribuent pas à la recherche ou à la science. [...] [I]l est tout simplement impossible, voire ridicule, de suggérer que le sujet de recherche puisse contribuer à quoi que ce soit. [...] Ainsi, les formes de connaissances, les systèmes de classification, les technologies et les codes de vie sociale des peuples autochtones d'Asie, d'Amérique, du Pacifique et d'Afrique, qui ont commencé à être répertoriés de manière assez détaillée au XVIIe siècle, ont été considérés comme des "nouvelles découvertes" par la science occidentale. Ces découvertes ont été présentées comme des biens appartenant aux archives culturelles et à l'ensemble des savoirs de l'Occident. » [Ma traduction].

d'avantage d'étudiant.es, d'enseignant.es et de membres du personnel autochtones (Sloat, 2024).

Responsable des initiatives autochtones à la faculté des sciences de l'Université de Waterloo et membre de la nation Tuscarora de la bande Six Nations de Grand River, Savannah Sloat insiste sur le fait qu'il ne suffit pas de vouloir « intégrer » les visions et pratiques autochtones aux structures coloniales en place :

Ce terme évoque l'assimilation : les modes de vie, les connaissances et les pratiques culturelles autochtones sont bien accueillis tant qu'ils s'intègrent aux structures existantes. Pourtant, la véritable inclusion consiste à faire de la place et à ouvrir le cercle, alors que l'intégration suggère que nous trouvons des craques par où nous glisser (Sloat, 2024).

À ce sujet, des institutions d'enseignement ont établi un plan d'action concret pour décentraliser les savoirs en incluant les préoccupations et visions du monde des Autochtones et en considérant la recherche à partir de leurs perspectives. Outre les démarches du collège Ahuntsic et de l'UQÀM mentionnées précédemment (en pages 49 et 50), l'Université de Waterloo propose plusieurs espaces dédiés aux cultures et savoirs autochtones ainsi qu'une offre dans ses programmes d'études. Ainsi, à partir de 2025, un « nouveau cours sur le terrain traitant de médecine autochtone, enseigné par des aîné.es et coordonné par du personnel autochtone, sera ajouté au programme » et un cours de biologie se donnant au sein du territoire de Grand River sera disponible à partir de l'automne 2024 (Sloat, 2024). L'Université de Montréal a de son côté adopté le *Principe de Joyce*<sup>34</sup> en novembre 2023 et, tout récemment, un plan d'action *Place aux Premiers Peuples 2024-2029* qui « s'ancre dans les grands principes de gouvernance autochtone et dans l'établissement de relations sincères avec les Premiers en respectant leur autonomie et leur autodétermination » (Université de Montréal, 2024). Pour soutenir la mise en œuvre de ce

---

<sup>34</sup> Le *Principe de Joyce* a été rédigé à la suite du décès tragique de l'Atikamekw Joyce Echaquan le 28 septembre 2020, au centre hospitalier de Joliette. Il s'agit d'une déclaration qui « vise à garantir à tous les Autochtones un droit d'accès équitable, sans aucune discrimination, à tous les services sociaux et de santé, ainsi que le droit de jouir du meilleur état possible de santé physique, mentale, émotionnelle et spirituelle » (<https://principedejoyce.com/>). Le *Principe* a été présenté au Gouvernement du Québec en novembre 2020 sous forme d'un mémoire préparé par le Conseil des Atikamekw de Manawan et le Conseil de la Nation atikamekw.

plan, l'Université a engagé en mai dernier l'Innu Maya Cousineau Mollen comme conseillère principale aux relations avec les Premiers Peuples au vice-rectorat à la planification et à la communication stratégiques.

Parmi les figures importantes ayant contribué à décoloniser les approches, la professeure et chercheuse wendate Élisabeth Kaine a pour sa part enseigné la transmission culturelle chez les Premières Nations à l'Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC) de 1989 jusqu'à sa mort inattendue en 2022. Valorisant une démarche qui vise à revoir les manières de faire dans les milieux universitaire et muséal, elle a encouragé ces milieux à développer de nouvelles sensibilités envers les Premiers Peuples. À travers les nombreux projets qu'elle a instaurés, s'appuyant très souvent sur des méthodologies de recherche-action et de recherche-crédation, elle souhaitait encourager l'autodétermination et l'autoreprésentation des peuples autochtones en valorisant entre autres les savoir-faire traditionnels dans le contexte actuel et la transmission culturelle par le biais de la création artistique. Au nombre de ses réalisations, on compte la fondation, avec Geneviève Lapointe et Denise Lavoie, de l'organisme culturel autochtone la Boîte Rouge VIF (BRV). Affiliée à l'UQÀC, la BRV a pour objectif de préserver et transmettre, dans un esprit de collaboration, les patrimoines culturels et communautaires. Puis, dans le cadre de la recherche qu'elle a réalisée durant deux ans afin de documenter et élaborer l'exposition *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXIe siècle* présentée au musée de la Civilisation de Québec depuis 2013, Elizabeth Kaine est allée à la rencontre de plus de 800 personnes inuites et de différentes nations. L'exposition a d'ailleurs remporté le Prix du Gouverneur général du Canada pour l'Excellence dans les musées (volet histoire) en 2014. Sa vie professionnelle est marquée par des initiatives de collaboration, de concertation, de dialogue, de valorisation et de transmission ayant participé à transformer les regards, les esprits et les postures et à créer des ponts entre personnes allochtones et autochtones.

*Encore cette image de pont.*

*Un pont très long au-dessus d'un fossé très profond.*

*En tant que non-Autochtone, est-ce possible de participer à changer la manière de poser notre regard à nous, membres de la nation « québécoise », sur les Premiers Peuples ? Bien sûr, je suis consciente que mon identité de femme caucasienne et québécoise, artiste et chercheuse universitaire, me place dans une position dite « privilégiée ». Je ne souhaite certainement pas instrumentaliser les personnes autochtones ni m'appropriier des manières de faire ou des discours. Je veux plutôt que ma recherche-crédation mette en lumière celles et ceux qui sont depuis longtemps invisibles et les impacts de la colonisation dans les sphères où j'évolue, c'est-à-dire le théâtre et la recherche universitaire.*

*Comment avoir un impact concret ? Comment, dans mon processus de recherche-crédation, reconnaître mes propres biais ? Comment éviter de reproduire des gestes qui perpétuent une posture coloniale ? Quelles approches méthodologiques privilégier pour tenter de contourner des manières de faire qui ne seraient pas éthiques ? Qu'est-ce que ça veut dire concrètement tout ça ? En partant de mon expérience, de ma sensibilité et de ce que j'observe en moi durant cette traversée, est-ce que je pourrais donner envie à d'autres Allochtones de remettre en question leurs connaissances de cet Autre ?*

## **2.2 Tresser une méthodologie**

### **2.2.1 L'heuristique comme point de départ**

Si un entrelacement de la théorie et de la pratique ainsi que de l'intime et du collectif s'est imposé dès le début de cette recherche, la méthodologie développée est aussi constituée d'un tissage de plusieurs approches et procédés. J'ai privilégié la méthode heuristique telle que d'abord élaborée par Clark Moustakas et reprise par Erik Craig, qui « met en évidence l'expérience personnelle du chercheur, la description de ses propres activités de recherche, les transformations qu'il vit au niveau de ses attitudes et de ses valeurs » (Paquin, 2015). Le professeur Louis-Claude Paquin ajoute que « tout ce qui se présente à la conscience du chercheur participe au processus

heuristique de la recherche, que ce soit de l'ordre de la perception, du sentiment, de l'intuition ou de la connaissance. L'approche heuristique relève d'un processus intérieur » (Paquin, 2015). La subjectivité fait donc partie de cette démarche qui implique des allers-retours entre des phases exploratoires et des phases plus rationnelles. C'est une pratique qui se développe et se travaille à partir de soi. Comme l'écrit Deleuze,

[ê]tre sensible aux signes, considérer le monde comme chose à déchiffrer, c'est sans doute un don. Mais ce don risquerait de rester enfoui en nous-mêmes si nous ne faisons pas les rencontres nécessaires ; et ces rencontres resteraient sans effet si nous n'arrivions pas à vaincre certaines croyances toutes faites (Deleuze, 2014, p. 37).

Il faut accueillir le fait qu'un changement en soi s'opère. Celui-ci survient lorsque l'engagement est important, au gré du chemin parcouru entre expériences, rencontres, lectures.

Mon parcours s'est ainsi dessiné comme une série d'allers-retours entre la recherche théorique et ma démarche artistique, un trajet non linéaire au cours duquel je laissais place à l'intuition et aux découvertes fortuites. J'étais à l'affût, attentive aux signes et aux personnes rencontrées. Par exemple, en pleine pandémie de la Covid-19, alors que tous mes plans de visites dans des communautés mi'kmaq étaient tombés à l'eau, j'ai vu passer sur les réseaux sociaux une vidéo d'une femme de la nation mi'kmaq de Gespeg, Mélanie<sup>35</sup>, qui faisait la démonstration de la danse du châle (*Fancy Shawl*). En lisant la description qui accompagnait la capsule, j'ai appris que cette femme habitait à l'extérieur de sa communauté, à Acton Vale, à une centaine de kilomètres de chez moi. Spontanément, je lui ai écrit sur Messenger pour lui parler de mon projet de recherche-création et lui exprimer mon grand intérêt à mieux connaître les Premiers Peuples. Elle m'a répondu, en me proposant de lui téléphoner, ce que j'ai fait. L'appel s'est terminé par une invitation de sa part à aller lui rendre visite, dans sa cour, quelques semaines plus tard. Cette rencontre qui s'est étalée sur plusieurs heures a été déterminante à plusieurs égards. Mélanie a pris le temps de me renseigner sur son processus de reconnexion avec sa culture, son rapport à la danse, les conséquences désastreuses que le colonialisme a eues sur la politique et les cultures

---

<sup>35</sup> Le récit de cette rencontre est publié avec l'approbation de Mélanie.

autochtones, sur plusieurs aspects des cérémonies et des savoir-faire. Elle a répondu à mes questions avec patience et générosité. Alors que j'étais sur mon départ et que je confiais à Mélanie que je me sentais coincée, prisonnière des nombreuses questions sensibles que j'abordais, elle m'a suggéré de me voir comme un pont. Un pont entre Allochtones et Autochtones. Ne pas me faire messagère ou porte-parole des Autochtones, plutôt être celle qui transmet, qui ouvre la porte, qui invite à connaître et à découvrir. Celle qui dit que les Autochtones existent. Ses paroles ont grandement participé à définir ma posture de chercheuse en me donnant de l'espace. Ensuite, plusieurs opportunités inattendues de participer à des colloques internationaux se sont présentées, m'amenant à préparer des communications qui ont aussi façonné ma démarche. Lors d'un colloque à Buenos Aires, j'ai saisi la chance de lire pour la première fois un extrait de ma création en chantier devant plusieurs personnes issues de nations autochtones en Amérique du Nord et en Amérique du Sud. Ce moment empreint d'une grande émotion ainsi que la courte discussion qui a suivi avec Réal McKenzie, chef de la nation innue de Matimekush Lac John, ont confirmé de nombreux choix dramaturgiques, dont la mise en valeur de la notion de transmission et l'utilisation d'un vieux manuel scolaire d'histoire du Canada comme matériaux de création. L'écoute particulière qu'exige ce genre de méthodologie doit être instaurée consciemment et demande de faire confiance à ce qui ne se contrôle pas, d'être à l'écoute.

En parallèle de la méthode heuristique, terrain familier de la recherche-crédation, des méthodologies appliquées en recherches autochtones se sont imposées pour tenter d'envisager autrement la recherche et, possiblement, dégager d'autres voies. La méthodologie du « récit » (*storywork*) mise de l'avant par Jo-ann Archibald, chercheuse de la nation Stó : lō, est inspirée des sept principes guidant l'utilisation des récits oraux, ces derniers étant considérés comme des outils éducatifs par les Aînés des Premières Nations. Les quatre premiers principes, respect, responsabilité, vénération et réciprocité, incarnent les valeurs traditionnelles transmises et doivent guider la personne qui raconte les histoires et toutes celles qui les écoutent. Les trois autres principes, holisme, interdépendance et synergie, déterminent la qualité de l'apprentissage. Selon Archibald, ces principes établissent un cadre où les récits se transforment en enseignement, qu'ils soient issus des savoirs traditionnels ou des expériences de vie, et donnent lieu à une

expérience transformatrice. Pour illustrer la manière dont ces principes fonctionnent dans un contexte d'apprentissage par la recherche, Archibald fait une analogie avec le panier de cèdre tressé, objet traditionnel important au sein de sa nation :

I learned that these storywork principles are like strands of a cedar basket. They have distinct shape in themselves, but when they are combined to create story meaning, they are transformed into new designs and also create the background, which shows the beauty of the designs. My learning and the stories contained in this book form a "storybasket" for others to use. Following Stó:lo<sup>7</sup> tradition, I give back what I have learned about storywork, which effectively educates the heart, mind, body, and spirit<sup>36</sup> (Archibald, 2008, p. IX-X).

Ainsi, pour Archibald, le processus d'apprentissage est caractérisé par un va-et-vient entre les principes et les pratiques. Au fur et à mesure que les apprentissages s'accumulent, le sens que prend un récit se modifie, les significations s'additionnent. La chercheuse emploie encore la métaphore du panier tressé par les femmes de sa nation pour expliquer ce procédé itératif. Ces dernières fabriquent leurs paniers à partir de racines de cèdre, de formes et de longueurs variées, développant au fil du temps un style bien à elles, souvent reconnaissable. En tressant les racines, ces femmes leur font perdre leur caractère singulier pour les intégrer dans des motifs variés qui leur sont propres et qui leur permettent de se distinguer les unes des autres. Le panier matérialise en quelque sorte ce trajet au cours duquel s'effectuent les apprentissages de toutes sortes. Même si les motifs rappellent l'identité de la femme qui a tressé le panier, ils incarnent aussi la totalité des relations qu'elle entretient avec sa famille, ses proches, sa communauté et la nature, un ensemble de composantes accumulées en cours de route donnant un sens global à l'histoire. Cette image du tressage évoque certainement le processus de création dans lequel je me suis engagée. Tandis que les mains s'affairent à réaliser un objet tangible, l'esprit et le cœur voyagent dans une autre dimension, dans l'imaginaire, le passé, le possible. Réel et fiction cohabitent. J'ai décelé dans ce geste une incarnation ludique du *faire* et une analogie avec la notion de bricolage,

---

<sup>36</sup> « J'ai appris que ces principes du récit sont comme les bandes d'un panier de cèdre. Chacun a une forme bien distincte, mais lorsqu'ils sont combinés pour créer le sens de l'histoire, ils se transforment en de nouveaux motifs et créent également un arrière-plan qui permet de montrer la beauté des motifs. Mon expérience et les histoires contenues dans ce livre forment un "panier à histoires" que d'autres peuvent utiliser. Conformément à la tradition Stó:lo<sup>7</sup>, je transmets ce que j'ai appris sur le travail du récit, ce qui permet un enseignement efficace du cœur, de l'esprit, du corps et de l'âme. » [Ma traduction].

à la fois très représentative de ma propre démarche artistique et du bricolage méthodologique que je cherchais à confectionner : plongée dans l'écriture d'un texte dramatique, un processus qui m'habitait quotidiennement et fortement influencé par les souvenirs rattachés à mon enfance, par des représentations parfois stéréotypées des Autochtones, par des bribes de conversations attrapées au hasard d'une conversation et par mes lectures artistiques et théoriques, je me sentais en relation étroite avec un univers parallèle à ma réalité, un univers que j'explorais et que j'observais, parfois de l'intérieur, d'autres fois de l'extérieur. Je construisais et déconstruisais un monde en jouant avec toutes sortes de matériaux et d'idées, les entrelaçant, les nouant, les découpant, les déchirant.

Bien évidemment, Archibald ancre la méthodologie du récit dans la communauté, un contexte qui diffère de celui de ma recherche-crédation. Il n'était donc pas question pour moi de prétendre la mettre en pratique, ce qui en aurait détourné l'essence. J'ai toutefois été très inspirée par l'idée du tressage du panier, le mouvement itératif qu'il implique, ainsi que par le rôle incontournable du hasard dans le processus d'apprentissage, qui me semblaient faire écho aux principales caractéristiques de la méthode heuristique mise de l'avant par Carl Moustakas, parmi lesquelles le principe d'itérativité entre la théorie et la pratique, la dimension évolutive et l'expérience de la personne chercheuse ainsi que la valorisation de son individualité comme source de connaissance.

L'importance de me concentrer sur ma propre identité et sur mon expérience durant ma thèse-crédation s'est confirmée en lisant les propos de Leanne Betasamosake Simpson au sujet de sa compréhension du lien étroit qui existait entre la négociation des traités et l'allaitement.

[B]reastfeeding is where our children learn about treaties, the relationships they encode and how to maintain good treaty relationships. Of course as someone who didn't have children at the time and who had never nursed, I had absolutely no idea what Edna [the Elder] was talking about.

When my first child Nishna came along, I started to understand. Nursing is ultimately about a relationship. Treaties are ultimately about a relationship. One is a relationship based on sharing between a mother and a child and the other based on sharing

between two sovereign nations. Breastfeeding benefits both the mother and the child in terms of health and in terms of their relationship to each other. (...)

When my second child Minowewebeneshiinh came into our lives, she brought with her a deeper understanding of these teachings. She taught me about balance-that if relationships get out of balance, then that imbalance can affect the health and wellness of the mama and the baby. (...)

Three years ago, I became an Auntie for the first time. (...) I had been nursing at this point for nearly seven years, so I thought that I was some sort of an expert, but [baby] Aanjinokomi brought me some humility. For me, the beginning of the nursing relationship had come easily; but not for my sister. (...) [I]t was partly my responsibility to help the two of them negotiate their new relationship. My family had been back and forth and back and forth from Toronto so that I could sit with her, help her get positioned properly, help her get his mouth opened wide enough. And so the teachings were deepened. Aanji taught me that negotiating treaty is about patience and persistence. It is about ensuring the relationship for the long term. The relationship comes first above all else, above the pain. It is about commitment and compassion<sup>37</sup> (Betasamosake Simpson, 2019, p. 106-107).

Dans ce récit très personnel, les notions d'intime et d'universel se croisent, l'apprentissage débute et s'approfondit dans une action concrète qui engage l'individu, les relations se développent dans le *faire*, la connaissance d'enjeux impliquant la collectivité est issue d'une

---

<sup>37</sup> L'allaitement est la façon dont nos enfants apprennent ce que sont les traités, les relations qu'ils établissent et la façon de maintenir de bonnes relations découlant des traités. Bien sûr, comme je n'avais pas d'enfants à l'époque et que je n'avais jamais allaité, je n'avais absolument aucune idée de ce dont Edna [l'Aînée] parlait.

Lorsque mon premier enfant Nishna est né, j'ai commencé à comprendre. L'allaitement est une histoire de relation. Les traités sont une histoire de relations. Le premier est une relation fondée sur l'échange entre une mère et son enfant, le second sur l'échange entre deux nations souveraines. L'allaitement est bénéfique à la fois pour la mère et pour l'enfant, en termes de santé et de relation entre eux. (...)

Lorsque ma deuxième enfant Minowewebeneshiinh est entrée dans notre vie, elle nous a apporté une compréhension plus grande de ces enseignements. Elle m'a appris ce qu'est l'équilibre - que si les relations sont déséquilibrées, ce débalancement peut avoir des répercussions tant sur la santé et le bien-être de la mère que sur ceux du bébé. (...)

Il y a trois ans, je suis devenue tante pour la première fois. (...) À ce moment, j'allaitais depuis près de sept ans, je pensais donc être une sorte d'experte, mais [bébé] Aanjinokomi m'a amenée à faire preuve d'humilité. Pour moi, les débuts de l'allaitement avaient été faciles, mais pas pour ma sœur. (...) [C]'était en partie ma responsabilité d'aider les deux à négocier leur nouvelle relation. Ma famille a fait des allers-retours depuis Toronto pour que je puisse m'asseoir avec elle, l'aider à se positionner correctement, l'aider à bien ouvrir la bouche de son enfant. De cette façon, les apprentissages ont été enrichis. Aanji m'a appris que la négociation d'un traité est une question de patience et de persévérance. Il faut assurer la pérennité de la relation. La relation passe avant tout, avant la douleur. C'est une question d'engagement et de compassion. » [Ma traduction].

compréhension personnelle et profonde de la signification de ces enjeux. Se retrouve aussi dans les propos de B. Simpson l'idée d'une évolution par cycle et d'un apprentissage perpétuel se transformant au fil du temps selon les situations et les rencontres qui adviennent. Les relations que nous développons avec le monde à travers ces expériences enracinées dans l'intime forgent notre identité et influencent nécessairement nos approches et notre regard. Pour moi, la création artistique devient l'expression de cette identité.

### **2.2.2 Convoquer d'autres méthodologies : le doute, le voyage et la collaboration**

Le fait de donner de l'importance à mes propres connaissances et expériences comme données a entraîné chez moi une certaine remise en question de la valeur que je leur accordais. Les expériences de création et de médiation culturelle étaient-elles probantes ? Les constatations dégagées au fil des années de pratique signifiaient-elles réellement quelque chose ? Le savoir acquis au cours de mes études en jeu, puis en études théâtrales et en écriture demeurerait-il pertinent ? Les réflexions issues de mes rencontres et voyages pouvaient-elles réellement contribuer à ma recherche ? Plutôt que de nuire à mon processus, ces incertitudes ponctuelles ont créé des espaces introspectifs bénéfiques à ma recherche-crédation.

L'idée d'une « méthodologie du doute » (je choisis ce terme plutôt que « doute méthodologique » pour l'agentivité qu'il évoque chez moi) a ainsi pris de l'ampleur et s'est entrelacée avec les autres méthodologies. Elle m'a fait interroger avec lucidité les connaissances intégrées depuis des années, tout autant que celles à venir. Elle m'a permis de réfléchir aux empreintes que laissent en nous les souvenirs et m'a encouragée à remettre en question des éléments tenus pour vrais, entre autres dans les manuels d'histoire. La méthodologie du doute a aussi mis en relief la nécessité de songer à ce « je » que je suis, à la façon dont je me perçois. Elle a certainement perturbé mon identité intime, mais également ébranlé mon identité sociale, celle qui me relie à la nation dite « québécoise ». J'ai observé tous les jours que ma pensée s'exprimait tantôt à partir de mon individualité, tantôt à partir de cette collectivité dont je fais partie. La mémoire que je creusais, questionnais et invoquais était à la fois personnelle et collective. Ainsi, j'ai réalisé qu'un « je » intime et un « je » collectif me définissaient, l'un et l'autre se contaminant, s'influençant et

s'entrecroisant, l'un et l'autre entretenant un lien et dialoguant. Et ils ne cohabitaient pas toujours en harmonie.

*Peu à peu, je me rends compte que le doute participe à maintenir le mouvement qui s'opère en moi depuis le début de cette recherche à force d'allers-retours entre les lectures scientifiques, théories et cartes conceptuelles et les rencontres, séances d'écriture et découvertes artistiques. Tout en moi bouge : ça me donne l'impression de déambuler à l'intérieur de moi-même. J'essaye de trouver d'autres repères parce que la carte géographique que j'ai en main n'est plus à jour. Les sentiers que j'ai tant de fois empruntés pour traverser la forêt demeurent introuvables, de nouveaux arbres ont poussé, les affichettes que j'avais installées pour indiquer mes lieux préférés sont effacées, délavées. Pourtant, je sais que je suis toujours dans la même forêt, mais elle est autre. Je n'ai pas le choix d'accepter de me perdre pour découvrir des repères différents. Un des moyens que j'ai trouvés au fil du temps pour favoriser le déséquilibre, forcer le mouvement, ce sont les voyages, la fréquentation de lieux inconnus, de nouvelles personnes. En voyage, les repères habituels n'existent pas. Les personnes de confiance, celles sur qui on s'appuie sont absentes. Il faut apprivoiser, se mettre à l'écoute, oser, prendre position, revenir à soi pour mieux appréhender une facette inédite du monde. C'est à la fois inconfortable et grisant.*

Le voyage est depuis longtemps source de grandes joies, de liberté et d'inspiration pour moi. Au fil des années, il s'est transformé en une forme de méthodologie lorsque des projets de création se présentaient. Dans mon processus de thèse-crédation où aller à la rencontre de l'Autre est incontournable, il est vite devenu évident que le voyage serait un élément important. Il enclenche à la fois un mouvement en soi et un mouvement vers l'Autre, un renouvellement du regard et une ouverture. Il est synonyme d'inconnu, d'imprévu, de hasard. Il ébranle autant qu'il enrichit. Il engendre souvent un lot de sentiments mélangés, de révélations et de remises en question. Plusieurs des déplacements que j'ai effectués durant la présente recherche se sont réalisés dans

le cadre de colloques à l'étranger (Delhi, Buenos Aires et Poitiers). D'autres ont eu lieu par le biais de projets dans des villes, villages et communautés autochtones au Québec (Québec, La Tuque, Acton Vale, Rimouski, Wemotaci, Manawan, Kangiqsujaq, Tasiujaq). Peu importe le nombre de kilomètres à traverser pour arriver à destination, chacun de ces trajets, chacun de ces séjours a teinté ma démarche, que ce soit grâce aux humains rencontrés, aux savoirs qui m'ont été transmis, aux œuvres qui m'ont interpellée, aux conversations qui se sont établies, au territoire que j'ai marché et ressenti, aux réflexions qui m'ont habitée. Dans le cadre de ces aventures, j'ai notamment aidé une Inuk à tanner plusieurs peaux de phoque, saisissant l'importance de ce travail dans la culture des Inuit, son ampleur, le rythme qu'il impose et découvrant la douceur des longs silences ; j'ai assisté aux efforts du personnel d'une école pour organiser des activités qui permettent aux élèves de garder vivante leur culture, comme faire une expédition en traîneau à chiens ou plumer les oies, réalisant alors l'énergie que ces gens déploient quotidiennement ; j'ai été remuée par le récit d'une Aînée atikamekw au sujet de son séjour dans un pensionnat et déstabilisée par l'autodérision d'un Innu au sujet de son autochtonie, devenant tout à coup consciente de l'impact de la colonisation sur leur vie ; j'ai appréhendé autrement la forêt et la rivière Saint-Maurice en les explorant aux côtés d'une femme atikamekw, ressentant la force réelle de ces éléments ; j'ai survolé le Nunavik après avoir lu *Qimmik* de Michel Jean (2023), imaginant plus clairement le sens des mots survie, sacrifice et résilience. Chacune de ces expériences a fait en sorte de me mettre en mouvement, physiquement, émotionnellement, mentalement et artistiquement.

J'ai rapporté de ces voyages toutes sortes d'objets, de traces écrites et d'images. Assemblés au fil du temps dans mon bureau, ces éléments ont peu à peu composé une forme de cabinet de curiosités. Sorte de musées personnels apparus durant la Renaissance, les cabinets de curiosités étaient installés dans de petits studios où des « aristocrates humanistes de plus en plus nombreux accumul[ai]ent ces enjeux de pouvoir que sont les collections d'objets extraordinaires (...) pour arborer leur érudition (...) » (Lambert et Rasse, 2021, p. 37). Selon les régions et les époques, la signification du terme s'est transformée :

À partir de la période baroque, les palais comportaient une vaste salle pour l'exposition des beaux-arts, longue et haute ; c'était l'une des grandes galeries de réception. Indépendamment, les princes et princesses amateurs d'art disposaient aussi d'espaces plus privés garnis d'œuvres d'art. Ces pièces (plus petites), appelées « cabinets », faisaient généralement partie des appartements du maître des lieux. Le terme « cabinet » commençait aussi à désigner les collections bourgeoises, qui étaient souvent ouvertes au public. Un nouvel usage du mot émergea du précédent : cabinet devint aussi le nom d'un certain type de meuble (placard), divisé en nombreux petits compartiments et tiroirs, où l'on pouvait ranger les petites pièces de collection (Mairesse, 2022, p. 93-94).

L'objectif de mettre sur pied mon petit cabinet de curiosités n'était certainement pas d'exhiber mon savoir, mais plutôt de rassembler des traces tangibles de mes initiatives et rencontres, des objets porteurs de sens et des éléments déclencheurs d'idées créatrices. Ainsi, un « paysage » de mon parcours s'est peu à peu formé dans mon bureau, se transformant du même coup en un musée miniature de mon projet de recherche-crédation, une image faisant écho à cette affirmation du peintre Jean-Daniel Rohrer : « Je pense que tout mon travail est à l'image d'un cabinet de curiosités. De par l'accumulation et la dimension hétéroclite de mes sujets et des objets qui entrent dans la composition de mes tableaux. Chaque élément est un voyage, une destination » (Rohrer, cité dans Bernier, 2017, p. 21). Poser un regard sur ce paysage en évolution est devenu un rituel qui me ramenait à mon projet, qui m'obligeait à m'y replonger.

Finalement, un autre aspect indispensable de ma démarche a permis l'intégration d'une méthodologie supplémentaire, qui s'est particulièrement déployée lors de la partie création de ma thèse. En effet, le mouvement vers l'Autre, le désir de rencontre et la nécessité de dialogue ont généré l'idée de la collaboration artistique comme méthodologie. Au départ de chaque collaboration, comme à la veille d'un voyage, c'est l'inconnu. Personne ne sait ce qui adviendra de cet élan. Mais au fur et à mesure de la rencontre, une méthode se construit. Pour y arriver, il est essentiel de chercher à trouver un espace collectif pour la coconstruction<sup>38</sup> d'une pensée, d'une œuvre. À ce sujet, le concept de « zone de contact » s'avère intéressant pour réfléchir à la rencontre entre Autochtones et non-Autochtones. Dans un article paru en 1991, la professeure

---

<sup>38</sup> J'entends la « coconstruction » comme le « processus par lequel divers acteurs, sur un pied d'égalité, collaborent de manière volontaire en vue de l'atteinte d'un but commun », telle que définie par l'Office québécois de la langue française sur son site web (<https://vitrinelinguistique.oqlf.gouv.qc.ca/fiche-gdt/fiche/26544885/coconstruction>).

américaine Mary Louise Pratt définit les zones de contact comme des « social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today<sup>39</sup> » (Pratt, 1991, p. 34). De fait, à l'époque où son texte est publié, Pratt voit la zone de contact comme un contrepoids à l'idée de « communautés » qui semble diriger les réflexions sur les cultures et les langues dans les universités et qui rejoint celui des « communautés imaginées » d'Anderson. Elle explique : « this style of imagining of modern nations, as Anderson describes it, is strongly utopian, embodying values like equality, fraternity, liberty, which the societies often profess but systematically fail to realize<sup>40</sup> » (Pratt, 1991, p. 38). Ainsi, bien que les espaces de rencontre dans la sphère publique soient très souvent considérés comme des endroits où tous et toutes sont égaux et obéissent aux mêmes règles, ces règles ne sont plus les mêmes dès qu'ils réunissent des gens qui proviennent de différentes cultures ou classes sociales ou encore que certaines se trouvent en position d'autorité par rapport à d'autres en raison de leur statut. Pour approfondir l'idée de la zone de contact, Pratt raconte l'expérience vécue avec un groupe étudiant à l'université américaine où elle enseignait. À la suite d'un débat au sein de l'institution sur la nécessité d'ouvrir les réflexions liées à la culture au-delà des concepts occidentaux, un nouveau cours a été mis sur pied. En raison de sa nature, ce cours a attiré des gens de diverses origines et provenances, devenant en soi une zone de contact. La constitution du groupe a fait en sorte de transformer la manière d'enseigner les savoirs. Pratt s'est aperçue qu'elle ne pouvait plus enseigner en transmettant des propos sous forme d'un « monologue that rings equally coherent, revealing, and true for all, forging an ad hoc community, homogeneous with respect to one's own words (...). Instead, one had to work in the knowledge that whatever one said was going to be systematically received in radically heterogeneous ways (...)»<sup>41</sup> » (Pratt,

---

<sup>39</sup> « Espaces sociaux où les cultures se rencontrent, s'affrontent et se débattent, souvent dans des contextes de relations de pouvoir hautement asymétriques comme le colonialisme, l'esclavage ou les conséquences qui en découlent, telles qu'elles sont encore vécues aujourd'hui dans de nombreuses régions du monde. » [Ma traduction].

<sup>40</sup> « Il est évident que ce type de représentation des sociétés modernes, tel que le décrit Anderson, est extrêmement utopique, incarnant des valeurs telles que l'égalité, la fraternité, la liberté, que les sociétés affichent souvent, mais qu'elles échouent systématiquement à appliquer. » [Ma traduction].

<sup>41</sup> « monologue qui sonne de manière cohérente, révélatrice et vraie pour tous, créant une communauté ad hoc, homogène et en accord avec ses propos. Au lieu de cela, il a fallu travailler en étant conscient que tout ce que nous disions allait être automatiquement reçu de manière radicalement hétérogène (...) » [Ma traduction].

1991, p. 39). Si les échanges ont donné lieu à des moments difficiles et déstabilisants pour toutes les personnes participant au cours, notamment parce que leurs propres histoires et cultures étaient critiquées, ils ont aussi, et surtout, permis un riche apprentissage de part et d'autre et l'établissement d'un respect mutuel basé sur le constat que personne dans le groupe n'était exclu, ni ne se trouvait protégé. Il a donc fallu coconstruire un nouveau milieu de vie où tous les individus partageaient la responsabilité d'un environnement sécuritaire et sain, se sentaient estimés et reconnus et pouvaient s'exprimer avec sincérité, un espace bienveillant et stimulant où toutes les relations s'appuyaient sur l'écoute, la confiance et l'horizontalité.

Ainsi, comme l'écrivent les chercheuses Rébéca Lemay-Perreault, Maryse Paquin et Gabrielle Desgagné, la zone de contact « peut devenir un espace de collaboration, lorsqu'elle brise l'asymétrie relationnelle » (2024, p. 17). Dans le cas du laboratoire de création réalisé dans le cadre de cette recherche en compagnie de Dave Jenniss, il était primordial d'éviter l'écueil de l'instrumentalisation de mon complice. Plusieurs éléments de la recherche collaborative (ou pratique de recherche partenariale), telle que théorisée entre autres par Smith et Auger (1986), Cole et Knowles (1993) et Lenoir (1996) ont influencé mon approche, parmi lesquels l'importance du développement d'un lien de confiance, d'un partage des préoccupations, de la réciprocité et de l'utilisation d'un langage commun entre les universitaires et les intervenants et praticiens. De nombreux projets de recherche entre le milieu universitaire et les milieux de vie communautaires s'appuient sur cette méthode, qui « se caractérise par l'établissement d'un processus de coconstruction interactive à toutes les étapes de la recherche, c'est-à-dire lors de son élaboration, de sa planification, de sa réalisation, de l'analyse et de l'interprétation des données (...) » (Lenoir, 2012, 24). Dans la présente recherche, la collaboration comme méthodologie ne s'est pas déployée à chacune des étapes. Elle a plutôt été mise de l'avant durant la partie « laboratoire de création » en compagnie de Dave Jenniss, au moment où je lui ai présenté une première version de ma pièce de théâtre. C'est dans un contexte théâtral que s'est développée notre collaboration artistique, une sphère qui nous est familière à tous les deux puisque nous sommes des artistes de théâtre. Il s'agissait donc d'un dialogue entre deux artistes, davantage que d'un dialogue de chercheuse à praticien. Néanmoins, il nous fallait transformer cet espace de réflexion et de création en territoire commun. Un protocole de collaboration a été discuté avant le début de nos

rencontres artistiques qui affirmait entre autres que nous souhaitions tous les deux « établir une relation réciproque dans un climat d'ouverture, de respect et d'échange mutuels<sup>42</sup> ». Il était entendu que nous voulions évoluer dans un environnement favorisant l'écoute et la liberté de parole et de création afin de pouvoir aborder sans se censurer les différents enjeux liés au projet. Dès la première répétition, un réel désir de rencontre était palpable, ce qui a rapidement fait naître un sentiment de confiance mutuelle. Les discussions initiales au sujet des relations entre Allochtones et Autochtones ont fait place à des conversations plus intimes sur nos expériences, notre rapport au monde, notre vision de certains événements sensibles qui pouvaient sembler dépasser le cadre de la recherche, mais qui favorisaient finalement la création. Nous nous égarions dans toutes sortes de sujets pour revenir à mon texte dramatique. Nous étions deux artistes, oui, mais nous étions surtout deux humains et nous prenions le temps d'apprendre à nous connaître.

Car sur un territoire comme celui que nous avons dégagé Dave Jenniss et moi, ce que nous sommes en tant qu'humains et en tant qu'artistes est valorisé, nos expériences comptent et guident la réflexion. Et pour que se déploient toutes les possibilités de la rencontre, le temps doit s'envisager autrement. Chaque rendez-vous aboutit en moment présent : le temps devient un allié plutôt qu'une contrainte. Au fil des échanges, la collaboration amorce en chacune des personnes impliquées un déplacement des repères habituels, elle entretient la curiosité pour l'autre et développe l'engagement, elle a le pouvoir d'agir, de faire réagir. L'écart dont parle Jullien se concrétise à travers cette collaboration.

*Moi qui ai travaillé des dizaines de fois en salle de répétition en tant qu'artiste, je réalise à quel point le processus artistique constitue un moyen tangible de tisser des relations dans le moment présent. Il faut apprivoiser le processus et les gens, différents à chaque projet. Se donner le temps et donner le temps aux autres. Le fait de revoir notre rapport aux choses, de changer l'angle avec lequel*

---

<sup>42</sup> Extrait de l'entente de collaboration établie entre Dave Jenniss et Geneviève Bélisle dans le cadre de cette recherche-création (archives personnelles). J'élabore davantage au sujet de notre entente en page 194.

*nous regardons ce qui nous entoure nous rend disponibles à de nouvelles possibilités. Les objets et les événements se révèlent autrement, prennent un nouveau sens. Mais le temps est très souvent une denrée rare en création, chaque projet étant coincé dans un échéancier imposé par toutes sortes de contraintes : calendrier des institutions, incertitude des subventions, restrictions budgétaires, etc. J'ai le privilège de réaliser mon projet de recherche-crédation dans un cadre où je peux transformer mon propre rapport au temps et me détacher volontairement des paramètres habituels. J'aurais peut-être pu vivre ce genre d'expérience avec une personne allochtone. Mais le fait d'avoir un interlocuteur autochtone crée une autre forme d'écoute, de sensibilité et d'ouverture parce que je suis reconnaissante qu'il ait accepté de fouiller avec moi des questions complexes, parce que j'ai à cœur son bien-être et le respect de notre protocole de collaboration. Ce contexte me permet de poser un nouveau regard sur un paysage que je connais pourtant par cœur. Et puis, dans cet espace commun où l'envie de se rencontrer persiste au-delà de la notion de culture, la création nous fait toucher à l'humanité qui se niche en chacun de nous.*

### **2.3 Collectionner et organiser les sources d'inspiration**

Robert Lepage résume ainsi le pouvoir de la création : « [j]'ai l'impression que si on a le bon bordel autour de nous, le bon chaos, que les choses, un moment donné, vont finir par se combiner pour raconter des choses qui seraient pas venues de nous, qui seraient pas venues d'elles-mêmes » (Lepage, cité dans Bureau, 2008, p. 93-94). Tout à fait en écho avec cette vision, ma démarche d'écriture s'appuie sur la mise en présence d'un ensemble hétérogène d'idées, de signes et autres éléments divers (souvenirs, anecdotes, musiques, images, etc.). Guidée à la fois par une quête individuelle et artistique et par une recherche de souvenirs personnels et de faits inscrits dans l'histoire, je cherchais à créer une œuvre où l'intime côtoie le collectif, où le singulier touche à l'universel. Mon point de départ a donc été de fabriquer ce « bordel », ce « chaos ».

Dans un premier temps, j'ai fouillé ce qu'il y avait dans ma mémoire et ce qui se trouvait dans la mémoire collective québécoise au sujet des relations entre Allochtones et Autochtones. J'ai

plongé dans mes souvenirs personnels et dans le passé récent du Québec afin de relever différents événements et moments marquants. Le fait de parcourir l'histoire collective québécoise m'a fait découvrir plusieurs éléments qui m'étaient jusqu'ici inconnus au sujet des relations entre Autochtones et Allochtones. Parmi ceux-ci : les Autochtones n'ont obtenu le droit de vote qu'en 1960 au Canada ; la « rafle des années soixante », une initiative du gouvernement fédéral, a permis que des milliers d'enfants autochtones soient enlevés à leurs parents, sans consentement, afin d'être adoptés par des familles non autochtones ; durant la Résistance<sup>43</sup> (Crise) d'Oka en 1990, John Ciaccia, alors ministre des Affaires indiennes, a tenté d'éviter l'usage de la force en s'adressant au maire d'Oka, qui n'a montré aucun signe de souplesse ; lors de ce même événement, une jeune femme kanien'kehá:ka de 14 ans, Waneek Horn-Miller, a été poignardée par un soldat tandis qu'elle tentait d'évacuer sa petite sœur de 4 ans de Kahnawake et ce dernier n'a jamais été inculpé.

*Je pense à la « Crise » d'Oka de 1990, dont je me souviens vaguement. Comment se fait-il que je n'aie pas été davantage marquée par cet événement ? J'ai vu récemment des reportages de l'époque où des Allochtones se portent à la défense des Mohawks. Je ne me souviens pas d'avoir jamais entendu ce point de vue à ce moment-là. Ce que j'ai en mémoire, ce sont des conversations et commentaires de certains proches qui s'exaspèrent au sujet des revendications des Autochtones, qu'ils considèrent comme démesurées, et qui fortifient les clichés à leur sujet. Et moi, qui opine de la tête de manière désintéressée parce que ces enjeux de société me paraissaient alors anodins. Ce sont des souvenirs dont j'avais depuis longtemps oublié l'existence et qui sont resurgis, me faisant constater à quel point l'individuel et le collectif demeurent intimement liés à certains moments de notre vie.*

---

<sup>43</sup> Le mot « résistance » plutôt que « crise » est très souvent employé par les Autochtones pour référer à l'événement de 1990. De cette manière, c'est le point de vue autochtone et le mouvement de résistance de la nation kanien'kehá:ka (mohawk) qui sont mis de l'avant.

Tous ces morceaux d'histoire issus des mémoires collective et intime sont devenus des possibles sources d'inspiration et se sont transformés en matériaux de création que j'ai inventoriés dans des fichiers numériques. J'ai d'abord cherché à rassembler des documents écrits et audiovisuels qui racontent, décrivent et mettent en lumière l'histoire des relations entre Autochtones et Allochtones : des articles scientifiques, des articles de journaux, des entrevues, la transcription de discours, des lettres ouvertes, des reportages, des ouvrages, etc. Ces documents ont tous en commun d'être des documents accessibles à l'ensemble de la population via l'Internet. Pour les trouver, j'ai lancé des requêtes de recherche sur le web (sur un mode sérieux mais également ludique), que j'ai archivées, parmi lesquelles « préjugés québécois autochtones », « autochtones histoire insolite », « pires entrevues autochtones », « conflit oka histoire », « John Macdonald, discours autochtones », « Indiens, raffle, Québec », etc. Le choix des mots et de la manière de les combiner se faisait de façon assez spontanée : je cherchais à trouver des documents qui pouvaient souligner la méconnaissance des non-Autochtones au sujet des peuples autochtones, les préjugés qui en résultent et les aberrations véhiculées par les personnes en situation de pouvoir, des divergences ou malentendus à propos de faits historiques et des événements peu connus. Choisir d'utiliser cette démarche ludique avait également pour objectif de faire intervenir une part de hasard dans la sélection de mes matériaux, mais aussi de voir comment le moteur de recherche interpréterait mes demandes. Je guidais la recherche au départ, soit, mais l'intelligence artificielle s'en mêlait ensuite<sup>44</sup>. Le hasard n'était donc peut-être pas tout à fait du hasard : il l'était dans la mesure où je ne choisisais pas la banque de documents qui m'étaient présentés à la suite de ma requête. Se retrouvent ainsi dans mon « chaos » un reportage de René Lévesque à l'aube de l'obtention du droit de vote des « Indiens », une photo d'un catalogue contenant des photos et descriptions d'enfants autochtones disponibles à l'adoption par des familles allochtones, une lettre de John Ciaccia au maire d'Oka quelques jours avant l'intervention de l'armée, les paroles d'une chanson enfantine de Michel Agneray (n. d.) perpétuant l'image clichée de « l'Indien », le livre *Mythes et réalités sur les peuples autochtones* de Pierre Lepage (Lepage, 2002) et le documentaire de Judith Plamondon animé par Alain Gravel *Oka : des deux côtés de la barricade*

---

<sup>44</sup> À l'époque où cette recherche-crédation a été effectuée, l'agent conversationnel ChatJPT n'était pas largement disponible. Il n'a donc pas été employé lors des recherches sur le web.

(Plamondon, 2020)<sup>45</sup>. Il faut évidemment mentionner que cette méthode employée pour effectuer ma recherche n'a rien à voir avec la méthode historique qui s'appuie sur une diversité de sources dont la validité a été vérifiée. J'ai préféré ce type de matériaux à des versions de l'histoire plus officielles, comme celles retrouvées dans des manuels d'histoire, par exemple parce qu'ils me permettaient une approche plus sensible à l'histoire. Comme l'affirme Ivan Jablonka,

l'histoire n'est pas d'abord une discipline académique, mais un ensemble d'opérations intellectuelles qui visent à comprendre ce que les hommes font en vérité. Il en découle que l'histoire (...) est présente dans les activités qui n'ont rien d'« historique » : le reportage, le journalisme, l'enquête judiciaire, la relation de voyage, le récit de vie (Jablonka, 2014, p. 135).

Cette façon de considérer l'histoire, la mise en commun de plusieurs sources où se mêlent rigueur, subjectivité et sensibilité pour poser un regard sur le monde, me semblait concorder avec ma démarche. Aborder l'histoire de cette façon, la présenter à partir d'un point de vue personnel et ancrée dans une œuvre théâtrale (ou artistique) permet d'engager le public autrement, de le mettre en contact avec des morceaux de l'histoire autrement que par la voie rationnelle, de remettre en question certaines de ses certitudes au sujet de sa vision d'événements. J'ai ainsi récolté toutes sortes de données dans un premier fichier nommé « Mémoire collective »<sup>46</sup>.

Dans un deuxième fichier, j'ai réuni des « Souvenirs personnels » qui me venaient au fil de mes découvertes et rencontres. Certains sont réapparus lors de la lecture d'articles relatant des événements survenus dans le passé (la Résistance d'Oka, la rafle des années 1960, la Commission Vérité et Réconciliation), d'autres ont fait surface au contact de récits ou de discussions avec des membres de mon entourage et des gens que j'avais interpellés précisément pour discuter de ces sujets. Ces souvenirs se sont manifestés sur le papier sous forme de bouts de phrases, d'idées morcelées, des notes prises durant une entrevue ou une conversation, de traces de sentiments et d'impressions. Je les ai notés spontanément, sans les organiser ni les retravailler. D'abord

---

<sup>45</sup> Voir Annexe B pour consulter quelques-uns des matériaux récoltés ayant servi à ma création.

<sup>46</sup> Si, au départ, j'ai aussi souhaité intégrer dans cette banque de données des extraits d'œuvres d'artistes autochtones, que je pourrais éventuellement insérer dans ma création, la question des droits d'auteur (inséparable du concept d'appropriation culturelle dans le contexte de ma recherche-création) m'a rapidement fait prendre conscience que je devais mettre l'idée de côté et me concentrer sur des matériaux appartenant au domaine public.

indécise quant à la valeur de ces données, j'ai choisi de suivre les pistes du metteur en scène et pédagogue Alain Knapp, qui suggère de jouer avec ces images du passé plutôt que de les exclure du processus de création : « Mettez-les au contraire à contribution pour alimenter votre créativité. Sachez jouer avec eux, exagérez certaines choses, déformez, brouillez les pistes, soyez de mauvaise foi (...) et faites-nous croire à vos affabulations » (Knapp, 1993, p. 56). Cette boîte à « Souvenirs personnels » m'a servi à relancer mes idées, peaufiner mon écriture, bonifier certains passages et étoffer un personnage.

Finalement, j'ai rassemblé dans un troisième fichier des « Bribes d'écriture », c'est-à-dire des scènes et de morceaux de dialogues rédigés durant les périodes de création que je m'accordais ponctuellement. Durant chacune de ces séances, je m'inspirais des documents rassemblés dans les premiers fichiers, soit en les mentionnant, soit en faisant appel à la « technique » de l'intertextualité<sup>47</sup>. J'ai accumulé ces scènes dans le désordre, sans lien précis pour les rassembler, me permettant des incohérences, l'accumulation de personnages et d'événements et l'exploration d'idées farfelues. Ainsi, ces trois fichiers (« Mémoire collective », « Souvenirs personnels » et « Bribes d'écriture ») représentaient ma banque de matériaux de création, le « bordel » dont a éventuellement émergé le texte dramatique.

Cette méthode m'a permis de laisser toutes les portes ouvertes au début du processus. Il n'y avait pas le souci de créer absolument un lien ou de viser une cohérence entre les scènes que j'écrivais. Il s'agissait plutôt de fabriquer des matériaux textuels de création que je pourrais remodeler plus tard. Gardant en tête la notion de pièce-paysage, je me suis d'abord concentrée sur le contenu des scènes, sur les enjeux que je souhaitais aborder, n'accordant alors pas d'importance à la forme, qui se préciserait plus tard, lorsque débiterait le jeu d'assemblage des morceaux de ce grand casse-tête. J'ai tenté d'avancer sur ce territoire « sans rien brusquer » comme le suggère Jo-ann Archibald et comme le pense Alain Knapp lorsqu'il affirme que « [p]our commencer à créer, il faut renoncer à savoir — ne rien vouloir. Tout ce qui procède de l'intention, de la précipitation, de l'opinion préconçue, restreint le champ de l'invention » (Knapp, 1993, p. 62). J'ai réalisé que

---

<sup>47</sup> Voir Annexe C pour lire des extraits issus du fichier « Bribes de mon écriture ».

cet état d'esprit décrivait aussi très bien la posture qu'il me fallait privilégier pour initier le dialogue avec les personnes issues des différentes nations que je rencontrais. Le processus que j'avais choisi d'entamer me demandait d'être patiente et de renoncer à tout contrôler et planifier. Je devais d'abord me mettre à l'écoute pour entendre, voir et ressentir ce qui se manifestait autour de moi, ce qui émergeait de l'inconnu, ce qui résonnait dans l'écho.

Dans le but d'organiser les idées qui surgissaient au fil du temps, j'ai imaginé un « tableau des inspirations » que j'ai collé sur un des murs de mon bureau<sup>48</sup>. Il était composé de *post-its* de toutes les couleurs sur lesquels j'inscrivais tout ce qui pouvait survenir au cours de mes lectures, de mes rencontres et de mes réflexions, choisies et orientées par mes questionnements : des noms d'artistes et d'universitaires, des thèmes, des noms de personnages réels et fictifs, des bouts de poèmes, des citations. Ponctuellement, selon l'arrivée de nouveaux éléments à placer dans le tableau, je revoyais la configuration des *post-its*, les classant au gré de mes intuitions, les combinant ou les opposant, les mettant de côté pour un moment ou définitivement. Parfois, une narration prenait forme à travers ces carrés colorés. Je prenais ce tableau en photo régulièrement afin de voir comment il évoluait et je notais les changements dans un carnet. Je crois comme Jean-Pierre Deslauriers que cet outil a eu « le grand mérite (...) de circonscrire et de présenter les éléments les plus importants. Tout comme les données (...), les tableaux évoluent au cours de la recherche et il faut se garder ouvert à la réorganisation des données comme à celle des idées » (Deslauriers, 1991, p. 78).

Ce tableau se trouvait affiché à côté de la carte conceptuelle de mon projet, elle aussi en constante évolution<sup>49</sup>. Devenue mon point d'ancrage assez rapidement dans mon processus de recherche, cette modélisation de ma problématique accrochait mon regard dès que j'entrais dans mon bureau. Les notions à partir desquelles je travaillais s'y retrouvaient : quelques-unes y sont restées du début à la fin (histoire, mémoire, altérité), d'autres se sont ajoutées en cours de route (dialogue, écriture) alors que certaines ont été mises de côté (appropriation culturelle,

---

<sup>48</sup> Voir Annexe D pour des exemples de ce tableau.

<sup>49</sup> Voir Annexe D pour des exemples de l'évolution de la carte.

décolonialité, métissage). Autour de chacun des concepts, j'avais disposé des *post-its*. Là encore, j'ajoutais ou je retirais des idées ou des références théoriques, souvent en créant des liens avec mon tableau des inspirations. Facilement accessible, cet outil représentait un moyen de visualiser les préoccupations qui m'habitaient, de les préciser, de les remettre en question, de les revalider. Le réflexe de revenir à ce tableau a contribué, par exemple, à développer et confirmer ma posture de créatrice en faisant émerger peu à peu la prise de parole au « je », essentielle pour faire avancer l'écriture de ma pièce. Effectivement, en réalisant que j'abordais la plupart des concepts choisis en mettant l'accent sur la collectivité, sur le « nous » et qu'il m'était finalement impossible de parler au nom de tout un groupe sans écueils, j'ai choisi de donner davantage d'importance à l'intime. Le même genre de constat est apparu à force de creuser la question de l'appropriation culturelle et de la lier aux autres concepts. Il ne s'agissait pas de débattre de la signification de ce terme et de ses impacts, mais plutôt de fouiller au-delà pour tenter de comprendre, du moins en partie, les frustrations, exaspérations et blessures qu'elle dissimulait. Pour que ce genre de révélation survienne, il a fallu que ma pensée demeure à la fois enracinée et en mouvement au fil des semaines et des mois, des lectures théoriques et artistiques, des rencontres et des séances de création. Ma problématique s'est donc transformée au fil de la recherche. L'objectif de réfléchir à la notion d'appropriation culturelle en entretissant la mémoire collective du Québec et celle des nations autochtones a finalement laissé place à une quête plus intime afin d'entamer, grâce au théâtre, un dialogue entre Autochtones et non-Autochtones.

L'ensemble des impressions, constatations et autres questionnements qui m'ont habitée s'est retrouvé dans un journal de bord. Véritable base de données, cet outil m'a permis de détailler et documenter mon processus. Je mettais par écrit mes découvertes et mes observations, je décrivais le fruit de mes discussions avec des personnes autochtones ou allochtones que je rencontrais et qui m'interpellaient ou encore le contenu de certaines conférences auxquelles j'assistais et je relevais les intuitions et synchronicités qui survenaient. Je détaillais aussi mes émotions, les nombreux doutes qui m'assaillaient et les défis auxquels je faisais face en cours de route. Ces nombreuses traces ont favorisé le choix et le déploiement des méthodologies, par exemple celle de la collaboration, contribué à déceler des tendances, comme celle de la peur de commettre des maladresses dans mon écriture ou lors de mes rencontres, et fait émerger des

éléments clefs du processus, comme ma posture de créatrice et ma prise de parole intime dans la pièce. Le journal a fini par constituer un lieu d'échanges entre la théorie et la pratique et entre l'écriture théorique et l'écriture artistique qui, au fil du temps, sont devenues complices, se nourrissant réciproquement, s'entrelaçant de plus en plus. Le processus de ma recherche-crédation s'est même transposé au sein de ma pièce de théâtre : les notions de peur et de doute se trouvent incarnées dans un ensemble de tableaux intitulés « Vertige », certains moments importants de mon processus sont représentés, par exemple la découverte d'un vieux manuel scolaire d'histoire du Canada, et les cartes-messages utilisées depuis le début de ma thèse-crédation ponctuent la structure de mon récit théâtral. Celui-ci représente aujourd'hui un témoignage de cette traversée que j'ai faite, devenant du même coup une forme de journal intime que je partage en toute connaissance de cause avec mes semblables, peu importe leur âge, leur histoire et leur identité.

## **2.4 Donner du sens au hasard**

L'idée de considérer le hasard comme un élément jouant un rôle dans mon processus doctoral est arrivée par le biais d'un cadeau. Au cours du premier été de mon projet, à la suite d'une rencontre planifiée avec Mélanie, Mi'kmaq de la communauté de Gespeg, celle-ci m'a remis des cartes-messages qui contenaient des pensées positives divisées en quatre thèmes correspondant aux sphères de la roue de médecine : le spirituel, le physique, l'émotionnel et le mental<sup>50</sup>. J'ai commencé à en piger une par jour dès le lendemain de cette rencontre. Après plusieurs jours, étonnée de la pertinence de la carte pigée en lien avec mon état d'esprit, j'ai eu l'idée de m'en servir pour établir une forme de dialogue avec un Autre autochtone fictif. Mais qui interpeller ?

Je venais de lire à propos du Trickster<sup>51</sup>. Prenant une forme de la nature, animale (coyote ou corbeau, par exemple) ou surnaturelle, cette figure existe chez les Premières Nations depuis le début des temps, prenant des apparences différentes et agissant dans les enseignements selon des particularités propres à chaque nation. Souvent en voyage, il est reconnu pour son sens de

---

<sup>50</sup> Voir Annexe E pour des exemples de cartes.

<sup>51</sup> J'utilise ici le mot en anglais puisque les traductions du terme en français – filou, tricheur, escroc – ne me satisfont pas.

l'humour et son intelligence. Il apparaît au gré du hasard pour reconforter ou mettre au défi, comme un ami. Une des caractéristiques de cette figure demeure le besoin vital d'être en relation avec sa communauté et son territoire, comme le définit l'écrivain et chercheur ojibwé Gerald Vizenor : « When he is in isolation, he's almost always in trouble, in a life-threatening situation he has to get out of through ritual or symbolic acts. Through reversals he has to get back to connections to imagination, to people, to places<sup>52</sup> » (Vizenor, cité dans Archibald, 2008, p. 5). De ce fait, il se retrouve régulièrement en mauvaise posture parce qu'il a ignoré de mettre en pratique de bons comportements comme le partage et la justice. Son désir de reprendre le droit chemin lui permet de transmettre avec humour des conseils à travers les récits. L'idée qu'un Trickster fictif puisse me prodiguer des conseils à moi, non-Autochtone en quête de pistes pour ma recherche-crédation, m'apparaissait loufoque. Bien consciente que mes connaissances sur le Trickster demeuraient limitées et ne souhaitant surtout pas son instrumentalisation, j'ai modifié l'idée afin d'envisager l'exercice comme un jeu qui resterait dans mes archives. Il n'était pas question d'en faire un matériau de création, mais plutôt de concrétiser et d'explorer la notion de hasard, incarnée ici dans les cartes à piger. Lors de mes séances de création, je me suis donc mise à m'adresser à voix haute à ce personnage de fiction, l'Autre, lui transmettant mes impressions, mes craintes, mon découragement ou mon enthousiasme du moment. Puis, je pigeais une carte, qui devenait sa réponse. Je réagissais ensuite à voix haute à celle-ci, puis je pigeais à nouveau une carte, et ainsi de suite. Au fil des cartes s'engageait une forme de conversation que je transcrivais dans un journal de bord. Ces conversations inusitées devenaient une façon de traduire mes questionnements et de matérialiser mon processus. Par exemple, lors d'un moment de découragement, la conversation s'est dessinée comme suit (chaque réplique de l'Autre est une pensée retranscrite tel quel provenant d'une carte pigée) :

Geneviève

L'Autre, t'as pas un petit mot à me dire pour m'encourager ?

---

<sup>52</sup> « Lorsqu'il est isolé, il est presque toujours en mauvaise posture, dans une situation qui met sa vie en péril et dont il doit se sortir par des rituels ou des actes symboliques. Grâce à un changement de cap, il doit se reconnecter à l'imaginaire, aux gens, aux lieux. » [Ma traduction].

L'Autre

« Il est préférable d'avancer lentement que de rester immobile. »

Geneviève

Ok, c'est ben beau la zénitude, mais concrètement ?

L'Autre

« Je me fixe des objectifs et, tous les jours, je fais un petit pas de plus dans leur direction. »

Geneviève

Mais mettons que je l'sais pu si j'm'en vas dans la bonne direction ?

L'Autre

« Ton attitude dicte ta voie. »

Geneviève

Façon très peu subtile de me dire que j'suis mieux d'être dans le positif...

L'Autre

« Ton esprit est un outil puissant. Remplis-le de pensées positives et ta vie s'en trouvera transformée. »

Geneviève

Ouais ben ça se peut qu'on manque de jus des fois.

L'Autre

« La paresse engendre plus de paresse ; l'activité entraîne plus d'activité. Bouge. »

Geneviève

Ah tu m'énerves !<sup>53</sup> (Bélisle, 15 décembre 2020, extrait du journal de bord)

J'ai accumulé de cette façon des fragments de dialogues au fil des semaines. Stimulée par ce procédé, je me suis procuré plusieurs autres jeux de cartes-messages et l'action de piger des pensées, devenue presque quotidienne, s'est retrouvée dans ma pièce : à plusieurs moments, le personnage de Geneviève choisit une carte. Si le hasard est véritablement intervenu au moment d'écrire mon texte de théâtre (j'ai véritablement fait l'exercice de piger des messages lors de l'écriture), il est désormais simulé puisque tous les messages des cartes demeurent inscrits dans

---

<sup>53</sup> Voir Annexe E pour lire les cartes pigées le 15 décembre 2020.

les répliques, sauf un. Effectivement, la dernière carte pignée dans la pièce l'est en direct sur scène à chaque représentation. Cet apport du hasard demeure très représentatif du mouvement de va-et-vient entre recherche et création, un geste qui illustre la rencontre du rationnel et de l'irrationnel, de la structure et de la spontanéité, du concret et de l'intangible. Frédéric Lambert décrit bien la place non négligeable que prend le hasard dans un projet de recherche :

[L]e travail de recherche, quel que soit son degré d'organisation et de respect des protocoles en vigueur, comporte une part non négligeable de rencontres imprévisibles. Ce rôle du hasard correspond précisément au concept de sérendipité inventé par Horace Walpole (...). Au hasard s'ajoute, dans la sérendipité, le caractère inattendu, qui correspond au caractère non contrôlé et involontaire de l'erreur. C'est en quelque sorte une erreur fertile (Lambert, 2016, p. 23).

Pour Lambert, il ne s'agit pas d'éviter les erreurs dans une recherche puisque celles-ci peuvent représenter « un moyen de se décentrer par rapport au carcan des habitudes de pensée. Et cela vaut aussi pour le rapport à autrui » (Lambert, 2016, p. 22). De plus, le fait de voir un choix comme une erreur dépend toujours du point de vue à partir duquel il est observé : ce qui est perçu comme une erreur par certaines personnes peut être perçu comme une trouvaille par d'autres. Ainsi, le fait de piger une carte représentait pour moi une manière d'envisager le chemin comme un parcours où tout devient porteur de sens, les embûches comme les élans. Bien que le hasard représente ici un aspect important de la méthodologie, il va de soi que la recherche comportait aussi une structure planifiée, rationnelle. Comme en écho à Louis Pasteur, persuadé que « dans les champs de l'observation, le hasard ne favorise que les esprits préparés » (Pasteur, 1939, p. 131), il s'agissait de rendre mon esprit réceptif aux signes qui surgissaient en cours de route, de me permettre de donner du sens au hasard et de faire des découvertes inattendues.

La notion de hasard est également intervenue dans le choix des matériaux que j'ai rassemblés dans mes fichiers numériques. Issus en partie d'une recherche sur Internet à partir de certains mots clés et aboutissant à des résultats aléatoires, les éléments choisis étaient mis en relation les uns avec les autres par le biais de ma propre écriture. De plus, certaines lectures théoriques initiaient de nouvelles avenues créatives, d'autres éléments surgissaient soudainement de l'actualité et confirmaient une des pistes envisagées ou une bribe de conversation entendue au

hasard dans un café me faisait voir une idée d'un autre angle : la vie s'arrangeait « avec le gars des vues » pour donner du sens à mon travail. L'ouverture au hasard et à l'inconnu, propre à la méthode heuristique, a aussi rendu possible une attention particulière aux synchronicités qui survenaient en cours de route et qui pouvaient représenter de nouvelles pistes ou confirmer certains choix. Si plusieurs scientifiques avant lui (et avec lui) se sont intéressés aux « coïncidences signifiantes » (Schopenhauer, Kammerer et Pauli notamment), il semble que ce soit Carl Gustav Jung qui invente le terme synchronicité, qu'il définit comme

la simultanéité de deux événements reliés par le sens et non par la causalité (...), [une] coïncidence temporelle de deux ou plusieurs événements sans lien causal et chargés d'un sens identique ou analogue ; ceci par opposition au « synchronisme », qui ne désigne que la simple simultanéité des événements. Ainsi donc, la synchronicité signifie d'abord la coïncidence temporelle d'un état psychique donné et d'un ou de plusieurs événements extérieurs qui offrent un parallélisme de sens avec cet état subjectif du moment (...) (Jung, 1988, p. 43).

J'ai vécu à maintes reprises des moments où « tout à coup appara[issait] un fait nouveau qui donn[ait] un sens aux autres et les expliqu[ait] autrement, qui ouvr[ait] la porte à une explication différente et jet[ait] un nouvel éclairage sur les informations recueillies antérieurement (...) » (Deslauriers, 1991, p. 91). Cet état de réceptivité aux synchronicités m'a souvent permis de répondre à un questionnement ou d'envisager autrement mes réflexions. Il me semblait alors que tous les éléments se parlaient.

## **2.5 Dialoguer avec l'Autre**

Je suis arrivée à développer différentes stratégies afin de mettre sur pied des rencontres où il serait possible d'échanger, questionner, écouter, apprendre et valider. Parmi les expériences probantes durant mon parcours, il y a eu une formation avec Mikana, un organisme ayant pour mission de conscientiser la population aux réalités des peuples autochtones. Donné en février 2021, l'atelier « Sensibilisation aux réalités artistiques autochtones » m'a permis de me familiariser avec des aspects méconnus de l'histoire et des cultures autochtones du Québec et de discuter avec deux ambassadrices de l'organisme, Mélanie Brière et Catherine Desjardins, toutes deux de descendance québécoise et wolastoqiyik. L'objectif de cette formation était de créer un

véritable dialogue avec les Autochtones et de transformer le regard traditionnellement posé sur les Autochtones grâce à l'éducation et à la démystification. Les discussions m'ont fait comprendre que c'était en grande partie ma responsabilité de faire des démarches pour apprendre au sujet des Premiers Peuples. Même si j'avais déjà agi en ce sens depuis un an, j'ai poursuivi plus intensément mon éducation, comme pour rattraper le temps perdu : essais et ouvrages théoriques, livres et spectacles de théâtre autochtones, pow-wow, conférences et journées sur des sujets connexes, laboratoire de théâtre avec Dave Jenniss, films et documentaires réalisés par des Autochtones et traitant d'enjeux qui leur sont chers. Dans ma pièce *Vertiges*, je fais d'ailleurs référence, sous forme d'autodérision, à cette importante quête que plusieurs personnes de mon entourage trouvaient excessive. Plongée dans un univers que je connaissais très peu et qui se dévoilait doucement, j'ai observé entre autres que la thématique du rapport entre identité et altérité demeurait centrale dans un grand nombre d'œuvres autochtones. J'ai aussi réalisé que je ne pouvais pas créer uniquement à partir de mes repères et procédés habituels. D'ailleurs, ce constat faisait écho aux propos d'une des intervenantes de Mikana qui m'avait conseillé de prendre des risques plutôt que de craindre de faire des faux pas et, surtout, d'aborder autrement mon processus de création, de parler de moi plutôt que de parler de l'autre.

*Je sens tout mon corps qui résiste à l'idée de créer autrement, de procéder d'une autre manière pour écrire, de « parler de moi ». Je crée depuis tant d'années. Je me connais, je connais les procédés pour me mettre en action. J'ai mes repères artistiques. Je me sens contrariée par cette idée de changer ce qui fonctionne.*

*Je suis aussi obsédée par ma crainte que le dialogue que je souhaite mettre en place demeure théorique. Mais comment faire pour trouver un interlocuteur ou une interlocutrice autochtone qui ait l'envie et le temps de collaborer à mon processus de création ? Je ne veux pas avoir l'air d'instrumentaliser cette personne. Je souhaite évidemment être à l'écoute, apprendre, mais je n'ai pas envie que la responsabilité de cet apprentissage repose sur ses épaules. Je veux aussi me sentir libre dans la création : libre de parler, de proposer des situations, des dialogues théâtraux, libre d'aborder des enjeux sensibles. Est-ce que je suis*

*égoïste de souhaiter cette liberté ? Est-ce que je mets la barre trop haut ? Je voudrais me fondre dans le décor de mon bureau et y rester terrée. Mon petit cœur bat très vite.*

Parmi les autres moments ayant certainement influencé mon parcours, je retiens plusieurs rencontres avec des artistes et membres des nations atikamekw, mi'kmaq, innue/ilnue, inuk, wendate, wolastoqiyik et w8banaki<sup>54</sup>. Certaines ont eu lieu au sein des communautés, d'autres en-dehors, et plusieurs dans le cadre d'événements liés à la recherche. Beaucoup des éléments théoriques lus dans les livres devenaient concrets en les entendant raconter des bouts d'histoire de leur communauté, de leur famille, de leur vie. Ma participation à plusieurs colloques a également été déterminante. L'un d'entre eux s'est déroulé en mars 2022 à Buenos Aires et avait pour thème « L'autochtonie comparée des Amériques — Territorialité, ressources, droit, littérature et culture<sup>55</sup> ». À la suite de ce colloque, j'ai été invitée par le professeur Daniel Chartier, co-organisateur du colloque, et l'artiste de théâtre et doctorante atikamekw Véronique Basile Hébert, à me joindre à un deuxième événement du groupe de travail sur les autochtonies comparées des Amériques, en septembre 2022<sup>56</sup>. Durant quatre jours, des conférences, visites, rencontres et lectures étaient prévues en compagnie de plusieurs personnalités des nations atikamekw et wendate. Nous avons entre autres visité la communauté de Wemotaci, où nous avons pu échanger avec plusieurs hommes et femmes ayant eu un impact de taille sur la communauté en s'impliquant pour les droits, la langue et la culture atikamekw. Un autre colloque, tenu à Poitiers en juin 2023, a été très significatif. Intitulé « Un avenir en partage. Perspectives croisées et convergences possibles entre les peuples acadiens, québécois et autochtones<sup>57</sup> », cet événement international réunissait des gens de l'Acadie, du Québec, de la Louisiane et de la France. J'y étais invitée afin de participer à une résidence de création de plusieurs jours en compagnie d'artistes autochtones et allochtones. Au terme de la sortie de cette résidence, nous avons présenté devant une soixantaine de personnes la première ébauche d'une création

---

<sup>54</sup> Ces personnes ne sont pas nommées afin de conserver leur anonymat.

<sup>55</sup> <https://nord.uqam.ca/evenement/colloque-international-quebec-argentine-france>

<sup>56</sup> <https://nord.uqam.ca/evenement/pa-pimatisiwin-en-mouvement>

<sup>57</sup> <https://ieaq.labo.univ-poitiers.fr/un-avenir-en-partage/>

théâtrale de 75 minutes qui abordait les questions de l'identité, du vivre-ensemble et de la mémoire. Là encore, les occasions de dialoguer avec profondeur sur des enjeux liés à mon projet doctoral ont grandement poussé ma réflexion.

À travers toutes ces occasions de dialoguer apparaissait l'idée de John Dewey selon laquelle toute expérience nous permet de construire la prochaine : « l'expérience, comme la respiration, est une série d'inspirations et d'expirations ; elles sont régulièrement ponctuées et se muent en rythme grâce à l'existence d'intervalles, périodes durant lesquelles une phase cesse et la suivante (...) est en préparation » (Dewey, 2008, p. 113). Après chacun des événements, chacune des rencontres, j'ai noté les thèmes abordés, les points de vue exprimés et les sensibilités qui ressortaient afin de procéder par la suite à une analyse de contenu. Les données collectées m'ont servi à préparer les nombreuses étapes du chantier d'écriture et à structurer ma pensée.

**CHAPITRE 3**  
**VERTIGES (TEXTE DE CRÉATION)**

# Vertiges

Version du 14 avril 2024

Texte de Geneviève Bélisle  
[genevievebelisle@sympatico.ca](mailto:genevievebelisle@sympatico.ca)  
514 247-7676

Ce texte a fait l'objet d'un laboratoire de création à l'été et à l'automne 2022 avec la précieuse collaboration de Dave Jenniss, qui agissait à titre de conseiller à la dramaturgie, metteur en lecture et acteur. Une première lecture a eu lieu devant un petit public le 28 novembre 2022, dans la salle de répétition des Productions Ondinnok, à Montréal. Un deuxième laboratoire de création a ensuite eu lieu en avril 2023, toujours avec Dave Jenniss, et s'est conclu le 1<sup>er</sup> mai 2023 avec une lecture publique à l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM. Celle-ci était suivie par une table ronde animée par Myriam Fugère et réunissant Alexia Vinci, René Rousseau, Dave Jenniss et Geneviève Bélisle.

Une lecture de *Vertiges* a été programmée en avril 2024 dans le cadre des *Autochtoneries*, événement artistique organisé Aux Écuries par la compagnie Menuentakuan, que l'autrice remercie chaleureusement.

**Personnages** (tous joués par Dave Jenniss ou Geneviève Bélisle)

**Geneviève**, une « Québécoise pure laine »

**Dave**, membre de la nation Wolastoqiyik

**Le Monstre casse-tête**, une marionnette, comme une voix intérieure qu'on voudrait faire taire, mais qui nous rattrape toujours, joué par Dave

**La Mire de l'Autochtone**, un Aîné de la nation Wolastoqiyik, jouée par Dave

**Un agent du gouvernement des années 60**, joué par Dave

**Une femme des années 60**, jouée par Geneviève

**John Ciaccia, ministre délégué aux affaires autochtones durant la Résistance de Kanesatake (Oka)**, joué par Geneviève

**La secrétaire du maire d'Oka**, jouée par Dave

**L'Institutrice**, jouée par Geneviève

**Justin Trudeau**, joué par Geneviève

**Jason Kenney**, joué par Geneviève

**Un chercheur**, joué par Dave

## **Vertige numéro 1**

*Au loin, un tremblement de terre dont les vibrations se ressentent jusque dans le corps.*

*Geneviève apparaît sur scène.*

### **Geneviève**

Été 2018

Lepage

Robert Lepage

Depuis 25 ans

Mon art symbole

Il raconte comme personne

Ouvre mes horizons

Vire mon cœur à l'envers

Le place à la bonne place

Celle de tous les possibles

Et crac

Juillet 2018

Le Québec crève de chaud

Canicule

L'hyperthermie perturbe

Assèche les esprits

Sous mes pieds le sol craque

Tremble et craque

Écartelée et déchirée

La place publique se polarise

Moi aussi

## Choisir son camp

*Geneviève et le Monstre casse-tête.*

*Geneviève se tient immobile et regarde le public, un peu gênée.*

*Le Monstre casse-tête entre sur scène avec un rouleau de ruban adhésif rouge dans les pattes.*

**Le Monstre casse-tête** (*chuchotant*)

Qu'est-ce que t'attends ?

**Geneviève** (*chuchotant*)

Qu'est-ce que je peux dire ?

**Le Monstre casse-tête** (*chuchotant*)

Que t'es pas d'accord. Que ça te vire à l'envers. Que tu trouves que ça va trop loin.

**Geneviève** (*chuchotant*)

J'suis pas capable. Toutte se mélange.

**Le Monstre casse-tête** (*plus fort*)

T'es flabergastée depuis des jours, mais tu vas rien faire ?

**Geneviève**

Pas si fort ! (*un mini-temps pour sourire au public*) C'est pas le bon moment pour parler.

**Le Monstre casse-tête**

Faque tu vas juste laisser la tempête s'estomper pis passer à autre chose comme si de rien n'était ?

**Geneviève**

Tu le vois ben que personne écoute.

**Le Monstre casse-tête**

T'as raison, c'est tellement plus facile de continuer sur sa petite track.

**Geneviève**

T'es ben rushant !

**Le Monstre casse-tête**

Faut battre le fer quand il est chaud.

**Geneviève**

Je suis trop brûlée.

*La marionnette tend le ruban adhésif à Geneviève.*

**Le Monstre casse-tête**

Prends ça.

**Geneviève**

Donne-moi un break.

**Le Monstre casse-tête**

Pense vite !

*Il lui lance le ruban, qu'elle attrape.*

**Geneviève**

Tabarouette...

**Le Monstre casse-tête**

Colles-en un grand bout au milieu de l'espace.

**Geneviève**

Faut faire ça là-là ?

**Le Monstre casse-tête**

Enweille !

*Le Monstre casse-tête chantonne un air connu pendant que Geneviève colle un long bout du ruban rouge sur le plancher, séparant la scène en deux : côté jardin et côté cour.*

**Geneviève**

C'est fait.

**Le Monstre casse-tête**

Excellent ! Avance-toi.

*Geneviève s'exécute.*

**Le Monstre casse-tête**

Astheure, place-toi du bon bord.

**Geneviève**

Du bon bord de quoi ?

**Le Monstre casse-tête** (*prenant un air solennel*)

Es-tu pour (*pointant côté jardin*) ou contre (*pointant côté cour*) la liberté artistique ?

**Geneviève**

Tu commences fort.

**Le Monstre casse-tête**

Pas le temps de niaiser.

*Geneviève se place à jardin.*

**Geneviève**

Pour la liberté artistique.

**Le Monstre casse-tête**

Pour ou contre les revendications des représentants des Premières Nations ?

**Geneviève**

Difficile de pas être d'accord.

**Le Monstre casse-tête**

Pour ou contre que la distribution des rôles au théâtre ou au cinéma se fasse en fonction de l'identité des acteurs ?

*Geneviève se dirige vers cour.*

**Geneviève**

Contre. Tout le monde devrait pouvoir tout jouer.

**Le Monstre casse-tête**

Pour ou contre plus de représentativité culturelle ?

**Geneviève** (*restant à jardin*)

Pour.

**Le Monstre casse-tête**

Pour ou contre le théâtre comme lieu de tous les possibles.

**Geneviève** (*toujours à jardin*)

Clairement pour.

**Le Monstre casse-tête**

Pour ou contre l'appropriation culturelle ?

**Geneviève**

Ben là !

**Le Monstre casse-tête**

Hop, hop, hop !

**Geneviève**

Je peux pas répondre à ça.

**Le Monstre casse-tête**

Mais t'es pour la liberté artistique ?

**Geneviève**

Oui.

**Le Monstre casse-tête**

Donc tu devrais être pour l'appropriation.

**Geneviève**

C'est pas ça la question.

**Le Monstre casse-tête**

Prends position.

*Geneviève se place à cheval sur la ligne de ruban collé au sol.*

**Geneviève**

Je peux pas.

**Le Monstre casse-tête**

Certain que tu peux ! Regarde autour de toi, y en a plein qui le font.

**Geneviève**

Toutte ça, ça demande la réflexion.

**Le Monstre casse-tête**

T'es tellement moumoune.

**Geneviève**

Pantoute.

**Le Monstre casse-tête**

Une vraie poule mouillée.

**Geneviève**

Poule mouillée ?!

**Le Monstre casse-tête**

Pok-pok-pok-pok-pok !

**Geneviève**

N'importe quoi !

**Le Monstre casse-tête**

Poooook !

**Geneviève (explosant)**

Arrête !

*Silence.*

**Le Monstre casse-tête**

Ces questions-là se fouillent pas sans prendre de risque. Tu iras pas loin si t'as même pas le courage de te placer d'un bord ou de l'autre d'une ligne de tape. Poooook pok pok...

*Le Monstre casse-tête sort en imitant le bruit de la poule.*

**Geneviève (piquée au vif)**

Poule mouillée... poule mouillée...

## **La poule mouillée se cherche**

*Geneviève et Le Monstre casse-tête.*

*Geneviève rumine.*

### **Geneviève**

Je suis pas une poule mouillée... Je veux pas être une poule mouillée !

*Elle a un flash et sort un paquet de cartes à messages de type « Oracle du chemin divinatoire » et commence à les brasser.*

### **Geneviève (s'adressant aux cartes)**

Est-ce que je suis une poule mouillée ?

*Elle pige une carte.*

### **Geneviève**

*(lisant la carte)* « Pourquoi poser cette question ? Tu connais déjà la réponse. Apprends à t'écouter. » *(répondant à la carte)* Sérieux là ? Tu sauras que si je la savais déjà la réponse, je te demanderais pas conseil. Laisse faire. J'vais m'arranger.

*Elle dépose le paquet de cartes et en prend un autre qu'elle brasse aussitôt.*

### **Geneviève**

Ok, les cartes, j'ai besoin de savoir comment faire pour pas être une poule mouillée.

*Elle pige une carte.*

### **Geneviève**

*(lisant)* « Soyez vous-même et exprimez librement vos pensées. Soyez fidèle à vos valeurs et transmettez-les à votre entourage. » Soyez-vous-même... Pour ça, faut savoir qui on est. Dans mon cas, on dirait que ça dépend des jours. *(aux cartes)* Pis c'est quoi le rapport ?

*Elle pige une autre carte et la lit.*

« En apprendre davantage sur son identité permet de se connecter à sa culture. »

*Le Monstre casse-tête sort de nulle part.*

## **Le Monstre casse-tête**

La poule mouillée se cherche ?

**Geneviève**

Tu me lâches pas hein ?!

**Le Monstre casse-tête**

J'vais te régler ça moi tes questions d'identité. (*prenant un ton officiel*) Identification.

**Geneviève**

Décolle.

**Le Monstre casse-tête**

Prénom ?

**Geneviève**

Y m'tente pas ton p'tit jeu.

**Le Monstre casse-tête**

Prénom j'ai dit ! (*un petit temps*) Enweye !

**Geneviève (résignée)**

Geneviève.

**Le Monstre casse-tête**

Nom ?

**Geneviève**

Bélisle.

**Le Monstre casse-tête**

Année de naissance ?

**Geneviève**

1974.

**Le Monstre casse-tête**

Langue maternelle ?

**Geneviève**

Français.

**Le Monstre casse-tête**

Citoyenneté ?

**Geneviève**

Canadienne. Mais j'ai envie de dire « québécoise » parce que durant toute mon enfance, j'ai baigné dans les chansons de Félix Leclerc, Gilles Vigneault, Beau Dommage, dans des conversations passionnées au sujet de la souveraineté du Québec pis de l'importance de défendre ma langue, ma culture/

**Le Monstre casse-tête (la coupant)**

On enchaîne, la grande.

**Geneviève**

Ok-ok !

**Le Monstre casse-tête**

Section suivante : coche les cases qui s'appliquent à ta situation. As-tu changé de sexe ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Es-tu monoparentale ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Vis-tu sous le seuil de la pauvreté ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Es-tu analphabète ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Es-tu une immigrante ?

**Geneviève**

Non. Ni mes parents, ni mes grands-parents

**Le Monstre casse-tête**

As-tu un handicap ?

**Geneviève**

Non plus.

**Le Monstre casse-tête**

Fais-tu partie des minorités visibles ?

**Geneviève**

Visiblement pas.

**Le Monstre casse-tête**

Es-tu Autochtone ?

**Geneviève** (*ironisant*)

J'ai sûrement un arrière-arrière-arrière ancêtre/

**Le Monstre casse-tête** (*la coupant*)

Heille !

**Geneviève**

C't'une joke.204

**Le Monstre casse-tête**

Identification achevée avec succès. Merci pour ta participation.

**Geneviève**

C'est tout ?

**Le Monstre casse-tête**

Oui.

**Geneviève**

J'ai coché aucune case !

**Le Monstre casse-tête**

C'est la vie.

**Geneviève**

C'est du grand n'importe quoi.

**Le Monstre casse-tête**

Tut-tut-tut ! Il a été prouvé que toute personne qui remplit ce formulaire peut par la suite répondre sans ambiguïté à la question « Être ou ne pas être ? ».

**Geneviève**

Je vois pas comment je peux savoir qui j'suis en me faisant dire tout ce que j' suis pas.

**Le Monstre casse-tête**

T'as toute l'information qu'y faut pour le savoir.

**Geneviève**

Dis-le-moi donc, si t'es si fin que ça !

**Le Monstre casse-tête**

Tu es une femme blanche occidentale, allochtone et québécoise pure laine de la classe moyenne, scolarisée, hétérosexuelle et mariée, et mère de trois enfants en santé. En résumé, t'es une privilégiée.

**Geneviève** (*exaspérée*)

Aaaaaah ! Pu capable de l'entendre celle-là.

**Le Monstre casse-tête** (*sarcastique*)

Tu devrais te purifier avec de la sauge. T'aimes tellement ça chasser les mauvaises énergies depuis que t'as suivi ton atelier de théâtre autochtone.

**Geneviève**

T'es insupportable.

**Le Monstre casse-tête**

Tu iras sur le site de l'ONF<sup>58</sup> regarder un autre documentaire sur les Autochtones.

---

<sup>58</sup> L'ONF, Office national du film, est un organisme canadien qui produit et distribue des films et des œuvres audiovisuelles. Il est possible de retrouver sur son site Internet des documentaires, courts et longs métrages de fiction et films d'animation de toutes sortes.

## **Fumée de sauge**

*Geneviève tient dans ses mains une petite boîte qui contient un coquillage, de la sauge séchée et un briquet.*

*Elle s'assoit au sol et ouvre la boîte.*

*On entend un grondement au loin.*

**Geneviève** (*fixant la boîte, prise d'un vertige*)

Sous mes pieds le sol craque

Tremble et craque

Tremble et craque

*Elle inspire pour revenir au présent. Elle dispose la sauge dans le coquillage et allume la sauge. Elle envoie ensuite la fumée qui s'échappe dans l'espace, un peu maladroitement. Elle s'en enrobe aussi, à l'aide de ses mains.*

*Après un moment, elle cherche et trouve la manette de la télé, qu'elle allume. Pendant qu'elle range les objets du rituel dans la boîte, la Mire de l'Autochtone<sup>59</sup> apparaît à la télé.*

---

<sup>59</sup> Le test de la tête d'indien (*Indian-head test pattern*) est une mire télévisuelle introduite en 1939 pour tester différents affichages. Elle était en noir et blanc jusqu'au début des années 1990, date à laquelle certaines stations de télé ont continué de l'utiliser en ajoutant la couleur.

## **La Mire de l'Autochtone**

*Geneviève et La Mire de l'Autochtone.*

*La Mire de l'Autochtone s'exprime parfois en Wolastoqey. La traduction en français se trouve entre crochets, mais ne devrait pas être dite.*

*Geneviève se replace face à la télé et aperçoit avec étonnement la tête d'un Autochtone, pareille à celle qu'on pouvait voir lors de la fin des programmes durant les années 1950 et jusque vers les années 1990.*

### **Geneviève**

Voyons...

*Elle essaye de changer de poste avec la manette, mais rien ne bouge.*

### **Geneviève**

Y'a toujours quelque chose qui marche pas avec cette télé-là.

### **La Mire de l'Autochtone**

Aha, nkocicihtun. [Oui, je sais.]

### **Geneviève** *(se penchant vers l'écran sans trop comprendre)*

Quessé ça...

### **La Mire de l'Autochtone**

Qey !

### **Geneviève**

Euh... qey... *(le reconnaissant)* Vous êtes pas le monsieur qui était tout le temps là avant nos émissions quand on était petits ?

### **La Mire de l'Autochtone**

Aha. [Oui.]

### **Geneviève**

Oh wow, ça fait longtemps que je vous ai pas vu !

### **La Mire de l'Autochtone**

Pourtant j'ai pas bougé d'ici.

### **Geneviève** *(cherchant à comprendre)*

Ah ouain ?!

**La Mire de l'Autochtone**

C'est peut-être que t'as arrêté de me voir.

**Geneviève**

C'est bizarre parce que j'ai vraiment l'impression que vous êtes pu là depuis plusieurs années.

**La Mire de l'Autochtone**

Je suppose que là t'aimerais mieux que je me tasse hein ?

**Geneviève**

Ben non !

**La Mire de l'Autochtone**

Je dois t'empêcher de voir c'que tu veux voir.

**Geneviève**

No-non... ça presse pas tant que ça.

*Un tout petit ange passe.*

**Geneviève**

Moi c'est Geneviève. (*mini silence*) Vous c'est... c'est quoi votre nom ?

**La Mire de l'Autochtone**

Ron.

**Geneviève (étonnée)**

Ron ?

**La Mire de l'Autochtone**

Ron.

**Geneviève (retenant un rire)**

Ron. Ok.

**La Mire de l'Autochtone**

As-tu déjà eu du trouble avec un Ron ?

**Geneviève**

No-non !

**La Mire de l'Autochtone**

Tu fais une drôle de face.

**Geneviève**

C'est juste que « Ron », je m'attendais pas à ça.

**La Mire de l'Autochtone** (*l'œil taquin*)

Y faut pas se fier aux apparences.

*Les deux éclatent de rire.*

**La Mire de l'Autochtone**

Ron, c'est le curé qui a décidé ça.

**Geneviève**

Ah ouain ?

**La Mire de l'Autochtone**

Ma mère m'avait donné le nom de Matkomikesson. Ça veut dire « tremblement de terre » en Wolastoqey.

**Geneviève**

Ça frappe l'imaginaire comme nom.

**La Mire de l'Autochtone**

Y paraît que la terre a tremblé quand je suis né. Ceci explique cela comme on dit.

**Geneviève**

Matka... Mata...

**La Mire de l'Autochtone**

Matkomikesson.

**Geneviève**

Matkomikesson... C'est vraiment étrange que vous soyez là parce que... ça fait un bon bout que j'essaye de créer un dialogue entre les Autochtones pis les Québécois. Pis là comme je m'y attends pas pantoute, vous apparaissez comme ça, pouf... c'est comme... fou ! Moi qui as tellement essayé de provoquer des rencontres privilégiées... d'aller dans des communautés... des communautés autochtones là... j'ai essayé d'organiser un... un séjour dans une communauté mi'kmaq, en Gaspésie... mais la pandémie est arrivée, pis y a fallu que j'me r'vire de bord pour trouver une autre manière de dialoguer/

**La Mire de l'Autochtone** (*s'insérant dans la tirade de Geneviève, qui ne l'écoute pas*)

Dialoguer ?

**Geneviève** (*elle continue, sans l'entendre*)

... parce que je voudrais... faire ma part pour... corriger l'histoire.... Ben pas la corriger parce qu'on peut pas changer le passé, mais j'me dis que je peux au moins essayer de... mieux connaître les Autochtones... je veux dire, il y a 2 ans je savais même pas le nom des 11 nations au Québec, ni que Inuk c'était le singulier d'Inuit pis que le dernier pensionnat avait été fermé en 96... Ça fait que là j'écris... j'essaye d'écrire... pour voir comment on peut créer un... dialogue.

*La Mire de l'Autochtone se met à rire.*

**La Mire de l'Autochtone**

Y va falloir que tu te taises des fois. Pour mieux écouter.

**Geneviève** (*riant*)

Ouain hein...

*Un temps.*

**La Mire de l'Autochtone**

Pourquoi tu fais ça ?

**Geneviève**

Mon projet ?

**La Mire de l'Autochtone**

Oui. C'est pour te faire bien paraître ? Pour suivre un mouvement qui est à la mode en ce moment ?

Ou bien tu veux réellement soutenir la lutte, même si ça implique de parler avec la peur au ventre ?

## **Vertige 199**

*Geneviève.*

### **Geneviève**

Automne 2020

Le vide

Le white-out

Le désert

Antarctique

Dans la tête

Sahara

Dans le cœur

Je ne vois plus

Où aller

Où marcher

Où frapper

Où parler

Où pleurer

Où me taire

Où poser

Mes questions

Poser mes pieds

Où trouver

Des réponses

Trouver ma place

Sous mes deux pieds

Le creux m'aspire

Noir silencieux

Je me laisse choir

Dans mes cheveux

Le vent délire

Souffle fait des nœuds

Je sens que je chute

Je chute je chute

Je chute pourtant

Je suis immobile

Mon corps en suspens

Comm' dans un tableau

Une toile immense  
Où malgré le calme  
Tout est tremblement

## **Le catalogue**

*Geneviève, transformée en femme des années 60, et Dave, devenu un agent du gouvernement.*

*Dans un bureau, une femme feuillette un catalogue.*

### **Agent du gouvernement**

Celle-là ?

### **Femme des années 60**

Trop vieille.

### **Agent du gouvernement**

Vous trouvez ?

### **Femme des années 60**

Ben oui, 7 ans !

### **Agent du gouvernement**

Et puis la troisième, ici ?

### **Femme des années 60**

*(après avoir bien observé)* Je l'aime pas... On dirait qu'a va nous donner du trouble.

### **Agent du gouvernement**

*(montrant une autre photo)* Ah celle-là ! R'gardez-moi ça comment qu'a l'air fin, hein ?!

### **Femme des années 60**

Mmm -mmm.

### **Agent du gouvernement**

Pis c'est écrit qu'al' a un caractère joyeux et doux.

### **Femme des années 60**

*(lisant)* « Alison la petite charmante ».

### **Agent du gouvernement**

Alison ! C'est-tu pas cute ça ?!

### **Femme des années 60**

Ça fait anglais pas mal...

### **Agent du gouvernement**

Vous changerez son nom.

**Femme des années 60**

Vous êtes ben certain qu'al' a pas plus que 4 ans hein ?

**Agent du gouvernement**

Certain-certain. A vient d'une p'tite communauté du Manitoba. Ses parents étaient pas capables de s'en occuper. Elle a été r'tirée de sa famille avec ses trois autres frères et sœurs le... (*cherchant dans ses papiers*) le 12 septembre 1963, ça fait juste 5 semaines.

**Femme des années 60**

Ch'sais pas trop là...

**Agent du gouvernement**

Si vous préférez, on en a plusieurs qui ont pas plus que 6 mois.

**Femme des années 60**

Oh non ! À l'âge que chus rendue, j'ai pu l'énergie pour m'occuper d'un enfant qui est encore aux couches. Surtout que j'travaille astheure. Non, quatre ans, c'est ben correct.

**Agent du gouvernement**

Ça m'apparaît un excellent choix !

**Femme des années 60**

Pour le prix...

**Agent du gouvernement**

Alison fait partie des enfants dont on connaît bien l'historique, c'est pour ça qu'elle est un peu plus chère.

**Femme des années 60**

J'veux ben, mais 10 000 piasses c'est beaucoup d'argent.

**Agent du gouvernement**

Vous allez sauver une petite indienne<sup>60</sup> d'un milieu où c'est impossible de s'épanouir convenablement.

**Femme des années 60**

C'est sûr...

**Agent du gouvernement**

Vous faites une bonne action chrétienne.

---

<sup>60</sup> Le mot « Indien » n'est plus approprié aujourd'hui; il est ici utilisé dans le contexte des années 60.

*Un temps., la femme regarde encore la photo, puis se décide.*

**Femme des années 60**

Si on gagne pas notre ciel avec ça !

**Agent du gouvernement**

Merveilleux ! Venez à mon bureau, on va signer les papiers.

## **Une piste**

*Geneviève et La Mire de l'Autochtone.*

*Geneviève brasse ses cartes de l'Oracle et en pige une.*

### **Geneviève**

*(lisant)* « Tout peut arriver. Il suffit d'y croire. Si tu le veux vraiment, ouvre ton cœur au possible. »  
C'est quoi ça veut dire ça « si tu le veux vraiment » ? C'est sûr que je veux que ça marche mes affaires ! Je fais juste ça vouloir que ça marche.

### **La Mire de l'Autochtone**

Pourquoi tu m'as choisi ?

### **Geneviève**

Pardon ?

### **La Mire de l'Autochtone**

Pourquoi c'est moi que t'as appelé ?

### **Geneviève**

Je vous ai pas appelé !

### **La Mire de l'Autochtone**

Si je suis ici, c'est parce qu'y a quelque chose en toi qui m'a fait signe. Quelque chose qui prend de plus en plus de place. Comme un feu.

### **Geneviève**

C'est ça ! Comme un feu. Ça brûle, ici (*pointant son thorax*). Toute la journée. Ça me réveille la nuit. J'veux réagir, y en a plein qui le font. Mais j'suis paralysée. J'ai l'impression d'être en plein milieu des barricades de deux clans ennemis.

### **La Mire de l'Autochtone**

Excellente prémisse pour un premier acte.

### **Geneviève**

J'en connais un qui trouverait quelque chose de formidable à faire avec ça.

### **La Mire de l'Autochtone**

Je suis curieux.

**Geneviève**

J'suis une grande fan de Robert Lepage. Je l'admire pour sa sensibilité, sa créativité, son intelligence... mais aussi pour son audace. Son théâtre, c'est toujours un espace de transformation... sur scène pis en nous. En moi en tout cas.

**La Mire de l'Autochtone**

Et toi, y ressemble à quoi ton théâtre ?

**Geneviève**

En ce moment, à rien pantoute. On dirait... on dirait que tout est bloqué en moi.

**La Mire de l'Autochtone**

Kpihikon. Un barrage.

**Geneviève**

En plein ça.

**La Mire de l'Autochtone**

Un barrage ça bouleverse tout. Pour toujours. Y vient d'où ton barrage ?

**Geneviève**

Trop de questions. Comment j'peux écrire une pièce qui s'inspire de l'histoire des Premiers Peuples ou... ou qui exprime ma consternation devant les torts qu'y ont subis ? Est-ce qu'y a des sujets que je dois éviter ? Est-ce qu'y faut que j'me censure ? Je l'sais pu par quel bout prendre ça. Y a comme un mur entre moi pis ma créativité.

**La Mire de l'Autochtone**

Je sais pas comment tu peux briser ce mur-là. Mais si tu restes fidèle à ton identité, il y a plusieurs pistes qui vont surgir.

**Geneviève**

J'ai l'identité pas mal floue en ce moment. Une chance que j'ai un passeport pour me rappeler j'suis qui.

**La Mire de l'Autochtone (un peu mystérieuse)**

L'identité c'est pas juste un papier. C'est pas juste un nom ou une fonction. C'est l'héritage que tes parents t'ont donné, c'est ce que tu es comme humain, ce qui t'habite à l'intérieur. C'est quelque chose d'intime qu'on n'est pas obligé de toujours révéler au monde. Et c'est toujours en mouvement, c'est vivant... Je reste convaincu que tu devrais partir de toi.

**Geneviève**

Je préfère la fiction au théâtre.

**La Mire de l'Autochtone**

Lepage, c'est pas ça qu'il fait, partir de lui ?

*Geneviève ne peut s'empêcher de rire. La Mire l'observe un instant.*

**La Mire de l'Autochtone**

Qu'est-ce que je suis pour toi ?

**Geneviève**

Euh... Je sais pas moi.

**La Mire de l'Autochtone**

Allez, allez !

**Geneviève**

Un symbole de mon enfance... probablement le souvenir le plus marquant que j'ai d'un Autochtone.

**La Mire de l'Autochtone**

Et qu'est-ce que je représente ?

**Geneviève**

Un grand chef... comme dans les livres d'histoire.

**La Mire de l'Autochtone**

Continue.

**Geneviève**

Une image de chef autoritaire, pas super sympathique. Un visage que tout le monde voyait à la télé pendant des années, à la fin des programmes. Tout de suite après le Ô Canada.

**La Mire de l'Autochtone**

Et puis t'en pensais quoi ?

**Geneviève**

Rien de précis.

**La Mire de l'Autochtone**

Pas de bullshit. Je voulais dire quoi pour toi ?

**Geneviève**

Ben... vous nous tapiez sur les nerfs, ma sœur, mon frère pis moi parce que... nous tout ce qu'on voulait c'était regarder nos émissions. Ça fait qu'on était ben contents quand...

**La Mire de l'Autochtone**

Aha ? [Oui ?].

**Geneviève**

Quand on vous voyait pu... quand vous disparaissiez.

**La Mire de l'Autochtone**

C'est pas pour rien que tu m'as appelé. Pars de toi. C'est un bon point de départ, tu trouves pas ?

## Vertige numéro 259

*Geneviève.*

### **Geneviève**

Hiver 2021

Crac

Les mots qui montent  
Je les arrête  
Je leur dis non  
Je ne peux pas  
Je ne peux pas vous mettre là  
Sur le papier  
Retournez là d'où vous venez  
Au fond de moi  
Et plus loin même  
Plus loin encore  
Crac

Lentement  
Et insidieusement  
Un deux trois nœuds se souquent  
Dans la gorge  
Se souquent  
Je me tais  
Je m'enfouis  
Je titube à tâtons  
Une muette qui titube  
La tête vide sur des œufs  
Crac

## **Le cauchemar**

*Geneviève et La Mire de l'Autochtone*

*La nuit. Geneviève semble ébranlée. Elle essaye de se calmer.*

### **La Mire de l'Autochtone**

Un cauchemar ?

### **Geneviève**

Oui. Je voulais pas vous réveiller, j'm'excuse.

### **La Mire de l'Autochtone**

Raconte-moi.

*Geneviève regarde la Mire, elle hésite. La Mire hoche la tête pour l'encourager.*

### **Geneviève**

C'est... un rêve que je fais souvent... J'suis en voyage avec mon garçon. On est dans un pays qu'on connaît pas. En Inde peut-être. On se promène. Y a du monde partout, beaucoup de monde, faut se tenir la main pour pas se perdre. Y a plein de bruits, des gens qui parlent fort, des klaxons, des moteurs. Ça grouille. On marche main dans la main pis un moment donné on arrive sur une grande place publique. Mais c'est vide... Le silence. Y a pas personne. Pis là, tout d'un coup, y est pu là. Mon garçon est pu là. Je regarde partout autour de moi, mais y a disparu. La place se remplit de monde en une seconde. Du monde partout, des gens qui parlent fort, qui me bousculent, qui font pas attention. Je cours partout en criant le nom de mon garçon, j'essaye de demander de l'aide, mais personne comprend ce que je dis. Je panique. Pis là y a une femme qui vient vers moi. Elle me regarde droit dans les yeux pis elle me dit « Il est perdu votre fils. Pour toujours. Vous le retrouverez jamais. Retournez chez vous, ça donne rien de rester ici. » Mon cœur se serre... y se serre tellement fort... j'peux pu respirer... Pis je me réveille.

### **La Mire de l'Autochtone**

C'est juste un mauvais rêve. « Kulelomoq [Tu es chanceuse.]

### **Geneviève**

Kulelomok ?

### **La Mire de l'Autochtone**

Tu es chanceuse. Pour toi, ça reste juste un mauvais rêve.

*On entend un bruit sourd au loin, comme un tremblement de terre.*

## Oka

*Geneviève, interprétant John Ciaccia, ministre délégué aux Affaires autochtones à l'époque de la crise d'Oka, et Dave, interprétant une secrétaire.*

*Les passages en italique sont tirés de la lettre de Ciaccia parue dans Le Devoir le 12 juillet 1990.*

*Dans un bureau, une secrétaire est assise devant une dactylo. Elle tape vigoureusement sur les touches.*

*John Ciaccia entre.*

### **John Ciaccia**

Bonjour, je suis bien au bureau de Jean Ouellette, maire d'Oka ?

**La secrétaire** *(sans lever les yeux)*

Absolument, que puis-je faire pour vous ?

### **John Ciaccia**

J'ai quelque chose à lui dire.

**La secrétaire**

Vous êtes ?

### **John Ciaccia**

John Ciaccia, ministre délégué aux Affaires autochtones.

**La secrétaire**

Y est débordé là, on est en pleine crise.

### **John Ciaccia**

C'est important.

**La secrétaire**

Je comprends. Écoutez, dictez-moi votre message, je vais lui donner dès qu'il se libère.

### **John Ciaccia**

C'est gentil. *(il commence à dicter la lettre<sup>61</sup>)* Monsieur Jean Ouellette, maire/

**La secrétaire** *(elle le coupe)*

Oup, oup, oup, je mets ça en date d'aujourd'hui ?

---

<sup>61</sup> Ciaccia, John. (1990, 12 juillet). Oka : les enjeux vont au-delà de la stricte légalité. Montréal : *Le Devoir*, p. 11.

**John Ciaccia**

S'il vous plaît, oui.

**La secrétaire (tapant)**

Pour Monsieur le Maire, 9 juillet 1990. (s'adressant à John) Allez-y !

**John Ciaccia**

*La situation à Oka est très sérieuse et risque de dégénérer en confrontation qui aura de tristes conséquences pour les sociétés autochtone et non autochtone. Je crois que cette confrontation peut et doit être évitée. Les enjeux sont très importants. (...)*

**Dave (en aparté)**

Plus ça change, plus c'est pareil on dirait.

**John Ciaccia**

Vous dites ?

**La secrétaire**

Non, rien, continuez.

**John Ciaccia**

*Après avoir discuté de la situation avec vous au téléphone, nous nous sommes rencontrés à mon bureau le 8 mai 1990 afin (...) d'essayer de trouver ensemble une solution pour dénouer l'impasse. (...) [N]ous avons alors convenu que la Corporation municipale d'Oka reporterait son projet d'extension du golf indéfiniment à la condition que les Mohawks lèvent le blocus qu'ils ont érigé sur la route du Mille. (...) Le 9 mai 1990, je me suis rendu à Ottawa pour rencontrer le ministre fédéral (...) et après discussion avec lui, il acceptait de négocier l'achat du terrain en question. Je vous ai informé de cette acceptation (...) immédiatement après la rencontre.*

**La secrétaire**

C'est palpitant !

**John Ciaccia**

*Tout ceci avait pour but et aurait permis que les barricades puissent être levées et qu'on puisse rétablir un climat de calme et poursuivre les négociations avec les Autochtones. Le vendredi 11 mai 1990, j'ai rencontré le chef de bande, M. George Martin, ainsi que les représentants Mohawks afin de leur faire part de nos démarches et ceux-ci ont bien accueilli les résultats.*

**La secrétaire**

Tout roule comme sur des roulettes !

**John Ciaccia**

*Malheureusement, lors de la réunion du 14 mai 1990 de votre conseil, les membres ont décidé de ne pas entériner cet engagement. (...)*

**La secrétaire**

Pardon ?!

**John Ciaccia**

*Depuis les années 1700, les Mohawks revendiquent leur droit de propriété et leur droit de pratiquer leurs activités traditionnelles. Il existe même un cimetière indien sur le terrain en question. (...) Cette population a vu ses terrains disparaître sans avoir été consultée ou compensée, et c'est à mon avis, inéquitable et injuste, le tout pour un terrain de golf. (...)*

**La secrétaire**

Ça fait pas très sérieux.

**John Ciaccia**

*Je suis conscient que nos lois vous donnent raison (...), mais je crois que la situation va au-delà de la stricte légalité. Comme le disait l'ancien premier ministre du Québec, M. René Lévesque, (...) [en citant Charles Dickens](...) durant un débat à l'Assemblée nationale (...), parfois « the law is an ass » (...).*

**La secrétaire (émue)**

Ah, M. Lévesque...

**John Ciaccia**

Je vous demande à nouveau de suspendre indéfiniment (*sic*)/

**La secrétaire (le coupant)**

Il faut dire indéfiniment, Monsieur Ciaccia.

**John Ciaccia**

*[Indéfiniment, pardon. Suspendre indéfiniment,] le projet de golf. Cet engagement nous permettrait de demander aux Autochtones d'enlever leurs barricades. Cette marque de bonne volonté rétablirait un climat nous permettant de négocier une solution convenable et équitable pour tous.*

**Geneviève (à Dave)**

Ciaccia a écrit ça le 9 juillet 1990 ?!

**Dave (à Geneviève)**

Deux jours avant la fusillade entre les policiers de la Sûreté du Québec pis les Mohawks. Beau dialogue.



## **Vous êtes ici**

*Geneviève et La Mire de l'Autochtone.*

### **Geneviève**

Pas très loin d'où j'habitais quand j'étais jeune, il y avait la communauté abénaquise d'Odanak. Dernièrement, ma sœur pis ma mère m'ont dit qu'on est allé une couple de fois en famille, au pow-wow. Mais... j'ai aucun souvenir de ça. Comment ça se fait ? Quand je pense à Odanak, la seule chose dont je me rappelle c'est une reconstitution d'un village autochtone au Festival Mondial de Folklore de Drummondville. C'était un gros festival qui avait lieu chaque mois de juillet pis qui mettait en valeur des cultures et des traditions de partout à travers le monde. Un été, on pouvait visiter un campement installé sur une petite île au Parc Woodyatt. Je me souviens de traverser le petit pont pour accéder à l'île, d'être mal à l'aise de traverser le pont. Je me souviens de mon cœur qui bat vite sur le petit pont, parce que j'ai aucune idée de ce que je vais voir pis de ce que vais bien pouvoir dire si les gens s'adressent à moi. J'ai peur d'avoir l'air d'une voyeuse... C'est la même chose en ce moment. Pourquoi j'ai l'impression qu'il y a une frontière à traverser pour créer un dialogue ?

### **La Mire de l'Autochtone**

Pour savoir où on va, ça va mieux si on sait où on est. Toi, t'es où ?

### **Geneviève**

Je l'sais pu. J'aimerais ça que quelqu'un débarque pour me dire « vous êtes ici » en pointant une carte avec son gros doigt lumineux qui flashe.

### **La Mire de l'Autochtone**

Je peux faire ça ! Tu te trouves en ce moment sur un territoire autochtone qui a jamais été cédé par voie de traité et qui représente un lieu historique de rencontre entre les Premiers Peuples.

### **Geneviève**

Pourquoi j'ai jamais entendu ça quand j'étais petite ?

### **La Mire de l'Autochtone**

C'est payant de garder les gens dans l'ignorance.

### **Geneviève**

Ok mais une fois qu'on sait, on fait quoi après ? La reconnaissance territoriale, mettons. Ça donne peut-être bonne conscience à ben du monde, mais ça donne pas grand' chose si ça enclenche rien de plus concret.

### **La Mire de l'Autochtone**

Kcuwi-ihin patience [Tu dois avoir de la patience].

*Geneviève soupire bruyamment.*

**La Mire de l'Autochtone**

Qu'est-ce qui te chicotte ?

**Geneviève**

J'suis qui moi pour essayer de brasser les certitudes du monde ? Peut-être qu'on s'en fout dans le fond de tout ça. Vous pensez pas ?

**La Mire de l'Autochtone**

Je pense que l'Univers a quelque chose à te dire.

**Geneviève**

Hein ?!

**La Mire de l'Autochtone**

Brasse.

*Geneviève prend les cartes de l'Oracle et les brasse. Elle pige une carte et la lit.*

**Geneviève**

« Même si une épine te rentrait dans le pied, elle ne t'empêcherait pas d'avancer. Ne cherche plus d'excuse. Ose. »

**La Mire de l'Autochtone**

Et si tu piges une autre carte, peu importe laquelle, je sais déjà ce qu'elle va te dire.

**Geneviève**

Ah ouain ?!

**La Mire de l'Autochtone**

« Le hasard n'existe pas, ne compte pas sur lui pour agir à ta place. »

*Geneviève pige une carte pendant que Ron disparaît.*

**Geneviève**

*(lisant la carte) « Le hasard n'existe pas... » (s'arrêtant net de lire) Comment vous... (voyant que Ron a disparu) Ron ?*

*Au loin, un tremblement de terre.*

## **L'autre**

*Geneviève et un chercheur.*

*Un colloque universitaire, entre deux séances.*

*Geneviève brasse un de ses paquets de cartes, les yeux fermés.*

**Geneviève** (*interrogeant les cartes*)

Comment je fais pour entrer en dialogue avec des gens que je côtoie depuis presque cinquante ans, mais que je connais pas pantoute ? (*elle pige une carte et la lit à voix haute*) « Il est préférable d'avancer lentement que de rester immobile. » (*avec ironie*) Oui, mais plus concrètement qu'est-ce que je peux faire pour enclencher un changement ? (*elle pige une autre carte et la lit*) La carte du vent. « Aucune obscurité ne résiste à celui qui, avec persévérance, s'exprime clairement sans violence. Lorsque l'énergie se combine avec la modestie, ce sens des responsabilités conduit à la réussite. Pour bénéficier d'un changement durable, il faut savoir souffler comme le vent, avec douceur et constance. »

*Le chercheur s'approche.*

**Un chercheur**

C'est un beau sujet hein ?

**Geneviève**

Pardon ?

**Un chercheur**

L'art comme possibilité de dialogue.

**Geneviève**

Ah. Oui.

**Un chercheur**

C'est génial que l'association fasse un colloque là-dessus. Ça peut être abordé à travers tellement de prismes différents.

**Geneviève**

Oui, c'est vrai qu'y a beaucoup de... prismes... possibles.

**Un chercheur**

Est-ce que je vous dérange ?

**Geneviève**

Nonon.

**Un chercheur**

Vous révisez votre communication ?

**Geneviève**

Non, j'étais en train de... d'interroger mes cartes.

**Un chercheur**

Interroger dans le sens de ?

**Geneviève**

C'est pour stimuler ma réflexion. Je pose une question puis je vois ce que les cartes en pensent.

**Un chercheur** (*perplexe*)

Ah...

**Geneviève**

Ces temps-ci je trouve ça plus simple de dialoguer avec mes cartes.

**Un chercheur**

Et... elles sont... pertinentes, les cartes ?

**Geneviève**

Ça va paraître étonnant, mais très souvent les réponses sont pile poil.

**Un chercheur**

Vraiment ?

**Geneviève**

Oui ! Voulez-vous essayer ?

**Un chercheur**

Ah merci, non. C'est pas du tout mon univers.

**Geneviève**

C'est un jeu. Bon c'est sûr que j'ai l'air d'une weirdo qui se parle toute seule, mais c'est quand même une manière créative de faire intervenir l'autre dans une forme de dialogue.

**Un chercheur**

L'autre ?

**Geneviève**

Dans le sens de l'autre que soi.

**Un chercheur**

J'avais compris. Je me demandais si c'était entendu de manière péjorative.

**Geneviève**

Comment ça ?

**Un chercheur**

Dire « l'autre », comme ça, sans trop de mise en contexte, ça peut sonner condescendant.

**Geneviève**

Condescendant ?

**Un chercheur**

Dépendant de comment le terme est utilisé, ça peut sous-entendre un rapport de subordination.

**Geneviève**

J'trouve pas. Y'a aucun power trip dans ça.

**Un chercheur**

Ah non ?

**Geneviève**

Quand je dis « l'autre », c'est juste... nominatif. C'est une désignation... une appellation. C'est un mot pour dire « c'est pas moi ». C'est pas du tout condescendant.

**Un chercheur**

Il y a des gens qui pourraient se sentir heurtés si vous les désignez par ce mot-là.

**Geneviève**

Ben voyons donc ! « L'autre », c'est ce qui se distingue de moi. C'est mon chum, mes enfants, ma voisine, mes collègues, mes amis, c'est toutes les personnes qui me ressemblent pis les autres qui me ressemblent pas. « L'autre », c'est plein de gens que je connais pas qui vivent ici ou ailleurs sur la planète. J'veux dire, c'est tout le monde qui est pas moi. C'est tout. C'est ça que ça veut dire « l'autre ».

**Un chercheur**

Il faut quand même pas négliger l'impact que peut avoir son utilisation. Mais je dis ça, je dis rien, hein.

*Il sort.*

## **Vertige numéro 544**

*Geneviève.*

### **Geneviève**

Été 2021

Ça continue de craquer

De partout

La pénombre se faufile

Par les nombreuses fissures

Ça craque trop

Crac

Adieu cher Antarctique

Crac

Adieu cher Sahara

Crac

La noirceur vous éclipse

La noirceur

Comm' dans obscurité

Comm' dans opacité

Comme dans tétanisée

Comm' dans maman j'ai peur

Je ne bouge plus

Et soudain

Crac crac crac

Ça craque à la porte

Crac crac crac

C'est l'histoire

## **Sur un fil de fer**

*Geneviève et La Mire de l'Autochtone.*

*Geneviève brasse un de ses paquets de cartes, pige une carte et la lit.*

### **Geneviève**

« Ne vous laissez pas décourager, suivez votre voie avec sincérité, sans vous laisser abattre par les épreuves et les dangers. Ouvrez votre cœur et soyez alerte afin de permettre à l'Univers de vous indiquer la meilleure voie. »

### **La Mire de l'Autochtone**

Fouille là où ton intuition t'envoie. Regarde où sont tes pieds. Tu sais où creuser.

### **Geneviève**

Regarder où sont mes pieds?

*Geneviève fait quelques pas en regardant au sol. Elle aperçoit la ligne de ruban rouge. En mettant les pieds dessus, elle se fait happer par un flash.*

Je marche sur un fil de fer, suspendue dans le blanc comme neige de ma page blanche, de mon esprit blanc, de mon corps de blanche Québécoise pure laine. Comme j'ai rien pour me repérer dans cet espace où ciel et terre se confondent, j'avance en fixant mes pieds qui tremblent sur ce fil de fer. Au bout d'un moment, tout ce que je vois c'est le vide en dessous. La ligne est tellement mince entre parler pour soi et parler à la place de l'autre. J'ai peur de tomber.

J'entends tout à coup la voix de mon père, sortie de mes souvenirs. J'apprends à faire du vélo. « Pense pas à ton équilibre. Regarde loin devant et pédale. Arrête pas de pédaler, Geneviève. » Je respire. La voix de ma mère surgit à son tour. Je pleure après un cours de ballet où j'ai pas réussi à faire une belle pirouette. « Il faut pas que tu penses à pas tomber, ma cocotte. Trouve un point loin devant toi, à l'horizon. Perds-le pas de vue. Lance-toi, mais garde tes yeux sur l'horizon le plus longtemps possible avant de tourner ta tête. »

### **La Mire de l'Autochtone**

Respire. Regarde loin devant. L'horizon. Tes parents sont là, à tes côtés. Tu les vois ?

### **Geneviève**

Oui. Mon père a été enseignant, directeur d'écoles primaires et secondaires. Ma mère a enseigné toute sa vie au primaire. Tous les deux sont des fervents défenseurs de la culture québécoise. Mais pour eux, ça voulait pas dire se refermer sur soi. Ça voulait dire savoir qui on est pour s'ouvrir avec respect aux autres cultures, une conviction qu'ils ont beaucoup mise en pratique.

### **La Mire de l'Autochtone**

C'est vrai ?

**Geneviève**

Quand j'étais petite, j'ai eu plein d'occasions d'échanger avec des gens d'un peu partout, d'apprendre à connaître leur histoire, leurs traditions. J'ai tellement de beaux souvenirs !

**La Mire de l'Autochtone**

Qu'est-ce que tu as appris sur moi ?

**Geneviève**

Sur vous ?

**La Mire de l'Autochtone**

Sur moi.

*Un temps.*

**Geneviève**

Je me souviens pas d'avoir appris grand-chose sur les Premiers Peuples. Les souvenirs les plus marquants que j'ai, c'est des conflits entre eux pis les Québécois pis... *(elle s'arrête)*

**La Mire de l'Autochtone**

Pis ?

**Geneviève**

Pis une image dans un livre à l'école qui montre un Iroquois en train de scalper un homme.

**La Mire de l'Autochtone**

Wikhikon. [Un livre].

**Geneviève**

Oui, un livre...

*Geneviève a une illumination.*

Y a quelques semaines, j'essayais de trouver des vieux manuels scolaires d'histoire du Canada pour ma recherche. J'ai appelé mon père pour savoir s'y savait où en trouver. Y m'a dit qu'y fouillerait. Pas longtemps après, je suis allée dîner chez lui avec ma plus jeune pis au moment de partir, y m'a tendu un sac de plastique. Y avait un livre dedans, un vieux manuel scolaire.

*Geneviève sort un livre du sac de plastique. Elle en sort ensuite une tasse de thé, étonnée.*

**La Mire de l'Autochtone**

Kikuwoss [ta mère]

**Geneviève** (*comprenant le jeu, elle va porter la tasse à une personne dans le public*)  
Ma mère.

*Elle sort ensuite un petit drapeau du Québec du sac.*

**La Mire de l'Autochtone**

Kmihtaqs [Ton père].

**Geneviève** (*allant porter le drapeau à une personne dans le public*)

Mon père.

*Elle sort finalement un grand foulard du sac.*

**La Mire de l'Autochtone**

Nutokehkikemit [Un professeur]

**Geneviève**

Un professeur ?

**La Mire de l'Autochtone**

Macehkawotine ! [Allez !]

**Geneviève**

Vous êtes certain ? Y a des affaires là-d' dans qu'y se disent pu aujourd'hui. Des mots pis des façons de nommer les choses/

**La Mire de l'Autochtone** (*la coupant*)

C'est des extraits d'archives. Je sais bien que c'est pas ce que tu penses. Nihkani ! [Vas-y !].

*Geneviève passe le foulard sur ses épaules et se transforme en institutrice.*

**L'institutrice** (*s'adressant au public*)

S'il vous plaît ! La récréation est terminée. (*un temps*) Bien. La prochaine heure sera consacrée à votre leçon d'histoire du Canada. Prenez votre manuel en page 6. Nous avons la chance d'avoir ici dans notre école ce très bel ouvrage de M. Guy Laviolette, publié en 1951 par les Frères de l'Instruction Chrétienne. C'est donc tout récent.

*Tout le monde y est ? Bien. J'y vais. (elle commence à lire le manuel) Au temps de Christophe-Colomb, l'Amérique du Nord et l'Amérique du Sud n'existaient pas... ; ou plutôt elles existaient, mais on ne le savait pas en Europe. Il y avait cependant du monde en Amérique. Il y avait des Sauvages ou Peaux-Rouges, qui ne connaissaient pas le bon Dieu. Or, dans son grand ciel tout bleu, le bon Dieu eut un jour pitié des hommes rouges de l'Amérique. Il se dit qu'il leur enverrait des hommes courageux et forts ; des vaillants et des braves, comme Christophe Colomb, Jacques*

*Cartier, Samuel de Champlain*<sup>62</sup>... (...) Une des premières dates à retenir est le 12 octobre 1492. Ce jour-là, après des semaines de navigation, [l]e Nouveau-Monde était découvert par Christophe-Colomb. (...) (un enfant imaginaire l'interpelle) Pardon, Jocelyn ? (écoutant et répondant à la question) Oui, certainement ! Les Indiens furent d'abord très surpris de voir ces hommes blancs (...). Ils se cachèrent dans les broussailles (...). Les plus braves osèrent enfin venir toucher de leurs mains ces merveilleux étrangers, qui étaient sans doute des dieux. L'un des compagnons de Colomb, qui connaissait six ou sept langues, essaya de leur dire quelques mots, mais il ne réussit pas à se faire entendre. (un autre enfant l'interpelle) Exactement, Lucie, [l]es Visages-Pâles durent se contenter de parler par signes, de sourire et de faire des cadeaux. Colomb distribua des bonnets de couleur, des clochettes (...) et différents petits objets (...) qui firent tellement plaisir aux Indiens qu'ils coururent à travers la bourgade en criant : Venez voir les hommes extraordinaires ! Apportez-leur de l'eau fraîche et des aliments...<sup>63</sup> ».

*Geneviève délaisse son rôle d'institutrice.*

### **Geneviève**

Ça, c'est l'histoire du Canada qui était enseignée aux enfants de 4<sup>e</sup> année dans les années 50 au Québec. Mot pour mot.

*Elle regarde Dave, qui hoche la tête.*

C'est comme ça que l'histoire a été enseignée à mes parents. (*elle a un flash*) La transmission ! La transmission, c'est ça. Y a mes parents d'un côté, mes enfants de l'autre pis moi entre les deux.

---

<sup>62</sup> Lavolette, Guy. (1951). *Histoire du Canada. À la découverte de notre pays*. La Prairie : Procure des Frères de l'Instruction Chrétienne, p. 6.

<sup>63</sup> *Ibid.*, p. 26-27.

## **Discours politiques et compagnie**

*Geneviève, jouant Justin Trudeau, et le Monstre casse-tête.*

### **Le Monstre casse-tête**

Mesdames et messieurs, le député de la circonscription de Papineau à la Chambre des communes et premier ministre du Canada, monsieur Justin Trudeau. Est-ce que j'ai besoin de vous rappeler qu'on est le 31 mai 2021 ?

*Jouant Justin Trudeau, Geneviève s'avance vers une tribune pour s'adresser à la nation. Le Monstre casse-tête s'installe sur son épaule et commente certaines phrases prononcées par Justin, sans que ce dernier n'en fasse de cas.*

### **Justin Trudeau**

*J'aimerais revenir sur une nouvelle qui nous a brisé le cœur : celle des 215 enfants qui ont été retrouvés enterrés à l'ancien pensionnat de Kamloops. 215 enfants.*

### **Le Monstre casse-tête (avec ironie)**

Ah 215, j'étais que c'était pire que ça.

### **Justin Trudeau (enchaînant)**

*Pensez à leur famille pleine d'amour à laquelle ils ont été arrachés.*

### **Le Monstre casse-tête (avec ironie)**

Pleine d'amour, c'est beau ça !

### **Justin Trudeau (enchaînant)**

*Pensez aux communautés qui ne les ont jamais revus. Pensez à leurs espoirs, à leurs rêves, à tout leur potentiel. À ce qu'ils auraient pu accomplir, ce qu'ils auraient pu devenir.*

### **Le Monstre casse-tête (avec ironie)**

Y'avaient aucun futur de toute façon.

### **Justin Trudeau (enchaînant)**

*(...) Ces enfants méritaient d'être heureux. Mais surtout, ils méritaient d'être en sécurité. En tant que père, je ne peux m'imaginer ce que je ressentirais si on m'enlevait mes enfants. Et en tant que premier ministre, je suis horrifié par la politique honteuse qui faisait en sorte que les enfants autochtones étaient enlevés à leurs communautés. (...)*

### **Le Monstre casse-tête (avec ironie)**

Ok, mais faudrait quand même en revenir un moment donné.

**Justin Trudeau** (*enchaînant*)

*On doit reconnaître la vérité. Les pensionnats étaient une réalité. Une tragédie qui a bel et bien existé ici, au pays...*

**Le Monstre casse-tête** (*avec ironie*)

Tragédie...

**Justin Trudeau** (*enchaînant*)

*... et on doit en prendre la responsabilité<sup>64</sup>.*

*Trudeau disparaît. Dave baisse la marionnette.*

**Dave**

Sérieux, Trudeau, on en a soupé de ton théâtre. Y serait temps que les bottines suivent les babines.

*Transformée en Jason Kenney, Geneviève fait signe à Dave, qui replace la marionnette et reprend son rôle.*

**Le Monstre casse-tête**

Oh pardon, chers téléspectateurs et téléspectatrices, parlant de babines, y'a l'ancien premier ministre de l'Alberta, monsieur Jason Kenney qui veut s'adresser à nous.

**Jason Kenney**

Bonsoir.

**Le Monstre casse-tête**

Monsieur Kenney, avez-vous écouté le discours de M. Trudeau, au sujet de la triste découverte à Kamloops ?

**Jason Kenney**

Évidemment.

**Le Monstre casse-tête**

Ah... Et malgré cela, vous avez dit que vous vouliez rendre hommage à Sir John A Macdonald ?

**Jason Kenney**

*J'ai effectivement coparrainé un projet de loi à la Chambre des communes (...) pour reconnaître une journée Sir John A Macdonald afin de rendre hommage à notre premier ministre fondateur, sans qui le Canada n'existerait pas<sup>65</sup>.*

---

<sup>64</sup> <https://pm.gc.ca/fr/nouvelles/discours/2021/05/31/allocution-du-premier-ministre-la-decouverte-des-corps-de-215-enfants> (extrait de l'allocution)

<sup>65</sup> <https://globalnews.ca/video/7912935/if-we-go-full-force-into-cancel-culture-then-were-cancelling-our-history-alberta-premier-jason-kenney>. [Ma traduction].

### **Le Monstre casse-tête**

Malgré tout ce qui lui est reproché dans l’histoire des pensionnats autochtones ?

#### **Jason Kenney**

*Je pense que le Canada est une grande réussite historique. (...) C’est un pays imparfait, mais c’est quand même un grand pays, tout comme John Macdonald était un homme imparfait, mais c’était quand même un grand leader. Si nous voulons en arriver à annuler toutes les figures de notre histoire qui ont pris des positions (...) que nous jugeons maintenant sévèrement, et à juste titre, dans la rétrospective historique, (...) alors je pense que presque tous les dirigeants fondateurs de notre pays doivent être effacés.*

### **Le Monstre casse-tête**

Et à propos de la statue de Macdonald déboulonnée à Montréal/

#### **Jason Kenney (le coupant)**

*Ce vandalisme de notre histoire et de nos héros doit cesser. Il est juste de débattre de son héritage et de sa vie, mais il est faux de permettre à des voyous de vandaliser notre histoire en toute impunité<sup>66</sup>. Nous devons faire face aux moments les plus sombres de notre histoire, mais nous devons enseigner ces moments sombres dans un contexte plus large — dans le contexte d’avoir créé cette remarquable démocratie libre et prospère qui n’existerait pas sans le leadership et la vision de John A. Macdonald<sup>67</sup>.*

---

<sup>66</sup> <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1730234/statue-vandalisme-premier-ministre-valerie-planté>

<sup>67</sup> *Ibid.*

## **Privilège**

*Geneviève et le Monstre casse-tête.*

*Geneviève ramasse les objets du rituel de la sauge.*

### **Le Monstre casse-tête**

T'es-tu déjà demandé si c'était correct ?

### **Geneviève**

De quoi ?

### **Le Monstre casse-tête**

De faire brûler de la sauge, de vouloir être amie avec plein d'artistes des Premières Nations, d'aller visiter des communautés, de te lancer dans toutes sortes de formations pis d'études comme pour essayer de devenir une spécialiste de l'autochtonie...

*Silence. Le Monstre casse-tête attend.*

### **Le Monstre casse-tête**

C'est une question intéressante. je trouve. Mais t'es pas obligée de répondre.

### **Geneviève** (*respirant lourdement, comme prise d'un vertige*)

Et de plus en plus lourde

Sur des œufs

Je me meus

À petits pas

À reculons

À quatre pattes

Et les œufs craquent...

### **Le Monstre casse-tête**

Quessé tu dis ?

### **Geneviève** (*bouillant*)

Y'a pas une journée qui passe sans que je me demande si c'que je fais c'est correct. Chaque fois que j'pense être sur une piste pour aller à la rencontre de l'autre de la bonne manière, c'est immanquable, j'me retrouve devant un mur. Mais j'dois être naïve parce que chaque fois que le mur se dresse, j'essaye de trouver une brèche pour passer ma main pis j'espère de tout mon cœur qu'y a quelqu'un de l'autre côté qui va avoir envie d'la saisir. J'me dis que ça va finir par arriver, que c'est incontournable, que quelqu'un va dire oui à ma main. J'peux pas faire autrement que d'y croire. J'suis pas une opportuniste. J'veux pas prendre la place de personne ! J'veux juste prendre ma place à moi pour essayer de faire bouger les choses à la hauteur de mes moyens.

**Le Monstre casse-tête**

T'en as déjà une place, Geneviève. Dans la section VIP en plus. C'est ça que t'oublies.

**Geneviève**

Pis toi t'oublies que le privilège y est relatif. En tant qu'artiste qui essaye de faire sa place pis de vivre de son métier depuis presque 25 ans, j'trouve pas que j'suis une privilégiée dans la communauté artistique québécoise. J'fais pas partie des artistes qui ont un contrat de télé depuis 5 ans, qui jouent chaque année dans les grands théâtres, qui vivent de leur métier, qui sont assurés de recevoir des réponses pis des retours d'appels, peu importe qui y contactent.

**Le Monstre casse-tête**

Tite-chouchoune, c'est pas facile, hein ?!

**Geneviève**

Non c'est pas facile ! J'ose pu rien dire. J'ai la chienne de dire, d'écrire, de créer/

**Le Monstre casse-tête** (*la coupant*)

T'as la chienne ?

**Geneviève**

J'suis terrorisée.

**Le Monstre casse-tête**

Vraiment ?

**Geneviève**

Oui.

**Le Monstre casse-tête**

Imagine ce que ce serait si t'avais été enlevée à tes parents à trois ans pour être garrochée dans un pensionnat, si t'avais été obligée de te taire à cause de ta langue, de ta culture, de tes rituels ? Même ta terreur est une terreur de privilégiée.

**Geneviève**

Faque, je me ferme la gueule pour montrer au monde entier que je l' sais donc que j'suis bourrée de privilèges ?

**Le Monstre casse-tête**

Le silence est parfois une œuvre d'art en soi.

## La découverte du Canada

*Geneviève redevient institutrice et fait la lecture du manuel scolaire à ses élèves.*

### L'Institutrice

*En 1534, Jacques Cartier s'embarqua en direction de la route de l'ouest. Le voyage fut très rapide. Au bout de vingt jours seulement, Cartier se trouvait aux environs de Terre-Neuve. Le découvreur du Canada franchit ensuite le détroit de Belle-Isle, (...) poursuit sa route et découvre une baie, formant un magnifique port de mer. C'était la baie de Gaspé.*

*Il y avait là deux cents Indiens qui étaient venus de Stadaconné et qui s'adonnaient à la pêche. Leur chef était Donnacona. Ils furent bien surpris de voir les « gros oiseaux » de France, qui s'avançaient lentement, majestueusement, sur les eaux de leur baie. (...) [M]ais quand ils virent que c'étaient des hommes comme eux, ils se mirent à chanter et à danser. Ils se jetèrent à l'eau jusqu'aux genoux. (...) Ils levèrent les bras au ciel et vinrent enfin toucher respectueusement les beaux habits des hommes blancs. Cartier voulut les remercier de cette belle réception en leur donnant des couteaux, des bracelets, des peignes, des anneaux, des clochettes et des chapelets<sup>68</sup>. Vous imaginez que [c] » est avec joie que Cartier prit possession de toute cette terre au nom de la France et de Notre-Seigneur Jésus-Christ. Il éleva une grande croix de trente pieds de hauteur (...).*

*C'était une belle façon de conquérir un pays ; la plus belle assurément. (...) [Comme il est inscrit dans notre beau manuel en page 58], [l]e grand chef, Donnacona, fut d'abord mécontent de voir que le Capitaine des Visages-Pâles venait d'élever une grande croix sans permission. Mais il se calma bien vite en voyant la belle hache neuve que lui donnait Cartier. Il en fût si content qu'il dit à Cartier avec de grands gestes : Vois-tu mes deux fils ? (...) Eh bien ! Je te les donne. Emmène-les avec toi de l'autre côté de la grande Eau, là où le soleil se lève<sup>69</sup>.*

---

<sup>68</sup> Guy Laviolette, *Op. cit.*, p. 56-57.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

## **Vertige numéro 887**

### **Geneviève**

Janvier 2022

Assise sur un mur

Comme à une frontière

Je suis un œuf craqu'lé

Minuscule présence

Dans ce tableau immense

Crac

Je suis un œuf qui chute

M'émiettant en mill' miettes

Au-dessus d'un fossé

Qui jamais ne s'enterre

Majuscule fêlure

Dans le grand paysage

Crac Crac

Et l'écho m'engloutit

Dans un vacarme intense

Une sérénade-tonnerre

Crac crac crac

## **Matkomikesson**

*Geneviève et la Mire de l'Autochtone.*

### **La Mire de l'Autochtone**

Raconte-moi ce qui t'éteint.

### **Geneviève**

Un ras-le-bol je dirais.

*Silence. La Mire est patiente.*

### **Geneviève**

J'suis tannée de douter de ma légitimité. Tannée... d'avoir peur que mes propos soient interprétés comme une attaque ou un manque de sensibilité. Tannée que certaines personnes soient toujours stand by pour crier à l'appropriation culturelle pis que le terme soit utilisé à n'importe quelle sauce. Tannée du manque d'ouverture et d'humour. Tannée du refus de se remettre en question, de la rectitude, de la science infuse. Tannée des concepts élaborés avec des mots trop compliqués pour rien par des chercheurs qui ont même pas l'air de pouvoir les mettre en pratique. Pis tannée d'avoir l'impression de pas avancer parce que trop occupée à éviter les nids de poule.

### **La Mire de l'Autochtone**

Si tu pigeais une carte, elle te dirait « Le mur solide et épais qui se trouve face à toi n'est pas l'aboutissement, il est la déviation de ton projet. » Crois à ce que tu veux atteindre. À quoi tu rêves ?

### **Geneviève (plongeant en elle, très brièvement)**

J'aimerais ça que mon théâtre... que mon théâtre soit un vrai dialogue. De toutes les manières possibles.

### **La Mire de l'Autochtone**

Commence par le faire exister, le vrai dialogue. Pour ça, je te l'ai dit, il faut partir de soi, dans la vie comme au théâtre.

### **Geneviève (répétant, comme allumée par quelque chose)**

Dans la vie comme au théâtre...

### **La Mire de l'Autochtone**

Oui. Y faut garder un pied dans son mocassin, mais déchausser l'autre pour aller voir qui on est dans la rencontre. *(ricanant)* He ! He ! He !

*Un bruit sourd se fait entendre, plus près cette fois, comme un tremblement de terre.*

**La Mire de l'Autochtone**

Knutuwak ? [Entends-tu ?]

*Le grondement continue.*

**Geneviève**

C'est quoi ça ?

**La Mire de l'Autochtone**

Matkomikesson.

**Geneviève**

Matkomikesson...

**La Mire de l'Autochtone**

Aha. [Oui.] C'est le moment de m'en aller.

**Geneviève (ébranlée par l'annonce)**

Vous êtes certain ? C'est pas un si gros tremblement de terre, j'ai presque rien senti.

**La Mire de l'Autochtone**

C'est pas parce que t'es encore debout que la terre a pas tremblé.

**Geneviève**

Ça veut dire quoi ça ?

**La Mire de l'Autochtone**

Quand le tremblement de terre arrive, tout bouge, qu'on le veuille ou non. (*un tout petit temps*)

Tan ktolomolsin ? [Comment te sens-tu ?]

**Geneviève**

Tout croche. J'me sens tout croche.

**La Mire de l'Autochtone (avec humour)**

Cuwitpot « kotuhsomin ti. [Tu devrais boire un thé.] Ou mieux encore, une infusion de sapin. Ça désencombre et ça chasse les indésirables... comme les monstres trop présents.

**Geneviève**

Ça me prendrait des litres pour ça.

**La Mire de l'Autochtone (avec humour)**

Tu peux aussi demander conseil à tes cartes !

*Geneviève éclate de rire.*

### **La Mire de l'Autochtone**

Vas-y souvent sur ton fil de fer, Geneviève. Et chaque fois, perds pas de vue l'horizon. Mais surtout, regarde autour de toi. Parce qu'au-delà du vertige, y a mille histoires à voir et à écouter. Des histoires que tu peux capter seulement si t'as le courage de marcher à cœur ouvert sur un fil de fer.

*Les deux se regardent et se sourient.*

### **La Mire de l'Autochtone**

Kulankeyasin ! [Prends soin de toi !]

### **Geneviève**

Merci, Ron. Vous aussi.

*La Mire disparaît.*

*Geneviève éteint la télé et attrape le vieux manuel scolaire.*

## **Partout autour**

*Geneviève et le Monstre casse-tête.*

*Le passage en italique est tiré du site web du Collège Brébeuf.*

*Geneviève tient le manuel dans ses mains.*

### **Le Monstre casse-tête**

Ma p'tite québécoise privilégiée préférée!

*Geneviève le regarde puis choisit de l'ignorer et feuillette le livre.*

### **Le Monstre casse-tête (un peu plus fort)**

J'ai dit : ma p'tite québécoise privilégiée préférée !

*Geneviève ne réagit pas.*

### **Le Monstre casse-tête**

Tu boudes encore à cause de c'que j't'ai dit. J'comprends ça. C'est déstabilisant de s'faire dire ses quatre vérités...

*Geneviève ne répond toujours rien.*

### **Le Monstre casse-tête (déstabilisé)**

Bon... vas-tu... vas-tu faire la baboune encore longtemps ?

### **Geneviève (détachée et chuchotant)**

J'fais pas la baboune, le monstre. J'fais une œuvre d'art avec mon silence.

### **Le Monstre casse-tête**

Ah... Euh... Oui... Haha ! Très drôle. (*voyant que Geneviève ne répond rien*) C'tait une façon de parler, hein... le silence... l'œuvre...

### **Geneviève**

Mmm -mmm...

*Un petit temps, le Monstre espère que Geneviève lui parle.*

### **Le Monstre casse-tête**

Je... J'ai pas... Euh... t'sais des fois... Y'a des fois où... Notre pensée est... C'est comme si le brouillard... le brouillard... oui c'est comme si... on voyait pu trop le... l'impact... le pouvoir... des mots... hein... les mots ça peut fesser... fort... En tout cas, tu vois c'que j'veux dire.

**Geneviève** (*taquine*)

Je vois pas non.

**Le Monstre casse-tête**

Non ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Ah... Euh... Je vais essayer de... de trouver les... les bons... mots... Euh... comment j'dirais ben ça...

**Geneviève** (*lui tendant une perche*)

Y'a eu du sable dans la courroie de transmission ?

**Le Monstre casse-tête**

Oui ! C'est ça ! C'est exactement ça ! Du sable dans la courroie de transmission, t'as tout compris. Mais là, fini. Pu de sable. Toutte est beau. Beau, beau, beau. Hein ?! C'est... c'est-tu pas beau là ?!

**Geneviève**

Ben oui, c'est beau !

**Le Monstre casse-tête**

Je l'savais que tu serais pas capable de m'ignorer longtemps.

**Geneviève**

Comment je pourrais ?!

**Le Monstre casse-tête**

J'ai un formulaire qui peut t'aider à répondre à cette question-là si tu veux.

**Geneviève**

Non, ça va. Aide-moi donc à trouver c'que vais faire avec ce livre-là. Parce que là-dedans aussi, y'a eu du sable dans la courroie de transmission.

**Le Monstre casse-tête**

Autodafé !

**Geneviève**

Hein ?!

**Le Monstre casse-tête**

On le brûle sur la place publique.

**Geneviève**

Si on brûle tous les livres qui véhiculent des préjugés ou une version distorsionnée de l’histoire, comment on fait pour expliquer le présent ? Non, y faut s’en servir pour se rappeler par où on est passé comme société pis pour comprendre les luttes qui s’engagent. Y faut partir de ça pour réfléchir pis ouvrir la discussion.

**Le Monstre casse-tête**

Fa que quand tu réfléchis à ça, ça donne quoi ?

*Un mini-temps.*

**Geneviève**

Ceux qui ont écrit l’histoire y’ont choisi les bouts qui avaient le goût de raconter pis la manière de le faire.

**Le Monstre casse-tête**

Pis pour rendre ça plus palpitant, y ont même rajouté un peu partout l’idée de méchants pis de héros. As-tu déjà lu comment la mort de Jean-de-Brébeuf est rapportée ?

**Geneviève**

Non.

**Le Monstre casse-tête**

Oh ! Faut que t’entendes ça ! *(il raconte, comme une fable)* Après sa capture par les Iroquois, le père Brébeuf subit une des plus horribles tortures des annales de la chrétienté. En plus d’être lié à un poteau de torture et assailli d’innombrables coups de bâtons, il est ébouillanté par ses agresseurs qui veulent ainsi ridiculiser le sacre du baptême. On le force également à porter un collier de cognées de tomahawks incandescentes et on lui coupe les lèvres afin qu’il cesse de parler de Dieu pendant son supplice. Il est brûlé vif et son corps est lacéré à coups de couteau. Finalement, il est scalpé et après sa mort son cœur est arraché de sa poitrine, probablement pour être mangé, car les Iroquois croyaient ainsi absorber les vertus de leurs ennemis !<sup>70</sup>.

**Geneviève**

Ça vient d’où ça ?!

**Le Monstre casse-tête**

Site web du Collège Brébeuf. C’est ça que les enfants des nations autochtones apprenaient dans les livres à l’école.

---

<sup>70</sup> Site Internet du Collège Jean-de-Brébeuf. Consulté le 29 mars 2023. <https://www.brebeuf.qc.ca/le-college/jean-de-brebeuf/>

**Geneviève**

Imagine ! T'es un enfant pis c'est l'image que t'as de tes ancêtres. T'sais qu'y a un Innu qui m'a raconté que quand y était petit, lui pis ses frères jouaient aux cowboys pis aux Indiens. Mais y a jamais personne qui voulait faire les Indiens. Y trouvaient ça plate de tourner en rond autour d'un feu pis de perdre toutes les batailles contre les cowboys.

**Le Monstre casse-tête**

Méchante belle gang de colons les colons qui ont écrit l'histoire.

**Geneviève**

Le Monstre !

**Le Monstre casse-tête**

Ben quoi, c'est vrai. Un colon c't'un colon.

**Geneviève**

Pis c'est quoi un colon ?

**Le Monstre casse-tête**

Un moron.

**Geneviève**

Arrête donc ! (*mini temps*) T'sais que j'en suis un ?

**Le Monstre casse-tête**

Un moron ?

**Geneviève**

Non ! Un colon.

**Le Monstre casse-tête**

Pas tant que ça.

**Geneviève**

Selon le Larousse, un colon « c'est une personne qui a quitté son pays pour aller exploiter une terre dans une colonie » et aussi « les descendants de ces immigrés installés dans ce pays et cohabitant avec les Autochtones ». Bon, c'est aussi un mot qui désigne les « enfants d'une colonie de vacances », mais ça, c'est un autre dossier.

**Le Monstre casse-tête**

Y a l'air plus l'fun ce dossier-là.

**Geneviève**

Le monstre, focusse !

**Le Monstre casse-tête**

Focusse toi-même !

**Geneviève**

J'veux ben, mais sur quoi ?

**Le Monstre casse-tête**

Je sais pas moi... l'horizon.

**Geneviève**

C'est drôle que tu parles de l'horizon, Ron m'a justement conseillé de pas le perdre de vue.

**Le Monstre casse-tête**

C'est qui Ron ?

**Geneviève**

Longue histoire. Y m'a dit de marcher sur mon fil de fer pis de regarder autour même si j'ai le vertige.

**Le Monstre casse-tête**

Ben vas-y !

**Geneviève**

Où ?

**Le Monstre casse-tête**

Sur ton fil de fer, c't'affaire !

**Geneviève**

Hein ?!

**Le Monstre casse-tête**

Go, go, go !

*Geneviève se dirige vers le ruban adhésif rouge collé au sol et place minutieusement ses pieds, comme si elle était au-dessus du vide.*

**Geneviève**

J'suis là.

**Le Monstre casse-tête**

Pis ?

**Geneviève** (*prise d'un vertige*)

Moi qui aime pas les sensations trop fortes, j'aurais peut-être pas dû me lancer dans cette aventure-là.

**Le Monstre casse-tête**

Détends-toi pis respire.

**Geneviève**

C'est ça que je fais.

**Le Monstre casse-tête**

Astheure, regarde autour.

**Geneviève**

J'ai peur de tomber si je lâche l'horizon des yeux.

**Le Monstre casse-tête**

Si tu tombes, j'te rattrape. Ok ?

**Geneviève**

Ok.

**Le Monstre casse-tête**

Vas-y. Dis-moi tout c'qu'y a autour de toi.

**Geneviève**

Y a... y a Mélanie, qui m'invite dans sa cour en pleine pandémie pour me raconter comment elle se réapproprie sa culture en cousant des régalias pis en apprenant la danse du *fancy shawl*. Mélanie qui me fait le cadeau d'un capteur de rêve qu'elle a confectionné pour attraper les cauchemars de ma Charlie. J'entends Lucie qui met les bleuets qu'elle a cueillis dans un grand chaudron, sur un feu dehors, et qu'elle brasse patiemment pendant huit heures pour en faire une pâte qui goûte le territoire et le savoir-faire. Lucie qui, toute petite au pensionnat, demandait aux nuages d'aller dire à son grand-père où elle se trouvait. Je vois Véronique, qui m'ouvre la porte de son appartement, puis de sa communauté, puis de son cœur. Véronique qui vibre en me parlant de son amour pour sa communauté, pour la langue atikamekw et pour le théâtre. Véronique mon amie à la fois Kung Fu Panda et Despereaux. J'entends et je vois Quentin, Joséphine, Laura, Marie-Andrée, Jocelyn, Sonia, Anachnid, Soleil, Natasha, Kim et Naomi qui entrent dans mon cœur avec leurs œuvres. Et... (*elle regarde le Monstre casse-tête*) et je vois aussi Dave Jenniss, un gars moitié Québécois, moitié Wolastoqey caché en dessous d'un monstre bleu qui parle.

*Dave retire la marionnette de sa main et la dépose délicatement.*

**Dave**

Tout ça, ça arrive grâce au théâtre que t'es en train de faire, en équilibre au-dessus du vide.

**Geneviève**

Le fil de fer, c'est-tu vraiment essentiel ?

**Dave**

Avancer sur un fil de fer, ça permet de changer ta façon de marcher pis de regarder le monde. Ça te donne le temps que ça prend pour faire une vraie rencontre.

**Geneviève**

T'sais Dave, c'que je veux moi, autant comme femme que comme artiste, c'est dire que j'vous vois pis que j'vous entends. Même si c'est pas parfait... même si c'est plein de maladresse. Je veux pas parler à votre place.

**Dave**

Je pense pas que tu parles à notre place, Geneviève.

*Les deux se sourient.*

**Geneviève**

Lune des outardes  
Doux temps du printemps  
Émergeant du vide  
Un morceau de terre  
Sous mes pieds de la mousse babillarde

*Dave surprend Geneviève en prenant le relais.*

**Dave**

En équilibre sous la canopée  
Je retiens mon souffle  
Un arbre se penche  
Fier majestueux  
Un arbre et ses racines sous la mousse

**Geneviève**

Mes pieds sur ses racines sous la mousse  
J'écoute bien tout ce qu'il ne dit pas  
Son battement jusqu'à mon cœur cascade  
Me sourit que je suis là où il faut  
Et lentement il s'en retourne en haut  
Mill' centièm' vertige

*Un temps. Les deux se sourient.*

**Dave**

Une petite carte pour finir ça ?

**Geneviève**

Pourquoi pas ?! (*elle pige en direct une carte de l'Oracle et la lit.*) Woliwon, Dave, mon ami.

## CHAPITRE 4

### DANS LE TOURBILLON DE LA CRÉATION, SEMER DES PETITS CAILLOUX

#### 4.1 L'aridité du sentier

À la sortie de mon premier cours de méthodologie, en décembre 2019, plusieurs pistes fertiles se dessinaient pour que je puisse entamer la collecte de matériaux pour ma création. J'avais entre autres les coordonnées de quelques personnes issues des communautés mi'kmaq de Gespagegiaq et Listuguj, en Gaspésie. Dans les semaines qui ont suivi, j'ai fait des démarches dans le but d'organiser un séjour là-bas durant l'été 2020. Il me semblait que c'était important d'aller à la rencontre des gens dans leur communauté afin de comprendre leurs réalités et les enjeux auxquels ils font face. Mais un tsunami appelé Covid 19 a soudainement transformé le paysage devant moi en désert aride. Les rencontres avec des humains qui n'habitaient pas avec moi n'étaient désormais plus envisageables à court terme. Je me suis donc lancée dans la recherche et la consultation de toutes sortes de documents écrits, audio et vidéo afin d'enrichir mon imaginaire. Durant ce processus, j'ai retenu des éléments issus de sources historiques, scientifiques, journalistiques, documentaires, littéraires et théâtrales. J'avais déterminé plusieurs critères pour guider mes choix : coups de cœur pour des personnalités ou des personnages, récits et événements qui me troublent, me choquent ou me touchent, éléments qui contredisent mes connaissances, font naître des souvenirs personnels ou lèvent le voile sur des aspects de l'histoire qui me sont inconnus. Au cours de ce recensement d'inspirations diverses qui s'est étalé sur plus d'une année, sont apparus par exemple divers dictionnaires numériques de langues autochtones, les recueils de poésie de Joséphine Bacon (Innue), Natasha Kanapé Fontaine (Innue) et Marie-Andrée Gill (Innue)<sup>71</sup>, la pièce de théâtre *Deer Woman* (Tara Beagan, 2017, artiste n'laka'pamux), les documentaires *Chaakapesh*<sup>72</sup> (Roger Frappier, 2019), *Je m'appelle humain*<sup>73</sup> (Kim O'Bomsawin, 2020, réalisatrice abénakise) et *César et son canot d'écorce*<sup>74</sup> (ONF, 1971), un extrait de l'émission

---

<sup>71</sup> Voir la bibliographie pour les références.

<sup>72</sup> Ce documentaire suit la création, sous la direction de Kent Nagano, de l'opéra du même nom qui a fait découvrir à des Cris, des Innus et des Inuit le livret de l'auteur cri Tomson Highway.

<sup>73</sup> La réalisatrice suit Joséphine Bacon sur les traces du peuple innu.

<sup>74</sup> Le film permet de suivre les différentes étapes de la fabrication d'un canot d'écorce par l'Atikamekw Cesar Newashish.

radiophonique *C'est fou...* présentée à la Première Chaîne de Radio-Canada (Radio-Canada, 27 novembre 2016), dans lequel Serge Bouchard fait état du racisme de John A. MacDonald. Des thématiques communes aux matériaux sélectionnés se sont mises à émerger peu à peu : quête d'identité, recherche d'éléments du passé restés enfouis, rencontres improbables, transmission. Les balbutiements de mon projet de création ont commencé à partir de ces matériaux éclectiques. Je n'avais au départ aucun plan précis pour ma pièce, si ce n'est d'aborder le regard que je pose sur les Premiers Peuples et les souvenirs d'enfance que j'en ai. Les idées qui me venaient trouvaient une place dans le « tableau des inspirations » collé sur le mur de mon bureau, un ensemble de notes éparses écrites sur des post-its colorés qui attendaient patiemment que j'en fasse quelque chose. Mais je ne savais pas quoi.

*Mort de Joyce Echaquan.*

*Atikamekw. Mère de sept enfants. Se faire crier des noms, se faire dire qu'on est « épaisse, câlice », qu'on est mieux mort<sup>75</sup>.*

*JOYCE ECHAQUAN.*

*Je suis paralysée par la violence de cet événement. Je pense à toutes ces personnes autochtones que j'ai rencontrées et qui doivent être complètement bouleversées. Je me sens inutile. Je suis inutile.*

*J'ai cette impression que je m'isole, l'impression d'être isolée. Une solitude étrange s'installe en moi alors que je suis pourtant entourée de gens bienveillants.*

*On dit que quand la vie place un obstacle devant nous, c'est pour faire apparaître un chemin alternatif. C'est vrai ? Pourtant, les portes semblent se fermer les unes*

---

<sup>75</sup> Extrait du verbatim de la vidéo de la mort de Joyce Echaquan, diffusée sur les réseaux sociaux.

*après les autres. Chaque fois, c'est à moi que je suis ramenée. C'est chiant. Je me sens impuissante.*

Pour combattre l'immobilité, je me suis imposé des contraintes à partir desquelles écrire : un lieu, une image, un fait divers, une musique, etc. Des personnages ont commencé à voir le jour dans quelques courtes scènes qui n'avaient pas de liens entre elles, par exemple une scène entre une tortue et un enfant, une dans la pinède d'Oka entre deux jeunes filles que tout oppose ou encore une écrite à partir de l'écoute de la chanson « Mon pays » de Gilles Vigneault. Puis d'autres figures et objets se sont présentés à moi : la « tête de l'Indien », les cartes-messages à piger de Mélanie<sup>76</sup>, un vieux manuel scolaire d'histoire du Canada des années 1950. Sans savoir encore comment, j'avais l'intuition que ces éléments apparaîtraient dans ma création.

Malgré la disponibilité de nombreux matériaux stimulants, je n'arrivais pas à déployer toute ma créativité. Je subissais ma propre censure, avant, pendant et après mes séances d'écriture dramatique. Les personnages que je mettais en scène ne me plaisaient pas parce qu'ils n'étaient pas tout à fait eux-mêmes. Pour qu'ils le soient, il aurait fallu que je laisse tomber mes doutes et mes peurs de faire du tort, de dire des choses que je ne devrais pas dire, de parler à la place de l'Autre. Les scènes s'accumulaient avec peine et je savais que ce n'était pas ce que j'avais envie d'exprimer. J'avais souvent le sentiment d'outrepasser des règles non écrites, d'aller là où je n'étais pas la bienvenue. Mes récents acquis, le fruit de mes recherches et les dernières conversations avec différents intervenants autochtones m'habitaient. Je me retrouvais dans un état d'embrouillement. Je visais le dialogue, pas l'appropriation. Je souhaitais réparer, pas blesser.

Ce fouillis de sentiments contradictoires s'est traduit en blocage chez moi. Je n'arrivais plus à écrire parce que je ne trouvais pas la liberté artistique nécessaire à mon geste. Tout ce que

---

<sup>76</sup> Voir l'explication en page 116.

j'écrivais ne me semblait ni satisfaisant ni concluant. Il me devenait de plus en plus difficile de plonger dans le geste créateur.

*J'étouffe. Ma poitrine peine à laisser entrer l'air. Mes yeux sont souvent dans l'eau. On dirait que je voudrais ne pas avoir décidé de me lancer dans ce projet. Pourquoi je fais ça ? Pourquoi je ME fais ça ?*

*Je ne suis bien nulle part. Ni dans mon bureau à essayer d'écrire ma pièce, ni au sein d'un groupe d'universitaires qui m'impressionnent malgré leur bienveillance, ni dans des soupers à justifier mon choix de m'être lancée dans cette recherche.*

*Pourtant, je sais que je ne peux pas arrêter. Il faut continuer de défricher le sentier. Il faut traverser la forêt, aller au bout, jusqu'à la clairière. J'ai besoin de revoir le ciel et le soleil.*

Pour tenter de sortir de cette impasse, j'ai décidé de m'imposer des formes de résidences d'écriture dans des lieux plus inhabituels pour moi (Couvent Val-Morin, Bibliothèque de l'Île-des-Moulins à Terrebonne, Espace Thèsez-Vous). Mais peu importe ce que j'arrivais à écrire, je demeurais insatisfaite. Et je doutais de plus en plus de ma légitimité.

#### **4.2 Rayons de lumière sous la canopée**

Plusieurs sentiers plus favorables se sont peu à peu dégagés au cours de cette recherche-crédation. Par exemple, je l'ai mentionné en page 122, des occasions de participer à des colloques se sont présentées de façon inattendue et très souvent alors que je manquais d'élan ou que je tournais en rond. Étonnée chaque fois par la sérendipité, j'ai choisi de suivre mon intuition et de me lancer dans l'aventure. Les recherches et lectures qui ont influencé la rédaction de mes communications pour ces événements et l'importance pour moi de me positionner comme non-Autochtone afin d'éviter toute confusion quant à ma présence parmi les gens invités à ces colloques ont certainement eu un impact sur la suite de mon processus. J'avais besoin de me défaire de mon sentiment d'imposteur, besoin de nommer clairement mes intentions. Et pour ce faire, il me fallait

parler au « je ». Cette approche très subjective m'a aussitôt permis de voir les choses sous une autre perspective et le « je » exploré dans les communications scientifiques s'est transposé dans mon écriture dramatique. En vue du colloque de Buenos Aires, par exemple, je suis partie d'une scène de fiction que j'avais écrite à partir d'un vieux manuel d'histoire du Canada, qui mettait en scène une enseignante des années 1950 racontant à sa classe la « découverte du Canada » par Jacques Cartier, pour essayer de concrétiser l'importance de la transmission dans la conception et la compréhension qu'ont les gens de l'histoire. Me concentrant sur l'influence indéniable que peuvent avoir les manières de transmettre le passé collectif, ramenant le principe de transmission à ma propre expérience, j'ai trouvé un indice, là, sous mes yeux. C'est mon père qui avait réussi à dénicher ce manuel, à ma demande : il avait travaillé dans le milieu de l'éducation toute sa vie et je savais que si quelqu'un pouvait obtenir ce genre d'archive, c'était lui. La signification de cet objet est soudainement devenue très claire : la notion de transmission s'incarnait dans cette archive et elle touchait à la fois au collectif et à l'intime. Durant les années 1950, mon père et ma mère étaient des enfants et fréquentaient l'école. Il et elle pouvaient très bien avoir entendu ce récit de l'arrivée de Jacques Cartier en Amérique, qui s'est ensuite ancré dans leur mémoire et qui a façonné leur imaginaire et leur savoir. Bien sûr, ce récit s'est modifié au fil du temps. Mes parents sont des personnes curieuses et ouvertes, avec une riche éducation et un intérêt certain pour l'Autre, mais il n'en reste pas moins que l'image que tous les deux (et tant d'autres parents) se faisaient des Autochtones a continué d'être teintée par des biais. Un fossé s'est tranquillement creusé entre leur monde, celui des non-Autochtones, et le monde des Autochtones. Et nous, leurs enfants, nous avons habité face à ce fossé sans chercher à le traverser. Il n'y avait pas de pont.

Si le pont a longtemps fait figure de symbole durant mon processus de création (mon texte était même intitulé *Quelque part sur un pont suspendu* lors de sa première version en novembre 2022), l'image du fil de fer a finalement pris sa place. Il représentait plus justement le défi que je me lançais, les doutes et les peurs qui m'assaillaient et ma fragilité devant le vide et l'inconnu. La notion de vertiges est ensuite apparue : c'était exactement l'état dans lequel je me trouvais chaque fois que je tentais de m'approcher de l'Autre, chaque fois que je souhaitais mettre en relation mon histoire intime et l'histoire collective. J'ai commencé à me sentir à la bonne place

dans ces vertiges parce qu'ils étaient miens. Ils racontaient mon périple et mon désir honnête d'aller vers les différentes communautés autochtones. Il m'avait fallu revenir à moi pour avancer.

À partir de ce moment, plusieurs éléments ont commencé à évoluer. La notion de personnage s'est transformée et l'idée d'une marionnette comme moyen d'explorer le rapport à l'altérité s'est manifestée, non seulement l'altérité comme étant tous ces autres que je souhaitais rencontrer, mais aussi ma propre altérité, mon double, cette voix de l'autocensure qui m'habitait. J'avais chez moi la marionnette parfaite pour incarner ce double : une sorte de monstre bleu et mauve, avec deux dents de feutre et de gros yeux ronds<sup>77</sup>. C'était un monstre qui, même s'il le voulait, n'arriverait pas à faire peur à qui que ce soit, un monstre gentil. Le fait d'écrire des répliques pour ce nouveau complice imaginaire a libéré ma parole. Devenue le Monstre cassette-tête, cette marionnette me permettait de dire tout ce que je n'osais pas dire en tant que moi, Geneviève. Cinglante, sarcastique, audacieuse, elle mettait en doute mes propos et repoussait mes limites. Comme l'exprime Émilie Racine, « riche de possibilités par le langage de la marionnette, le dédoublement symbolique confronte l'être humain à son intériorité » (Racine, 2014, p. 12). Si plusieurs ouvrages sur la marionnette traitent de la notion du double à partir de la relation entre interprète et marionnette, je l'ai d'abord exploitée dans un rapport entre autrice et marionnette puisque je savais dès le départ que je ne serais pas la manipulatrice de mon alter ego marionnettique. Je souhaitais plutôt qu'il soit manipulé, dans tous les sens du terme, par l'interprète autochtone qui participerait à mon projet. Il s'agissait d'inverser symboliquement les rapports de pouvoir, entre une non-Autochtone et un Autochtone et entre une marionnette et sa créatrice, ici à la fois autrice et actrice.

La marionnette a donc permis le déploiement d'un espace nouveau, m'offrant « la possibilité de matérialiser le contenu de [m]a pensée pour donner vie à des univers issus de [mon] inconscient (...) » (Racine, 2014, p.10). Plus je faisais de la place à ce monstre, plus j'arrivais à écrire. Et plus j'écrivais, plus je m'écrivais. Je devenais par l'écriture. La liberté que je m'accordais provenait sans doute du fait que « [l]e monde de la marionnette est un monde d'images et d'imaginaire où tout

---

<sup>77</sup> Voir Annexe F pour une photo de cette marionnette.

peut avoir lieu, où la question du réalisme et de la probabilité des univers mis en jeu ne se pose pas, parce qu'on s'en remet à la convention et à la "magie" fondatrices de ce régime théâtral » (Sermon, 2010, p. 115). La mise en place de cette convention dans mon écriture a rendu possible l'établissement d'un lien avec une autre altérité marionnettique, soit celle de la Mire de l'Autochtone. En théâtralisant cette image de la « tête de l'Indien » placée dans un cadre noir rappelant un écran de télévision, j'ai fait le choix qu'elle ne s'incarne pas dans le corps d'un interprète, mais seulement grâce à sa voix, associée à l'image. L'objet me permettait de représenter à la fois l'identité autochtone telle que je l'imaginai enfant et l'altérité que je souhaitais mieux connaître aujourd'hui. Le fait de donner une identité propre, un nom (Ron) à cet archétype ayant longtemps fait partie de l'imaginaire collectif québécois a fait en sorte de personnaliser l'adresse, de rendre concrète ma quête. À travers la relation que j'ai établie avec Ron, je suis arrivée à transposer dans le théâtre mon cheminement vers l'Autre, avec ses écueils et ses inspirations. Une fois ma place trouvée dans cette création, une fois la cohabitation de la réalité et de la fiction assumée, j'ai convoqué des personnages qui étaient nés durant les séances d'écriture passées. Certains comme Ciaccia, Trudeau, le Chercheur et la femme qui adopte une enfant autochtone trouvaient une place dans la réécriture et participaient à bonifier mon propos alors que d'autres quittaient mon univers (la tortue, le jeune enfant, les deux adolescentes dans la pinède). Les morceaux du casse-tête semblaient se placer de manière organique ; les différents tableaux se juxtaposaient, passant d'un univers à l'autre. Mon texte dramatique se rapprochait peut-être des dramaturgies marionnettiques dont parle Julie Sermon :

Dans ces textes, (...) les protagonistes apparaissent ballottés de situation en situation, pris au jeu d'un dispositif qui échappe à leur volonté ou à leur conscience. Cette dynamique dramatique heurtée, les phénomènes de collisions, de frottements, de tuilages entre les plans d'action, engagent une théâtralité beaucoup plus ludique que mimétique. (...) Les dramaturgies marionnettiques, dramaturgies du montage, du collage et du bricolage, relèvent en ce sens toujours, peu ou prou (...) [d']un théâtre où l'on se prend, sans illusion(s), aux plaisirs de la fiction, en jouant de l'essentielle pauvreté et de l'infinie puissance suggestive des signes scéniques, mobilisés, non pas sur le mode de la clôture, de la plénitude des significations, mais sur celui de l'esquisse, de l'amorce, de la libre-association (Sermon, 2010, p. 119).

Le jeu entre réalité et fiction s'est aussi implanté à travers la notion de vertige, que j'ai voulu concrétiser dans mon texte. Défini comme une « peur, [un] malaise ressentis au-dessus du vide, se traduisant par la sensation d'être attiré par celui-ci et par des pertes d'équilibre » ou un « trouble, [une] exaltation, [un] égarement dû à quelque chose d'intense » (Larousse), le terme décrit tout à fait l'état qui m'a longtemps habitée durant cette thèse-crédation, cette impression d'être sur un pont, entre deux mondes et au-dessus du vide, et de ne pas savoir si je dois continuer malgré la peur et l'incertitude ou si je dois abandonner et rebrousser chemin. Prenant la forme de multiples adresses poétiques au public, ponctuant ainsi la trame dramatique, chaque « Vertige » m'a permis de théâtraliser les tempêtes qui m'habitaient durant mon processus de création et de les confier au public. Il s'agit de moments où le temps se suspend, entre deux tableaux, comme un arrêt sur image, de moments de grande simplicité où une connexion privilégiée avec le public est possible. Ce procédé a fait en sorte d'ouvrir une fenêtre sur le processus de recherche-crédation, de témoigner des défis qu'il a comportés et de l'intégrer à l'œuvre artistique.

#### **4.3 Quelqu'un avec qui marcher**

En mai 2022, alors que j'approchais d'une première version de mon texte, j'ai senti une nécessité de partager la suite avec une personne autochtone, qui pourrait se joindre à moi dans la création afin de concrétiser le mouvement vers l'Autre. Pour toutes sortes de raisons (pandémie, incompatibilité des calendriers, sursollicitation des artistes autochtones, etc.), je n'étais pas arrivée à trouver quelqu'un avec qui collaborer à plus long terme. Je me rapprochais d'une étape où il me semblait important d'être accompagnée. Il était en fait inconcevable que je termine cette thèse sans avoir pu entamer un réel dialogue artistique avec cet Autre autochtone. Une rencontre avec un public allait aussi de soi, pour que le dialogue ne demeure pas sur papier et qu'il donne envie à d'autres gens de dialoguer, de s'ouvrir à l'Autre.

Le 7 mai 2022 en soirée, alors que je consultais les notes dans mon journal de bord, j'ai relu ce que j'avais écrit à la suite d'un atelier de théâtre autochtone que j'avais fait en octobre 2021 avec Dave Jenniss, directeur artistique depuis 2017 des Productions Ondinnok, compagnie de théâtre autochtone située à Montréal. J'ai alors saisi à quel point la participation à cet atelier avait

représenté un moment charnière, sans que je le sache encore à ce moment-là. Avec un groupe d'amies comédiennes, durant toute une journée, je m'étais mise dans une position d'écoute et d'abandon. Il y avait une ouverture de la part de Dave Jenniss et de toutes les participantes, qui avaient envie d'apprendre quelques aspects des modes de création proposés par Ondinnok. Nous étions dans un espace qui n'était celui de personne d'entre nous. Nous en avons fait un lieu d'échanges réciproques, de création et d'accueil de l'Autre. Nous, ensemble ; nous, dans la rencontre ; nous, en train de devenir cette microcommunauté qui n'existait pas avant ce jour. Ce vivre-ensemble que nous avons coconstruit avait contribué à briser mon isolement des derniers mois, à me faire sentir à nouveau comme une créatrice vivante, à me rappeler la richesse des espaces de création fondés dans le respect, l'écoute et la curiosité. J'ai alors décidé, dans un élan spontané, d'envoyer à Dave Jenniss une proposition de collaboration par courriel : accepterait-il un contrat afin de tenir les rôles de conseiller à la dramaturgie, metteur en lecture et interprète dans le cadre de mon projet ? Vingt minutes plus tard, sa réponse arrivait : « J'ai le goût d'embarquer dans ton projet avec plaisir ;-). On peut se jaser la semaine prochaine » (extrait du courriel de Dave Jenniss, 7 mai 2022, archives personnelles).

En vue de notre première rencontre, j'ai mis sur papier des pistes pour que Dave et moi puissions établir un protocole de travail artistique. Il fallait que notre environnement commun en soit un sécuritaire et éthique. Notre entente est inspirée en partie du protocole de recherche des Premières Nations au Québec et au Labrador (2014), dont la première version, publiée en 2005 par l'Assemblée des Premières Nations au Québec et au Labrador, avait pour objectif de mieux encadrer les recherches scientifiques en milieux autochtones, valoriser l'importance d'une éthique de la recherche et donner des outils aux communautés autochtones. Sollicitées par des équipes de recherche non autochtones depuis la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, mais de façon plus intense à partir des années 1970, ces communautés voyaient arriver des non-Autochtones qui adoptaient une posture coloniale face à elles, les considérant comme des sujets d'étude, n'accordant pas d'importance à une consultation des gens sur place ni de droit de regard sur les manières de réaliser la recherche et d'interpréter les conclusions. (Assemblée de Premières Nations au Québec et au Labrador, 2014). Le protocole insiste sur la nécessité d'une réflexion sur les notions de pouvoir, d'équité et de respect lorsque vient le moment d'établir des partenariats de recherche.

Par exemple, le groupe d'experts ayant collaboré à la rédaction du document rappelle que pour les Premières Nations,

[le respect] est un principe de recherche qui s'applique autant aux personnes, à la relation qu'elles entretiennent entre elles, qu'aux connaissances, aux perspectives et aux conceptions propres à chaque culture. Le respect se doit d'être mutuel et soutenu tout au long du processus de recherche. Une communication en continu basée sur une relation de confiance entre l'équipe de chercheurs et (au moins) une personne-ressource de la Première Nation/communauté, une coconstruction des savoirs entre les parties (...) sont, entre autres, des moyens par lesquels l'équipe de chercheurs démontre du respect envers les partenaires de la Première Nation/communauté dans le cadre d'un projet de recherche (Assemblée de Premières Nations au Québec et au Labrador, 2014, p. 5).

Il est également essentiel de viser une réciprocité, c'est-à-dire que chacune des parties retire autant qu'elle donne, de façon à « favorise[r] l'établissement d'une relation de confiance nécessaire à toute relation avec les Premières Nations » (Assemblée de Premières Nations au Québec et au Labrador, 2014, p. 6). Ainsi, l'entente établie conjointement entre Dave et moi-même précise que

malgré les défis que peut représenter une telle collaboration, il est entendu que les deux artistes souhaitent établir une relation réciproque dans un climat d'ouverture, de respect et d'échange mutuels, mettre de l'avant le courage et la compassion et valoriser le partage des savoirs et des modes d'expression (extrait de l'entente de collaboration entre Dave Jenniss et Geneviève Bélisle, août 2022, archives personnelles).

Dans cet ordre d'idée, il était essentiel pour moi de proposer une rémunération à Dave, même symbolique, et de lui donner le crédit de sa participation lors des présentations publiques et dans ma thèse. Là encore, les balises ont été clairement nommées et écrites dans l'entente.

Nous avons débuté nos rencontres à l'été 2022, au moment où je venais de terminer une première version de mon texte de création. Dave a d'abord joué le rôle de conseiller à la dramaturgie, partageant avec moi ses impressions, me transmettant ses interrogations et ses réflexions sur certaines scènes ou figures, élargissant la réflexion à d'autres sujets. Le fait d'avoir clarifié préalablement le contexte de la collaboration me plaçait dans une posture de grande

ouverture et d'écoute. Les observations de Dave étaient constructives, franches et généreuses et donnaient lieu à des discussions qui débordaient du cadre artistique. Nous n'étions pas que deux artistes, nous étions aussi et surtout deux humains qui s'apprivoisaient et apprenaient à se connaître. Je nous sentais « ensemble » et en confiance.

Grâce à nos échanges, plusieurs enjeux présents dans mon texte ont été approfondis et étoffés. J'ai, entre autres, exploité plus à fond l'importance de l'identité et de l'unicité du parcours de chaque personne. Par exemple, le personnage de la Mire de l'Autochtone s'est précisé. Même si l'idée d'en faire une représentation de l'identité autochtone telle que je la concevais enfant est demeurée en filigrane, cette figure s'est définie davantage, prenant les traits d'un Aîné de la nation Wolastoqiyik qui s'exprime parfois en Wolastoqey. J'ai rendu son discours plus philosophique, moins verbeux et je l'ai bonifié de plusieurs réflexions et commentaires énoncés par Dave lors de nos discussions sur la notion d'identité. De fait, la Mire est peu à peu devenue une source de sagesse et de savoir (autre que le savoir académique) permettant au personnage de Geneviève d'envisager sa quête vers l'Autre en osant aller au fond des choses et en se reconnectant d'abord à sa propre identité. Cette reconnexion à soi est notamment passée par la relation tumultueuse entre Geneviève et le Monstre casse-tête, personnage qui a pris de l'importance à partir du moment où il a été déterminé qu'il était le fauteur de trouble, celui qui déstabilise et remet en question. Dave m'a aussi amenée à fouiller l'identité par le biais des différents tableaux de vertiges dans la pièce en insistant sur ma posture de chercheuse-créatrice et sur le statut de témoin du public. Ces tableaux se sont transformés en moments privilégiés entre le public et moi, ouvrant une fenêtre sur les tempêtes traversées depuis le début de mon projet, sur ma vulnérabilité et mon désarroi. La question de l'identité et les rapports qui en émergent m'ont fait prendre conscience des nombreux types d'adresses dans ma création et de l'importance de les clarifier : l'adresse à moi-même (Geneviève) ; l'adresse aux diverses altérités (la Mire, le Monstre casse-tête) ; l'adresse à une force spirituelle à travers les cartes-messages ; l'adresse au public en tant que moi-même, puis en tant que personnage ; l'adresse à Dave en tant que complice réel. Autant d'adresses qu'il y avait d'altérités. L'accompagnement sensible de Dave, son expérience et son parcours d'artiste et d'homme d'origine québécoise et wolastoqey a

contribué à m'ancrer dans ma propre expérience et à me redonner une certaine liberté de création, comme si sa présence était une clef pour ouvrir de nouvelles portes.

La suite de notre collaboration a eu lieu dans la toute nouvelle salle de répétition des Productions Ondinnok. Il s'agissait d'une autre étape dans notre collaboration artistique, soit celle d'éprouver le texte en ouvrant de nouvelles perspectives de dialogue grâce à la rencontre des corps et des objets dans l'espace. Il était inconcevable pour moi que ma pièce demeure une parole sur papier. Comme l'exprime Denis Guénoun, « le théâtre peut se lire. Mais cette lecture n'est pas ce qui le constitue. Il n'est pas — seulement — littérature dialoguée. Le théâtre veut un public, collectif, effectivement réuni » (Guénoun, 1998, p. 10). Je voulais un public réuni. Nous avons donc organisé un laboratoire de création afin de préparer une lecture publique en vue d'aller une première fois à la rencontre du public. Dave a tout de suite installé un rythme et une ambiance qui valorisaient la rencontre humaine et l'authenticité de la présence. Moi qui avais l'habitude de maximiser les minutes en répétition et de chercher la productivité et l'efficacité à tout prix, j'ai rapidement constaté qu'il me fallait prendre un pas de recul et revoir mon approche. Tous les deux, nous entrions dans la salle avec notre bagage, avec les émotions ou la charge mentale du moment, parfois avec fatigue, d'autres fois avec bonne humeur. Toujours, nous prenions le temps de nous raconter nos histoires à travers les moments de travail. Nous apprenions à nous connaître. Nous « devenions ensemble ». Ce constat m'a fait réaliser que mon projet allait à l'encontre des modes de production habituels où le temps est très souvent un enjeu de taille : les échéanciers sont fixés longtemps à l'avance, les gens signent des contrats en fonction de disponibilités précises et il y a peu ou pas de place pour les imprévus. Pourtant, se rencontrer et accéder à l'Autre demande du temps, être vraie et baisser la garde demande du temps : le temps de se faire confiance, de définir un langage commun, de trouver le bon chemin à emprunter ensemble.

*J'arrive avec des nouvelles pages de texte. Dave rit généreusement. Ça me donne confiance. On regarde les objets que j'ai apportés, dont l'affiche de la tête de l'Indien que j'ai commandée sur Internet. Dave rigole.*

*Tous les deux, on aime beaucoup piger dans le paquet de cartes-messages. C'est devenu un rituel. Dave pige une carte. Il la lit et s'esclaffe : le message lui parle beaucoup. Un silence s'installe, chaleureux. Une bulle.*

*Il me parle de l'importance d'accueillir le public. Puis, on aborde le travail d'interprétation des « Vertiges ». Il trouve ces moments très beaux, mais pense que ça va trop vite. Il me rappelle la nécessité de raconter. Les images qu'il me donne pour me guider me parlent, c'est concret. Je saisis la fonction de ces vertiges en les travaillant avec Dave.*

*Comme d'habitude après les répétitions, on traîne dans le local, on jase de nos vies. Je lui offre des dattes, mais il est à l'aise de me dire que ce n'est pas son truc.*

*Ça me fait du bien cette simplicité. Je me sens ouverte et en confiance. Je suis disponible, connectée à ce que je suis. Est-ce que prendre le temps permet d'accéder à l'autre autant qu'à soi ? En tout cas, pour moi, le théâtre c'est tout ça. La création n'est pas en parallèle de ma vie, elle fait partie de ma vie.*

#### **4.4 Prendre le thé**

Partant de mon désir de rencontrer un public, cela faisait sens de prendre le temps de parler avec les gens venus assister à la première lecture de mon texte en novembre 2022, chez Ondinnok. Dave et moi avons donc pris une heure pour discuter avec le public après la lecture. Dave avait cueilli des branches de sapin près de chez lui et nous les avons fait infuser afin d'en faire un thé à servir. La majorité des gens dans le public était non-autochtone. Plusieurs ont dit avoir ressenti un inconfort en entendant des faits historiques relatant les conséquences du colonialisme ; d'autres ont mentionné avoir pris conscience de plusieurs injustices et aberrations survenues dans le passé et avoir envie d'en savoir plus ; certaines personnes ont été interpellées par la question de l'honnêteté en création, par celle du rapport à l'autre et par le fait que la notion de l'intime rejoint celle de l'universel. Beaucoup ont apprécié l'entrecroisement de la fiction, de faits

réels, des symboles (comme le tremblement de terre et le ruban rouge au sol) et des moments poétiques incarnés dans les « Vertiges ». Cette étape de médiation m'a permis d'observer à quel point les gens avaient besoin de nommer leur méconnaissance des Autochtones et des torts subis à cause de la colonisation, de partager cette prise de conscience avec d'autres membres du public qui semblaient faire les mêmes constatations à la suite de la lecture. Plusieurs ont exprimé leur difficulté à se mobiliser pour combler le fossé entre Autochtones et non-Autochtones. D'autres ont verbalisé leur envie que ma posture en tant qu'artiste soit davantage mise en lumière à la fin de la pièce et que certains des symboles, comme le tremblement de terre et le ruban rouge, soient poussés plus loin. J'ai compris que ce texte pouvait exercer une influence sur d'autres humains et les inviter à se mettre en action. Les mots de Guénoun prenaient à nouveau tout leur sens :

(...) le public des théâtres n'est pas une foule. Ni un côtoiement d'individus isolés. Ce public veut avoir le sentiment, concret, de son existence collective. Il veut se voir, se reconnaître comme groupe. Il veut percevoir ses propres réactions, les émotions qui le parcourent, les contagions en son sein du rire, de l'affliction, de l'attente suspendue. C'est une réunion volontaire, fondée sur un partage. C'est — au moins comme espoir, comme rêve — une communauté (Guénoun, 1998, p. 13).

Après un bilan de cette première étape afin de déterminer les aspects du texte à revisiter, Dave et moi avons convenu que j'entamerais une réécriture en vue d'une deuxième mise en lecture, prévue à l'UQÀM cette fois, le 1<sup>er</sup> mai 2023. J'ai entre autres retravaillé les tableaux des vertiges en plus d'en inventer de nouveaux afin d'exploiter davantage le matériau poétique et d'approfondir la relation avec le public. Le récit qui s'installait à travers ces vertiges ouvrait sur une dimension autoréflexive qui, je l'ai ressenti en lecture, modifiait tout à coup l'écoute du public. J'ai également voulu accentuer le contraste entre ces moments de poésie et les scènes dialoguées de la pièce. Parmi les autres changements importants, j'ai choisi de mettre dans la bouche de la Mire de l'Autochtone plus de mots en Wolastoqey, sans les traduire systématiquement. Ce procédé me donnait la possibilité de valoriser un élément important des cultures autochtones, la langue, mais aussi de jouer avec la dramaturgie de l'interpellation, telle que nommée par Julie Burelle, en présentant au public de courts dialogues qui lui échappent et bousculent son écoute. Cet ajout se voulait un clin d'œil convenu à Dave, qui était (et est toujours) en apprentissage de

cette langue pour renouer avec son héritage. De plus, j'ai restructuré la partition pour faire en sorte que Dave n'apparaisse en tant que lui-même qu'à la fin de la pièce. Cette idée est arrivée à la suite de la lecture en voyant Dave interpréter ses différents personnages et me permettait de faire subtilement référence à la notion d'invisibilisation des peuples autochtones : après avoir été « caché » derrière une panoplie de rôles tout au long de la pièce (la Mire de l'Autochtone, le Monstre casse-tête, la Secrétaire du maire d'Oka, un Agent du gouvernement, un Chercheur), Dave se révélait sous sa vraie identité avant que ne se termine la pièce.

À la suite de la mise en lecture du 1<sup>er</sup> mai 2023, nous avons renouvelé avec notre idée de servir au public présent une infusion de sapin dans le cadre d'une discussion animée par Myriam Fugère à laquelle j'avais invité deux artistes de différentes nations, Alexia Vinci (Mi'kmaq) et René Rousseau (Innu), à se joindre à Dave et moi. La rencontre tournait autour de la notion d'identité, des défis rencontrés en tant qu'Autochtone et des liens établis entre Autochtones et non-Autochtones. Si Dave m'avait plusieurs fois rassurée sur ma « légitimité » d'aborder ces sujets, un autre témoignage d'une personne innue présente à la lecture m'a apaisée : « C'est touchant, vrai et rempli de qualité. Tu as un grand cœur. Sois fière de toi. C'est grand ce que tu as fait » (Bélisle, archives personnelles, 1<sup>er</sup> mai 2023). La majorité des commentaires reçus a mené à la conclusion que bien des gens ont été saisis par leur manque de connaissances sur les cultures et les histoires des nations autochtones au Québec. Encore une fois, la petite « assemblée » de près de vingt-cinq personnes était composée presque exclusivement de non-Autochtones, même si j'avais lancé l'invitation à une dizaine d'Autochtones. Il est sans doute possible d'expliquer en partie cette absence par la fatigue ressentie face à la sursollicitation et le désir de prendre du recul pour se consacrer à ses propres démarches, quelles qu'elles soient (guérison, reconnexion à sa culture, élaboration de projets, etc.).

#### **4.5 Surprises agréables et autres moments révélateurs**

Le 14 avril 2024, alors que ce n'était pas prévu au départ, une mise en lecture de *Vertiges* a eu lieu dans un cadre plus officiel. Les Productions Menuentakuan, compagnie de théâtre codirigée par Charles Bender (Wendat), Marco Collin (Innu) et Xavier Hard (Québécois), ont effectivement choisi de présenter le texte dans le cadre de la première édition du festival Les Autochtoneries

qui avait lieu au Théâtre Aux Écuries. Une générale a été jouée devant une dizaine de personnes alors qu'une soixantaine de personnes étaient réunies pour la représentation. La composition du public a encore une fois attiré mon attention. Une invitation avait été lancée à quelques écoles de théâtre pour la générale. Un petit groupe de jeunes autochtones provenant de l'extérieur de Montréal et en stage avec Menuentakuan était aussi convié. Au total, une dizaine de personnes ont répondu à l'appel de venir assister à la générale. Au moment de prendre place dans la salle, dont la disposition du public était bifrontale, les personnes autochtones sont allées s'asseoir d'un côté et les non-Autochtones, de l'autre. Les deux groupes se faisaient face, séparés par l'espace scénique dans lequel Dave et moi nous trouvions. Un fossé entre deux rives. L'image était très parlante. Quant à la représentation officielle jouée quelques heures plus tard, elle a encore une fois rassemblé un public où les Autochtones se faisaient rares. Me remémorant les spectacles de théâtre autochtone auxquels j'avais assisté à Montréal dans les dernières années, que ce soit les récits personnels de Dave Jenniss (*Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os*), Jocelyn Sioui (*Mononk Jules*), Soleil Launière (*Akuteu*) ou Émilie Monnet (*Okinum*) ou encore les pièces explorant la relation entre Autochtones et non-Autochtones et les imaginaires des Premiers Peuples comme *AlterIndiens* (Drew Hayden Taylor), *L'enclos de Wabush* (Louis-Karl Picard-Siouï), *Toqaaq mecimi Puwiht/Delphine rêve toujours* (Dave Jenniss) ou *Mashinikan* (Marco Collin), j'ai réalisé cette constance de non-mixité des publics. La coprésence des identités autochtones et allochtones dans les œuvres ne se retrouvait pas dans les publics.

Comme en écho à ce constat, les propos de l'artiste et commissaire métis David Garneau se font très éloquents : « while decolonization and Indigenization is collective work, it sometimes requires occasions of separation—moments where Indigenous people take space and time to work things out among themselves, and parallel moments when allies ought to do the same<sup>78</sup> » (Garneau, 2016, p.23). Pour Garneau, il y a donc une nécessité que les communautés prennent le temps de faire leur bout de chemin, chacune de leur côté, afin d'envisager un rapprochement. Les différentes nations autochtones ont notamment besoin d'espaces privés où se reconnecter à

---

<sup>78</sup> « si la décolonisation et l'autochtonisation sont un travail collectif, elles nécessitent parfois des périodes de séparation – des moments où les personnes autochtones prennent l'espace et le temps de régler les choses entre elles, et des moments parallèles où les alliés devraient faire de même » [Ma traduction].

leur identité et à leur culture, panser leurs blessures et développer leurs projets en dehors de la notion de réconciliation et de la relation avec les Autochtones qui provoquent indéniablement une interférence.

The colonial attitude is characterized not only by scopophilia, a drive to look, but also by an urge to penetrate, to traverse, to know, to translate, to own and exploit. The attitude assumes that everything should be accessible to those with the means and will to access them; everything is ultimately comprehensible, a potential commodity, resource, or salvage<sup>79</sup> (Garneau, 2016, p. 23).

Malgré les bonnes intentions, cette tendance des non-Autochtones à vouloir tout savoir, à questionner et à interpeller a certainement heurté beaucoup d'Autochtones dans les dernières années. Prenant le cas de cette recherche-crédation comme exemple, il me revient à l'esprit plusieurs conversations avec des personnes des Premières Nations qui m'ont sensibilisée aux pièges risquant de se présenter sur mon chemin : manifester une volonté trop appuyée d'entrer en relation avec des Autochtones, mettre de l'avant un désir de réparer le passé afin de se déculpabiliser, revendiquer au nom des Autochtones sans prendre le temps de les écouter, les forcer à prendre la parole, etc. Si j'avais eu l'impression de bien saisir le sens de ces mots à l'époque, ce n'est qu'au fil de ma recherche que je les ai réellement intégrés, prenant réellement conscience de l'énorme pression que pouvaient exercer sur les Premiers Peuples les différentes initiatives visant la réconciliation et la décolonisation. J'avais sans doute participé à amplifier cette pression en contactant entre autres, dans les premiers mois de mon projet, une artiste innue, un chanteur mi'kmaq et une artiste wendate, même si j'avais procédé avec respect. Plonger dans l'écriture de ma pièce a assurément contribué à me faire prendre le pas de recul nécessaire à une réévaluation de ma posture. La création est devenue cet espace parallèle et intime pour revenir à moi et pour me reconnecter. Elle m'a aussi incitée à mieux définir l'importance de l'individualité dans l'établissement du dialogue. Cette dimension a pris tout son sens lors de la discussion avec le public aux Écuries. S'adressant à moi, un spectateur m'a avoué être resté sur sa faim au sujet

---

<sup>79</sup> « L'attitude coloniale se caractérise non seulement par la scopophilie, le plaisir de regarder, mais aussi par l'envie de pénétrer, de traverser, de connaître, de traduire, de posséder et d'exploiter. Cette attitude suppose que tout devrait être accessible à ceux qui ont les moyens et la volonté d'y accéder ; en fin de compte, tout est saisissable, tout est potentiellement une marchandise, une ressource ou une sauvegarde » [Ma traduction].

du dialogue que je disais vouloir créer : il considérait que j'en parlais beaucoup dans mon texte, mais sans proposer de solutions concrètes ni donner d'exemples précis des démarches que j'avais entreprises. D'autres personnes dans la salle semblaient ressentir la même insatisfaction. Je me suis rendu compte que plusieurs Allochtones auraient souhaité avoir des suggestions pour enclencher un mouvement vers l'Autre. La vérité est que je ne pouvais pas leur dire comment procéder. Si j'avais acquis une certitude durant cette thèse-crédation, c'est qu'il n'y avait pas de mode d'emploi pour ce genre de démarche. Le mouvement devait partir de soi et requérait un engagement intime. C'était à chacun, chacune de trouver comment tracer son chemin pour arriver au dialogue. Aujourd'hui galvaudé dans les discours sociaux et politiques, le terme est souvent employé dans le but de se donner bonne conscience. En conséquence, bon nombre de personnes disent le valoriser, mais peu d'entre elles osent véritablement le pratiquer parce qu'il nécessite un engagement et une écoute considérables. De fait, l'expérimentation des dernières années me permet d'affirmer que le dialogue est une manière d'être qui non seulement demande du temps, mais exige aussi que chaque partie s'implique en dégagant de l'espace pour la rencontre. Il est quelque chose d'invisible qui se tisse parce que le temps n'est plus un enjeu. Maintes fois durant cette période, j'ai repensé à un passage du livre *Shuni* de Naomi Fontaine qui avait tout particulièrement résonné en moi. S'adressant à son amie québécoise Julie, la narratrice raconte que dans sa communauté,

le temps a la forme d'un cercle. Il évolue continuellement. Chacun suit le cercle du déroulement de sa vie. Comme les saisons se succèdent, se ressemblent. Dévoilant des parts cachées que nul ne soupçonnait. (...) Personne ne calcule le temps. Il est impossible d'en gagner. Ou d'en perdre. D'en manquer ou d'en garder. On ne peut le monnayer. Ou espérer le contrôler. (...) Le cercle est différent d'un système linéaire de temps dans lequel la vie est une course du point A, la naissance, au point B, la mort. (...) Ce qu'il y a de rassurant avec le cercle, c'est qu'on peut revenir au même endroit autant de fois qu'on en a besoin (Fontaine, 2019, p. 139-140).

Mettre en pratique une telle conception de la temporalité a été un défi important. Je l'ai apprivoisée peu à peu, pas complètement, en essayant de tendre à une certaine lenteur des choses et en reconsidérant la notion d'efficacité. Je me suis forcée à revoir mon rapport au temps, à changer certains réflexes et à envisager différemment mon processus de création. Dans cet

intervalle commun que nous avons construit Dave et moi lors de l'accompagnement dramaturgique et des répétitions, j'ai tenté de m'enraciner dans le moment présent, d'être le plus possible à l'écoute de mon état et de celui de l'autre, de faire de l'espace à ma vulnérabilité, c'est-à-dire de baisser la garde, de ne pas chercher à prouver quoi que ce soit, de laisser tomber les masques. Je ressentais les mêmes intentions de la part de Dave et il arrivait souvent que nous les nommions, sensibles que nous étions à l'ambiance bienveillante dans laquelle nous étions. S'il est vrai que ce sont des caractéristiques à privilégier dans tout travail de création artistique, elles ne sont cependant pas toujours présentes et se retrouvent parfois ballotées par l'égo des individus. Grâce à leur mise en action durant cette recherche-crédation, une qualité d'écoute exceptionnelle et une confiance mutuelle se sont développées, faisant en sorte que ni mon complice ni moi n'étions dans une polarisation des idées (« qui a raison, qui a tort ») et des identités (Autochtones vs non-Autochtones), malgré un contexte politique et social où la modération ne trouve pas beaucoup de place. La décolonisation suscite encore des débats dans plusieurs sphères de la société et les défis liés à l'identité autochtone demeurent très présents, que ce soit dans les œuvres de fiction ou dans le réel. J'ai d'ailleurs été témoin à quelques reprises de l'impact concret de ces enjeux sur la vie de Dave, qui a fait le choix de les aborder à travers son écriture dramatique. L'expérience de la rencontre en territoire théâtral a permis qu'un lien solide se tisse entre Dave et moi. Nous avons établi un dialogue qui se poursuit encore aujourd'hui. Une forme de reconnexion se fait quand nous nous rejoignons, au théâtre ou ailleurs, comme si nous nous retrouvions chaque fois dans l'espace commun que nous avons dégagé durant le projet. Le théâtre comme outil pour amorcer la rencontre existe bel et bien.

## CONCLUSION

Si les polémiques théâtrales de l'été 2018 m'ont d'abord interpellée en tant qu'artiste, c'est aussi en tant que Québécoise non autochtone que j'ai poursuivi ma réflexion à travers cette thèse. Mon but était d'amorcer une rencontre avec les peuples autochtones en utilisant le théâtre, l'écriture dramatique. Le processus a d'abord demandé que je m'interroge sur mon propre rapport à ces peuples. Il a aussi fallu que je saisisse l'influence de certains facteurs sur la transmission de l'histoire, des connaissances et des valeurs et sur la définition du rapport de soi à l'Autre, ici, les Autochtones.

Les premiers défis ont été de résister aux attentes des uns et des autres de me voir prendre position sur la question de l'appropriation culturelle, d'apprivoiser le vertige et le doute, de les laisser se déposer en moi, de ralentir ma cadence afin de mieux comprendre, écouter et entamer une réelle réflexion. À ce sujet, les propos du philosophe des sciences Étienne Klein ont été très apaisants :

La nuance a à voir avec le doute (...), avec l'incertitude, avec la prudence. (...) Nous sommes des animaux sociaux, nous avons besoin de rencontrer des gens pour discuter, pour apprendre, pour se disputer aussi, mais c'est la rencontre physique qui est la grande caractéristique du lien social. (...) Le salut, ça consisterait à faire en sorte que les gens modérés s'engagent dans les débats sans. Sans modération. Il faut que la modération s'exprime de façon immodérée (...) (Klein, mars 2021).

Cette modération dont parle Klein implique une écoute, une vulnérabilité et une ouverture qui rendent possible une rencontre significative. Il importe de dégager concrètement un espace à la fois physique et symbolique pour qu'existe cette rencontre. L'écart entre soi et l'autre se transforme alors en un lieu où le dialogue peut se construire petit à petit, malgré et avec le doute, l'incertitude et la prudence. C'est de cette manière que la rencontre artistique entre Dave Jenniss et moi a été imaginée et qu'elle s'est concrétisée. Ensemble, nous avons coconstruit un espace commun, lieu d'échange et de partage. Mais cette coconstruction a pu devenir possible en raison du chemin parcouru en tout début de recherche.

Effectivement, si la pandémie de Covid-19 a d'abord compromis les premiers plans de rencontre que j'avais faits avec des membres des Premières Nations, elle s'est finalement révélée bénéfique pour la suite de mon projet de recherche. Durant cette période où le monde s'est arrêté, j'ai pris conscience de ma posture face aux peuples autochtones. J'ai notamment réalisé le poids que pouvaient avoir les requêtes de rendez-vous et les projets de visites sur les gens sollicités, même si ces initiatives étaient pleines de bonnes intentions. Ce constat a fait en sorte d'enclencher un travail d'autoéducation au sujet des Premiers Peuples et des Inuit, de leurs histoires et de leurs cultures plutôt que de transférer cette responsabilité aux Autochtones. Les connaissances acquises durant cette période, entre autres grâce à la lecture d'ouvrages théoriques et de fiction, ont mis en lumière les impacts toujours bien présents de la colonisation dans la société québécoise et ont permis une meilleure compréhension des revendications des communautés. Lorsque les rencontres en personne sont redevenues possibles et que j'ai repris mes démarches pour rencontrer des Autochtones, je me suis rappelé ce passage du roman *Shuni* de Naomi Fontaine (Innue) :

(...) [Ma mère] m'a parlé de sa rencontre avec un groupe d'aide qui vise une clientèle de jeunes femmes autochtones. On l'avait invitée pour connaître les besoins réels de notre communauté. Durant les discussions, ma mère leur a parlé librement de ses constats et des espoirs qu'elle entretient pour notre peuple. (...) Elle m'a dit qu'une amie québécoise qui l'accompagnait l'avait interrompue à plusieurs reprises pour redire et ajouter à ses propos. Une femme qui a travaillé dans les milieux autochtones. Sur le coup, elle n'était pas parvenue à s'y opposer. (...)

En son nom et au mien, je veux donner un conseil amical aux anthropologues et autres chercheurs spécialisés sur les cultures des Premières Nations.

Il n'y a pas plus détestable qu'un scientifique qui (...) se permet d'intimider un membre du peuple qu'il a étudié en le contredisant, en lui faisant face avec des savoirs acquis. C'est un geste plein d'arrogance. Et aucune bonne intention ne le justifie.

D'un autre côté, il n'y a pas plus honorable que quelqu'un qui se tait et qui écoute, même devenu vieux et connaisseur. Conscient qu'il ne sait pas tout sur une culture étrangère. Que c'est impossible » (Fontaine, 2019, p. 131-132).

La hantise d'être cette chercheuse non autochtone qui débarque avec de gros sabots m'a d'abord paralysée. Il n'était certainement pas question d'être détestable ou de prendre la parole sans avoir écouté. Les premières rencontres organisées étaient timides, prudentes, très inconfortables. Je ne pouvais pas m'empêcher de m'excuser de ne pas savoir, de n'être pas assez informée. Pourtant, une certitude demeurait : en tant que chercheuse, ne pas connaître les cultures autochtones ne pouvait pas être une justification pour rester immobile, pour me désengager. Comme l'affirme le chercheur non autochtone Sam McKegney,

En reconnaissant leurs lacunes en matière de connaissances culturelles, [l]es critiques [non autochtones] peuvent s'estimer libres de tout effort d'en acquérir, ce qui mène inéluctablement à une critique plus faible. Une personne avisée peut bien reconnaître qu'elle ne sait rien ; mais une personne plus avisée encore l'entend comme une motivation à en apprendre plus ». (McKegney, dans Jeannotte, Lamy et St-Amand, 2018, p. 158)

Il a ainsi fallu apprivoiser l'inconfort. Il n'est jamais disparu, mais au fil des mois, il est peu à peu devenu un aspect stimulant : l'inconfort incarnait le signe d'un mouvement, la preuve que quelque chose se passait, le désir d'apprentissage.

L'expérience des rencontres sur le terrain a démontré que les liens avec l'altérité, quelle qu'elle soit, mènent à un apprentissage et que ces liens se tissent lentement, à partir de moments étalés dans le temps : les échanges, les confrontations d'idées, les petits bouts de soi racontés, les hésitations, les maladresses, les rires, les silences, les désaccords, les repas et les thés préparés et partagés, l'écoute, les doutes. Avoir la posture d'une alliée, « une personne qui reconnaît les limites de ses connaissances, mais ne se cache pas derrière ces limites ni ne les utilise comme une béquille », comme le définit Sam McKegney (dans Jeannotte, Lamy et St-Amand, 2018, p. 159), contribue sans aucun doute à la richesse de la relation.

Il va de soi que le théâtre a joué un rôle incontournable dans le mouvement vers l'Autre entrepris dans le cadre de cette thèse, en particulier grâce aux perspectives qu'il offre de rapprocher les esprits, les voix et les corps. Non seulement le théâtre met en relation des artistes et un public, il place aussi en coprésence des humains qui s'ouvrent, réfléchissent, discutent et collaborent pour

imaginer une œuvre. C'est un art capable de réunir et de rallier, ayant le potentiel de faciliter un dialogue. En ce qui concerne ce projet de recherche, la création s'est déroulée suivant un processus itératif entre deux phases : une période réflexive, plus en retrait, durant laquelle je revenais vers moi pour écrire, habitée par les nombreuses rencontres et lectures réalisées, puis une période d'échange avec l'Autre, Dave Jenniss, durant laquelle le texte dramatique devenait un outil pour apprendre à se connaître et aborder différents enjeux liés aux relations entre Autochtones et Allochtones. Le théâtre est devenu avec *Vertiges* un moyen d'entrer en relation, d'agir et de prendre position. Il m'a permis d'interroger ma posture d'artiste, de repenser mon rôle dans la transmission de l'histoire, de revisiter le passé colonial à partir de ma propre identité et de mon expérience, de nommer le malaise que j'avais en tant que Québécoise dont les ancêtres ont participé à la colonisation et de conscientiser d'autres Allochtones. Évidemment, comme le rappelle Julie Burelle,

[p]arler des Autochtones n'équivaut pas à parler avec eux. Pour défaire la longue histoire de colonisation, de mépris et de méconnaissance des Premiers Peuples, il faudra du temps, mais également que la majorité, au Québec, accepte d'écouter et de remettre en cause son propre discours identitaire, où la marginalisation passée des Québécois·es occupe souvent toute la place. En définitive, si *Kanata* nous a appris une chose, c'est qu'afin de traverser le vaste fossé colonial qui sépare toujours les Autochtones des peuples colonisateurs du Canada (dont font partie les Québécois·es, quoi qu'ils et elles en disent), il nous faudra trouver ensemble de nouvelles façons de faire (Burelle, 2020, p. 64).

J'ai tenté de traverser ce fossé, persuadée que le théâtre, s'il avait pu susciter la polémique, pouvait rapprocher les gens. Au-delà de l'appropriation culturelle et de la liberté de création, des injustices continuent d'affecter quotidiennement les peuples autochtones. De l'information déformée et des stéréotypes à leur sujet demeurent ancrés dans la mémoire collective et représentent une entrave au changement. Le théâtre peut déclencher, notamment chez les Québécoises et Québécois francophones descendant des colons français, une prise de conscience qui suscite la réflexion au sujet de la notion de pouvoir, des privilèges et des possibilités de repenser leurs manières de considérer leur rapport à l'Autre et à l'histoire. Comme l'exprime Serge Bouchard, « nous pataugeons encore dans le biais et l'étroitesse, dans la béatification des magouilleurs et des opportunistes, au détriment des récits formidables qui dorment dans le fond

de nos mémoires » (Bouchard, 2018, p. 40). Remettre en question les savoirs acquis implique de prendre du recul, de s'informer, d'envisager les choses sous plusieurs angles plutôt qu'adhérer à un récit national unique, de réfléchir à la transmission de l'histoire. La question que pose la professeure et activiste Diana Taylor permet d'ailleurs de s'engager sur une autre piste :

If (...) we were to reorient the ways social memory and cultural identity in the Americas have traditionally been studied, with the disciplinary emphasis on literary and historical documents, and look through the lens of performed, embodied behaviors, what would we know that we do not know now? Whose stories, memories, and struggles might become visible? What tensions might performance behaviors show that would not be recognized in texts and documents?<sup>80</sup> (Taylor, 2016, p. XVIII).

Cette idée de transmettre le savoir à travers les corps incarnés et performatifs fait écho à la façon dont j'ai envisagé mon geste de création. Un de mes objectifs était de dévoiler une part d'invisible par le biais de la transmission ludique d'une expérience, d'une réflexion et d'une prise de conscience. De fait, le texte *Vertiges* est devenu un moyen de réexaminer les repères identitaires et historiques habituels, de signifier un désir de rapprochement et d'agir pour inviter d'autres non-Autochtones à revisiter leurs propres rapports avec les peuples autochtones. Sa mise en lecture, préparée avec la complicité de Dave Jenniss, représente une prise de position à la fois politique et artistique. Dans mon projet de création, le discours mis de l'avant est inspiré d'un long parcours : il témoigne d'une traversée en zigzag ponctuée de doutes, de hasards et d'intuitions, d'une résistance à la polarisation des opinions, de l'impact des rencontres avec des personnes clefs, de la remise en question de certitudes, de tous les vertiges ressentis en cours de route. En conséquence, la forme matérialise l'ensemble des concepts et des méthodologies de ma recherche-crédation.

Cette traversée vers l'Autre, puis avec l'Autre autochtone ne se termine sûrement pas avec la production de cette thèse. Toujours sous la canopée, les occasions de rencontre se multiplient et

---

<sup>80</sup> « Si nous devons réorienter la façon dont la mémoire collective et l'identité culturelle dans les Amériques ont été traditionnellement examinées, c'est-à-dire avec une approche axée sur les documents littéraires et historiques, et regarder à travers le prisme des pratiques et des actions incarnées, que saurions-nous de plus que ce que nous savons aujourd'hui ? Quels sont les récits, les mémoires et les luttes qui deviendraient visibles ? Quelles tensions, non visibles dans les textes et les documents, les pratiques performatives pourraient-elles révéler ? » [Ma traduction].

se diversifient, me permettant de me repositionner en tant qu'artiste, femme et Québécoise. Engagée comme formatrice et médiatrice en théâtre depuis l'automne 2023 par Aaqsiq<sup>81</sup>, compagnie de théâtre des Inuit du Nunavik basée à Kuujjuak, je continue mon apprentissage sur l'histoire des relations entre Allochtones et Autochtones. Les objectifs de la compagnie sont de favoriser le développement du théâtre au Nunavik, d'enrichir la culture et la langue des Inuit grâce au théâtre, de partager ses connaissances avec les jeunes, notamment par le biais des écoles, et de créer des liens avec les artistes et toutes les communautés théâtrales du monde. Entre novembre 2023 et mai 2024, je me suis rendue à quatre reprises au Nunavik, dont trois fois à Tasiujaq. En duo avec un artiste inuk, nous avons préparé et animé des ateliers de théâtre d'ombres dans toutes les classes de l'école Ajagutak, de la maternelle à la cinquième secondaire. Là aussi, le théâtre comme espace de rassemblement, d'échange et d'apprentissage sert d'ancrage au dialogue.

*Et maintenant ?*

*J'entends le Monstre casse-tête me répondre, de loin : « C'est la fin. Tu vas pouvoir passer à autre chose. Viens pas me dire que t'es pas contente ! »*

*Ce ne sera pas possible de passer à autre chose, le Monstre, parce que je suis encore remplie par toutes les rencontres qui m'ont transformée ; parce que ce très long processus s'est inscrit en moi jusqu'à devenir une boussole ; parce que j'ai besoin de continuer à nommer l'importance de reconnaître les relations de pouvoir ; parce que j'ai trouvé une façon de créer qui me ramène à l'essentiel, à ce qui m'allume le plus : l'humanité.*

Au moment de rédiger ces pages conclusives, le désir de poursuivre la réflexion s'intensifie. Sans savoir encore dans quel cadre se concrétisera ce travail de recherche et quelle forme il prendra, il est certain que plusieurs pistes s'ouvrent à l'horizon. Ainsi, il paraît pertinent d'explorer la

---

<sup>81</sup> Pour visiter le site Internet de la compagnie : <https://www.aaqsiq.org/>.

question de la mixité des publics en mettant sur pied d'autres initiatives visant une collaboration interculturelle en création. Par exemple, comment rejoindre et rassembler dans un même espace des personnes allochtones et autochtones ? Comment combler le fossé entre elles ? Comment rejoindre les communautés éloignées et s'adresser à elles sans s'imposer ? L'idée de continuer à explorer la docufiction pour aborder des thématiques sensibles ou revisiter certains événements historiques impliquant les Allochtones et les Autochtones semble fertile pour installer le dialogue, expérimenter la dramaturgie de l'interpellation et élaborer une œuvre commune. Dans un élan semblable, il serait même intéressant d'élargir le champ de recherche à d'autres sociétés où a lieu la cohabitation entre Allochtones et Autochtones (Argentine, Nouvelle-Zélande et Australie, notamment) pour examiner différentes possibilités d'interaction positive.

La quête entamée par le biais de cette thèse, et qui se poursuit encore aujourd'hui, m'a mise en contact avec une partie de moi que je ne connaissais pas. La manière dont Serge Bouchard évoque cette idée d'un Autre en soi est éloquente :

Je passais mes journées à parler avec de vieux chasseurs innus qui, inmanquablement, faisaient référence à l'Autre, un autre soi tapi en notre for intérieur, une force puissante appelée en innu-aimun *Mista-Napeo*, *mista* pour « grand », *napeo* pour « homme ». Autrement dit, un surhomme dormirait en nous, un nous-même invisible (...) plus fort, plus puissant. La théorie vaut aussi pour les femmes qui, elles, abritent une *Mistaskoueo*, *mista* pour « grande », *koueo* pour « femme » (Bouchard, 2021, p. 79).

Pour Bouchard, cet Autre caché en nous est une forme de fantôme qui travaille et agit : « C'est l'auteur anonyme de mes meilleurs coups. Les anciens Iroquois appelaient ce phénomène "le renversement de la cervelle". Pour mieux voir le monde et pour mieux en parler » (Bouchard, 2021, p. 81). J'ai la certitude aujourd'hui que cet Autre qui m'habite et dont je reconnais l'existence, qu'il soit une petite voix, un double, une *Mistaskoueo* ou un gentil Monstre casse-tête, m'a appris à mieux voir, à mieux ressentir, à mieux écouter et à mieux dire le monde grâce au théâtre.

*Encore le Monstre casse-tête qui s'impatiente : « Ok, ok, c'est beau là, y est trois heures, on ferme ! Pige donc une carte, ça va te faire du bien. »*

*Je brasse les cartes en sentant mon cœur battre.*

*Je pige le mot de la fin qui n'est pas une fin : « Tu as envie de crier ? Tu peux le faire ! Voici enfin le moment de l'accomplissement. Félicitations !<sup>82</sup> ».*

*Si j'ai une certitude en arrivant aujourd'hui dans la petite clairière de l'autre côté de la forêt, c'est que ce n'est pas l'aboutissement. Devant moi, le paysage m'invite à continuer le voyage.*

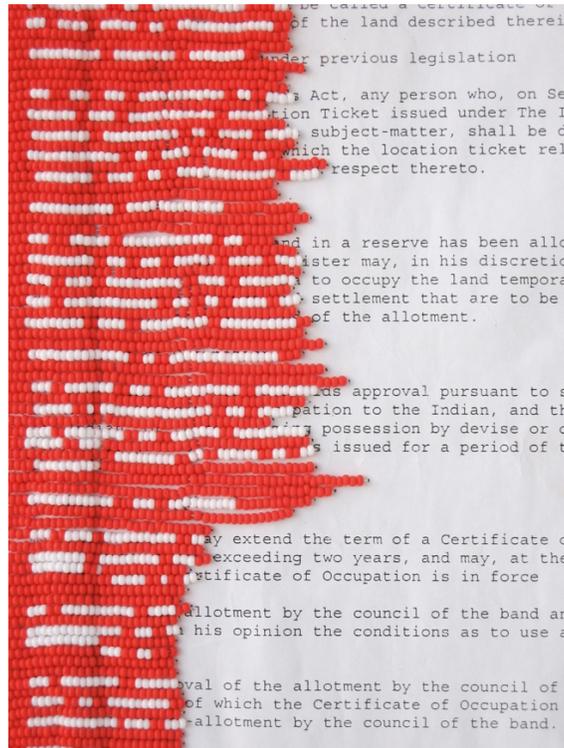
---

<sup>82</sup> Cette carte-message a véritablement été pigée au moment de compléter la révision de ma thèse, alors que je me trouvais en retraite de rédaction, le 13 juillet 2024. Aucune manigance! Voir l'Annexe I pour la photo de cette carte.

## ANNEXE A

### *Indian Act de Nadia Myre*

Images : Myre, Nadia. (s.d.). *Indian Act*. Récupéré de <http://www.nadiamyre.net/>



*Indian Act (2000-2002)*

## ANNEXE B

### Exemples de matériaux récoltés sur Internet ayant servi à la création de *Vertiges*

Source : Discours de Justin Trudeau le 31 mai 2021 au sujet de la découverte des corps d'enfants à Kamloops. Récupéré de <https://www.pm.gc.ca/fr/nouvelles/discours/2021/05/31/allocution-du-premier-ministre-la-decouverte-des-corps-de-215-enfants>

31 mai 2021  
Ottawa (Ontario)

LA VERSION PRONONCÉE (/fr/videos/2021/05/31/allocution-la-decouverte-au-pensionnat-de-kamloops-et-soutien-aux-entrepreneurs) FAIT FOI

Bonjour tout le monde. Nous sommes en direct d'Ottawa, en territoire algonquin non cédé.

Merci, Mary, pour le travail exceptionnel que tu fais en tant que ministre de la Petite entreprise, de la Promotion des exportations et du Commerce international.

Je suis heureux d'être en compagnie, aujourd'hui, de membres de notre équipe et de dirigeants de banques et d'organisations d'un peu partout au pays.

Je sais que vous avez tous à cœur d'éliminer les obstacles structurels auxquels les entrepreneurs et les propriétaires d'entreprise de la communauté noire font face, alors je vous remercie d'être là ce matin.

Avant de commencer, j'aimerais revenir sur une nouvelle qui nous a brisé le cœur : celle des 215 enfants qui ont été retrouvés enterrés à l'ancien pensionnat de Kamloops.

215 enfants.

Pensez à leur famille pleine d'amour à laquelle ils ont été arrachés.

Pensez aux communautés qui ne les ont jamais revus.

Pensez à leurs espoirs, à leurs rêves, à tout leur potentiel.

À ce qu'ils auraient pu accomplir, ce qu'ils auraient pu devenir.

Ils ont été privés de tout cela.

Ces enfants méritaient d'être heureux. Mais surtout, ils méritaient d'être en sécurité.

En tant que père, je ne peux m'imaginer ce que je ressentirais si on m'enlevait mes enfants.

Et en tant que premier ministre, je suis horrifié par cette politique honteuse qui faisait en sorte que les enfants autochtones étaient enlevés à leurs communautés.

Nos pensées accompagnent la Première Nation Tk'emlúps te Secwépemc et toutes les communautés autochtones du Canada.

Malheureusement, ce n'est pas une exception ou un incident isolé.

On ne va pas faire comme si c'était le cas.

On doit reconnaître la vérité. Les pensionnats étaient une réalité. Une tragédie qui a bel et bien existé ici, au pays, et on doit en prendre la responsabilité.

Des enfants ont été retirés de leur famille, puis ils y sont retournés avec des séquelles ou ils n'y sont pas retournés du tout. Les familles n'ont jamais eu d'explications, jusqu'à cette semaine.

Des gens souffrent, et on doit être là pour les survivants.

Cet après-midi, je parlerai directement avec les ministres Bennett, Miller et Vandal ainsi qu'avec tous les ministres au sujet des prochaines mesures qu'on doit prendre pour soutenir les survivants et leur communauté.

On a promis de prendre des mesures concrètes, et c'est ainsi qu'on va soutenir les survivants, les familles et les peuples autochtones.

Source : Photos dans un catalogue présentant les enfants disponibles à la « vente ».  
[https://img.src.ca/2016/09/28/1250x703/160928\\_t27gg\\_rafle-autochtones-publicite\\_sn1250.jpg](https://img.src.ca/2016/09/28/1250x703/160928_t27gg_rafle-autochtones-publicite_sn1250.jpg)



Source : Explication du « test de la tête d'Indien ».

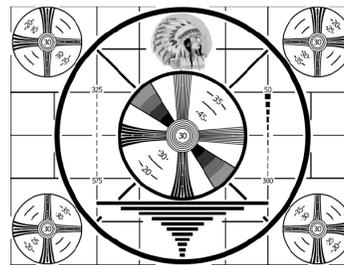
[https://fr.wikipedia.org/wiki/Test\\_de\\_la\\_t%C3%AAted%27indien](https://fr.wikipedia.org/wiki/Test_de_la_t%C3%AAted%27indien)

WIKIPÉDIA  
L'encyclopédie libre

## Test de la tête d'indien

Le **test de la tête d'indien** (*Indian-head test pattern*) est une mire télévisuelle introduite en 1939 par la Radio Corporation of America (RCA) d'Harrison (New Jersey) afin de calibrer le monoscope (●) RCA TK-1. Largement utilisée par les stations de télévision à travers le monde lors de l'époque du noir et blanc, elle présente le dessin d'un autochtone nord-américain portant une coiffe, ainsi que de nombreux éléments graphiques permettant de tester différents aspects de l'affichage.

À partir de la fin des années 1950, la mire est de moins en moins utilisée au fur et à mesure que l'équipement de diffusion télévisuelle s'améliore et nécessite moins d'ajustements. Le test de la tête d'indien devient obsolète au cours des années 1960 avec les débuts de la télévision couleur. À partir de ce moment, des mires avec des barres de couleurs, telles la SMPTE, deviennent le nouveau standard. Cependant, certaines persistent à utiliser la mire de la tête d'indien jusqu'au début des années 1990 en produisant une version couleur de celle-ci <sup>[réf. souhaitée]</sup>.



Le test de la tête d'indien RCA.

## ANNEXE C

### Extraits du fichier « Bribes de mon écriture » par Geneviève Bélisle.

#### Tableau « Le bureau des papiers officiels » (extrait, février 2021)

*Une Allochtone et une Autochtone sont assises dans une salle d'attente en train de remplir un très long formulaire. On peut lire l'exaspération dans leur langage non-verbal. Les deux soupirent simultanément, puis se regardent et se sourient.*

#### **L'Allochtone**

Je sais pas pour vous, mais quand il faut que je me décrive ou que j'explique ce que je fais dans la vie, je sais jamais quoi répondre.

#### **L'Autochtone**

Pareil pour moi.

#### **L'Allochtone** (*lisant le formulaire*)

« Décrivez-vous. Parlez-nous de vous. Quel est votre ADN ? » Je veux dire, je pars d'où ? Je commence par quoi ? Je mets ça dans quel ordre ?

#### **L'Autochtone**

Tout ça dépend tellement de ce que les gens veulent savoir.

#### **L'Allochtone**

Absolument. On dirait que c'est les petites cases qui nous disent qui on est. Tsé, si je me fie aux formulaires que je remplis régulièrement pour des demandes de subvention par exemple, je me fais rappeler que je suis pas autochtone, que je fais pas partie des minorités visibles, que je suis pas non-binaire, que je parle français à la maison et que je vis pas de situation personnelle difficile. Chaque fois, je fais le constat que j'ai un profil assez ordinaire finalement : je coche jamais aucune case.

#### **L'Autochtone** (*riant*)

Moi je suis tannée de toujours cocher la case « autochtone ». J'aimerais ça remplir un formulaire sans me sentir obligée de la cocher, la case. Avoir l'impression que si j'obtiens quelque chose, c'est pas à cause du fait que j'ai coché cette case-là.

#### **L'Allochtone**

Mais on dirait que c'est toujours plus simple pour les autres s'y peuvent nous mettre dans des petites cases. Moins de 30 ans/Plus de 30 ans, Homme/Femme, Marié/Divorcé...

**L'Autochtone** (*enchaînant*)

Végétarien/Carnivore, Généreux/Gratteux, Gentil/Méchant

**L'Allochtone**

Cowboy/Indien ?

**Tableau « Patience et sagesse » (extrait, février 2021)**

*L'enfant et sa mère bricolent.*

**L'enfant**

Maman ? À quoi ça te fait penser une tortue ?

**La mère**

Quoi ?

**L'enfant**

Une tortue

**La mère**

Oui ?

**L'enfant**

À quoi ça te fait penser ?

**La mère**

Je sais pas... la patience, peut-être. Ça l'air patient une tortue.

**L'enfant**

Pourquoi tu dis ça ?

**La mère**

Elle est pas pressée.

**L'enfant**

Ben elle a pas vraiment le choix de pas être pressée.

**La mère** (riant)

C'est sûr ! Mais... la patience ça va avec la sagesse je trouve. Pis une tortue c'est clairement sage.

**L'enfant**

Sage... Tranquille tu veux dire ?

**La mère**

Sage dans le sens qu'elle a beaucoup de vécu, qu'elle a accumulé toutes sortes d'expériences.

**L'enfant** (*réfléchissant*)

Hmmm. (*un temps*) Si t'en rencontrais une, tu penses qu'elle s'appellerait comment ?

**La mère**

Euh... Un vieux nom... Gilbert.

**L'enfant**

Pourquoi un vieux nom ?

**La mère**

C'est vieux une tortue, ça vit longtemps

**L'enfant**

Pis si je rencontrais Gilbert, quel conseil y me donnerait, tu penses ?

*La mère réfléchit un moment.*

**La mère**

« Qui fait le malin tombe dans le ravin. »

**L'enfant**

Hein ?!

**La mère**

« Qui fait le malin tombe dans le ravin. » Ça veut dire si tu veux jouer au plus fin avec moi, ça va se retourner contre toi.

**L'enfant**

Ah.

**La mère**

T'sais comme dans la fable du lièvre et de la tortue ? Le lièvre pense qu'il va gagner la course...

**L'enfant**

Ah oui pis là il se pense bon pis il prend son temps pis c'est la tortue qui gagne à la fin !

**La mère**

Exactement !

**Tableau « Rencontre inusitée sur le bord de la rivière » (extrait, février 2021)**

*Le bord d'une rivière.*

*L'enfant tombe face à face avec La Tortue. Surprise, elle s'arrête.*

**La Tortue**

Je t'ai fait peur ?

**L'enfant**

No-non... un peu... ça dépend.

**La Tortue**

De quoi ?

**L'enfant**

Ça dépend t'es qui.

**La Tortue**

Hmmm...

Je suis un caribou... non ce n'est pas ça

Je suis un loup... non ce n'est pas ça.

Je suis une tortue.

**L'enfant**

Une tortue ?

**La Tortue**

Oui

Une tortue

**L'enfant**

C'est ça que je pensais. Mais j'étais pas certaine vu que j'ai jamais rencontré de tortue comme toi.

**La Tortue**

Comme moi ?

**L'enfant**

Ta carapace. J'en n'ai jamais vue des comme ça.

**La Tortue**

Je porte sur mon dos une histoire.

Des histoires.

**L'enfant**

Ça l'air lourd

**La Tortue**

Parfois, oui.

**L'enfant**

Tu peux jamais l'enlever ?

**La Tortue**

J'aurais beau rouler, me renverser, me secouer.

Tout resterait toujours en place.

Parce que c'est ce dont je suis faite.

Je suis une tortue.

**L'enfant**

Je voudrais pas être à ta place.

**La Tortue**

Tu transportes aussi une carapace.

*L'enfant rit.*

**La Tortue (souriant)**

Ça te fait rire ?

**L'enfant**

Oui !

**La Tortue**

Pourquoi ?

**L'enfant**

Parce que je suis pas une tortue.

**La Tortue**

Pourtant, tu portes aussi quelque chose.

On porte tous quelque chose.

Certains jours le fardeau nous ralentit

D'autres matins le bonheur nous soulève

Toutes les nuits, fardeau et bonheur nous font voyager

Et cauchemars ou rêves, impossible d'y échapper.

Comme une carapace

Comme une maison sur ton dos

**L'enfant**

C'est quoi ?

**La Tortue**

La mémoire

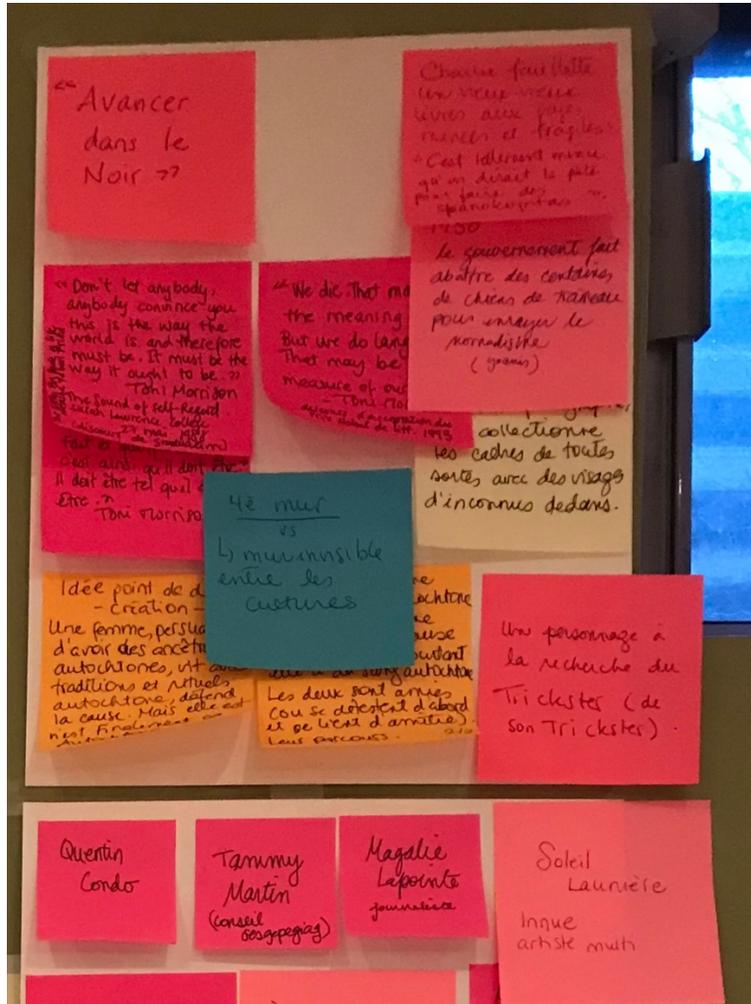
La tienne et celle du monde.

## ANNEXE D

### Tableau des inspirations et cartes conceptuelles

#### Tableau des inspirations 1, détail

Crédit : Geneviève Bélisle, novembre 2020



# Tableau des inspirations 2

Crédit : Geneviève Bélisle, novembre 2020

The board is densely packed with sticky notes in various colors (pink, blue, yellow, green). At the top, there are several notes with names and titles, such as 'Serges', 'Innie Essipit', 'Quentin Condor', and 'Hamon Jermolov'. Below these, there are more notes with names like 'Mae Clok', 'Mélanie Niquay', 'Sébastien Lapierre', 'Xavier Huard', 'Emilio Moncet', and 'Joëlyn Sioux'. There are also notes with dates like '1950' and '1977', and phrases like 'Idee point de départ', 'Une femme, persillée d'écrits', and 'Une femme, ancienne photographe'. At the bottom left, there is a diagram titled 'Usage de médiums et des techniques' and 'Usage de méthodologies'. At the bottom right, there is a pink note that says 'La mémoire est dans le cœur.' and 'Madame de Sévigné'.





## ANNEXE E

### Exemples de cartes-messages des Premières Nations

Source : Commission de la santé et des services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2018). *60 cartes inspirantes pour souligner la journée du mieux-être des Premières Nations*.

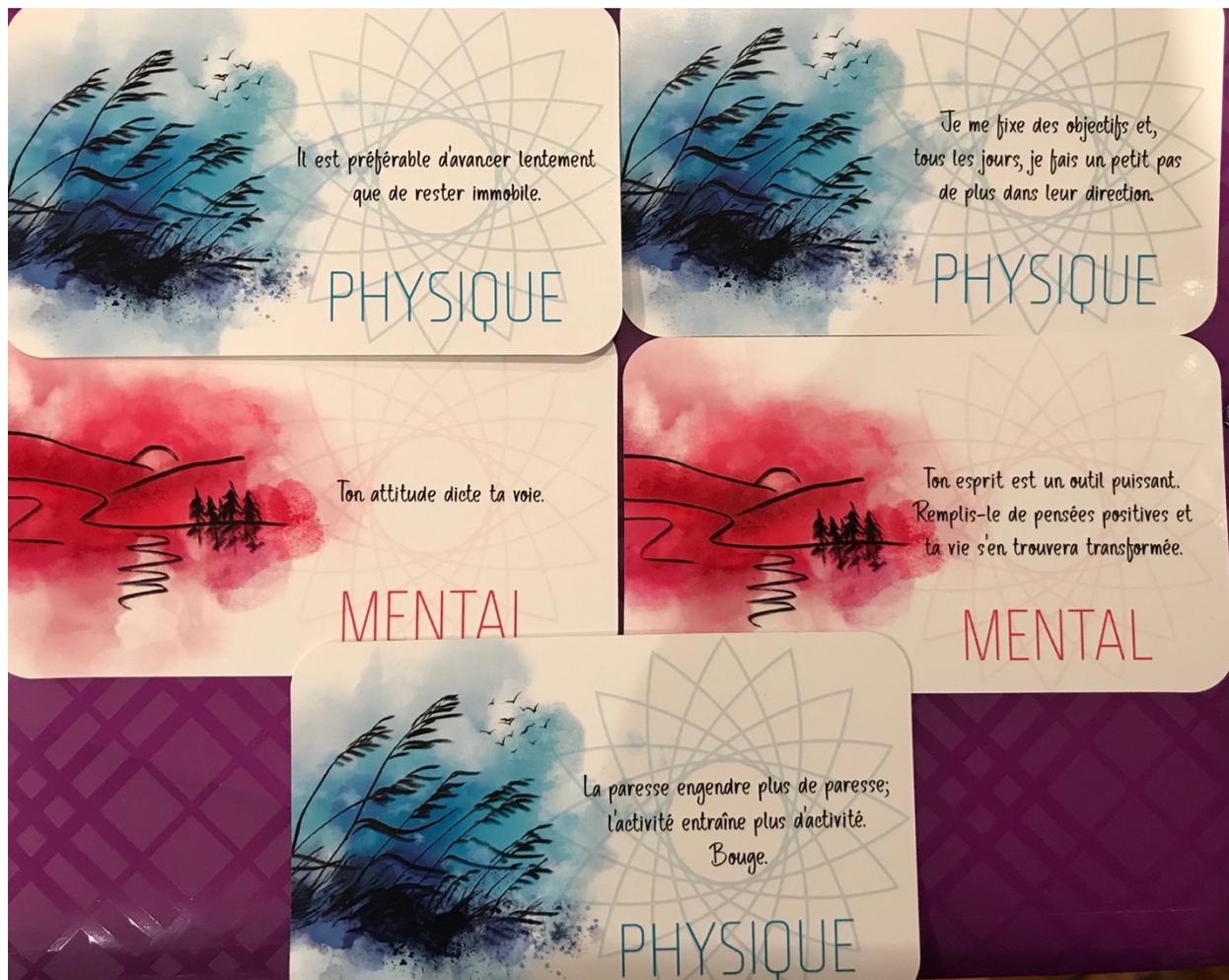
Crédit : Geneviève Bélisle, 2020.



## ANNEXE F

Cartes pigées le 15 décembre 2020 ayant inspiré le dialogue reproduit en page 98.

Crédit : Geneviève Bélisle, 2020.



**ANNEXE G**

**Photo de la marionnette servant à interpréter le personnage du Monstre casse-tête dans  
*Vertiges*.**

Crédit : Geneviève Bélisle, 2024



## ANNEXE H

Photos de la lecture de *Vertiges*, Théâtre aux Écuries, 14 avril 2024.

Crédit : Manon Soules, 2024

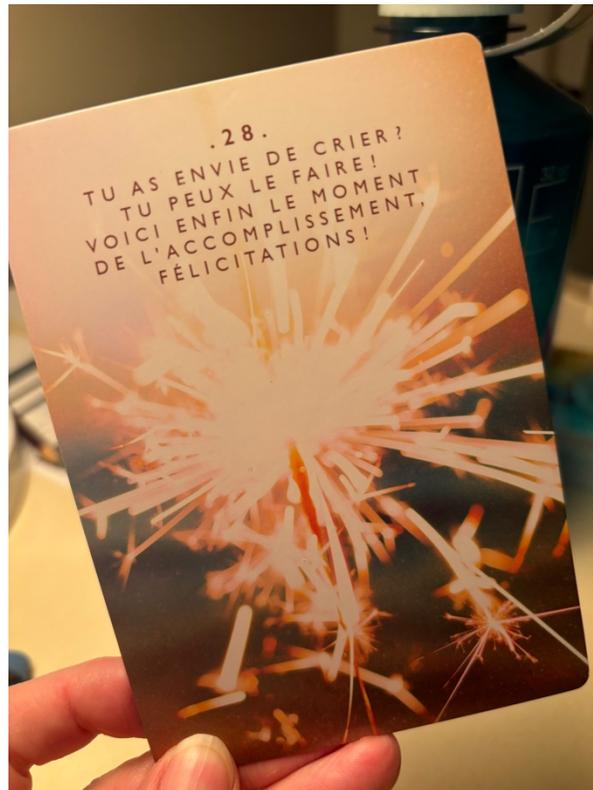




## ANNEXE I

Photo de la dernière carte-message pigée dans le cadre de ce projet (13 juillet 2024)

Crédit : Geneviève Bélisle, 2024



## BIBLIOGRAPHIE

### Recherche-création et méthodologies

- Archibald, Jo-ann. (2008). *Indigenous Storywork. Educating the Heart, Mind, Body and Spirit*. UBC Press.
- Archibald, Jo-ann. (2008). An Indigenous Storywork Methodology in Handbook of the Arts. Dans J. Gary Knowles, *Qualitative Research : Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 371-385.
- Assemblée des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2014). *Protocole de recherche des Premières Nations du Québec et du Labrador*. AQPNL.  
<https://cssspnql.com/produit/protocole-de-recherche-des-premieres-nations-au-quebec-et-au-labrador/>
- Beauclair, Nicolas. (2015). Épistémologies autochtones et décolonialité : réflexions autour de la philosophie interculturelle latino-américaine. *Recherches amérindiennes au Québec*-45(2-3), 67–76. <https://doi.org/10.7202/1038042ar>
- Centre de collaboration nationale de la santé autochtone (CCNSA). (2010). *Cadre de travail sur la santé en milieu scolaire autochtone fondé sur les principes culturels*. CCNSA.  
<https://www.cnsa.ca/docs/health/RPT-FrameworkIndigenousSchoolHealth-Tagalik-FR.pdf>
- Conseil en éducation des Premières Nations. (2016). *Le nouveau programme d'histoire secondaire 3* [mémoire]. <https://cepn-fnec.ca/etudes-analyses-memoires/>
- Deslauriers, Jean-Pierre. (1991). *Recherche qualitative. Guide pratique*. McGraw Hill Editors.  
<https://epdf.pub/recherche-qualitative-guide-pratique.html>
- Dewey, John, (1934/2010). *L'art comme expérience*. Gallimard, Collection Folio Essais.
- École nationale de théâtre du Canada. (2024). Cercle consultatif autochtone [site web].  
<https://ent-nts.ca/fr/cercle-consultatif-autochtone>
- Gosselin, Pierre et Le Coguiec Eric. (dir. publ.). (2006). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Presses de l'Université du Québec.
- Grosfoguel, Ramòn. (2012). Un dialogue décolonial sur les savoirs critiques entre Frantz Fanon et Boaventura de Sousa Santos, *Mouvements*, 4(72), 43.
- Jung, Carl Gustav. (1988). *Synchronicité et Paracelsica*. Traduit par Claude Maillard et Christine Pflieger-Maillard. [1971]. Albin Michel.

- Kovach, Margaret. (2010). Conversational Method in Indigenous Research. *First Peoples Child & Family Review*, 5(1), 40–48. <https://www.erudit.org/fr/revues/fpcfr/2010-v5-n1-fpcfr05263/1069060ar/>
- Lemay-Perreault, Rébéca, Paquin, Maryse Paquin et Desgagné Gabrielle. (2024, mai) L'art comme « zone de contact » entre autochtones et allochtones : une médiation commémorative et réconciliatoire ? *Patrimoines. Les carnets du RÉPUQ*, 1, 17-21. [https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/portail/docs/GSC7519/O0005961908\\_Article3.pdf](https://oraprdnt.uqtr.quebec.ca/portail/docs/GSC7519/O0005961908_Article3.pdf)
- Lambert, Frédéric. (2016). La place du nom erreur et du verbe se tromper dans la langue française et la fonction heuristique de l'erreur dans la recherche. *ESSAIS Revue interdisciplinaire d'Humanités*, 8, 18-25. <https://journals.openedition.org/essais/4897>
- Lenoir, Yves. (2012). La recherche collaborative entre recherche-action et recherche partenariale : spécificités et implications pour la recherche en éducation. *Travail et Apprentissages* (9), 14-40. <https://shs.cairn.info/revue-travail-et-apprentissages-2012-1-page-14?lang=fr>
- McGregor, Deborah, Restoule, Jean-Paul et Johnston, Rochelle. (2018). *Indigenous Research – Theories, Practices and Relationships*. Canadian Scholars.
- McNaughton, Craig et Rock, Daryl. (2002). *Les possibilités de la recherche autochtone. Résultats du Dialogue du CRSH sur la recherche autochtone et les peuples autochtones*. Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH). [https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/apply-demande/background-reenseignements/aboriginal\\_backgrounder\\_f.pdf](https://www.sshrc-crsh.gc.ca/funding-financement/apply-demande/background-reenseignements/aboriginal_backgrounder_f.pdf)
- Mi'kmaw Ethic Watch. (1999). *Mi'kmaw Research Principles and Protocols*. Unama'ki College of Cape Breton University. <https://www.cbu.ca/wp-content/uploads/2019/08/MEW-Principles-and-Protocols.pdf>
- Moustakas, Clark. (1990). *Heuristic Research: Design, Methodology and Applications*. Sage Publications.
- Paquin, Louis-Claude. (2015, 28 mars) *Méthodologie de la recherche création. Méthode heuristique* [site web]. [http://lcpaquin.com/metho\\_rech\\_creat/heuristique/heuristique.html](http://lcpaquin.com/metho_rech_creat/heuristique/heuristique.html)
- Paquin, Louis-Claude. (2019, décembre). *Faire de la recherche-crédation par cycles heuristiques* [site web]. [http://lcpaquin.com/cycles\\_heuristiques\\_version\\_abregee.pdf](http://lcpaquin.com/cycles_heuristiques_version_abregee.pdf)
- Pasteur, Louis. (1939). Discours prononcé à Douai le 7 décembre 1854 à l'occasion de l'installation solennelle de la faculté de lettres de Douai et de la faculté des sciences de Lille. Dans L. Pasteur Valléry-Radot. *Œuvres de Pasteur, tome VII : Mélanges scientifiques et littéraires*. Masson and Co. <https://archive.org/details/oeuvresp07pastuoft/page/129/mode/1up>

- Pratt, Mary Louise. (1991). Arts of the Contact Zone. *Profession*, 33–40. Modern Language Association. <http://www.jstor.org/stable/25595469>
- Racine, Audrey. (2020). *Décoloniser la recherche en contexte autochtone : progrès et défis d'une collaboration éthique en milieu urbain* [mémoire de maîtrise]. Université d'Ottawa.
- Sloat, Savannah. (2024, avril). Qu'entend-on par autochtonisation ? *University Affairs/ Affaires universitaires*. <https://www.affairesuniversitaires.ca/opinion/a-mon-avis/qu'entend-on-par-autochtonisation/>
- Tuhiwai Smith, Linda. (1999). *Decolonizing Methodologies*. University of Otago Press.
- Université de Montréal. (2024). *Plan d'action Place aux Premiers Peuples* [site web]. <https://www.umontreal.ca/premierspeuples/>
- University of Waterloo. (2024). Indigenous spaces on campus [site web]. <https://uwaterloo.ca/future-students/missing-manual/student-life/indigenous-spaces-campus>

### **Arts, visions et histoires autochtones**

- André-Grégoire, Marie-Claude. (2017, 8 mars). Pour comprendre la loi sur les Indiens. *Radio-Canada*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/1021112/pour-comprendre-la-loi-sur-les-indiens>
- Bousquet, Marie-Pierre et Hele, Karl S. (2019). *La blessure qui dormait à poings fermés. L'héritage des pensionnats autochtones au Québec*. Recherches amérindiennes au Québec.
- Bousquet, Marie-Pierre. (2016). La constitution de la mémoire des pensionnats indiens au Québec : drame collectif autochtone ou histoire commune ? *Recherches amérindiennes au Québec*, 46(2-3), 165–176.
- Burelle, Julie. (2021). Décoloniser les espaces de création. *Jeu*, (177), 60-63.
- Burelle, Julie. (2018/2022). *Rencontres en territoires contestés*. Varia (Groupe Nota Bene).
- Burelle, Julie. (2025). Prendre le thé ensemble à Muliats (Montréal) : la ville comme lieu de dialogue dans le théâtre de Menuentakuan. Dans M.-E. Bradette, J. Graff, G. Marcoux, & A. Pinto Ferretti, A. *Urbanités autochtones en création*. Presses de l'Université de Montréal.

- Carter, J. (2015). Discarding Sympathy, Disrupting Catharsis: The Mortification of Indigenous Flesh as Survivance-Intervention. *Theatre Journal*, 67(3), 413-432. <https://dx.doi.org/10.1353/tj.2015.0103>.
- Commission de la santé et des services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2015/2018). *Boîte à outils des principes de la recherche en contexte autochtone*. [https://reseaudialog.ca/wp-content/uploads/2022/02/Boite\\_Outils\\_Principe\\_Recherche\\_Contexte\\_Autochtone\\_2021.pdf](https://reseaudialog.ca/wp-content/uploads/2022/02/Boite_Outils_Principe_Recherche_Contexte_Autochtone_2021.pdf)
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2012 b). *Le Canada, les peuples autochtones et les pensionnats : ils sont venus pour les enfants*. Commission de vérité et de réconciliation du Canada. [http://www.trc.ca/assets/pdf/fr-mroom-2039\\_T&R\\_fr\\_web%5B1%5D.pdf](http://www.trc.ca/assets/pdf/fr-mroom-2039_T&R_fr_web%5B1%5D.pdf)
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2012). *Rapport. Appels à l'action*. [https://ehprnh2mwo3.exactdn.com/wp-content/uploads/2021/04/4-Appels\\_a\\_l-Action\\_French.pdf](https://ehprnh2mwo3.exactdn.com/wp-content/uploads/2021/04/4-Appels_a_l-Action_French.pdf)
- Commission de vérité et réconciliation du Canada. (2015). *Commission de vérité et réconciliation du Canada. Les survivants s'expriment : un rapport de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. Commission de vérité et de réconciliation du Canada. [http://www.trc.ca/assets/pdf/French\\_Survivors\\_Speak\\_Web.pdf](http://www.trc.ca/assets/pdf/French_Survivors_Speak_Web.pdf)
- Doxtator, Deborah. (2001). Inclusive and Exclusive Perceptions of Difference: Native and Euro-Based Concepts of Time, History, and Change. Dans Germaine Warkentin et Carolyn Podruchny, (éd.), *Decentring the Renaissance : Canada and Europe in Multidisciplinary Perspective 1500-1700*. University of Toronto Press.
- Garneau, David. (2016). Imaginary Spaces of Conciliation and Reconciliation: Art, Curation and Healing. Dans Dylan Robinson et Keavy Martin, (éd.). *Arts of Engagement : Taking Aesthetic Action In and Beyond the Truth and Reconciliation Commission of Canada*. Wilfrid Laurier University Press, p. 21-41.
- Gettler, Brian. (2016). Les autochtones et l'histoire du Québec : au-delà du négationnisme et du récit « nationaliste-conservateur ». *Recherches amérindiennes au Québec*, 46(1), 7–18. <https://doi.org/10.7202/1038931ar>
- Gouvernement du Canada. (2019, février). *À propos de la Commission de vérité et réconciliation* [site web]. [https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1\\_529\\_106\\_060\\_525#chp2](https://www.rcaanc-cirnac.gc.ca/fra/1450124405592/1_529_106_060_525#chp2)
- Hopkins, Candice. (2013). D'autres images. Impérialisme, amnésie historique et mimesis. Dans H. Candice, C. Lalonde et G. A. Hill (dir.), *Sakahàn. Art indigène international*. Musée des beaux-arts du Canada, p. 21-32.

- Inksetter, Leila. (2020). Histoire et historicité autochtones : nouveaux défis, nouvelles possibilités. *Recherches amérindiennes au Québec*, 50(3), 43–54.
- Jeannotte, Marie-Hélène, Lamy, Jonathan et St-Amand, Isabelle (dir.). (2018). *Nous sommes des histoires*. Réflexions sur la littérature autochtone. Mémoire d'encrier.
- King, Thomas. (2014). *L'Indien malcommode*. Éditions du Boréal.
- Mikana. (2020). *Petit guide de terminologies en contexte autochtone* [site web]. <https://www.mikana.ca/wp-content/uploads/2022/06/Petit-guide-de-terminologies-en-contexte-autochtone-FR-June-2022.pdf>
- Musée de la civilisation. (2024). *C'est notre histoire. Premières Nations et Inuit du XXI<sup>e</sup> siècle* [site web]. <https://mpembed.com/show/?m=N2ycTJJxzPE&mpu=1118>
- Organisation des Nations Unies. (n.d.). *Bureau de la prévention du génocide et de la responsabilité de protéger* [site web]. <https://www.un.org/fr/genocideprevention/genocide.shtml>
- Radio-Canada. (2018, 4 avril). Un cours d'histoire autochtone de l'Université de l'Alberta particulièrement populaire. <https://ici.radio-canada.ca/espaces-autochtones/1093178/cours-histoire-autochtones-universite-alberta-mooc>
- Recherches amérindiennes au Québec. (2016). *Nouveaux regards sur l'histoire autochtone*. 46(1). <https://www.erudit.org/fr/revues/raq/2016-v46-n1-raq02940/>
- Réseau pour la stratégie urbaine de la communauté autochtone de Montréal. (2019). *Trousse d'outils pour les alliés.e.s aux luttes autochtones*. Réseau de la communauté autochtone à Montréal. <https://reseauumtlnetwork.com/publication/trousse-alliees/>
- Robelin, Giselle. (2003). Le système des pensionnats pour indiens. *Agora/débats jeunesse*, (32), 78-91.
- Robinson, Dylan. (2015). Reconciliation Relations. *Canadian Theatre Review* 161, 60-63. <https://muse.jhu.edu/article/567441>.
- Sabet, Aseman. (2014). Catégorisations heuristiques : l'art contemporain autochtone au Québec/Heuristic Categorizations : Contemporary Aboriginal Art in Québec. *esse arts + opinions*, (81), 108–117.
- Simpson Betasamosake, Leanne. (2011/2014). *Dancing on our turtle's back: stories of Nishnaabeg re-creation, resurgence, and a new emergence*. ARP Books.
- Sioui, Daniel. (2021). *Indien stoïque*. Hannenorak.

Sioui Durand, Yves. (2020). *Okihoüey Atiksen — L'esprit des os*. Presses de l'Université Laval, Collection Americana.

Tougas, Colette (dir.). (2011). *Nadia Myre : En[counter]s*. Art-Mûr.

Taylor, Diana. (2016). *Performance*. Duke University Press.

<https://www.jstor.org/stable/j.ctv11smgbg>

Uzel, Jean-Philippe. (2017). Dénî et ignorance de l'historicité autochtone dans l'histoire de l'art occidentale. *RACAR : Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 42(2), 30–41.

Uzel, Jean-Philippe. (2021, 21 octobre). De la réconciliation à l'appropriation : retour sur un dérapage annoncé. Histoire Engagée [site web], dossier « Présences et absences : historiciser les (dis)continuités et (in)interruptions des voix et expériences autochtones ». <https://histoireengagee.ca/de-la-reconciliation-a-lappropriation-retour-sur-un-derapage-annonce/>

Uzel, Jean-Philippe. (2018). Être un artiste contemporain et être autochtone : quelques réflexions sur la polémique autour de Jimmie Durham. *Captures*, 3(1), 2-13.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/captures/2018-v3-n1-captures04271/1055839ar.pdf>

Vigneault, Louise, (dir.). (2016). Art autochtone : langue, oralité, communication, *RACAR : Revue d'art canadienne/Canadian Art Review*, 41(1), 22-46.

Vincent, Sylvie. (2013). « La tradition orale : une autre façon de concevoir le passé. » Dans *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*. Sous la direction de A. Beaulieu, S. Gervais et M. Papillon, 75-91. Presses de l'Université de Montréal.

Wickham, Philippe. (1995). Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire. *Jeu*, (74), 113–119.

## **Histoire, mémoire et transmission**

Assemblée nationale. (2021, juillet). *Mémoire de bronze — Les statues de la façade du parlement* [dépliant]. Direction des communications.  
<https://www.assnat.qc.ca/fr/publications/fiche-memoire-bronze.html>

Baussant, Michèle. (2006). *Du vrai au juste : la mémoire, l'histoire et l'oubli*. CELAT, Les Presses de l'Université Laval.

Bédard, Éric. (2012). *L'histoire du Québec pour les nuls* (préface de Jacques Lacoursière). First Éditions.

Bories-Sawala, Helga E. et Martin, Thibault. (2020). *Eux et nous. La place des Autochtones dans l'enseignement de l'histoire nationale du Québec*, volumes 1 et 3. Université de Brême.

[http://classiques.ugac.ca/contemporains/Bories-Sawala\\_Helga\\_Elisabeth/Eux\\_et\\_Nous\\_vol\\_1/Eux\\_et\\_Nous\\_vol\\_1.pdf](http://classiques.ugac.ca/contemporains/Bories-Sawala_Helga_Elisabeth/Eux_et_Nous_vol_1/Eux_et_Nous_vol_1.pdf) et  
[http://classiques.ugac.ca/contemporains/Bories-Sawala\\_Helga\\_Elisabeth/Eux\\_et\\_Nous\\_vol\\_3/Eux\\_et\\_Nous\\_vol\\_3.pdf](http://classiques.ugac.ca/contemporains/Bories-Sawala_Helga_Elisabeth/Eux_et_Nous_vol_3/Eux_et_Nous_vol_3.pdf)

Bouchard, Serge. (2018). *L'œuvre du grand lièvre filou*. Éditions MultiMondes.

Bouchard, Serge. (2021). *Un café avec Marie*. Éditions du Boréal.

Burguière, André. (2018). Histoire et mémoire. *La Revue Tocqueville*, 39(1), 199-218. University of Toronto Press.

Cambron, Micheline. (1999, 1<sup>er</sup> octobre). Récit et identité narrative. Fragment, totalisation, apories. Étude des récits de Michel Tremblay et de Gilles Archambault. *Quebec Studies*, 28, 147-157.

Cambron, Micheline. (2019). Les récits de l'histoire ou le récit des histoires ? *Zeitschrift für Kanada-Studien*, 39(1), 65-95.

Cambron, Micheline. (2021). *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*. Presses de l'Université de Montréal.

Gerard, François-Marie et Roegiers, Xavier. (2009). *Des manuels scolaires pour apprendre*. Groupe De Boeck.

Hartog, François (2003), *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*. Éditions du Seuil.

Jablonka, Ivan. (2014). *L'histoire est une littérature contemporaine*. Éditions du Seuil.

Lépine, Stéphane. (2021). *Les ombres de la mémoire*. Entretiens avec Régine Robin. Éditions Somme Toute.

Létourneau, Jocelyn. (2006, mai). Mythistoire de Losers : introduction au roman historial des Québécois d'héritage canadien-français. *Histoire Sociale/Social History*, 39(77), 157-180.

Létourneau, Jocelyn. (2013). Compte rendu de « Éric Bédard, *L'histoire du Québec pour les nuls* (préface de Jacques Lacoursière) ». *Recherches sociographiques*, 54(1), 165-182.

Létourneau, Jocelyn. (2022, automne). *Séminaire d'histoire des Amériques V : Mythistoires du Québec français* [syllabus de cours]. Université Laval.

[https://www.flsh.ulaval.ca/sites/flsh.ulaval.ca/files/flsh/sciences-historiques/etudes/syllabus/202209/202209\\_HST-2610\\_Syllabus.2.pdf](https://www.flsh.ulaval.ca/sites/flsh.ulaval.ca/files/flsh/sciences-historiques/etudes/syllabus/202209/202209_HST-2610_Syllabus.2.pdf)

Létourneau, Jocelyn et Caritey, Christophe. (2008). L'histoire du Québec racontée par les élèves de 4<sup>e</sup> et 5<sup>e</sup> secondaire : l'impact apparent du cours d'histoire nationale dans la

structuration d'une mémoire historique collective chez les jeunes Québécois. *Revue d'histoire de l'Amérique française*, 62(1), 69-93.

Michel, Johann. (2018). Une notion plurivoque. Dans J. Michel, *Le devoir de mémoire*. Les Presses universitaires de France. <https://www.cairn.info/le-devoir-de-memoire--9782130804826.htm>

Ministère de l'Éducation et de l'Enseignement supérieur du Québec (2017). *Programme de formation de l'école québécoise. Histoire du Québec et du Canada* (troisième et quatrième secondaire). [https://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site\\_web/documents/PFEQ/histoireQuebecCanada.pdf](https://www.education.gouv.qc.ca/fileadmin/site_web/documents/PFEQ/histoireQuebecCanada.pdf)

Nadeau, Jean-François. (2018, printemps). Compte rendu de L'échappée du temps. Lionel-Groulx, un passé insistant. *Lettres québécoises*. 169. 70-71.

Ricœur, Paul. (2000). *L'histoire, la mémoire, l'oubli*. Éditions du Seuil.

Ricœur, Paul. (1985). *Temps et récit (tome 3) — Le temps raconté*. Éditions du Seuil.

Robin, Régine. (2003). *La mémoire saturée*. Éditions Stock.

Télé-Québec, (2023, 15 janvier). *Décoloniser l'histoire* [site web]. <https://www.telequebec.tv/documentaire/decoloniser-l-histoire>

Vigeant, Louise. (1989). Théâtre de la mémoire, mémoire du théâtre. *Jeu*, (50), 200-205.

Vigeant, Louise. (1993) Compte rendu de « Écritures dramatiques. Essais d'analyse de textes de théâtre ». *Jeu*, (67), 190-194.

Vigneault, Alexandre. (2020, 10 mai). L'histoire du Québec reconditionnée. *La Presse*. <https://www.lapresse.ca/arts/litterature/2020-05-10/l-histoire-du-quebec-reconditionnee>

## **Appropriation culturelle**

Babin, Sylvette. (2019). Emprunter sans remettre/Borrowing Without Giving Back. *esse arts + opinions*, (97), 6-9.

Bédard, Laurie. (2018, 29 juin). Quand les dialogues de sourds enterrent les chants des esclaves. *Spirale*. <http://www.spiralemagazine.com/article-dune-publication/quand-les-dialogues-de-sourds-enterrent-les-chants-des-esclaves>

- Boileau, Josée. (2018, 7 août). Appropriation culturelle : ne tirons pas sur les artistes !. *Châtelaine*, <https://fr.chatelaine.com/opinions/appropriation-culturelle-ne-tirons-pas-sur-les-artistes/>.
- Bombardier, Denise. (2018, 13 août). La liberté a-t-elle de l'avenir ?. *Le Journal de Montréal*. <https://www.journaldemontreal.com/2018/08/13/la-liberte-a-t-elle-de-lavenir>
- Buelle, Julie. (2020). Au-delà des bonnes intentions. *Jeu*, (174), 64-67.
- Caillou, Annabelle. (2023, 26 juin). Cinq ans après « Slāv », les minorités visibles se taillent une place. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/793579/production-artistique-cinq-ans-apres-slav-les-minorites-visibles-se-taillent-une-place>
- Conseil des arts du Canada. (2017, septembre). *Soutenir les arts autochtones dans un esprit d'autodétermination et non d'appropriation culturelle*. [www.conseilarts.ca/media/Files/CCA/Corporate/Governance/Policy/CCA/CACSoutenirLesArtsAutochtones.pdf](http://www.conseilarts.ca/media/Files/CCA/Corporate/Governance/Policy/CCA/CACSoutenirLesArtsAutochtones.pdf)
- Conseil québécois du théâtre (CQT). (2019, octobre). *Rapport d'étape du Comité théâtre et diversité culturelle*. <https://cqt.ca/files/c81dd942c9a1649b21e6428470e66847.pdf>
- Conseil québécois du théâtre. (2023). *Trousse sur l'appropriation culturelle* [site web]. <https://appropriation.cqt.ca/>
- Coutts-Smith, Kenneth. (2002). Cultural Colonialism, *Third Text*, 16(58), 1-14. <https://doi.org/10.1080/09528820110120678>
- Coutts-Smith, Kenneth. (1976). *Some general observations on the problem of cultural colonialism*. Contribution au Congrès de l'association internationale des critiques d'art (AICA). <https://www.archivesdelacritiquedart.org/wp-content/uploads/2016/04/AICA76-Com-Kenneth-Coutts-Smith.pdf>
- Darsigny-Trepanier, M., Nepton-Hotte, C., Jérôme, L. et Uzel, J-P. (2019). *L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : entre protection du patrimoine et liberté de création*. GRIAAC. [https://archipel.uqam.ca/12187/1/rapport\\_griac\\_appropriation\\_culturelle.pdf](https://archipel.uqam.ca/12187/1/rapport_griac_appropriation_culturelle.pdf)
- Gagnon, Jean. (2019, printemps). L'œuvre disqualifiée Robert Lepage, l'appropriation culturelle et la liberté artistique. *Inter*, (132), 20–21.
- Gomez Becerra, Diego Damián. (2018). L'appropriation : un concept à revoir dans la didactique de langues-cultures. *Synergies Mexique*, (8), 27-40. [https://gerflint.fr/Base/Mexique8/Gomez\\_becerra.pdf](https://gerflint.fr/Base/Mexique8/Gomez_becerra.pdf)
- Groffier, Ethel. (2020). *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autochtones et liberté d'expression*. Leméac Éditeur.

- Lefrançois, David et Éthier, Marc-André. (2019). Slāv : une analyse de contenu médiatique centrée sur le concept d'appropriation culturelle. *Revue de recherches en littérature médiatique multimodale*, 9. <https://www.erudit.org/fr/revues/rechercheslmm/2019-v9-rechercheslmm04753/1062035ar/>
- L'Encyclopédie canadienne en ligne. (2019). L'appropriation culturelle des peuples autochtones au Canada [site web]. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cultural-appropriation-of-indigenous-peoples-in-canada>
- Lepage, Pierre. (2019). *Mythes et réalité sur les peuples autochtones* (3e éd). Commission des droits de la personne et des droits de la jeunesse. <http://www.cdpcj.gc.ca/Publications/Mythes-Realites.pdf>
- Morton, Brian. (2020, automne). All Shook Up: The Politics of Cultural Appropriation. *Dissent Magazine*. <https://www.dissentmagazine.org/article/all-shook-up-the-politics-of-cultural-appropriation/>
- Museum of Modern Arts (MoMA). (2024). *Pop Art* [site web]. [https://www.moma.org/learn/moma\\_learning/themes/pop-art/appropriation/](https://www.moma.org/learn/moma_learning/themes/pop-art/appropriation/)
- Nadeau, Jean-François. (2018, 9 juillet). La patate Slāv. *Le Devoir*. Section Chroniques. <https://www.ledevoir.com/opinion/chroniques/531981/la-patate-slav>
- Office québécois de la langue française. (2012). *Appropriation culturelle* [site web]. [http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id\\_Fiche=26542525](http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26542525)
- Oxford Reference. (2024). *Cultural Appropriation* [site web]. <https://www.oxfordreference.com/display/10.1093/oi/authority.20110803095652789>
- Pelletier-Morin, Sarah-Louise. (2021). Éloge de la polémique. *L'Inconvénient*, (83), 30–36.
- Picard, Isabelle. (2018, 7 juillet). Se faire raconter son histoire. *La Presse*. Section Débats. [http://plus.lapresse.ca/screens/448f9768-4a12-476e-8b0b-800496ca7ea2\\_7C\\_0.html](http://plus.lapresse.ca/screens/448f9768-4a12-476e-8b0b-800496ca7ea2_7C_0.html)
- St-Hilaire, Maxime et Bellavance, Chantal. (2019). La critique d'appropriation culturelle : nouvel iconoclasme. *Inter*, (132), 8–15.
- Uzel, Jean-Philippe (2019). Appropriation artistique versus appropriation culturelle/Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation. *esse arts + opinions*, (97), 10-19.
- William, Rodney. (2020). *L'appropriation culturelle*. Éditions Anacaona.
- Young, O. James. (2008). *Cultural Appropriation and the Arts*. Blackwell Publishing.

## Altérité et dialogue

- Antonius, Rachad. (2021). Quelques brèves remarques sur la notion de dialogue. *L'Inconvénient*, (83), 37-41.
- Appadurai, Arjun. (2005). *Après le colonialisme — Les conséquences culturelles de la globalisation*. Petite Bibliothèque Payot.
- Béchar, Deni Ellis et Kanapé Fontaine, Natasha. (2020). *Kuei, je te salue — Conversation sur le racisme*. Éditions Écosociété.
- Berliner, David. (2022). *Devenir autre : Hétérogénéité et plasticité du soi*. La Découverte.
- Bonneville, A., Kiss, A., Sudres, J. et Moron, P. (2010). Quand la question de l'interculturel fait retour à la clinique... Éléments pour une rencontre de l'autre. *Psychothérapies*, (30), 3-9. <https://www.cairn.info/revue-psychotherapies-2010-1-page-3.htm?ref=doi>
- Centre national de ressources textuelles et lexicales, en ligne. (2012). *Appropriation* [site web]. <https://www.cnrtl.fr/etymologie/appropriation>
- Clément Mercier, Thomas. (2023). Altérités : pluralité ou im-possibilité des mondes — entre ontologies et déconstructions (Sur un bon mot de Donna Haraway). *Revue des sciences humaines* [En ligne], 347, 175-188. <http://journals.openedition.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca/rsh/726>
- Fistetti, F. (2009). 18. Multiculturalisme, interculturalité, transculturalité (B. Barry, S. Benhabib, etc.). Dans *Théories du multiculturalisme* (p. 129-140). La Découverte.
- Jullien, François. (2012). *L'écart et l'entre*. Éditions Galilée.
- Klein, Étienne. (2021, mars). *L'importance de la nuance* [entrevue]. Brut, média en ligne [site web]. <https://www.brut.media/fr/videos/france/societe/l-importance-de-la-nuance-selon-etienne-klein-:~:text=Autrement dit, quand vous êtes,se radicaliser beaucoup plus rapidement>
- Laplantine, François et Nous, Alexis. (2008). *Le métissage, un exposé pour comprendre, un essai pour réfléchir*. Téraèdre.
- Liendle, Marie. (2012). Altérité Dans Monique Formarier et al., *Les concepts en sciences infirmières*. Association de recherche en soins infirmiers « Hors collection », 66- 68.
- Moreau, Patrick, (2021). L'art tragique de la stichomythie. *L'Inconvénient*, (83), 19–25.
- Ouellet, Pierre. (2002). Une esthétique de l'énonciation. *La communauté des singularités. Tangence*, (69), 11-26.
- Rey, Alain, dir. (2010). *Dictionnaire historique de la langue française*. Dictionnaires Le Robert.

Roy, Alain. (2021). Grandeur et misère du dialogue. *L'Inconvénient*, (83), 3-5.

### **Dramaturgie et création artistique**

Audet, R. et Saint-Gelais, R. (dir.). (2007). *La fiction, suite et variations*. Éditions Nota et Presses Universitaires de Rennes.

Bureau, Stéphan. (2008). *Stéphan Bureau rencontre Robert Lepage*. Amérik Média.

Danan, Joseph. (2017). *Qu'est-ce que la dramaturgie ?*. Actes Sud.

Deleuze, Gilles. (2014). *Proust et les signes*. Presses universitaires de France.

Dictionnaire Larousse de la musique. (s.d.). *Rhapsodie* [site web].

<https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/rhapsodie/169851>

Dupont-Beurier, Pierre-François (2010). Petite philosophie du bricoleur (extraits). Dans Françoise Odin et Christian Thuderoz (eds.). *Des mondes bricolés ? Arts et sciences à l'épreuve de la notion de bricolage*. Lausanne, Presses polytechniques et universitaires romandes.

Fortin, Andrée. (2011). De l'art et de l'identité collective au Québec. *Recherches sociographiques*, 52(1), 49–70. <https://doi.org/10.7202/045833ar>

Knapp, Alain. (1993). *A. K. Une école de la création théâtrale*. Actes Sud.

Lambert, Vincent et Rasse, Paul. (2021). Des cabinets de curiosités aux muséums, des classiques aux modernes. *Hermès, La Revue* (87), 36-43. <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2021-1-page-36.htm>

Lebeau, Suzanne. (2019). *Écrire pour les jeunes publics : une conquête de la liberté*. Dramaturges Éditeurs.

Lüsebrink, Hans-Jürgen. (2022). 887 de Robert Lepage — constructions (auto-)biographiques et traductions intermédiatiques d'un récit de vie. *Écho des études romanes*, 18(2), 297-307.

Mairesse, François (dir.). (2022). *Dictionnaire de muséologie*. Armand Colin.

Mangerel, Philippe. (2019). Autofiction : portrait en spirale. *Jeu*, (171), 14–19.

Perrot, Claude-Hélène. (1999). Un musée royal au début du XIXe siècle en Ashanti : l'Aban. *Cahiers d'études africaines*, 39(155-156), 875-884.

[https://www.persee.fr/doc/cea\\_0008-0055\\_1999\\_num\\_39\\_155\\_1782](https://www.persee.fr/doc/cea_0008-0055_1999_num_39_155_1782)

Racine, Émilie. (2014). *Les arts de la marionnette et la figure du double*. Éditions universitaires européennes.

Ryngaert, Jean-Pierre (dir.). (2005). *Nouveaux territoires du dialogue*. Actes Sud.

Ryngaert, Jean-Pierre. (2003). Écritures théâtrales contemporaines : état des lieux. Dans *Pratiques : linguistique, littérature, didactique*, (119-120), 109-118.

Saint-Gelais, Richard. (2020, mars). La fiction à travers l'intertexte : pour une théorie de la transfictionnalité, communication lors du colloque en ligne *Frontières de la fiction*. <https://www.fabula.org/colloques/sommaire7435.php/PDF/Saint-Gelais.pdf>

Samoyault, Tiphaine. (2014). *L'intertextualité — Mémoire de la littérature*. Armand Colin.

Schlanger, Judith. (1992). *La mémoire des œuvres*. Nathan.

Sermon, Julie. (2010). Dramaturgies marionnettiques. *L'Annuaire théâtral*, (48), 113-129. <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2010-n48-annuaire016/1007844ar/>

Vinaver, Michel. (1993). *Écritures dramatiques*. Actes Sud.

### **Inspirations artistiques et matériaux de création**

Agneray, Michel. (n.d.). *La danse du petit Indien* [chanson]. <https://dessinemoiunehistoire.net/wp-content/uploads/2014/11/Chanson-La-danse-du-petit-indien-Michel-Agneray.pdf>

Bacon, Joséphine. (2009). *Un thé dans la toundra*. Mémoire d'encrier.

Bacon, Joséphine. (2019). *Uiesh, Quelque part*. Mémoire d'encrier.

Beagan, Tara, (2019). *Deer Woman*. Texte inédit. Texte rendu disponible par l'autrice.

Bender, Charles et al. (2018). *Muliats*. Hannenorak.

Carl, Gilles. (1981). *Les Plouffe* [film]. Canada.

Carreiro, Donna. (2016, 28 septembre). Rafle des années 60 : des enfants autochtones ont été vendus à l'étranger. *Radio-Canada, Ici Alberta*. <https://ici.radio-canada.ca/nouvelle/805696/enfants-autochtones-vendus-rafle-autochtones-sixties-scoop>

Ciaccia, John. (1990, 12 juillet). Oka : les enjeux vont au-delà de la stricte légalité. *Le Devoir*, 11. <https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2760082>

- Collège Jean-de-Brébeuf (2024). *Jean de Brébeuf* [site web]. <https://www.brebeuf.qc.ca/le-college/jean-de-brebeuf/>
- Commission de la santé et des services sociaux des Premières Nations du Québec et du Labrador. (2018). *60 cartes inspirantes pour souligner la journée du mieux-être des Premières Nations*.
- Conn, Heather. (2018, 29 mars). Waneek Horn-Miller [article]. *L'Encyclopédie canadienne en ligne*. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/waneek-horn-miller>
- Festival d'Automne à Paris. (2015). *Entretien avec Robert Lepage*. [https://www.festival-automne.com/storage/medias/spectacle\\_Lepage\\_BD.pdf](https://www.festival-automne.com/storage/medias/spectacle_Lepage_BD.pdf).
- Delgado, Jérôme. (2017, 18 novembre). La relecture apaisante de Nadia Myre. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/arts-visuels/513200/critique-la-relecture-apaisante-de-nadia-myre>
- Fontaine, Naomi. (2013). *Manikanetish*. Mémoire d'encrier.
- Fontaine, Naomi. (2019). *Shuni*. Mémoire d'encrier.
- Frappier, Roger et Kingsley, Justin. (2019). *Chaakapesh* [documentaire]. Canada.
- Gill, Marie-Andrée. (2015). *Framer*. La Peuplade.
- Gill, Marie-Andrée. (2019). *Chauffer le dehors*. La Peuplade.
- Gingras, Claude. (1969, 16 août). Entrevue avec Michel Tremblay. *La Presse*, 26. [https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2682480?docsearchtext=la presse,16 août 1969](https://numerique.banq.qc.ca/patrimoine/details/52327/2682480?docsearchtext=la%20presse,16%20ao%C3%BBt%201969)
- Gosselin, Bernard. (1971). *César et son canot d'écorce* [documentaire]. Canada, ONF.
- Highway, Tomson. (2009). *Dry Lips devrait déménager à Kapuskasing* (J.-M. Dalpé, trad.). Prise de parole.
- Jenniss, Dave. (2021). *Nmihtaqs Sqotewamqol/La cendre de ses os*. Dramaturges Éditeurs.
- Jenniss, Dave. (2023). *Toqaq Mecimi Puwiht/Delphine rêve toujours*. Prise de parole.
- Kanapé Fontaine, Natasha. (2016). *Bleuets et abricots*. Mémoire d'encrier.
- Larousse. (n. d.). *Vertige* [site web]. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/vertige/81685>
- Launière, Soleil. (2023). *Akuteu*. Remue-ménage.

- Laviolette, Guy. (1951). *Histoire du Canada. À la découverte de notre pays*. Procure des Frères de l'Instruction Chrétienne.
- Lepage, Robert. (2007). *La face cachée de la lune*. Les éditions de L'instant même et Ex Machina.
- Lepage, Robert. (2016). *887*. Les éditions de L'instant même et Ex Machina.
- Monnet, Émilie. (2020). *Okinum*. Les Herbes rouges.
- Nouveau Théâtre Expérimental. (2014). *L'Histoire révélée du Canada français, 1608-1998. Première partie : Invention du chauffage central en Nouvelle-France* [fichier vidéo]. Fonds Festival TransAmériques (FTA), Centre de documentation de l'École supérieure de théâtre de l'UQÀM (CEDEST). <https://median.ugam.ca/items/show/72558>
- O'Bomsawin, Kim. (2020). *Je m'appelle humain* [documentaire]. Canada.
- Perkins, Félix. (2020). *Boiteur des bois*. Éditions Perce-Neige.
- Plamondon, Judith. (2020). *Oka : Des 2 côtés de la barricade* [documentaire]. Ici Télé. <https://ici.radio-canada.ca/tele/blogue/1734524/crise-oka-30-ans-mohawks-kanesatake>
- Radio-Canada. (1960, 28 février). En 1960, les Autochtones obtiennent le droit de vote [reportage]. *Premier Plan*. <https://www.youtube.com/watch?v=CBcsZMsO4h0>
- Radio-Canada. (2016, 27 novembre). John A. Macdonald : « un racisme méprisable », selon Serge Bouchard [segment d'émission]. *C'est fou...* <https://ici.radio-canada.ca/ohdio/premiere/emissions/c-est-fou/segments/chronique/195681/sir-john-a-macdonald-serge-bouchard>
- Rohrer, Jean-Daniel. (2018). *Jean-Daniel Rohrer*. Les Éditions Robert Bernier.
- Roy, Gabrielle. (1945/1977). *Bonheur d'occasion*. Stanké.
- Saint-Martin, Lori. (2020). *Pour qui je me prends*. Éditions du Boréal.
- Saint-Pierre, Christian. (2021, octobre). Dave Jenniss explore courageusement son récit originel. *Le Devoir*. <https://www.ledevoir.com/culture/theatre/642102/theatre-dave-jenniss-explore-courageusement-son-recit-origine>
- Sioui, Jocelyn. (2020). *Mononk Jules*. Éditions Hannenorak.
- Tremblay, Michel. (2007). *Les Belles-Sœurs*. Actes Sud
- Tremblay, Michel. (2009). *Le vrai monde*. Leméac.
- Vincent, S. et Arcand B. (1979). *L'image de l'Amérindien dans les manuels scolaires du Québec, ou Comment les Québécois ne sont pas des sauvages*. Éditions Hurtubise.

Wagamese, Richard. (2017). *Cheval Indien* (L. St-Martin et P. Gagné, trad.). Éditions XYZ.

Wagamese, Richard. (2008). *One Native Life*. Douglas & McIntyre.

### **Mémoires et thèses abordant des questions autochtones**

Armand-Gouzi, Nathalie. (2021). *Impacts d'une rencontre fictive entre Ti-Jean et Tshakapesh dans la démarche d'une écrivaine franco-québécoise* [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.

Bourcier, Hugo. (2017). *La cheerleader et la forêt ; suivi de, Lignes de fuites, cercles ouverts* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

Bourgeois, Annie. (2011). *Les relations interculturelles entre les Autochtones et les Allochtones du Québec : étude de cas des communautés de Nutashkuan et de Natashquan* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

Charce, Chloé. (2008). *Entre-deux mondes — Métissage, identité et histoire : sur les traces de Sonia Robertson, Sylvie Paré et Rebecca Belmore ou les parcours artistiques de trois femmes artistes autochtones, entre la mémoire et l'audace* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

Desmarais- Tremblay, Laurence. (2016). *L'histoire de qui ? : une analyse critique des rapports entre les autochtones et le Musée de la Civilisation à Québec dans le cadre de l'élaboration de l'exposition C'est notre histoire : Premières Nations et Inuit du XXI<sup>e</sup> siècle* [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.

Dulong-Savignac, Josianne. (2018). *Les pensionnats autochtones canadiens, histoire, mémoire : montages et regards sur les images d'archives par une exposition participative* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

Rousseau, Audrey. (2011). *Mémoires et identités blessées en contexte postcolonial : la Commission de vérité et réconciliation du Canada* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

St-Amand, Isabelle. (2012). *La crise d'Oka lors du siège, dans les films documentaires et dans les récits littéraires autochtones et allochtones au Québec et au Canada : événement, rapport à l'espace et représentations* [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.

Therriault, Caroline. (2016). *Mamu-Ensemble : impact d'un projet de création théâtrale collective sur le rapprochement interculturel entre adolescents innus et allochtones : recherche-crédation et recherche-action* [mémoire de maîtrise]. Université du Québec à Montréal.

Tirel, Astrid. (2017). *Le théâtre autochtone francophone contemporain au Québec : Enjeux esthétiques, éthiques et politiques* [thèse de doctorat]. Université du Québec à Montréal.