

Fouilles sous la Canopée : apparition d'une problématique de recherche création. Dans les fils emmêlés de la mémoire : écriture dramatique et appropriation culturelle.

Excavations under the Canopy: Emergence of a problem in Artistic Research. In the tangled threads of memory: playwriting and cultural appropriation

Geneviève Bélisle¹

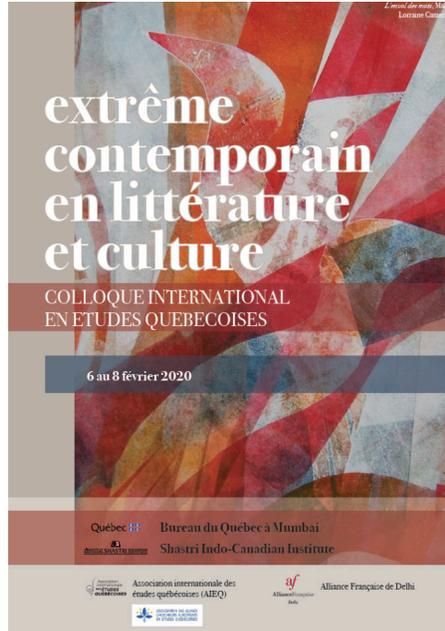
Submetido em 8 e aprovado em 22 de novembro de 2020.

Résumé: Si le théâtre parle inévitablement de l'Autre, un artiste a-t-il pleine liberté pour aborder une autre culture que la sienne en création ? Voilà une des questions que se pose Geneviève Bélisle, qui partage ici les premières pistes de réflexion d'une recherche création explorant les thèmes de l'écriture dramatique et de l'appropriation culturelle. Elle le sait : elle aborde sans aucun doute un sujet excessivement sensible dans le milieu théâtral québécois (et dans bien d'autres sphères, il va sans dire). Pour réfléchir à cette question, elle met en relation les notions de mémoire, d'histoire et d'identité de manière ludique et fantaisiste tout en abordant une autre culture que la sienne. Intuitivement, elle a choisi de se pencher sur les Autochtones du Québec, plus particulièrement sur la culture des Mi'gmaq de la Gaspésie. Elle a en tête de tisser des liens entre des mémoires, d'embrasser l'Autre sans le heurter, mais surtout de parler d'humanité.

Mots-clés: identité. Mémoire. Histoire. Appropriation culturelle. Théâtre. Écriture dramatique.

Abstract: If theater inevitably speaks of the Other, does an artist have full freedom to approach a culture other than his own in creation? That is one of the questions asked by Geneviève Bélisle, who shares here the initial thoughts of a research-creation project that explores the themes of playwriting and cultural appropriation. She knows it: without a doubt, she is tackling an excessively sensitive subject at the moment in the Quebec theatre milieu (and in many other spheres, it goes without saying). To reflect on this question, she relates the notions of memory, history and identity in a playful and fanciful way while approaching a culture other than her own. Intuitively, she has chosen to focus on the Aboriginal people of Quebec, more specifically on the culture of the Mi'kmaw of the Gaspé Peninsula. She has in mind to weave links between memories, to embrace the Other without offending him, but above all to speak of humanity.

Key-words: identity. Memory. History. Cultural Appropriation. Theatre. Playwriting.



1. Dévoiler les racines

Durant l'été 2018, des mouvements de manifestation contre deux projets de Robert Lepage prennent naissance à Montréal. Slāv aborde la thématique de l'esclavage et *Kanata*, raconte une partie de l'histoire du Canada à travers les relations entre Blancs et Autochtones. Dans les deux cas, les spectacles sont annulés (ou suspendus, je n'entrerai pas dans les détails ici). À ce moment, 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 ? Quelques mois avant ces événements, dans le cadre de ma maîtrise, j'ai écrit une œuvre dramatique dans laquelle des textes du répertoire québécois se retrouvent juxtaposés. La poète innue Joséphine Bacon se trouve parmi les auteurs retenus. Il va de soi que j'avais obtenu l'autorisation des artistes et éditeurs pour utiliser leurs mots, mais jamais je n'ai pensé que mon élan créateur puisse être perçu comme un geste de pillage ou un sentiment de domination s'enracinant dans une forme de colonialisme. Je suis tout

à coup très préoccupée. Mes certitudes se trouvent ébranlées. C'est tout mon être qui vacille, la créatrice et l'humain.

Effectivement, évoluant dans le milieu du théâtre québécois depuis plus de vingt ans, comme actrice, conseillère à la dramaturgie, médiatrice culturelle, directrice d'une petite compagnie et (plus récemment) autrice, je ne comprends pas la remise en question de la liberté de création artistique. C'est donc plus fort que moi à ce moment-là, je dois réagir. Mais sur la place publique, le dialogue n'existe qu'en apparence, les opinions sont polarisées, le débat s'envenime. Et je suis tout à coup bien consciente que ce n'est pas le fait d'écrire une lettre étalant mes états d'âme d'artiste dans les journaux qui réglera mon malaise ou fera avancer la réflexion. La question de l'appropriation culturelle dans les arts devient tout à coup plus grande que nature. Contre toutes mes attentes, presque malgré moi, je fais donc le saut au doctorat.

2. À l'orée de la forêt

Avec ce projet que j'ai intitulé *Dans les fils emmêlés de la mémoire : écriture dramatique et appropriation culturelle*, j'aborde sans contredit un sujet excessivement sensible en ce moment dans le milieu théâtral québécois (et dans bien d'autres sphères, il va sans dire). Les artistes issus des minorités culturelles revendiquent avec raison plus de place dans les créations et sur scène ; les artistes « blancs » craignent une atteinte à la liberté de création et l'obligation de respecter certains quotas dans les productions. Tout se mélange : la place des minorités sur les scènes, les accusations d'appropriation culturelle, le racisme systémique, l'équité, la liberté de création, etc. Et c'est tout le processus de création qui semble subir les conséquences de cette confusion. Je cherche à comprendre. J'ai besoin de comprendre.

Si le théâtre parle inévitablement de l'Autre, un artiste a-t-il pleine liberté pour aborder une autre culture que la sienne en création ? Comment est-ce possible de créer à partir d'une mémoire partagée ? De quelles manières un auteur peut-il faire état des torts subis et traiter des aspects douloureux d'une culture minoritaire s'il appartient à la culture dominante ? Quel est l'impact de l'avènement de la notion d'appropriation culturelle dans le paysage de la création et sur les processus d'écriture d'une œuvre ?

Pour approfondir ces questions, il m'est apparu nécessaire de réfléchir au rapport entre histoire, mémoire et théâtre, trois notions qui me sont particulièrement chères en tant qu'auteurice. Je souhaite explorer les possibilités de les mettre en relation de manière ludique et fantaisiste tout en abordant une autre culture que la mienne. Intuitivement, j'ai choisi de me pencher sur les Autochtones du Québec, plus particulièrement sur la culture des Mi'gmaq de la Gaspésie (première communauté autochtone d'Amérique du Nord à entrer en contact avec les Européens, au 16^e siècle), une des nations ayant subi – et continuant de subir – les effets de la colonisation.

3. Grimper pour atteindre et déployer les feuilles

Les premières recherches m'ont amenée à retenir cinq concepts qui serviront à ancrer mon projet. Planant au-dessus de l'ensemble du projet, les notions de mémoire et d'histoire m'apparaissent inséparables l'une de l'autre. D'abord, elles peuvent être attribuées aussi bien à un individu qu'à un peuple et forgent toutes les deux l'identité individuelle et collective. Ces concepts demeurent également indissociables de la notion d'oubli, volontaire ou non, et se trouvent bien évidemment liés à l'idée de transmission, qui se fait grâce à l'écriture, en particulier chez les Occidentaux, ou grâce à l'oralité, en particulier chez les peuples autochtones. Les lectures à ce sujet permettent de constater que la valeur accordée à l'oralité s'est transformée au fil des siècles, expliquant les divergences frappantes entre l'histoire du Canada racontée dans les livres officiels par les Occidentaux et l'histoire de l'Amérique du Nord transmise oralement chez les Autochtones, de génération en génération, et laissée en marge de l'histoire officielle. Effectivement, l'historien André Burguière (2018, p. 204) rappelle que l'arrivée de l'imprimerie à la Renaissance et la circulation des documents imprimés a fait de la mémoire (donc de la tradition orale) quelque chose dont il fallait maintenant se méfier alors qu'elle avait toujours été la principale source du savoir. Les écrits sont peu à peu devenus une référence plus officielle, plus fiable. Or ce qui se retrouvait dans les livres ne représentait pas nécessairement la « vérité ». L'effacement volontaire de l'histoire de groupes marginalisés a souvent été opéré dans le but de créer une histoire qui plaisait à la majorité et qui la faisait bien paraître. Je cite à ce sujet Nadine St-Louis, entrepreneure

culturelle d'origine mi'gmaq, qui confirme à quel point il y a des absents dans le discours historique canadien :

Comme tous les pays, le Canada a reçu un livre d'histoire [...], mais c'était un concours littéraire qui a été lancé par le roi d'Angleterre [...]. Le roi a lancé le concours, mais qui a répondu à l'appel ? Est-ce que ce sont les femmes ? Est-ce que ce sont les francophones ? Est-ce que ce sont les Autochtones ? On a gardé la lentille coloniale pour établir le narratif historique du nouveau pays canadien (Darsigny-Trepanier, M., Nepton-Hotte, C., Jérôme, L. et Uzel, J-P., 2019, p. 54).

Il est donc évident que l'histoire des Autochtones a été effacée du discours officiel relatant l'histoire du Québec et du Canada. L'écriture ne faisait pas partie de leur mode de vie, ce qui donnait en quelque sorte tout le pouvoir aux Blancs. Pourtant, ce récit s'avère étroitement lié à celui des colonisateurs, qui est en quelque sorte aussi le mien. Mais comme j'ai appris l'histoire du Québec dans les livres, une histoire écrite par des Blancs, je n'ai jamais entendu la version des Autochtones. C'est aujourd'hui que je découvre un pan de l'histoire qui m'était encore inconnu.

Si des éléments du passé ayant délibérément été dissimulés peuvent soudain apparaître et changer les perspectives, d'autres plus connus mais simplement oubliés peuvent aussi refaire surface dans notre présent. C'est ce que Pierre Nora appelle les « lieux de mémoire » (NORA, 1997), des petits morceaux du passé qui prennent la forme de monuments ou de lieux historiques, mais aussi d'événements, de chansons, de symboles liés à une mémoire collective. Je vois dans ces lieux de mémoire la rencontre de l'histoire et de la mémoire, un rendez-vous entre des faits et des émotions, mais aussi entre le passé et le présent. C'est la manifestation tangible du passé dans la vie d'aujourd'hui et du lien que nous entretenons avec lui. J'y perçois là une forme de théâtralité fort intéressante.

En fait, tout comme l'écrit Louise Vigeant dans un article paru dans la revue *Jeu* (VIGEANT, 1989), j'aime concevoir le théâtre en tant que lieu de mémoire, en tant qu'espace donnant vie à la mémoire des créateurs, bien sûr, mais aussi à celle des spectateurs. Je suis tout particulièrement stimulée par cette idée de provoquer des liens entre ma mémoire personnelle, la mémoire collective des Québécois, ma mémoire de

créatrice et celle des spectateurs, quels qu'ils soient. Il y a là un terreau fertile à créer pour la scène à partir de la mémoire. Le théâtre offre un point de vue sur le passé et fait voir autrement le présent à travers un voyage en arrière. Selon la proposition artistique et la manière d'aborder ce passé, le spectateur se retrouve devant une reconstitution, une interprétation ou une extrapolation de l'histoire. Dans tous les cas, dans cette mosaïque de fragments cousus par les créateurs, le théâtre devient un terrain de jeu pour le spectateur, qui reconnaît des éléments, devine des allusions, saisit des références, se confronte à de nouvelles perspectives, se sent interpellé par des symboles ou des souvenirs.

Dirigé par Joël Beddows et Louise Frappier, l'ouvrage *Histoire et mémoire au théâtre* (BEDDOWS et FRAPPIER, 2016) explore justement les liens que le théâtre peut développer avec les notions de mémoire et d'histoire, faisant en sorte d'aborder la création comme un moyen de transformer notre perception de l'histoire. Le concept d'histoire est ainsi détaché de son sens scientifique et placé « à la croisée des chemins : ceux de la remémoration [...], du changement des paradigmes politique et social [...] et de l'aspect esthétique implicite à toute forme de mise en récit » (p. 6). Selon Beddows, trois grandes tendances semblent se manifester dans le théâtre aujourd'hui : l'activation et la réactivation de la mémoire (l'importance du souvenir et des faits historiques), les histoires événementielles (la place de l'auteur dans sa façon de raconter des événements marquants de l'histoire) et la représentation autobiographique (la mémoire autobiographique). Je souhaite essentiellement m'aventurer sur la voie de l'activation et la réactivation de la mémoire.

Cependant, l'acte de création à partir de la mémoire collective ou impliquant une autre mémoire que celle de ma « communauté » soulève bien évidemment la question de l'appropriation culturelle, mon troisième concept. Depuis quelques années, plusieurs créateurs se sont retrouvés dans des situations de controverses et se sont fait accuser de faire de l'appropriation culturelle en raison du sujet de leur projet ou du traitement qu'ils en faisaient. La signification du terme demeure toutefois imprécise et varie en fonction du clan auquel les gens appartiennent. Comme le rappelle Ethel Groffier, autrice de l'essai *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autochtones et liberté d'expression*, la notion « avait [auparavant] une connotation neutre d'échange entre les cultures » (GROFFIER,

2020, p. 28). Puis, au moment où le colonialisme a commencé à être critiqué, vers les années 1970 et 1980, le concept de privation est apparu dans la définition, c'est-à-dire qu'en s'appropriant un élément d'une autre culture ou en l'imitant, un auteur dépouille une communauté de cet élément. 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 » (Office québécois de la langue française, 2012). L'Encyclopédie canadienne indique quant à elle que « l'appropriation culturelle consiste à emprunter quelque chose à la culture de l'autre sans son consentement. [...] L'appropriation culturelle reflète souvent une inégalité de pouvoir racialisée entre deux cultures » (L'Encyclopédie canadienne en ligne, 2019).

Parmi les nombreux autres auteurs qui traitent de la question, James O. Young (2018), affirme qu'il existe trois formes d'appropriation dans les arts : l'appropriation de contenu, d'objet et de sujet (aussi appelée « appropriation de voix »). Young considère toutefois que ce ne sont pas tous les cas d'appropriation qui portent préjudice, soulignant que certains gestes artistiques peuvent avoir des conséquences positives, par exemple lorsqu'ils permettent de renouveler le regard posé sur une culture ou de réduire l'érosion culturelle. Il souligne également l'importance de s'attarder à la signification du mot « culture » et la difficulté de déterminer quels éléments la définissent. De son côté, Jean-Philippe Uzel (2019) tient à différencier « appropriation culturelle », concept qui sous-entend un rapport de dominant-dominé souvent nié par les artistes qui en sont accusés, et « appropriation artistique » (ou « art d'appropriation »), geste posé par des artistes qui choisissent délibérément de créer à partir d'autres œuvres sans en avoir la permission.

Ainsi, peu importe la définition, l'appropriation culturelle implique un rapport incontournable à l'Autre, ce qui a fait apparaître un quatrième concept dans mon projet : l'altérité, le « fait d'être autre » (REY, 2010). Pour aborder cette notion, je trouve très inspirant l'ouvrage *L'écart et l'entre* de François Jullien (2012). En effet, l'auteur souligne que le réflexe d'aborder l'autre en observant ce qui le différencie de soi provoque nécessairement un rapport inégal : l'un surplombe l'autre et se place en mode analyse plutôt que de viser une ouverture à l'autre. De plus, le fait de nommer

la différence qui existe entre l'autre et soi, qu'elle soit ethnique, sociale, religieuse, politique ou culturelle, impliquerait de reconnaître qu'il existe une culture première de laquelle sont issues toutes les autres cultures. Il y aurait donc une culture à la source de toutes les autres, ce qui créerait déjà une forme d'inégalité dans le rapport entre les cultures. Ainsi 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 favorisant le dialogue et permettant de se découvrir soi-même dans le regard de l'autre. C'est ce que Jullien appelle la réflexivité.

Cet objectif d'installer un rapport d'égal à égal n'est cependant pas si simple à atteindre. Même si un mouvement de décolonisation s'est enclenché depuis plusieurs années, les points de vue européens et étatsuniens continuent d'être majoritairement ceux à partir desquels le monde est observé : les connaissances qui sont créées du côté occidental demeurent plus crédibles que celles qui arrivent de l'extérieur de l'Occident. À ce sujet, la chercheuse indigène maorie Linda Tahini Smith a publié en 1999 un livre qui fait état des conséquences de l'impérialisme sur les peuples et nations autochtones ayant subi la colonisation. La manière de les considérer, de les représenter et de les exclure des comptes-rendus a fait en sorte que leur histoire a été interrompue et reformulée. Le domaine de la recherche n'a pas échappé à cette influence et s'appuie encore aujourd'hui sur des savoirs, des systèmes et des valeurs ancrés dans la science occidentale. Depuis plus de vingt ans, des chercheurs autochtones et non-autochtones tentent de décoloniser les milieux universitaires, de décentraliser les références et de redonner à l'imaginaire sa place par le biais de recherches multidisciplinaires s'inspirant de méthodologies en sciences sociales ou encore de pratiques autochtones.

Élaborée par la chercheuse autochtone Jo-ann Archibald (2008), le *storywork*, la recherche comme récit, représente ainsi une de ces méthodologies. Il s'agit de considérer la recherche en tant que processus d'apprentissage privilégiant des actions de synergie et d'interdépendance entre l'orateur, l'histoire et l'auditeur et le contexte dans lequel le récit est utilisé. Si le chercheur se trouve au cœur de ce travail, le personnage du *Trickster* y est aussi omniprésent. Figure importante dans les cultures autochtones, le *Trickster* change de forme, passant de l'humain à un animal (corbeau, coyote), à un élément de la

nature ou à une forme sacrée. Dans les récits, il se retrouve souvent en mauvaise posture pour avoir ignoré de mettre en pratique de bons comportements comme le partage, la justice ou la responsabilité. Son désir de se reconnecter avec son côté lumineux lui permet de transmettre, souvent avec humour, des leçons à travers les récits. Le *Trickster* se trouve donc dans le *faire* et non dans l'*être*, une constatation qui concorde avec mes préoccupations d'artiste-chercheur.

Autrement dit, au fil du temps qui passe, je m'aperçois que le *faire* se trouve au cœur de mes intérêts artistiques. Oui, je veux pouvoir comprendre, expliquer, définir. Mais je souhaite que ce soit l'art comme processus qui me propose des pistes de réflexions et de réponses. Ainsi, pour la partie création de ma présente recherche, j'explorerai l'écriture dramatique, fouillant possiblement les notions d'intertextualité (SAMOYAULT, 2014) et de montage dramatique : je suis une accumulatrice de petits objets, de dessins, d'images, de citations et de mots que je m'amuse à assembler, de connivence avec le hasard et l'intuition, tout en jouant avec la notion d'altérité, indissociable du geste d'écriture.

Ici, l'image de l'auteur-rhapsode qui coud et découd, tel qu'imaginé par Jean-Pierre Sarrazac (RYNGAERT), 2005, p. 15), la vision de « [l']art comme expérience » de John Dewey (1915/2010), que je suis en train de découvrir, les propos sur l'empathie de l'autrice de théâtre Suzanne Lebeau (2019) et ceux de Jean-Pierre Ryngaert et Joseph Danan sur la dramaturgie, qu'il me faut (re)lire davantage, m'interpellent grandement. La dramaturgie représente donc mon dernier concept.

4. Lever les yeux vers la canopée existante

Plusieurs artistes m'inspirent et m'accompagnent dans ce voyage. D'abord, il y a les œuvres théâtrales de Robert Lepage (*Les sept branches de la rivière Ota*, *La face cachée de la lune*, 887 et *La Casa Azul*, pour ne nommer que celles-là), un artiste qui place la mémoire et l'histoire en représentation, qui fait cohabiter mémoire individuelle et mémoire collective et qui cherche à aller à la rencontre de l'autre à travers des récits ludiques, des narrations sensibles et de riches références historiques.

Le travail du peintre canadien d'origine suisse Jean-Daniel Rohrer me stimule aussi beaucoup. Ses œuvres, inspirées par l'histoire de l'Europe et du Canada et mélanges

de peinture, de collage et d'estampe, ressemblent à des mosaïques qui regroupent des morceaux de mémoire collective où chacun peut y découvrir un sens, y trouver des références. Un jeu de mémoire fascinant.

Je suis aussi très sensible au travail de la chorégraphe et danseuse Pina Bausch. Dans ses pièces, elle parle du quotidien, de la vie tout près de nous, elle présente des hommes et des femmes dont certains nous ressemblent et elle choisit souvent de situer son propos dans des univers qui tendent vers l'imaginaire, l'intangible ou le rêve : *Café Müller*, *Kontakthof* et *Vollmond*, pour ne nommer que ces pièces-là. Pour créer, elle propose à ses danseurs des situations ou des thèmes en apparence banals. Puis, elle demande à chacun de répondre à la question par de courtes séquences dansées. Elle assemble ensuite ces petits fragments chorégraphiques afin d'en faire une narration. Voilà en partie comment j'ai envie d'explorer le territoire devant lequel je me trouve.

Finalement, je suis inspirée par le travail de Nadia Myre, une artiste multidisciplinaire québécoise et algonquine que j'ai récemment découverte. Dans plusieurs de ses œuvres, elle joue sur les notions d'espace-temps et de mémoire afin de parler d'identité, que ce soit la sienne ou celle des autres. Elle a créé, de 2000 à 2002, une œuvre imposante intitulée *Indian Act*, qui reproduit les cinq premiers chapitres de la *Loi sur les Indiens* de 1876, en version anglaise. Les 56 pages de ces chapitres ont été copiées sur du tissu et les phrases ont été « effacées » grâce au perlage, une technique traditionnelle féminine. Plus de 250 personnes se sont jointes au projet de remplacer le texte par des perles blanches et de couvrir le fond de perles rouges, un geste politique rassembleur visant la réappropriation d'une culture. J'aime que l'impact du faire, du processus soit ici aussi important que l'œuvre achevée.

5. Poïétique envisagée de l'escapade

Avec cette recherche-crédation, j'aimerais réfléchir à la signification du terme « appropriation culturelle » dans un contexte de création artistique et en explorer les enjeux et les limites, identifier et comprendre les sensibilités des cultures dominées qui font l'objet d'une création et mettre en pratique les constatations qui en seront issues.

Plus largement, je souhaite ouvrir la discussion au sujet de la réception des œuvres qui traitent de la notion d'altérité, qui tentent d'inclure l'autre dans un imaginaire collectif et qui lui font une place sur nos scènes. J'ai en tête de tisser des liens entre des mémoires qui cohabitent sans se connaître ni se reconnaître. Imaginer et raconter notre histoire. Embrasser l'Autre sans le heurter. Parler d'humanité. C'est terrifiant, mais inspirant. Et cela me semble plus que nécessaire.

Pour réaliser cette traversée, dès le départ, j'avais en tête de privilégier la méthode heuristique telle que décrite par Clark Moustakas (1990), c'est à dire que j'envisageais mon parcours au doctorat comme une série d'allers-retours entre la recherche théorique et la démarche artistique. Sans mettre de côté cette première voie, j'ai choisi de la combiner à la *storywork* de Jo-ann Archibald, méthodologie tout à fait inspirante pour le processus d'une recherche-crédation. Parmi mes outils indispensables, un carnet de bord me donne l'occasion de décrire mon processus avec une certaine objectivité. Je mets par écrit mes découvertes et mes observations et je note différentes intuitions qui surgissent en cours de route. Parallèlement à cette écriture, un des murs de mon bureau a été transformé en mosaïque de *post-it* de toutes les couleurs sur lesquels j'ai inscrit des idées, des mots, des thèmes, des noms de personnages réels et fictifs, des bouts de poèmes. Je m'amuse à les déplacer et à les classer au gré de mes intuitions, j'en ajoute, j'en enlève. Je compile aussi, dans un fichier numérique, pêle-mêle, des bribes de scènes et des petits bouts de dialogues qui surgissent durant les plages d'écriture que je m'accorde. Peu à peu, je constitue de la sorte une base de données très variées, composée de références artistiques, de récits historiques et de souvenirs personnels, un corpus que j'exploiterai au moment où j'entrerais davantage dans la partie création.

Bien évidemment, étant donné que la notion d'altérité demeure au cœur de ce projet, j'avais prévu des rencontres avec des Autochtones et des visites au sein de la nation mi'gmaq, en Gaspésie, afin de nourrir ma démarche. La pandémie m'a forcée (et m'oblige encore) à revoir cette partie de mon projet. J'aime penser que c'est ce *Trickster* qui me joue des tours et m'invite à prendre un autre chemin pour donner forme à ce dialogue.

6. Trouver ma place puis élargir la canopée

En regardant autour de moi ce qui s'était fait du côté des relations entre les Allochtones et les Autochtones, j'ai trouvé plusieurs thèses qui abordent déjà des aspects de l'histoire ou de la culture autochtone (les pensionnats, le théâtre, les relations entre allochtones et autochtones). Peu traitent cependant de la cohabitation des mémoires québécoise et autochtone. Ce n'est pas simple. Il faut chercher à créer un espace de dialogue où les deux cultures se trouvent à égalité et évitent de considérer les éléments de l'autre culture comme faisant partie d'un héritage folklorique, accepter d'ouvrir le passé pour tenter d'y poser un regard différent. Comme le dit si bien Régine Robin,

[L]e passé n'est pas simplement une mémoire constituée officiellement avec laquelle les classes dominantes pourraient jouer, dont elles pourraient user et abuser ; il n'est pas non plus uniquement constitué de fragments, de lambeaux plus ou moins disloqués, occultés, oubliés, que des groupes cherchent à faire revenir à la surface [...] ; il est aussi une force qui nous habite et nous structure involontairement, inconsciemment, l'étoffe de laquelle nous sommes faits (ROBIN, 2003, p. 219).

Me voilà donc au cœur d'une immense et dense forêt. Entourée de ces arbres plus grands que nature, j'ai souvent le vertige. Mais la lumière qui se fraie un chemin à travers le feuillage me remplit d'une force tranquille. Alors, j'avance.

Références

Recherche-création, méthodologies autochtones et sujets connexes

ARCHIBALD, Jo-ann. An Indigenous Storywork Methodology in Handbook of the Arts. Dans J. Gary Knowles, *Qualitative Research: Perspectives, Methodologies, Examples, and Issues*. Thousand Oaks: SAGE Publications, 2008, p. 371-385.

GOSELIN, P., et Le COGUEC E. (dirs.). *La recherche création : pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec : Presses de l'Université du Québec, 2006.

McGREGOR, Deborah, RESTOULE, Jean-Paul et JOHNSTON, Rochelle. *Indigenous Research – Theories, Practices and Relationships*. Toronto et Vancouver : Canadian Scholars, 2018.

MOUSTAKAS, Clark. *Heuristic Research: Design, Methodology and Applications*. London : Sage Publications, 1990.

TUHIWAI SMITH, Linda. *Decolonizing Methodologies*. Dunedin: University of Otago Press, 1999.

Histoire et mémoire

BEDDOWS, J. et FRAPPIER, L. (dir.). *Histoire et mémoire au théâtre*. Québec : Les Presses de L'Université Laval, 2016.

BURGUIERE, André. Histoire et mémoire. *La Revue Tocqueville*, (39) 1, 199-218. Toronto: University of Toronto Press, 2018.

NORA, Pierre. *Les lieux de mémoire* (Tome 1). Paris : Gallimard, 1997.

ROBIN, Régine. *La mémoire saturée*. Paris : Éditions Stock, 2003.

VIGEANT, Louise. Théâtre de la mémoire, mémoire du théâtre. *Jeu*, (50), 1989, p. 200–205.

Appropriation culturelle et altérité

DARSIGNY-TREPANIER, M., NEPTON-HOTTE, C., JEROME, L. et UZEL, J P. *L'appropriation culturelle et les peuples autochtones : entre protection du patrimoine et liberté de création*. Montréal : GRIAAC, 2019.

Récupéré de https://griaac.uqam.ca/wp-content/uploads/sites/74/rapport_griaac_appropriation_culturelle.pdf.

GROFFIER, Ethel. *Dire l'autre. Appropriation culturelle, voix autochtones et liberté d'expression*. Montréal : Leméac Éditeur, 2020.

L'Encyclopédie canadienne en ligne, 2019. Récupéré de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/cultural-appropriation-of-indigenous-peoples-in-canada>

Office québécois de la langue française, 2012. Récupéré de http://gdt.oqlf.gouv.qc.ca/ficheOqlf.aspx?Id_Fiche=26542525

REY, Alain, dir. *Dictionnaire historique de la langue française*. Paris : Dictionnaires Le Robert, 2010.

UZEL, Jean-Philippe. Appropriation artistique versus appropriation culturelle/ Artistic Appropriation Versus Cultural Appropriation. *esse arts + opinions*, (97), 2019, p. 10-19.

YOUNG, O. James. *Cultural Appropriation and the Arts*. Malden (É-U): Blackwell Publishing, 2008.

Dramaturgie

DANAN, Joseph. *Qu'est-ce que la dramaturgie?* Paris : Actes Sud, 2017.

LEBEAU, Suzanne. *Écrire pour les jeunes publics : une conquête de la liberté*. Montréal : Dramaturges Éditeurs, 2019.

RYNGAERT, Jean-Pierre (dir.). *Nouveaux territoires du dialogue*. Paris : Actes Sud, 2005.

SAMOYAUULT, Typhaine. (2014). *L'intertextualité – Mémoire de la littérature*. Paris : Armand-Colin.

Inspirations artistiques

BACON, J., CARDINAL, C., CLARK, M., GAGNON, F., KANAPÉ FONTAINE, N., MARTIN, A. et VOYER-LÉGER, C. *Terres de Trickster. Contes des Premières Nations*. Montréal : Possibles Éditions, 2014.

BAUSCH, Pina. *Comme une épine dans l'œil. La plainte de l'impératrice*. Paris : L'Arche, 2012.

JOLY, Mylène. L'approche chorégraphique de Pina Bausch : d'une esthétique de la mémoire à une éthique de la création, *Jeu : revue de théâtre* 144 (3), 2012, p. 154 157.

LEPAGE, Robert. *La face cachée de la lune* [Théâtre]. Québec : Les éditions de L'instant même et Ex Machina, 2007.

_____. 887 [Théâtre]. Québec : Les éditions de L'instant même et Ex Machina, 2016.

MYRE, Nadia. (s. d.). *Nadia Myre*. Récupéré de <http://www.nadiamyre.net/>

ROHRER, Jean-Daniel. *Jean-Daniel Rohrer*. Saint-Alphonse-de-Rodriguez (Québec) : Les Éditions Robert Bernier, 2018.

WENDERS, Wim. *Pina* [DVD]. Neue Road Movies, 2011.

Notes

¹ Doctoral student, Université du Québec à Montréal (UQAM), Canada. belisle.genevieve.2@courrier.uqam.ca