

Décoloniser les espaces de création

Julie Burelle

Number 177 (1), 2021

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/95348ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Burelle, J. (2021). Décoloniser les espaces de création. *Jeu*, (177), 60–63.

DÉCOLONISER LES ESPACES DE CRÉATION

Julie Burelle

Comment décoloniser le théâtre ? Des artistes autochtones et leurs allié·es s'affairent à repenser non seulement ce qui se passe sur scène — ce qui y est représenté —, mais également tout le processus de création qui mène à la rencontre avec le public.





Service du thé lors d'une représentation de *Là où le sang se mêle*, texte de Kevin Loring, traduit et mis en scène par Charles Bender (Productions Menuentakuan, 2018). © Elias Djemil-Matassov

À son meilleur, le théâtre est un lieu de rencontres et de transformations. Pour que cette alchimie opère, il faut que, de part et d'autre, les participant·es se sentent invité·es et reçu·es sur des bases égalitaires. Comment orchestrer de telles 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 toujours marqué par la méconnaissance, pour ne pas dire le mépris¹ ?

Ces questions sont importantes, car nombre d'artistes de la scène autochtone ne disposent pas, pour convoquer le public, d'un lieu qui leur serait propre, hors des réseaux de la culture dominante. Plusieurs doivent donc créer dans des contextes qui leur imposent (parfois inconsciemment) des façons de faire, ou dans

des institutions dont la mission sert davantage la culture majoritaire et les attentes de ce public que celles d'un auditoire autochtone. Bien qu'on assiste à des avancées en matière d'inclusion², il ne suffit pas simplement de promouvoir des voix autochtones. Encore faut-il repenser — décoloniser — les bases de cette invitation et les protocoles qui la régissent, afin de ne pas reproduire certaines hiérarchies culturelles, esthétiques et politiques.

Deux exemples nous intéressent ici : les Productions Menuentakuan et ce que nous appelons leur dramaturgie de l'interpellation dans *Muliats*, première création théâtrale présentée au Théâtre Denise-Pelletier en 2016 ; et, plus à l'ouest, l'entente développée par Kim Senklip Harvey (Syilx, Tsilhqot'in, Ktunaxa et Dakelh) avec deux théâtres institutionnels, ratifiée par un traité tripartite en 2018. Ce dernier assure des conditions

de travail respectueuses des valeurs autochtones pour l'élaboration de l'œuvre *Break Horizons* de Senklip Harvey.

Dans les deux cas, ces créateurs et créatrices réclament un plus grand pouvoir décisionnel et affirment l'importance d'aménager ce que l'artiste et commissaire David Garneau (Métis) appelle « des espaces autochtones irréconciliables » au sein des structures officielles, c'est-à-dire des lieux où artistes et publics des Premières Nations peuvent se rencontrer autour de thèmes et de pratiques qui leur sont propres, et sans avoir pour seul but de sensibiliser les allochtones³. Car, pour contrer ce que le sociologue Pierrot Ross-Tremblay (Innu) nomme la « culture internalisée de l'oubli », qui découle du « colonialisme psychologique » que continuent de subir les Autochtones, il faut que ces artistes aient des espaces pour réactiver

1. Les événements entourant le décès de madame Joyce Echaquan démontrent la force et la persistance de ce mépris, ainsi que les conséquences tragiques de cette méconnaissance.

2. Pensons, entre autres, à la résidence d'Émilie Monnet (Anishinaabe) au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui, ou à celles de Soleil Launière (Innu) et de Sylvia Cloutier (Inuk) à l'École nationale de théâtre.

3. David Garneau, « Imaginary Spaces of Conciliation and Reconciliation », *West Coast Line #74: Reconcile This!*, vol. 46, no 2, (été 2012), p. 33



L'artiste autochtone Kim Senklip Harvey, en compagnie d'Ashlie Corcoran, directrice artistique de la Arts Club Theatre Company, et de Daryl Cloran, directeur artistique du Citadel Theatre, au moment de la signature du traité visant à soutenir la création de l'œuvre *Break Horizon*.

leurs propres récits et traditions⁴. Ces lieux, même s'ils font partie de structures institutionnelles, se doivent de résister à l'idée d'une réconciliation rapide ou de surface, ajoute Garneau. D'ailleurs, selon la chercheuse Jill Carter (Anishinaabe), il faut revoir les fondements de la relation entre ces populations, et cela exigera «un réel

4. Pierrot Ross-Tremblay, *Thou Shalt Forget: Indigenous Sovereignty, Resistance, and the Production of Cultural Oblivion in Canada*, Londres, University of London Press, 2019.

virage relationnel si les peuples colonisateurs et autochtones veulent codévelopper une alliance respectueuse de tous ses membres, humains et autres qu'humains⁵». Menuentakuan et Kim Senklip Harvey s'inscrivent dans ce mouvement de résistance.

5. Jill Carter, «Retreating to/Re-treating from "Irreconcilable Space": Canadian Theatre Workers and the Project of Conciliation», dans Evan Tsitsias (dir.), *The Directors Lab: Techniques, Methods, and Conversations about All Things Theatre*, Toronto, Playwrights Canada Press, 2019, p. 186.

MULIATS: VERS UNE DRAMATURGIE DE L'INTERPELLATION

Si le théâtre est un espace de transmission des récits, cet échange est souvent à sens unique, allant des protagonistes sur scène vers un public réceptif, mais pas toujours appelé à s'impliquer. Les Productions Menuentakuan, fondées par Xavier Huard, Marco Collin (Innu) et Charles Bender (Wendat), cherchent à changer cet état des choses, et à créer des collaborations théâtrales transformatrices. En langue innue, faire «menuentakuan», c'est «prendre le thé ensemble, se dire les vraies choses dans le plaisir et la bonne humeur.» Cette interpellation est au cœur de *Muliats*, qui met en scène la rencontre entre Charles (Charles Bender), un jeune Innu en déroute identitaire venu s'installer à Muliats (Montréal), et Christophe (Xavier Huard ou Christophe Payeur), son colocataire allochtone, ouvert sur le monde mais ignorant de la réalité des Premiers Peuples avec lesquels il coexiste. On y trouve aussi Marco (Marco Collin), le demi-frère traditionaliste de Charles, ainsi qu'une série de personnages (la Femme Territoire, Raphaëlle et Natasha) campés par l'artiste innue Natasha Kanapé Fontaine. Par de courts tableaux souvent poétiques, frappants ou humoristiques, la pièce révèle la profonde méconnaissance qui oppose Christophe et Charles, mais aussi leur désir de se comprendre malgré le fossé qui les sépare.

La pièce adopte plusieurs stratégies afin d'interpeller un public largement allochtone. Sur scène, *Muliats* favorise, entre autres, l'ambiguïté et les questions ouvertes plutôt que les réponses toutes faites. En effet, dans plusieurs tableaux, les personnages soulèvent des questions qui sont volontairement laissées en suspens. Une scène se termine abruptement, un terme est employé sans être clarifié, ou un échange en innu n'est pas traduit. Les protagonistes, leurs collisions et moments de connivence, ouvrent donc la porte au dialogue, mais résistent adroitement à une résolution facile. Le spectacle se pare d'une certaine opacité, refusant d'utiliser les personnages autochtones comme de simples

informateurs culturels pour le bénéfice du public. Ceux-ci se gardent en effet de tout révéler ou de guider l'assistance, créant sur scène des micro-espaces autochtones irrécyclables.

Avec cette approche, Menuentakuan produit une dramaturgie de l'interpellation par laquelle le public est invité à s'engager, à aller au-delà de la passivité et à chercher des réponses aux questions que la pièce laisse en chantier. À la fin du spectacle, les gens sont conviés à prendre le thé sur scène et, s'ils veulent mieux comprendre, ils devront oser aller à la rencontre des artistes et dialoguer. Pour ceux et celles qui répondent à l'invitation, il est clair que cette discussion fait partie de la représentation théâtrale: les rôles sont redistribués, la distinction entre la scène et la salle s'efface, et nous sommes tous et toutes appelés à repenser le récit dont nous venons d'être témoins. Après un silence gêné, les interrogations fusent. On veut mieux comprendre et on s'étonne que les passages en innu n'aient pas été traduits; on souligne les bonnes intentions de Christophe et la fureur de Charles; on demande comment faire pour se parler quand l'autre est à ce point en colère? Sans répondre aux questions, les artistes offrent des pistes de réflexion, notant, par exemple, que l'absence de traduction est délibérée, qu'elle vise à mettre le public en face de son ignorance et de ses attentes qu'on lui explique «la chose autochtone». Dans la salle, on remarque que l'irritation de Charles est normale, que la patience des Autochtones a ses limites après «ce qu'on leur a fait vivre». L'atmosphère est riche, inconfortable, fragile, et elle témoigne de l'amorce d'un virage relationnel par lequel les allochtones sont invités à se remettre en cause.

UN TRAITÉ POUR REDÉFINIR L'ESPACE DE CRÉATION

Kim Senklip Harvey est une jeune artiste qui fait sa marque. Sa première œuvre, *Kamloopa: An Indigenous Matriarch Story*, a reçu de nombreuses marques d'estime à travers le pays. Senklip, qui se décrit tour à



Service du thé lors d'une représentation de *Là où le sang se mêle*, texte de Kevin Loring, traduit et mis en scène par Charles Bender (Productions Menuentakuan, 2018). © Elias Djemil-Matassov

tour comme théoricienne, actrice, écrivaine, metteuse en scène ou gardienne du feu du théâtre autochtone, travaille à créer des environnements sécuritaires pour les artistes des Premières Nations. Pour ce faire, elle a convoqué, en 2018, des représentant·es de la Arts Club Theatre Company de Vancouver et du Citadel Theatre d'Edmonton, les deux coproducteurs de son prochain spectacle, afin de définir par un traité officiel les protocoles nécessaires à sa création. Y sont énoncées les conditions matérielles et spirituelles: un endroit ventilé pour brûler de la sauge et faire des cérémonies; des moments de recherche en territoires autochtones soutenus financièrement par les coproducteurs; l'embauche d'une conseillère dramaturgique autochtone ou, tout au moins, d'une aînée comme conseillère culturelle. Le traité insiste pour que la médiation culturelle qui incombe souvent aux personnes autochtones œuvrant en milieu allochtone soit enfin reconnue et rémunérée. Crucialement, il officialise le processus de création de Senklip Harvey, basé sur les valeurs matriarcales et propres à sa communauté: celui-ci défie les hiérarchies théâtrales à l'occidentale et valorise les cercles de discussion où les



femmes autochtones, leur savoir, leur pouvoir, sont activement recentrés et entendus. Ces conditions sont nécessaires au bien-être des artistes et à leur sécurité émotionnelle dans un contexte institutionnel. Ce traité tripartite, unique en son genre, est disponible en ligne pour quiconque voudrait s'en inspirer afin de décoloniser une démarche de création⁶.

Ratifié par les deux théâtres, il offre un exemple probant de solutions inclusives dans les lieux de création. Il en est de même pour *Muliats*, qui tournait jusqu'à tout récemment un peu partout au Québec, et dont la dramaturgie de l'interpellation favorise l'émergence de nouvelles relations entre autochtones et allochtones. •

6. <https://www.kimsenklipharvey.com/the-treaty>

Julie Burelle est conseillère dramaturgique et professeure à l'Université de Californie, à San Diego. Elle est l'auteure de *Encounters on Contested Lands: Indigenous Performances of Sovereignty and Nationhood in Québec*, publié en 2019 à la Northwestern University Press.