

Théâtre de guérison Entretien avec Yves Sioui Durand

Philip Wickham

Number 113 (4), 2004

Théâtre d'intervention

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/24957ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Wickham, P. (2004). Théâtre de guérison : entretien avec Yves Sioui Durand. *Jeu*, (113), 104–112.

Théâtre de guérison

Entretien avec Yves Sioui Durand

Ondinnok est la seule compagnie professionnelle autochtone au Québec à s'être consacrée à la création théâtrale; elle a aussi effectué des interventions dans les communautés autochtones. Dans quelles circonstances ces interventions ont-elles commencé, et dans quel but les avez-vous faites ?

Yves Sioui Durand – Dès la fondation d'Ondinnok en 1985, nous avons déjà moins l'impression d'être une compagnie qu'un groupe de créateurs artisans. Le but de notre trajectoire n'a jamais été de bâtir une institution, avec sa saison de productions. Nous avons été plutôt nomades; et malgré tout, Ondinnok a réussi à produire dix-huit spectacles de création en vingt ans, soit presque un par année. La mission de la compagnie est d'être une fenêtre qui permette, au sein de la société québécoise, de prendre contact avec les autochtones, de les voir et de les rencontrer d'une façon exceptionnelle, hors des lieux communs de la politique, à l'écart des stéréotypes où ils jouent eux-mêmes avec des images folkloriques toutes faites et où on conforte l'opinion publique en disant qu'ils sont toujours là, qu'ils n'ont pas changé et que tout va bien. Or, la réalité est tout à fait le contraire.

Ondinnok s'est produit dans les grands centres, surtout Montréal et Québec, mais également dans les communautés autochtones, au milieu de la forêt. Après avoir présenté *le Porteur des peines du monde* au FTA en 1985¹, nous l'avons poursuivi ensuite à Maliotenam, à 1 000 kilomètres de Montréal, à l'occasion du premier Festival interautochtone contemporain (Innu Nikamu) créé en 1984 avec la naissance du groupe de musique Kashtin. Grâce à une nouvelle génération, il y avait un premier bouillonnement à l'époque dans la culture autochtone du Québec, qui cherchait à s'inscrire dans une définition renouvelée de ce que sont les autochtones, au-delà du discours politique. Nous avons transporté notre premier spectacle dans un lieu où personne n'avait la moindre idée de ce qu'est le théâtre et où il n'y avait aucune infrastructure pour le recevoir. Même pour les Indiens, voir ce spectacle fut un choc majeur puisqu'il proposait par des images symboliques un rapatriement de la spiritualité, une reconquête de comportements archétypaux profonds liés à l'essence de la culture. De ce fait, cette production affirmait la volonté de réinsérer dans la société autochtone la fonction vitale de se représenter en tant que peuple, par le biais du théâtre.

1. Voir le compte rendu de José Mailhot, « Une mythologie moderne de l'amérindianité. Commentaire ethnologique », dans *Jeu* 38, 1986.1, p. 72-79, et la chronique de Philip Wickham, « Le corps et l'espace, territoires de l'imaginaire », dans *Jeu* 74, 1995.1, p. 113-119. NDLR.



Les autochtones n'avaient alors aucune pratique artistique qui pût se rapprocher du théâtre ?

Y. S. D. – Non, pas au Québec. Ailleurs au Canada, parallèlement, Tomson Highway a commencé à écrire en 1982, avec *The Rez Sisters*, tout comme Margo Kane s'activait à Vancouver. C'était le début du théâtre autochtone au Canada, les différents

artisans amorçaient ici et là des actions isolées. *Le Porteur des peines du monde* m'a entraîné dans un cycle de dix ans, où j'ai continué à m'interroger sur le contenu autant que sur la forme de ce spectacle. Je n'avais pas de formation théâtrale, j'étais autodidacte. Cette première création est sortie comme une fulgurance, et c'est seulement après que j'ai compris les lois cachées derrière ce que j'avais entrepris. Présenter du théâtre dans un festival autochtone qui n'accueillait alors que de la musique, pour moi, c'était déjà intervenir directement dans mon milieu.

Quelles ont été les réactions du public dans la communauté autochtone ?

Y. S. D. – La réaction a été mitigée. La problématique de tout peuple colonisé, c'est la peur de soi, la peur de son identité profonde masquée par des voiles d'interdictions. Les Innus-Montagnais sont très pratiquants, les aînés surtout sont marqués par la religion catholique. Nous débarquions là avec une pratique liée au chamanisme, qui mettait en scène la religion comme une source de destruction

des racines de la culture, dans un contexte de rupture de transmission des valeurs d'une génération à l'autre, des anciens chasseurs jusqu'à leurs fils et leurs petits-fils, le système d'éducation parachuté de l'extérieur ayant pris définitivement le relais. On est passé du mot « réserve » au mot « communauté », mais l'aliénation est plus grande et la perte culturelle plus profonde qu'auparavant. Il y a un véritable déracinement entre le dernier nomade des années 70 et le sédentarisé de la réserve d'aujourd'hui. La rupture est très souffrante. La majorité de la population étant très jeune, cette déconnexion culturelle annonce une assimilation extrêmement rapide, une perte des repères. La culture autochtone est en lien direct avec le territoire ; or, aujourd'hui, à cause de cette sédentarisation massive exercée depuis les années 70, le territoire est peu à peu abandonné. Dans les années 90, un nouvel effort de reconstruction émerge, dont *le Porteur des peines du monde* présenté en 1985 était déjà annonciateur. Si la



Le Porteur des peines du monde
d'Yves Sioui Durand (Théâtre
Ondinnok, 1984). Photo :
Yves Dubé.

christianisation s'est poursuivie jusqu'à maintenant, en parallèle, et surtout depuis les événements d'Oka en 1991, il y a une montée des traditionalistes dans les communautés qui est accompagnée d'une nouvelle quête spirituelle. Cela correspond à une volonté de se réapproprier les rituels et les pratiques anciennes.

Après cette première initiative qui allait avoir des implications souterraines, comment avez-vous poursuivi votre action auprès de la communauté autochtone ?

Y. S. D. – J'ai poursuivi mes essais avec un petit spectacle qui s'appelait *Ononharoiwha*, ou « renversement de cervelle », une expression des anciens Hurons pour désigner les tentatives de conversion des Jésuites. À partir des textes des *Relations des Jésuites* qui décrivaient la conversion de la Huronnie et sa destruction, j'ai préparé ce spectacle visuel que j'ai présenté à Innu Nikamu, en 1987. J'employais des masques iroquois liés à la volonté de les remettre en fonction dans un contexte de guérison, puisque tel était leur rôle chez les ancêtres. Beaucoup de spectateurs, parmi les Indiens, avaient été abusés et trompés par la religion. Dans une scène en particulier, un personnage masqué brandissait une croix, on détruisait une courge sur scène avec une hache, pendant que le texte des Jésuites racontait le nombre de morts et de convertis chez les Hurons. Au cours du spectacle, le public criait que je n'avais pas le droit d'agir ainsi. Certains n'ont pas voulu voir, d'autres ont très bien vu. Cette création eut des répercussions immédiates, des gens en quête d'une identité perdue ont commencé à se poser des questions sur l'histoire du peuple autochtone.

Il y avait déjà une conscience latente qui ne demandait qu'à être éveillée ?

Y. S. D. – Oui. Certains vieux sont venus me voir après les spectacles et m'ont dit qu'auparavant, il y a longtemps, les ancêtres avaient de telles pratiques, et que je devais poursuivre ma démarche. Ils étaient surpris de ce qu'ils voyaient, mais savaient que c'était nécessaire. C'était les prémisses d'une intervention plus ou moins consciente, mais qui eut des résonances importantes.

En 1988, avec *Atiskenandahate* ou *Voyage au pays des morts*, il y eut des répercussions jusque dans la réalité. Je travaillais avec Joe Deer, un orateur de la maison-longue de Kanawake, et d'autres personnes de ma communauté de Wendaké, qui voulaient aussi entreprendre une démarche de reconstruction chez eux. Ce spectacle était basé sur des archétypes de la culture iroquoïenne. À partir de 1989, on a ainsi réintroduit les cérémonies de la longue maison dans ma communauté, une pratique qui avait disparu depuis environ cent cinquante ans.



Yves Sioui Durand.
Photo : Benoît Aquin.

Que représente la longue maison chez les autochtones de la culture huronne-iroquoïenne ?

Y. S. D. – Historiquement, elle est liée à des pratiques à la fois culturelles et spirituelles, non seulement en ce qui concerne le lieu mais aussi le système social, le gouvernement. C'est le lieu de la parole et des cérémonies, du ressourcement et donc de la guérison, là où la civilisation prend sa source et se déploie. C'est le parlement iroquoïen où la parole est sacrée. Aussi, en 1999, me suis-je retrouvé avec plusieurs autres membres de diverses communautés huronnes dispersés un peu partout au Canada et aux États-Unis ; nous avons réellement réenterré les os de nos ancêtres hurons, rétro-cédés par le Royal Ontario Museum. Dans *les Relations des Jésuites*, Jean de Brébeuf décrit cette grande cérémonie des morts au pays des Hurons, qui date de 1636, la période des grandes épidémies. Cela représente les os d'environ cinq cents personnes enterrées dans une fosse commune. Quand on sait que, dans la culture iroquoïenne, les os contiennent l'âme, on comprend que cet événement de 1999 a eu des résonances incroyables dans la société autochtone. *Voyage au pays des morts* contenait déjà les prémisses de cette action extraordinaire qui nous permettait de renouer avec un passé lointain.

Le théâtre que vous produisez conduit donc surtout à des actions en dehors du milieu artistique ?

Y. S. D. – Oui, en fait, le théâtre est vraiment agissant quand il remue quelque chose en nous, quand il heurte notre sensibilité, nous transforme physiquement et moralement. Le théâtre énonce des choses difficiles, parfois il donne sens à ce que nous

Atiskenandahate ou Voyage au pays des morts (Théâtre Ondinnok, 1988).
Sur la photo : Yves Sioui Durand et Marco Baren. Photo : Josée Lambert.



sommes en tant qu'êtres humains, dans ce fleuve d'incohérence et de chaos qu'est notre vie. J'ai le sentiment que le théâtre pose toujours une action; au-delà du verbe théâtral, il y a surtout le faire.

Mais pour parler plus précisément du travail d'Ondinnok au sein des communautés autochtones avec ce que j'appelle le théâtre de guérison, on se retrouve en 1994, alors que les gens de la communauté de Manawan sont venus me voir une première fois. Je présentais un spectacle complètement sacrilège, à un moment où j'étais moi-même un peu à bout. La compagnie allait plus ou moins bien. Après la crise d'Oka, il faut le dire, les autochtones ont subi un dur coup. Tout de suite après *la Conquête de Mexico* en 1991, en coproduction avec le NTE, nos subventions ont été coupées d'environ la moitié. Je travaillais sur un mythe particulièrement intéressant. C'était une autre métaphore au sujet du christianisme qui empruntait au mythe maya selon lequel Judas est le personnage le plus important dans la chrétienté, parce qu'il a vendu le Christ. Ce spectacle était l'occasion pour moi de montrer comment les Indiens du Sud, les Mayas-Tzotzil (ceux-là même qui se sont soulevés en 1994 avec le subcommandante Marcos dans les forêts du Chiapas), malgré la colonisation religieuse, ont su maintenir de façon souterraine des rituels et des moyens de résistance, grâce à une mascarade de la passion du Christ. Les gens de Manawan sont venus me rencontrer dans le but de contrer la violence au sein de la communauté. Ils avaient essayé différentes approches, avec des psychologues entre autres. Ils avaient entendu parler de mon travail et voulaient que je collabore avec eux par le biais du théâtre de guérison. J'ai accepté en disant que je ne le ferais pas à n'importe quelle condition, que je ne voulais pas me mettre au service d'une morale qui ne m'intéresse pas, que je pouvais aller au-delà des préceptes moraux acceptés. Quand ils ont vu *le Désir de la reine Xoc*, ils m'ont avoué n'avoir rien compris, mais ils étaient prêts à plonger quand même dans l'expérience.

Quand on travaille à partir des rituels, il faut accepter d'aller à l'encontre des interdits ?

Y. S. D. – Oui. Auparavant, il existait dans la culture traditionnelle autochtone des personnages qu'on appelait les clowns sacrés et qui, en employant la caricature et la dérision, intervenaient au cours des rituels pour rompre avec la gravité et le sérieux. Êtres mythologiques, ils avaient le pouvoir d'agir comme personne d'autre.

Ce que vous avez fait avec les gens de Manawan avait-il pour but de produire un spectacle ?

Y. S. D. – Au départ, non. J'étais dans un milieu où il n'y a pas d'acteurs, pas plus que de lieu, de théâtre ou de public. Il fallait trouver une

Le Désir de la reine Xoc (Théâtre Ondinnok, 1994). Sur la photo : Yves Sioui Durand, Gérald Gagnon, Christine Foley et Micheline Dahlander. Photo : Benoît Aquin.

Opitowap (Théâtre Ondinnok, 1995). Sur la photo : Jean-Marc Niquay et Thérèse Dubé. Photo : Benoît Aquin.





approche qui pouvait créer peu à peu ces trois dimensions essentielles à toute pratique théâtrale : interprète, scène et spectateurs. J'intervenais auprès de gens blessés, physiquement et mentalement. La communauté comptait de nombreux suicides, de la violence directe. Ce type d'intervention comporte une énorme responsabilité. Le but n'est pas d'abord esthétique ; le spectacle doit être suivi d'une action concrète dans la société. Les risques liés à l'entreprise sont énormes. J'ai été chercher le premier noyau de participants auprès de gens qui souffraient beaucoup, des personnes extrêmement défavorisées, sans éducation. J'ai commencé à travailler par ateliers, avec un noyau auquel se sont peu à peu ajoutées d'autres personnes de toutes provenances, de tous âges. Ces ateliers avaient pour premier objectif de scruter en profondeur des archétypes fondamentaux de la culture, des mécanismes opératoires qui font que les choses se passent, qu'il y a des altérations profondes de la personnalité.

Dès la première année, ç'a été beaucoup plus rapide que je pensais. Il s'est avéré qu'il y

avait des acteurs naturels. Nous sommes arrivés à un embryon de spectacle, une démonstration, un amalgame de scènes qui s'appelaient *Opitowap*, ce qui représente en atikamekw une amulette que les anciens chasseurs trouvaient dans le corps d'un animal et qui avait un certain pouvoir. Notre *opitowap* était cette pièce qui affirmait plusieurs choses à la communauté, en lien avec les ancêtres : entre autres, il ramenait dans la communauté le tambour, qui avait été abandonné depuis longtemps. Le tambour est vraiment pour les Indiens le cœur de la culture : il permet aux rêves d'apparaître. Le travail doit créer une ouverture dans le corps autant que dans l'esprit, il doit opérer un effet qui est de l'ordre de la catharsis. Par le fait même, nous avons fait renaître un centre communautaire, qui avait été complètement vandalisé, une espèce de monument collectif de la dépossession et de la haine. Nous l'avons fait revivre en chassant les mauvais esprits, en le nettoyant et en nous l'appropriant comme lieu de théâtre. Cette première année a aussi servi à créer un auditoire. Les spectateurs ont pu rire d'eux-mêmes à travers une conscience élargie de qui ils sont. C'était une première victoire.

La deuxième année, nous sommes passés en deuxième vitesse. La relation de confiance étant établie, les résultats étaient probants. On a pu monter d'une coche au plan de l'implication et du jeu. Nous avons créé une adaptation de *Roméo et Juliette* de Shakespeare appelée *Sakipitcikan*. À travers une transposition du sujet dans la mythologie atikamekw, la pièce montrait la violence entre deux clans, les agressions

sexuelles, l'impossibilité de la réconciliation, tout ce qui est au cœur même des difficultés de la communauté. Comme le souhaitait celle-ci, une certaine morale se dégageait du spectacle. Nous avons produit une pièce ludique, formelle, sur une scène à l'italienne, qui avait une force véritable, puisque 700 personnes l'ont vue, c'est-à-dire environ la moitié de la communauté. Après l'avoir montée à Manawan, nous avons réussi à faire une petite tournée jusqu'à Sept-Îles, La Tuque, Amos, et même Montréal et Québec. C'était un événement majeur puisque les autochtones avaient eu le courage de sortir l'œuvre des murs habituellement clos de leur communauté et de se montrer tels qu'ils étaient.

Ce spectacle employait les moyens du théâtre conventionnel ?

Y. S. D. – Oui, il y avait tout de même la volonté pédagogique d'enseigner le langage du théâtre, de monter sur une scène conventionnelle, de créer des décors, etc. *Sakipitcikan* m'a beaucoup influencé plus tard dans l'écriture d'*Hamlet le Malécite*, créé en 2004 avec une équipe de professionnels. Je voulais aller encore plus loin dans la dénonciation de la perte culturelle et de la corruption au sein de la communauté.

La troisième année, en 1997, nous avions la volonté de pousser l'expérience encore plus loin. Nous avons travaillé sur un spectacle intitulé *Mantokasowin*, ce qui veut dire « faire le manitou ». À cette occasion, nous sommes entrés dans le vif de la culture atikamekw où faire le manitou correspond à entreprendre une action liée au rituel de la conjuration. Anciennement, conjurer servait à éviter le meurtre ; on ritualisait un arbre dans la forêt sur lequel les gens allaient frapper en se vidant le cœur. Dans un contexte collectif, cet exercice est une forme de purification extrêmement puissante. Plus on frappe, et plus on se fait mal, plus on souffre, plus ce qu'on a sur le cœur est extirpé. Nous avons pris l'essence du rituel de conjuration, et nous avons crevé l'abcès qui noyait la communauté en faisant venir le manitou sur une scène circulaire placée au milieu du public. Au cours du travail de recherche, j'avais demandé à mon groupe de décrire la chose la plus horrible dont ils avaient été témoins et qu'ils voulaient mettre en jeu. Une série de textes tous plus catastrophiques les uns que les autres étaient apparus, au sujet du meurtre et du viol notamment.

À partir d'une fable qui faisait le lien dans l'histoire, j'ai bâti un théâtre d'improvisation où intervenaient les rêves éveillés. La démonstration se déroulait uniquement en langue atikamekw. Trois trames roulaient l'une sur l'autre. Entre des scènes jouées tirées de la mythologie autochtone, on insérait des moments de conjuration. Le théâtre, qui était magie fictive, basculait dans un théâtre d'intervention totale où la distance entre les spectateurs et les acteurs était abolie, l'assistance étant directement mise en jeu. Sous la commande d'un coup de percussion, quelqu'un parmi mes acteurs se levait et choisissait un texte posé au sol. On allait choisir une personne dans l'assistance et on venait la faire conjurer avec nous. Un pouf rembourré était placé au milieu de la scène pour que cette personne frappe dessus. Pendant qu'on disait le texte, avec la pleine liberté de répéter des mots ou des phrases, en laissant passer à





Sakiptcikan (Théâtre Ondinnok, 1996). Sur la photo : Marie-Louise Niquay. Photo : Yves Sioui Durand.

travers le corps toute l'émotion enfouie, l'autre réagissait à ce qu'il entendait en frappant sur le pouf. Après chaque texte lu, une improvisation masquée libre suivait. On entretenait toujours le lien entre le rêve et la réalité. Cela produisait une énorme tension dramatique, entre le lecteur du texte, la personne qui frappe et tous ceux qui écoutent. Très rapidement, les gens craquaient dans l'assistance, les masques tombaient pour révéler les conflits internes de la communauté.

Et cela fonctionnait à tout coup ?

Y. S. D. – Il arrivait que des personnes choisies dans l'assistance étaient incapables de bouger ou de frapper. Nous sommes dans un monde où la prise de parole n'existe plus, et le fait de se délivrer de ce que l'on porte intérieurement est interdit. Mais quand quelqu'un se commet vraiment, cela fonctionne. Un rapport d'identification se produit alors ; sans que personne ne soit nommé, tout le monde sait qui est impliqué.

Cela ressemble à un tribunal symbolique où l'on recherche la vérité, on essaye de retrouver le sens de la justice.

Y. S. D. – Le théâtre est vraiment intervention à partir du moment où il fait appel à la justice ; il condamne des façons d'être et d'agir, puisqu'à travers une action, il propose une éthique qui est la dénonciation du non-dit, du secret qui empoisonne tout le monde. Avec *Mantokasowin*, nous avons reconquis le pouvoir de l'esprit pour atteindre la délivrance. Il y a eu un choc énorme dans la communauté. Le curé a réagi au cours du spectacle, il s'est approché avec une procession parce qu'il savait qu'il se passait des choses pas catholiques. La réaction chez les participants était majeure ; il y a eu un véritable dépassement. Malheureusement, on n'a pas pu poursuivre l'expérience. Tout cela s'est refermé, mais la puissance de cette expérience est restée ancrée dans la communauté.

Depuis, je me suis tourné vers d'autres projets ; j'ai contribué à mettre sur pied un programme d'enseignement à l'École nationale de théâtre à Montréal.

Ce programme vise-t-il à créer le même genre de théâtre de guérison ?

Y. S. D. – Pas nécessairement. Le programme vise plutôt la transmission de ce que j'ai appris pendant vingt ans. Des actions importantes ont été accomplies, avec une portée symbolique sérieuse. Je pense qu'il faut éviter à ceux qui viennent de sans cesse reprendre à zéro. Ce nouveau programme s'adresse, pour l'instant, uniquement aux



autochtones francophones. Il part sur les bases de ce que j'ai entrepris comme théâtre d'intervention, mais il cherche aussi à transmettre l'esthétique théâtrale derrière les réalisations d'Ondinnok. Également, il existe une dramaturgie autochtone à l'échelle de l'Amérique qui doit être mise en valeur. Nous voulons tendre le bras à des collaborations internationales. Dans cette entreprise, je serai accompagné de maîtres d'autres disciplines afin de confronter nos pratiques, et de faire naître des artistes qui, mieux que moi, mettront en pratique leurs propres formes théâtrales, leur théâtre à eux, chez eux, dans leurs communautés, ou ailleurs dans le grand monde. Nous aimerions qu'un jour des acteurs autochtones nourrissent les milieux du théâtre, du cinéma et de la télévision. Il faut que cela commence à prendre forme quelque part, car l'urgence est là. **J**

Hamlet le Malécite d'Yves
Sioui Durand (Théâtre
Ondinnok, 2004). Sur la
photo : Marjolaine McKenzie.
Photo : Benoit Aquin.