

Représentation scénique du " Native " dans l'œuvre de Drew Hayden Taylor

Claudie GOURG, IUFM de la Guyane.

La représentation du " Native ", est celle du métissage culturel, car même si Taylor est lui-même métis, jeune " Native Ojibwa " aux yeux bleus, fier guerrier du peuple premier, " First Nation ", de la " Curve Lake Reserve ", dans l'Ontario, il met en scène des autochtones, dont certains vivent dans les Réserves, d'autres en ville, quelques Blancs – " Caucasiens " - et peu de Métis en somme. En revanche, Le métissage culturel est généralisé et c'est précisément la visée de Taylor que de représenter l'Indien d'aujourd'hui aux prises avec ses allégeances multiples, parfois contradictoires. L'universitaire Shannon Hengen, déplore une béance dans l'art autochtone entre une attitude de survalorisation des valeurs ethniques et le rejet massif de ces mêmes valeurs¹. En écho à cela, Taylor s'attache à élaborer un théâtre de la complexité, à l'écart de cette bi-polarité réductionniste tout autant que des stéréotypes fabriqués par la culture dominante.

Depuis sa première pièce, *Toronto at Dreamer's Rock*, (1989) il a consacré plus d'une dizaine de pièces, de nombreux articles, chroniques et nouvelles à son projet de définition identitaire ; projet qui le taraude au point de l'inciter à déployer son propos en trilogies et tétralogies.

On peut s'interroger sur son choix de la représentation, c'est-à-dire de l'Art, plutôt que de la tribune politique. Mais là déjà le choix du *medium* est politique, car le théâtre, qui exhibe, comme le font tous les arts iconiques, favorise la prise de distance critique du sujet regardant ; c'est l'aspect auto-réflexif bien connu de la représentation, sa composante spéculaire : passer par le soi de l'Autre, le même, " l'idem ", dans la terminologie de Ricoeur, pour en retour découvrir le sien, " l'ipse "2. Mais parallèlement à cela, cet acte de représentation, qui " médiatise " une image d'un soi collectif, participe, par un effet de boomerang, à la construire, la représentation se fait alors opération constituante. On pourrait dire, en référence au concept d'identité narrative de Paul Ricoeur, qu'à l'instar du récit historique qui recrée –refigure – l'histoire, la relation spéculaire avec le réel refigure, construit l'image se soi. L'identité qui en résulte se signale par sa double composante de complexité et d'ouverture.

Ce sont donc ces points : statut de la représentation, spécularité, praxis identitaire et métissage complexe que nous allons rapidement esquisser .

1 -Statut de la représentation scénique

1.1 -Théâtre fidélité

En choisissant la scène³, Taylor prolonge sans rupture l'oralité des discours fictionnels autochtones, c'est d'une certaine façon du théâtre fidélité, il a ainsi justifié ce choix :

To look back at the roots and origins of traditional storytelling – not just Native storytelling but storytelling in general – it's about taking your audience on a journey through the use of your voice, your body and the spoken word. And going from that onto the stage is just the next logical progression. Native people, who have an oral culture, really gravitate towards that, more so than, say, the written arts, where you have to have perfect English or grammatically correct writing...⁴

Ce point de vue a été validé par l'essor du théâtre " Native ", dynamisé par la création dans les années 1980 des deux grandes scènes autochtones de l'Ontario, le " Native Arts Performing Arts " de Toronto et le " Debajehmujig Theatre ", (dit Debaj), dans la Réserve Wikwemikong, sur l'île de Manitoulin, près de Sudbury⁵.

1.2 - Posture politique

L'intérêt du théâtre est qu'il se double d'un aspect politique imparable quelle que soit la visée de l'énonciateur, car inscrit dans sa nature même. C'est que la scène, lieu de l'ostension et de l'immédiateté, convoque l'Autre, personnages, acteurs et spectateurs, ici et maintenant, en un lieu public. Liés par le pacte de fiction, les participants se trouvent emportés les uns et les autres dans le " voyage " de la dynamique représentationnelle, plus intense que celle de la vie. Le théâtre est présence, événement, donc éminemment réactif. Comme l'écrit la philosophe France Farago, " il est de soi un univers pluraliste, plurimondique même : nous sommes au sein d'une structure de la séparation et par conséquent de la relation, avec tous ses malentendus. " (France Farago, p.14)

En outre, l'espace scénique⁶ et dramatique⁷ est désormais élargi par rapport à celui du groupe familial ou villageois du conteur. Cela suffit à modifier les représentations mentales, c'en est même une condition nécessaire, car l'évé

nement se trouve aussi " refiguré " par l'espace public élargi, qui lui confère une dimension esthétique et politique fortes. Ceci a été bien perçu par Taylor : pour faire vivre l'opprimé il faut le représenter et pour que ce soit efficace, il faut magnifier l'événement. Dans sa courte pièce métaphorique et métathéâtrale, *Girl Who Loved Her Horses*, il fait dire à la fillette pourquoi elle dessine des chevaux : songeant au poney de foire, attelé à son manège dans une ronde sinistre, qui le rend triste et décharné, elle se concentre sur l'animal et le dessine ; de jour en jour dans son esprit, il grandit, devient fort et beau ; " That makes me want to draw the horse even more. It makes the horse happy. " (p.139) Mais le lieu est déterminant : " it doesn't work when it's on a small piece of paper. Then it becomes the pony again. It has to be someplace big. It has to be special. " (p.140) Ce "something big", "special", pour Taylor, c'est précisément la représentation scénique.

Et, c'est en effet, grâce à ces nouvelles structures théâtrales que s'est amorcé le lent processus de " décolonisation " du théâtre autochtone. Il est pourtant loin d'être totalement affranchi, si l'en en juge par l'écho encore modeste qu'il trouve en dépit de sa vitalité. Shannon Hengen y voit l'indice d'une colonisation insidieuse prolongée, la négation de l'altérité, qui tend selon elle à rendre l'autochtone terrifiant ou invisible :

Such a striking lack of recognition seems the result of a specific form of colonization that may have appeared only recently, a colonization that goes beyond making the Other (that which is not dominant and mainstream) into an alluring or frightening fantasy to rendering the Other invisible. Beyond prejudice, this colonization denies that the Other exists at all or claims that it is so insignificant that it can be ignored, as though to corroborate centuries of wishful thinking by the mainstream, dominant order of North America that Natives are dying out⁸

Cet aspect est prégnant pour l'artiste autochtone, car malgré l'engouement "New Age" pour les cultures des Peuples Premiers, qualifiée d'"Indianthusiasm"⁹, Taylor peut proclamer "it is true that being born Native in this country is a political act in itself"¹⁰.

La sociologie nous dit que de manière générale " la scénographie des sujets d'énoncés culturellement minoritaires a pour visée la réappropriation d'une culture indigène négligée " elle l'est ici, mais surtout exploitée à des fins commerciales¹¹, car la culture autochtone canadienne, est bien souvent instrumentalisée par ces " Aboriginal cultural appropriators ", que symbolisent Kinsella, le réseau CBS et

autres pourvoyeurs de stéréotypes lucratifs. Il s'agit donc on le voit pour le dramaturge de se ré-appropriar l'image collective du " Native " afin de la re-vivifier. La première démarche sera de la restituer par un " effet de réel ". Alors peut s'enclencher cette " *propédeutique de la vision* ", ce processus d'éveil du regard propre à la représentation artistique¹².

2 - La représentation simulacre : le " regain de clairvoyance ".

2.1 - L'effet de réel

Taylor visant -presque toujours- le simulacre du réel, les pièces exhibent des scènes de la vie contemporaine, sur le mode le plus souvent mimétique. Ainsi déclare-t-il dans l'avant-propos de sa pièce *AlterNatives*, que presque tout est vrai : " Within the pages of this play, I can safely say that just under ninety percent of what you will read is true, accurate, and real. I only invented the situation and the names, which account for the remaining ten percent of the content."¹³. De même il souligne à propos de *The Baby Blues* "Anybody who knows the Native community will hopefully recognize some of the characters."¹⁴

C'est vrai, l'effet de réel, stimule la reconnaissance de soi, la dialectique identification/prise de distance, comme l'indique la réaction de spectatrices venues déclarer s'être reconnues :

...often after the performances, there were usually one or two Native people, usually women, waiting for the actress to come out of the change room at the end of the show, telling her : " that is my story" ¹⁵.

Pour Ricoeur, la connaissance de soi est déjà une interprétation, qui trouve dans le récit une médiation privilégiée ; Taylor le formule à sa façon : Tonto de retour du théâtre, dit avoir vu jouer *Caesar and Cleopatra* de Shaw, il dit avoir reconnu : " A classic story of colonization " ; alors l'analogie l'a entraîné au retour sur soi : " Watching these people deal with their problems sort of gave me a better window onto my own. " (*400 Kilometres*, p.111). Non content de représenter, le simulacre réflexif permet aussi de rectifier l'image de soi, car la ré-appropriation commande de tordre le cou aux stéréotypes en tous genres.

2.2 - Contre les stéréotypes

Stéréotypes individuels quand Taylor dénonce le folklorisme ambiant dans les média de la culture caucasienne dominante, notamment ces " Four

Sacred Stereotypes " qu'il s'amuse à repérer : " obviously, we don't know the same Indians " dit-il avant de recenser tour à tour, 1- le fidèle compagnon de l'homme blanc : " the ever-popular sidekick syndrome ", 2- le jeune rebelle enflammé, résolu à sauver son peuple des griffes de la société blanche oppressive, envers et contre tout, 3- le déjanté alcoolique, " the borderline psychotic, often drunk, out-of-control Indian " et 4- le quasi chamane écolo : " the mystical all-knowing Indian with one foot in the astral plane, the other in a canoe.¹⁶ " Shannon Hengen pour sa part, s'en tient à deux stéréotypes dominants : " the warrior figure versus the wise elder " (Hengen, 2001, on remarque l'évacuation totale des femmes).

Ses personnages folklorisants, lorsqu'il en crée, sont traités en caricatures, objets de raillerie ; on pense au jeune Indien, de *Buz'Gem Blues* dont le nom, " The Warrior Who Never Sleeps ", subit de multiples outrages : il devient tout à tour " Warrior Who Never Puts the toilet Seat Down ", " The Whore Who Never Sleeps ", " Warrior Who Never Looks Before he Leaps ", et " Mr. Sleeps " dans la bouche de l'anthropologue. Côté Blancs d'autre part, il campe cette jeune étudiante, Summer, fière de la 1/64^e part d'Indien qu'elle porte en elle, et qui donne à corps perdu dans le zèle identitaire, parée de colliers et autres colifichets. Chacun des deux en butte aux piques narquoises des Indiens de la Réserve finira par renouer avec sa réelle identité : Ted Cardinal d'un côté et Agnès Ducharme de l'autre.

Les autres personnages Indiens sont des individus ordinaires, jeunes travailleurs, étudiants, mères de famille, cuisiniers, jeunes flambeurs, romanciers, danseurs ethniques, vieux séducteurs essoufflés, reflétant la diversité des populations. Quant aux stéréotypes sociaux, qui alimentent les feuilletons télévisés : alcoolisme, violence, grossesses précoces, familles éclatées, ils irritent plutôt car tout n'est que " all doom and gloom ", dans la représentation dominante par les Blancs ; Taylor au contraire, met l'accent sur la fantastique résilience des populations, sur leur humour ravageur, inhérent à leur façon d'être : " humour is so intrinsic to the culture, that to take the humour out of the characters to suit the form seems wrong "¹⁷.

C'est donc par souci de mimétisme que ses pièces comme ses essais jouent de la dérision joyeuse, exaltent le dionysiaque, envers et contre tout.

3 - La spécularité créatrice.

Ces choix et refus sont autant de marques de l'intentionnalité de l'artiste ;

lui qui modestement réduit son apport à dix pour cent, se livre pourtant au vrai travail du dramaturge, car la représentation mimétique, n'est plus — n'est jamais — le simple reflet d'un réel constitué ; elle se fait opération constituante ouverte ou pour le dire autrement, spécularité créatrice. Au-delà de sa fonction autoréflexive la représentation, " performance ", rejoint le performatif du langage : quelque chose s'accomplit devant nous, de l'ordre de la construction d'un discours sur soi, à plusieurs voix. On pourrait parler, après " l'éveil du regard ", de la " conversion du regard ". Comme l'a démontré Ricoeur, la configuration narrative est au service de la refiguration du soi quotidien et concret. Tout dans la représentation implique sélection, hiérarchisation et surtout mise en intrigue, " emplotment ", qui va orienter la représentation vers la production de discours générateurs de sens.

3.1 - Répertoires de discours croisés

Ce discours, c'est d'abord celui de l'identité hétérogène. Ces Indiens¹⁸, se signalent par leurs différences : ils articulent des répertoires de récits sociaux, politiques, moraux entremêlés : le jeune Métis Simon, perché dans son arbre, devant la maison familiale, recherche sa mère morte à travers le rituel de Vision Quest¹⁹, quête de vision. Un autre, Bobby, défie Dale, le sympathique lourdaud blanc, d'*AlterNatives*, sur le terrain de la culture occidentale, lui lançant au visage Sartre et Nietzsche avant d'énoncer son discours " d'alterNative Warrior ", défini comme " a new breed of warriors who have allegiance to the truth, rather than tradition " (*AlterNatives*, p.57). Son ancien compagnon de combat, Angel, est pour sa part depuis longtemps revenu de ce discours, la défense de cette " cause " nébuleuse, qui de toute façon, changeait chaque semaine. Il cherche à présent à exister de façon singulière, non pas en tant qu'artiste autochtone, mais en tant qu'artiste et autochtone. Tonto quant à lui recherche l'harmonie avec et pour sa compagne indienne " acculturée ", enlevée à sa famille, élevée en ville et devenue brillante avocate. Ils se signalent tous par leurs visées divergentes et souvent même se moquent de leurs différences intra-communautaires : Ojibway, Cree, Mohawk.

Les thèmes abordés reflètent cette diversité : si la trilogie, qui rassemble *Someday, Only Drunks and Children Tell the Truth* et *400 Kilometres* traite de l'impact du phénomène de " scoop up ", ces enlèvements d'enfants confiés à des Blancs, le " *Blues Quartet* " exalte la veine dionysiaque qui parcourt la Réserve. *AlterNatives* en revanche, s'applique à explorer la difficulté d'ajustement des cultures en milieu urbain tout en articulant une réflexion sur le rôle de l'artiste

autochtone. L'image de l'Indien, en voie de construction est kaléidoscopique, multiple et fragmentée.

3.2 - Opérateurs identitaires

Pourtant un sentiment d'appartenance et de permanence est là, construit autour de quelques éléments fédérateurs, véritables opérateurs identitaires : ce sont parfois des éléments négatifs, images repoussoirs tels l'écrivain Kinsella, ou le film *Dance With Wolves* ; ce sont souvent des rappels fugaces des trahisons des Blancs (promesses non tenues, traités non respectés) mais plus encore des éléments fédérateurs positifs. Au nombre de ceux-ci, figure la "status-card", que l'on brandit, mais aussi des romans ou œuvres graphiques d'artistes autochtones, dont on discute les mérites avec passion. Font également fonction d'opérateurs identitaires l'espace de la Réserve, le rôle de l'anthropologue, ou encore les "traces" mémorielles. On pourrait développer la fonction protectrice, quasi matricielle de la Réserve, on évoquera seulement l'utilisation du rôle de l'anthropologue, ce "fearless story-hunter"²⁰, farouche chasseur d'histoires, personnage clé de la construction identitaire car il est le "lieu" du regard, au statut ambigu. Il est à la fois pôle de dérision²¹ et agent de valorisation du groupe. Ainsi le Pr. Savage, dans *Buz'Gem Blues*, Mr. Anthropologist, venu enquêter sur les pratiques sexuelles des Indiens, se trouve-t-il déstabilisé, lui-même devenu objet d'investigation sur ses propres pratiques sexuelles, en vertu du principe de troc et finalement entraîné à délaissier son statut d'observateur froid pour celui d'observateur participant dans une bacchanale de clôture. Sur un mode plus grave, Colleen²², l'universitaire de la pièce *AlterNatives* découvre que l'on s'est joué d'elle en lui livrant de prétendues légendes, créées de toute pièces.

Par-dessus tout, la permanence de l'ipse se bâtit par la valorisation de "traces" ; ce sont parfois des bribes de l'histoire fondatrice, actualisées en un éclair par une répartie : "How did you AlterNatives get here ? Bobby : According to rumours, across the Bering land bridge " (*AlterNatives*, p.58) "we'll be back home".... 'Europe'? " ; autant d'exquises pointes acérées dont toutes les pièces sont hérissées. Les "traces" les plus prégnantes sont signalées par la nomination d'événements devenus emblématiques, "événements sursignifiés" pourrait-on dire. Parmi ceux-ci, notons les rassemblements communautaires, tels que "The Elders' Conferences" ou les "Pow-Wows", ces marathons de percussions et de danse, dont Taylor a souligné toute l'importance pour la jeunesse des réserves et qui servent d'arrière-plan à la tétralogie inachevée "Blues Quartet". On peut

encore classer parmi ces traces le rite de passage de la *Vision Quest*. Mais sont surtout convoqués ces deux noms étendards brandis avec superbe que sont Oka, et le slogan " Free Leonard Peltier "23. Ces deux symboles actualisent l'absence et exaltent la mémoire, ce ciment identitaire dynamique en ce qu'il signale non pas la clôture de l'héritage, mais l'ouverture de la dette envers les aînés.

4 - Métissages

4.1 - Métissages des pratiques

Cette indianité polymorphe porte l'empreinte du métissage : les noms sont anglais ou français, les religions celles des colonisateurs : par exemple, Martha, la mère indienne, est fervente chrétienne et reste interloquée par le jargon pseudo " New Age " de Summer, qui évoque " the zealous onslaught of cultural genocide sponsored by the various religious organizations " (*The Buz' Gem Blues*, p.39) ; elle prend congé en s'excusant : " I'll be going now before a roving band of Baptists tries to drown me " (*The Buz' Gem Blues*, p.41). Les pratiques quotidiennes sont façonnées par le dehors : ainsi à Warrior, qui lui parle de paniers tressés, Martha, rétorque Tupperware. Les mères Ojibway sont raillées car dit-on, elles délaissent leurs enfants pour le " bingo ". Finalement, les anciens folkloristes Warrior et Summer, redevenus Ted et Agnes s'unissent dans leur commune passion hybride et générationnelle pour *Star Trek* et " Free Leonard Peltier ". Quant au farouche AlterNative Warrior, Bobby, il proclame haut et fort : " I'm a Native of the Millenium. I'm ready to be upwardly mobile. " (*AlterNatives*, p.41)

A la confluence des cultures, les jeunes Indiens ont intériorisé les clichés des Caucasiens pour mieux les subvertir : à l'arrivée de ses amis de la réserve, Angel l'écrivain autochtone urbanisé met en garde : " Time to circle the wagons. The Indians arrive " (*AlterNatives*, p.40).

Par ailleurs, la disjonction spatiale entre réserve et ville est elle-même subvertie par la porosité des frontières entre ces territoires. Cette porosité est signalée entre autres, par l'importance du motif de la voiture, souvent déglinguée, indice du brassage. C'est pourquoi cette forte femme qu'est Martha, dans *The Baby Blues*²⁴, arpente la réserve, les poches garnies de clés anglaises et autres outils afin de piéger les séducteurs volages et les mauvais payeurs en neutralisant leurs véhicules. Si chez le Pinter des débuts la voiture est l'indice de l'insertion sociale, elle l'est ici du métissage culturel, emblématisé par le titre de la dernière pièce de

la trilogie : *400 Kilometres* : " The story is now closed. Janice has found her niche in the world. Hers is about 400 kilometres long. " (*400 kilometres*, p. 7).

4.2 - Esthétique du métissage

Mais la marque insigne de ce métissage culturel réside dans l'esthétique dramatique de Taylor, très occidentale dans sa forme et revendiquée comme telle, car tout se joue au travers de dialogues. Les tours de paroles sont ordonnés et la plupart des scènes, à deux ou trois, rythmées par les entrées et sorties des personnages. Les rituels scéniques reprennent pour la plupart les rituels sociaux de la comédie : partage de nourriture, de boissons, On a pu évoquer dans le huis clos qui oppose les trois couples de *AlterNatives*, l'influence d'Albee, et de *Who's afraid of Virginia Woolf*? on pourrait tout autant se référer à la " discussion play ", chère à Priestley ou à G.B. Shaw, présent de bout en bout dans *400 Kilometres*.

Dans cet ordre d'idée, Taylor se distingue par sa maîtrise de l'illocution, qui l'inscrit dans la lignée des maîtres de la comédie satirique : Wilde, Coward, Pinter, car il est de ceux qui posent le rapport de force scénique par le biais de la virtuosité langagière. Ici, point d'engagement frontal, mais de l'esquive et de l'attaque par l'humour, l'épigramme, le paradoxe ; ici se déploient ces échanges à fleurets mouchetés, le jeu de " thrust and parry " propre à de la grande tradition satirique. Comme Lane, le serviteur d'Algernon, qui d'une réplique se pose en maître de son maître²⁵, Martha, Bobby, Angel retournent l'attaque à leur avantage. On sait que " dire, c'est faire " (performatif), mais comme nous l'ont montré Pinter et le théâtre de l'Absurde, c'est faire tout autre chose que ce que l'on dit (illocution). Placé en délicate position par la confrontation de ses deux petites amies, Angel répond à la question pressante : " I want to know if there's anything here I should be worried about ? ", «Global warming?» (91) ; ou encore, tout au bout du psychodrame, à l'ultimatum : " What do you want ? ", il rétorque " a plane ticket for Australia " (120).

Cette grande tradition satirique fusionne en un syncrétisme post-moderne avec des perturbations formelles, dont certaines signalent l'apport autochtone. On trouve à côté de formes de temporalités imbriquées, comme dans *400 Kilometres* et dans *Toronto at Dreamer's Rock* (1989), où le jeune Indien Rusty rencontre ses homologues venus du XVI^e et du XXI^e siècles, des surgissements de l'irréel. Ainsi, dans *The Boy in the Treehouse*, le jeune Simon, engagé dans sa " Vision Quest ", le jour de l'anniversaire de sa mère morte, reçoit la visite dans

l'arbre où il s'est réfugié d'une petite voisine indiscreète, si concrète et irréaliste à la fois, sorte d'elfe ou d'esprit facétieux, évocatrice du " *trickster* " des légendes indiennes. Dans 400 Kilometres, la comédie de mœurs mimétique se trouve morcelée par les apparitions de la mère décédée, figuration de l'absence, qui actualise en scène le discours enfoui de la douleur.

L'enchaînement des apparitions, des rêves au statut indécis et de rôles repris du répertoire indien, celui du " *trickster* ", cet esprit de la métamorphose, roublard et déstabilisateur vient perturber l'horizon d'attente et la chronologie, ouvre le sens, complexifie la représentation identitaire. On sait que les autochtones se gaussent des universitaires toujours à l'affût de l'esprit du " *trickster* ", le Nanabush des Ojibway²⁶, on ne peut toutefois ignorer l'insistance que met Taylor, à se réclamer dans ses écrits journalistiques et dramatiques de cette créature fantastique : " This wondrous character is a glorious celebration of the mischievous, the joke, the play, and I guess in the end, the art of the storyteller. " ²⁷

Ce syncrétisme formel, indice de métissage culturel, participe, au-delà de l'entreprise identitaire, du projet universalisant de Taylor, qui n'a de cesse de se poser en auteur à part entière, " Native " de surcroît. Comme il l'affirme à propos de Buz'Gem Blues : " even though this is a play written by a Native writer, taking place at a Native Elder's Conference, with a primarily Native cast and dealing with Native issues, it is surprisingly cross-cultural. Because I assure you, true humour is universal " (*Buz'Gem Blues*, foreword), de même en est-il de l'humour de *The Baby Blues*, car " I am sure ... that for true comedy to work properly, it has to be universal. " (*The Baby Blues*, foreword)

Atteindre à l'universel au travers du singulier, voilà un propos familier et c'est précisément ce que permet la représentation théâtrale, plus que toute autre forme de représentation. Par sa nature dite " tabulaire " elle re-présente un tissage d'actions simultanées, de discours croisés, qui nous permet d'appréhender, de " comprendre ", selon le terme de France Farago, la complexité du réel, rétive au discours univoque. La représentation théâtrale permet d'orchestrer les voix multiples de l'humain. On peut superposer à la célèbre " polyphonie informationnelle " chère à Roland Barthes, qui réfère à la multiplicité des canaux de la signification le terme de " multi-vocalité ", qui lui renvoie, à la multiplicité des discours proférés.

Tous ces récits croisés et imbriqués, re-présentent des réels multiples et singuliers, dont la mise en espace déclenche la praxis identitaire, véritable enfantement d'une identité polymorphe, fluide, en remaniement continu et

donc finalement indécidable. Indécidable mais ressentie et l'essentiel est ailleurs, car dans cette construction scénique de l'identité, l'émotion esthétique participe du combat politique : comme le cheval de la fillette, la minorité invisible, à son tour revivifiée par cet élan d'amour que constitue la reconfiguration artistique, la représentation, reprend force et beauté.

BIBLIOGRAPHIE SOMMAIRE

PIECES :

Toronto at Dreamer's Rock and Education is Our Right : Two One-Act Plays, Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishers, 1990.

The "Someday" Trilogy : - *Someday*. Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishing, 1995, - *Only Drunks and Children Tell the Truth*, Burnaby, BC: Talonbooks, 1998.

(produced 1996), - *400 kilometres*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2005 (produced 1999)., - *AlterNatives*, Burnaby, BC: Talonbooks, 2000 (produced 1999).

The Blues Quartet : - *The Bootlegger Blues*. Saskatoon, Saskatchewan: Fifth House Publishers, 1991. - *The Baby Blues*. Burnaby, Vancouver, BC: Talonbooks, 1999

(produced 1999). - *Buz'Gem Blues*. Vancouver, B.C. Talonbooks, 2002 (Produced 2001)., (in the making) : *The Boy In The Treehouse*, (produced 2000) *The Girl Who Loved Her Horses*, (produced 1995). Vancouver, B.C: Talonbooks, 2000.

CHRONIQUES

Taylor, Drew Hayden, *Funny, You Don't Look Like One. Observations from a blue-eyed Ojibway*. Penticton, B.C.: Theytus Books, 1998. Suivi de deux autres.

ARTICLES

Taylor, Drew Hayden, "From the Centre of the Circle The Story Emerges", *Canadian Theatre Review*, Fall 1991, n°68, 26-29.

- "Storytelling to Stage : the growth of Native theatre in Canada", *The Drama Review*, 41.3 fall 1997. 140-152.

- "Seeing Red Over Myths. What do the people of Canada's First Nations want? Not to be thought of as one pan-Indian nation, says Ojibway playwright.", *The Globe and Mail*, 8 March 2001.

CRITIQUES

OUVRAGES

Bahne, Christopher, *Decolonizing the Stage*. Oxford: Clarendon Press, 1999.

- Farago, France, *L'Art*, Paris : Armand Colin, 1998 .
- Gilbert, Helen, Joanne Tompkins, *Post-colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. New York: Routledge, 1996.
- Maufort, Marc et Franca Bellarsi et al. *Siting the Other : Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*. Bruxelles: Peter Lang, 2001.
- *Crucible of Cultures, Anglophone Drama at the Dawn of the Millenium*. Bruxelles: Peter Lang, 2002.
- Pavis, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, Paris : Dunod, 1996.
- Ricoeur, Paul, *Temps et Récit III*, Paris : Seuil, 1985.
- *Soi-même comme un autre*, Paris : Seuil, 1990.

ARTICLES :

- Däwes, Birgit, "Local or Global ? Negotiations of Identity in Drew Taylor's Plays ", *Contemporary Drama in English*. (CDE)10, Trier : Wissenschaftlicher Verlag Trier, 2003.
- "Being Born Native in Canada is a Political Statement in Itself. Excerpts from a conversation with Drew Hayden Taylor", *Contemporary Literature*, 44.1, spring 2003.
- Glaap, Albert, Rainer, "Drew Hayden Taylor's Dramatic Career", *Siting the Other : Revisions of Marginality in Australian and English-Canadian Drama*. Ed. Marc Maufort et Franca Bellarsi, Bruxelles: Peter Lang, 2001, 217-32.
- Ricoeur, Paul, "L'Identité narrative", *Esprit*, Paris: Juillet 1998, 295-304.

Notes

- 1- Shannon Hengen : "a gap emerges between Native work that reclaims and celebrates traditional legends and Native postmodernism, which holds nothing sacred", in "First Tellers of Tales", http://www.utpjournals.com/product/ctr/106/106_Hengen.html
- 2- Paul Ricoeur, " L'Identité narrative ", *Esprit*, Juillet-août, 1988, 295-304.
- 3- Il a du reste été directeur artistique du Native Earth Performing Arts de Toronto.
- 4- D. H. Taylor, "Storytelling to Stage : The growth of Native Theatre in Canada" *TDR*, 41.3, 1997, 140.
- 5- Créé en 1984 par Shirley Cheechoo. Le nom signifie " first tellers of tales "
- 6- La scène physique à proprement parler.
- 7- La scène des représentations mentales des participants.
- 8-Shannon Hengen, "Decolonizing Modern and Contemporary Drama", *Red River Conference on World Literature*, vol.3, 2001. <http://www.ndsu.edu/RRCWL/V3/hengen.html>
- 9- Expression de Harmut Lutz, reprise par Birgit Däwes, "Local or Global? Negotiations of Identity in Drew Taylor's Plays ", *Contemporary Drama in English*, WVT Wissenschaftler Verlag trier, vol. 10, 2003. p.219 .
- 10- D. H. Taylor, "Whatever Happened to Billy Jack?", *Funny, You Don't Look Like One*, Penticton B.C. Theytus Books Ltd, 1998. p.85. Repris en 2003 comme titre de

l'entretien accordé à Birgit Däwes

11- "stories, you see, are not just entertainment. Stories are power. They reflect the deepest, the most intimate perceptions, relationships and attitudes of a people. Stories show how a people, a culture thinks. Such wonderful offerings are seldom reproduced by outsiders....Canadian all too often use Native stories, symbols and history to sell things..." dans : "Stop Stealing Native Stories" Lenore Keeshig-Tobias, *Globe and Mail*, 26 janv. 1990 : A7, cité par Shannon Shengen, "First Tellers of Tales". *Canadian Theatre Review*, Issue 106, Spring 2001.

12- Blaise Pascal, "Quelle vanité que la peinture qui force l'admiration pour la ressemblance des objets dont on n'admire point les originaux." (*Pensées*, 34, Brunschwig), cité par France Farago, op.cit.11.

13- D. Hayden Taylor, *AlterNatives*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2000

14- D. Hayden Taylor, *The Baby Blues*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 1999, 8.

15- D. Hayden Taylor, "Introduction", *400 kilometres*, Vancouver, B.C. Talonbooks 2005, 7.

16- D. Hayden Taylor, "Whatever Happened to Billy Jack?", *Funny you Don't Look Like One*, Op. cit. 83-85.

17- "Throughout the horrific times, one of the things that has allowed us to face and overcome tragedies is our sense of humour. Read the works of most Native writers; even in the deepest, darkest moments of their characters' lives there is always a flash of humour". Drew Hayden Taylor, "North of Sixty, South of Accurate", *Funny you Don't Look Like One*. Op. cit. 92-93

18- Taylor reconnaît que le terme est "politiquement incorrect" mais l'utilise couramment

19- Drew Hayden Taylor, *The Boy In The Treehouse*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 2003

20- "Academia Mania", *Funny*, etc. op. cit. 95-7.

21- Plaisanterie courante : "What's the definition of a Native family? Two parents, a grand-parent, five kids and an anthropologist (or academic)." Id. 97.

22- On me fait remarquer que Colleen, prénom irlandais, signifie jeune fille, à connotation de naïveté.

23- Oka est le lieu où les communautés se sont rassemblées en résistance acharnée contre les forces de l'ordre, afin de protéger un territoire ancestral menacé par la construction d'un golf. Leonard Peltier est emprisonné depuis trente ans, suite aux luttes indiennes, pour une faute qu'il n'a pas commise

24- Drew Hayden Taylor, *The Baby Blues*, Vancouver, B.C. Talonbooks, 1999.

25- ALGERNON : Why is it that at a bachelor's establishment the servants invariably drink the champagne? I ask merely for information.

LANE : I attribute it to the superior quality of the wine, sir. I have often observed that in married households the champagne is rarely of a first-rate brand.

(Oscar Wilde, *The Importance of Being Earnest*, I, 1.)

26- qui préfèrent se nommer eux-mêmes Anishinabe

27- Drew Hayden Taylor, " Foreword ", *The Baby Blues*, op. cit . 8.

28- " L'objet de la re-présentation est toujours la condition humaine et la représentation a pour fonction d'opérer une correction optique du manque de perspective et de prise de distance que la vie spontanée, pré-reflexive et pré-représentative nous empêche d'avoir, par absence de recul. Le théâtre est la médiation fictive par laquelle ce recul, cette *com-préhension*, cette *ob-jectivation* est rendue possible ". France Farago, *L'Art*, Paris : Armand Colin (Cursus – philosophie), 1998, 12.