

## **Immigration et autochtonie : Teesri Duniya Theatre et la décolonisation de la scène canadienne**

Anouck Carsignol

---

Volume 2, numéro 1, automne 2024.

Résumé de l'article

À la fois autochtones et indiens : réalités et enjeux tribaux et ādivāsīs en Asie du Sud

URL : <https://edition.uqam.ca/rias/article/view/2740>

Le théâtre immigrant engagé joue un rôle clef dans la décolonisation du paysage culturel au Canada. En mettant en lumière les minorités marginalisées, et en particulier les Autochtones, le théâtre immigrant replace au centre de la scène, ce qui fait l'essence même de la nation canadienne : sa pluralité, sa richesse culturelle et son histoire complexe, marquées du sceau du colonialisme. Depuis 40 ans, le Teesri Duniya Theatre de Rahul Varma se positionne ainsi en théâtre d'intervention, de guérison, de réconciliation : un théâtre revendicatif en quête de justice sociale. Cet article analyse la mobilisation de ce théâtre décolonial en faveur de politiques culturelles plus équitables et inclusives, sa promotion du dialogue interculturel, et son rôle dans la redéfinition de la nation contemporaine.

**Mots clés :** Théâtre interculturel engagé immigrant, autochtonie, décolonisation, nation.

---

Éditeur(s)  
Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud

ISSN 2817-7770

[Découvrir la revue](#)

---

Citer cet article

Carsignol, A. (2024). « Immigration et autochtonie : Teesri Duniya Theatre et la décolonisation de la scène canadienne ». *Revue interdisciplinaire sur l'Asie du Sud*, 1(2), 81–101.

---

Tous droits réservés ©

---

## **Immigration et autochtonie : *Teesri Duniya Theatre* et la décolonisation de la scène canadienne<sup>1</sup>**

Anouck Carsignol<sup>2</sup>

### **Résumé**

Le théâtre immigrant engagé joue un rôle clef dans la décolonisation du paysage culturel au Canada. En mettant en lumière les minorités marginalisées, et en particulier les Autochtones, le théâtre immigrant replace au centre de la scène, ce qui fait l'essence même de la nation canadienne : sa pluralité, sa richesse culturelle et son histoire complexe, marquées du sceau du colonialisme. Depuis 40 ans, le *Teesri Duniya Theatre* de Rahul Varma se positionne ainsi en théâtre d'intervention, de guérison, de réconciliation : un théâtre revendicatif en quête de justice sociale. Cet article analyse la mobilisation de ce théâtre décolonial en faveur de politiques culturelles plus équitables et inclusives, sa promotion du dialogue interculturel, et son rôle dans la redéfinition de la nation contemporaine.

**Mots clés :** Théâtre interculturel engagé immigrant, autochtonie, décolonisation, nation

### **Abstract**

Socially engaged immigrant theatre plays a key role in decolonizing the cultural landscape in Canada. By placing marginalized minorities, and particularly the Indigenous, at the center of the stage, immigrant theatre highlights the very essence of the Canadian nation: its plurality, its cultural richness, and its complex history, marked by the seal of colonialism. For the past 40 years, Rahul Varma's *Teesri Duniya Theater* has positioned itself as a theater of intervention, healing and reconciliation, a protest theater in search of social justice. This article analyzes the mobilization of this decolonial theater in favor of more equitable and inclusive cultural policies, its promotion of intercultural dialogue, and its role in redefining the contemporary nation.

**Keywords :** Immigrant Socially Engaged Intercultural Theatre, Indigenusness, Decolonisation, Nation.

---

<sup>1</sup> © Cet article est sous l'égide de la licence [CC BY-NC-ND](#).

<sup>2</sup> Chercheure affiliée au CERIAS.

## Introduction

« Canada's national theatre was Eurocentric and publicly funded. It was perceived as Canada's national theatre representing the Canadian nation. But nations are not built by the majority culture. Nations are composite, consisting of cultures, languages, prosperity, rights, freedoms, and equality. That is why Teesri Duniya Theatre is multicultural rather than bicultural, heterogeneous rather than homogenous, diverse rather than exclusionary. Teesri Duniya Theatre has been inclusive from the beginning, addressing critical social issues. »

(Rahul Varma, 2022)

Le théâtre est un mode de création littéraire et artistique minoritaire, à l'audience restreinte, souvent négligé dans les travaux sur la nation<sup>3</sup>. Pourtant, il joue un rôle majeur dans la formation des consciences et des identités collectives (Chivallon, 2007). Inscrit dans un héritage culturel, modelé par des codes esthétiques et véhiculé par des récits qui entremêlent le passé au présent et le mythe au réel, il reflète qui nous sommes, d'où nous venons et ce que nous souhaitons devenir en tant que communauté (Falaize, 2012). Les pièces théâtrales ne se font pas seulement le miroir de la société, elles en interrogent aussi les normes, l'idéologie, la structure, mettant en exergue les incohérences et suscitant des prises de conscience qui induisent des changements de perception et de comportements (Turner, 1988). Sur scène, la représentation de soi (*nous*), est un acte éminemment politique, de même que la non-représentation ou la stigmatisation de l'autre (*eux*). Ce jeu d'ombre et de lumière se traduit concrètement par une hiérarchisation des relations sociales (inclusion/exclusion) et des rapports de force (domination/soumission). Dans une société aussi diverse et stratifiée que le Canada, quelle est la place du théâtre minoritaire, notamment du théâtre immigrant et autochtone, dans le paysage culturel, longtemps marqué de l'empreinte du colonialisme et de l'héritage culturel eurocentré? Quel est son rôle dans la production imaginée des relations sociales, ainsi que dans leur concrétisation?

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle, le théâtre canadien est avant tout un « théâtre colonial, hégémonique, biculturel et monochrome » (Varma, entretien en ligne, 2023; Filewod, 2019). Dans cet article, l'analyse de la relation trilogique entre le théâtre eurocentré, dit « colonial », le théâtre immigrant et le théâtre autochtone<sup>4</sup>, met à jour les solidarités

---

<sup>3</sup> Benedict Anderson (1991) met en avant le rôle du capitalisme d'imprimerie dans le développement de « communautés imaginées ». Homi Bhabha (1990; 1994) situe le roman au cœur du processus de création d'identités nationales, et Arjun Appadurai (1996) privilégie les technologies modernes dans son analyse de la formation des nations modernes. Nous ne pouvons que déplorer, avec Aparna Dharwadker, la « position subordonnée du théâtre par rapport à la poésie, la fiction courte et le roman » dans les travaux sur les auteurs de la diaspora et de la nation (2003, p. 304).

<sup>4</sup> Cet article met en relation les *Autochtones* (Premières Nations, Métis ou Inuit), les *colonisateurs* et les *colons* (d'origine française ou anglaise), et les *immigrants*, qu'ils soient *d'origine européenne* (Ukrainiens, Polonais, Italiens, Irlandais...) venus au Canada au cours des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, ou *de couleur* (aussi définies comme « minorités visibles » par le gouvernement canadien) présents dès le XVII<sup>e</sup> siècle (loyalistes et esclaves noirs, travailleurs chinois et japonais), mais qui arrivent en plus grand nombre à partir des années 1960 (Sud-Asiatiques, Caribéens, Asiatiques). Le terme « colonisateurs » fait référence aux élites politiques, économiques et religieuses d'extraction française et anglaise, qui se sont

émergentes entre groupes marginalisés en vue d'un objectif commun : transformer les pratiques et les politiques culturelles dominantes pour pouvoir s'autoreprésenter. Nous verrons comment le théâtre immigrant a joué un rôle précurseur dans le décloisonnement des arts minoritaires et, en particulier, dans la mise en scène de l'autochtonie, jusqu'alors invisibilisée ou stigmatisée sur la scène dominante (qu'elle soit anglophone ou francophone). Dans un second temps, nous analyserons la mobilisation, par les minorités, du théâtre comme moyen privilégié de réappropriation de leur récit, comme instrument de mobilisation politique et culturelle et comme facteur de changements sociétaux. Nous reviendrons sur le parcours du *Teesri Duniya Theatre*, fondé par Rahul Varma en 1981 à Montréal, et dont l'évolution au cours des 40 dernières années illustre de façon symptomatique le rôle moteur des artistes minoritaires dans la transformation « par le bas » des politiques et des pratiques culturelles au Canada, et dans la redéfinition de l'idée de la nation<sup>5</sup>.

### **Jeux de lumière, enjeux identitaires**

Au Canada, le théâtre d'expression française ou anglaise a longtemps relégué dans l'ombre les récits et les interprétations des Autochtones et des minorités de couleur, dans le contexte d'une politique culturelle coloniale visant à asseoir la supériorité et la légitimité des « cultures fondatrices » pour définir les contours d'une nation en construction (Filewod, 2019). La mise en lumière de l'altérité, à partir des années 1970-1980, sous l'impulsion d'artistes minorisés et racisés, a non seulement transformé la scène culturelle canadienne, mais a aussi ébranlé le mythe de la nation blanche, chrétienne et biculturelle.

#### **Le théâtre colonial et l'autochtonie : invisibilisation ou stigmatisation**

Longtemps invisibilisées ou interdites au Canada, les interprétations actées font pourtant partie intégrante des traditions ancestrales autochtones et se déclinent sous des formes diverses : danses et chants accompagnés du tambour, mise en récit, représentations masquées et costumées, rituels et cérémonies chamaniques (Nolan,

---

approprié différentes régions du Canada et y ont imposé leurs normes. Alain Denault (2020) les distingue du « colon », « cette figure mitoyenne qui ne se trouve ni dans la position invivable du colonisé ni dans celle, indéfendable, du colonisateur », mais qui a néanmoins contribué au projet colonisateur. Les « immigrants » se distinguent des colonisateurs et colons du fait de leur démarche de demande d'entrée au Canada et d'intégration au sein de structures sociales préétablies héritées de l'ordre colonial. Ils ont fait –et font toujours– face à de nombreuses discriminations, si bien que le terme « minorités visibles » fait communément référence à des personnes marginalisées. Quant aux Autochtones, ils ont été et sont encore victimes du système colonial (qu'il soit le fait des colonisateurs ou des colons) qui les a non seulement dépossédés de leurs terres, de leur héritage culturel, de leur identité spirituelle et linguistique, mais les a aussi stigmatisés et exclus de la société (Phung, 2011). Cet article ne vise pas tant à différencier colonisateurs et colonisés, mais à analyser la relation que ces derniers ont établie avec les Autochtones et les immigrants sur le plan culturel.

<sup>5</sup> Pour ce faire, nous avons emprunté à l'anthropologie du théâtre, à la sociologie des mobilisations et aux études diasporiques et autochtones, ainsi qu'aux études sur la nation et le nationalisme. Cette approche transdisciplinaire est complétée par la lecture des scénarios de pièces de théâtre, le visionnement de représentations ainsi que des entretiens avec Rahul Varma, fondateur et directeur du *Teesri Duniya Theatre*, entre 2021 et 2023.

2008). Elles répondent à des fonctions variées : divertissement, spiritualité, guérison, transmission intergénérationnelle de référents culturels et linguistiques, cohésion communautaire, connexion aux ancêtres. Le terme « théâtre autochtone » renvoie ainsi à un ensemble de pratiques collectives diverses qui se distinguent des interprétations coloniales et immigrantes au Canada (Balme, 1999; Tompkins, 1995; Cappellari, 2009; Dandurand-Langevin, 2013).

Les premiers colonisateurs d'extraction anglaise ou française ont eu recours au théâtre dans sa forme eurocentrée pour légitimer leur entreprise de conquête, subjuguier et convertir les Autochtones, et renforcer la cohésion entre nouveaux arrivants en suscitant un sentiment d'appartenance, fondé sur une distinction entre « nous » (colons de souche européenne) et « eux » (Autochtones et immigrants de couleur). Alan Filewod souligne à ce propos la « complicité » du théâtre dans le projet colonial (Filewod, 2019). Du XVII<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle, la figure autochtone se retrouve ainsi soit invisibilisée, soit stigmatisée par le théâtre colonial. Les interprétations de danses traditionnelles, telles la danse du soleil ou la danse de la soif, sont prescrites par le gouvernement<sup>6</sup> (Dickason, 2002, p. 308). Quant à l'industrie culturelle nord-américaine, elle exploite tantôt le mythe du « vilain sauvage », tantôt celui du « noble sauvage » (Dandurand-Langevin, 2013, p.14-16), et présente les cultures des autochtones comme homogènes et arriérées<sup>7</sup>. Ces stigmates perdurent aujourd'hui encore et ont été intériorisés par les Autochtones eux-mêmes : « The erasures and the distortions in conventional representations not only shaped perceptions of Indians in the broader society; they also proved detrimental to the ways Native people understood themselves. » (*American Indian Theatre Ensemble*, cité par Huhndorf 2006, p. 290)

En important d'Europe des textes littéraires et des codes esthétiques interprétés par des hommes blancs – y compris pour incarner des personnages féminins, autochtones ou de couleur - le théâtre colonial reflète et perpétue une vision du monde eurocentrée, binaire (d'expression française ou anglaise), chrétienne (catholique ou protestante), racisée et patriarcale. Il s'adresse à une audience acquise à l'ordre colonial, et contribue à justifier et à renforcer les normes sociales et les relations de pouvoir entre colonisateurs et colons d'une part, et les Autochtones d'autre part<sup>8</sup>. Le théâtre colonial,

---

<sup>6</sup> Ces mesures s'inscrivent dans un programme de « génocide culturel » destiné à « [...] éliminer les gouvernements autochtones, ignorer les droits des Autochtones, mettre fin aux traités conclus et, au moyen d'un processus d'assimilation, faire en sorte que les peuples autochtones cessent d'exister en tant qu'entités légales, sociales, culturelles, religieuses et raciales au Canada » (Commission de Vérité et Réconciliation du Canada, 2015, p. 1).

<sup>7</sup> Une exception notoire est celle de la mise en scène du roman *Les anciens Canadiens* (1863) de Philippe Aubert de Gaspé (père), considéré comme une épopée nationale fondatrice au Québec, et qui explore les enjeux de « race » et de nation, notamment l'opposition entre Français et Anglais. Bien que peu avare en stéréotypes, l'auteur fait également preuve d'une curiosité bienveillante vis-à-vis des Autochtones. Cette représentation de l'autochtonie contraste avec le portrait qui, à l'époque, dépeint des êtres ignorants et cruels, tout juste bons à être colonisés et évangélisés (LaCharité, 2021; Thérien, 1988).

<sup>8</sup> Le théâtre colonial n'est pas univoque pour autant : s'il participe à renforcer l'idéologie dominante, il fait également l'objet de mouvements internes contestataires, notamment à l'encontre de l'Église catholique, qui cherche à censurer certaines représentations jugées offensantes, en particulier au Québec. En outre, les théâtres d'expression française et anglaise ont connu des développements idéologiques,

qu'il soit anglophone, québécois ou encore acadien, est donc étroitement associé à l'idée de la communauté telle qu'elle est « imaginée » : il en offre un reflet partiel, transformé, pour mieux la façonner (Hopes et Lecossois, 2011). Ombre et lumière vont de pair, sur scène, pour valoriser les peuples « fondateurs » et exclure l'autochtonie du roman national.

### **Le « théâtre immigrant », exclu du théâtre national**

Les « minorités visibles » issues de l'immigration ont également été effacées du récit binational et de ses représentations théâtrales. Les représentations produites par et pour les immigrants se développent pourtant, en marge du théâtre colonial. Des troupes de « théâtre noir » se forment dès le début du XIX<sup>e</sup> siècle, puis des dramaturges ukrainiens, hongrois, juifs<sup>9</sup>, italiens, philippins, portugais, irlandais ou iraniens explorent chacun à leur façon des thèmes communs, liés au sentiment de nostalgie envers leur terre d'origine et aux difficultés de l'exil. Le théâtre immigrant devient un « espace de liberté dans lequel se font entendre des voix qui ne sont pas forcément écoutées ailleurs; c'est un lieu qui permet à ceux qui sont habituellement invisibles d'occuper le devant de la scène et d'établir une relation avec les autres, tout en s'interrogeant sur eux-mêmes » (Gonzalez, 2008, p. 13).

Le théâtre immigrant est en constante évolution, en fonction de l'arrivée de nouveaux venus et de leur intégration progressive à la société canadienne. Pour les immigrants de première génération, le théâtre dit « de préservation » vise à entretenir un « imaginaire diasporique » (Mishra, 2007), un « patriotisme culturel » (Filewod, 2019, p. 44) agissant tel un ciment communautaire. Dépourvu du soutien de l'État et des médias, ce « théâtre des minorités » (Brasseur et Gonzalez, 2010) est destiné aux membres de la communauté et ne subsiste que grâce à leur soutien. Ainsi, Myroslav Irchan, qui fut l'un des dramaturges les plus prolifiques et les plus populaires au Canada dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, produisait des pièces exclusivement adressées à ses compatriotes, en ukrainien. De même, le *Negro Theatre Guild*, premier « théâtre noir » fondé à Montréal en 1948, mettait en scène des pièces reflétant les intérêts des immigrants africains et caribéens. À la fois exclu du théâtre national et reclus sur lui-même, le théâtre immigrant, amateur, est resté longtemps inconnu du grand public. Il a pourtant contribué non seulement à divertir, à rassembler, mais également à éduquer les communautés invisibilisées et à les politiser.

### **Le théâtre minoritaire, instrument de contestation décoloniale**

Dans les années 1960, la diversification ethnoculturelle de la population canadienne se traduit par la mobilisation d'artistes racisés, décidés à utiliser la scène pour revendiquer leur existence culturelle, sociale et politique. Ils s'inspirent des

---

historiques et politiques très différents dans le temps et selon les régions du Canada. S'il ne fait pas l'objet de cet article, le caractère hétérogène du théâtre colonial mérite néanmoins d'être souligné.

<sup>9</sup> Il est fait ici référence à la diaspora juive telle que définie par la religion, la langue et la culture, et non pas par le critère de nationalité.

mouvements civiques d'émancipation en cours aux États-Unis et des regroupements tels que *El Teatro Campesino*, *The Black Arts Movement*, *The New Lafayette* et *La Mama Experimental Theatre Club* ou le *Théâtre des Opprimés* (Dandurand-Langevin, 2013, p. 19-20). Le théâtre politique, interactif, « fait par le peuple et pour le peuple » (Boal, 1972, p. 20), s'intéresse aux autres communautés marginalisées, notamment aux Autochtones, premières et principales victimes du colonialisme : « Our argument is that, spreading like a rhizome, Theater of the Oppressed can produce viable pollen and hybridize with other forms of community and academic knowledge to facilitate public discussion of the protection of Indigenous peoples' rights. » (Leal Ferreira, Devine, 2012)

Des collaborations artistiques et des liens de solidarité intercommunautaire se tissent. C'est ainsi que nous devons à un fils d'immigrant ukrainien, George Ryga, l'une des premières représentations théâtrales mettant en scène les relations entre les Autochtones et les descendants des colonisateurs (Ryga, 1967). *The Ecstasy of Rita Joe* (première en 1967) est aujourd'hui considérée comme la première pièce de théâtre canadienne réellement « originale », c'est-à-dire inspirée d'expériences vécues au Canada, et non pas d'histoires fantasmées ou importées d'Europe (Nolan, 2008). Dans *The Ballad of the Island* (1983), Guillermo Verdecchia, dramaturge canadien originaire d'Argentine, raconte la résistance d'un peuple autochtone insulaire du Pacifique contre le colonialisme. De même, *Puente Theatre Society*, fondé par Lina de Guevara (d'origine chilienne) sur l'île Victoria en 1988, met en scène les immigrants, réfugiés et Autochtones, exclus du théâtre « mainstream », comme l'indique son répertoire récent, lequel inclut *Motswana: Africa, Dream Again*, par Donald Molosi (2016), et *Burning Vision* de la dramaturge métisse Marie Clements (2003). Rahul Varma, dramaturge né en Inde et établi à Montréal, écrit et produit *Land where the Trees Talk* en 1990, pour dénoncer l'impact du capitalisme et du colonialisme sur les peuples autochtones du Québec. Nina Lee Aquino, dramaturge d'origine philippine, aborde quant à elle les thèmes de l'exploitation économique des femmes autochtones et la détérioration environnementale dans la pièce écrite par Yvette Nolan, *The Unplugging* (2015). Tandis que les artistes autochtones ont encore du mal à se mettre en scène eux-mêmes, les dramaturges immigrants engagés sont les premiers à dénoncer leurs conditions de vie et à leur donner la parole. Cette solidarité intercommunautaire survient alors que les communautés issues de l'immigration sont suffisamment établies au Canada non seulement pour défendre leurs droits et leurs intérêts, mais également pour faire valoir ceux d'autres groupes opprimés. À la mobilisation diasporique, ethnocentrée, succède une mobilisation décoloniale.

La rencontre entre le théâtre immigrant et l'autochtonie est également liée au métissage culturel qui produit des artistes et auteurs d'héritage mixte, à l'instar de Marie Clements, dramaturge métisse (*The Unnatural and Accidental Women*, 1998) ou Tara Beagan, d'héritage Ntlaka'pamux et irlandais-canadien (*In Spirit*, 2017). Yves Sioui Durand, directeur du théâtre Ondinnok, et son épouse Catherine Joncas, cofondatrice de cette compagnie, sont à l'origine de projets collaboratifs interculturels avec des

artistes issus de l'immigration, notamment *Xajoj Tun. Le Rabinal Achi d'Ondinnok*, 2010, qui visent à « développer une vraie pratique de la diversité tant dans la création que dans la représentation, et ce, en suivant un protocole de consultation et d'inclusion des détenteurs des récits et des savoirs concernés » (Burelle, 2018, p. 64).

De leur côté, les auteurs et dramaturges autochtones recouvrent progressivement leur capacité d'autoreprésentation, après que le gouvernement canadien ait levé l'interdiction des cérémonies, danses et pratiques culturelles traditionnelles autochtones en 1951. Pour Tomson Highway, dramaturge cri, l'amendement de l'*Indian Act* « marque le début d'une renaissance » du théâtre autochtone au Canada (1988). Cependant, la mémoire collective des peuples autochtones reste façonnée par la « subjugation coloniale » (Wesley-Esquimaux et Smolewski, 2004, p. 73) et il faut attendre les années 1980 pour qu'ils produisent leurs propres pièces, dans le sillage de Bernard Assiniwi, écrivain québécois de souche algonquine-crie (*Il n'y a plus d'Indiens*, 1976, publié en 1983), Georges E. Sioui (*Le compte aux enfants*, 1979) et Tomson Highway (*The Rez Sisters*, 1986; *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, 1989).

Les premières troupes autochtones font leur apparition au cours des années 1980, à l'instar de *Native Earth Performing Arts* à Toronto (1982), *De-Bah-Jeh-Muh-Jig* (1984) sur l'île Manitoulin, *Ondinnok* à Montréal (1985), *Full Circle* à Vancouver (1990) ou encore *Kehewin Native Performance* en Alberta (1991). Leur objectif vise à reprendre la parole qui leur a été confisquée :

Ondinnok est un mot wendat désignant un rituel théâtral de guérison qui dévoile le désir secret de l'âme. Notre théâtre vise à reconquérir un imaginaire, une terre de rêve, à rapatrier une mémoire pour dégager un avenir. Voilà, c'est ça faire Ondinnok ! Née dans l'urgence d'une véritable reconstruction culturelle, Ondinnok, après plus de trente-cinq années de créations métamorphiques, propose une éthique ancrée aux valeurs léguées par les ancêtres et constitue un exemple de résistance artistique. (Site Internet d'Ondinnok, consulté le 21 février 2022).

Ce « théâtre de survivance<sup>10</sup> » (Vizenor, 1999), traversé par diverses traditions et langues vernaculaires, accompagne le mouvement de revitalisation identitaire des peuples autochtones, Métis et Inuit au Canada, et se développe en opposition au théâtre colonial, dont il cherche de façon ambivalente à se distinguer, tout en revendiquant une reconnaissance symbolique et un soutien matériel de sa part. Ce contraste fait écho à la relation entre autochtonie et société dominante, marquée par l'injonction paradoxale exclusion/assimilation (Falaize, 2012, p. 3). Lee Maracle, essayiste et activiste membre de la nation Stoh:lo, définit ce théâtre comme *anticolonial*, dont le but serait le renversement des structures oppressives léguées par l'histoire (1996). Emma LaRocque, écrivaine et poète issue des *Plains Cree Metis*, cherche également à

---

<sup>10</sup> Poète et auteur américain d'origine anishinaabe, Gerald Vizenor considère le théâtre autochtone comme un acte de « survivance », « *an active sense of presence, the continuance of native stories, not a mere reaction, or a survivable name. Native survivance stories are renunciations of dominance, tragedy and victimry* » (1999, p.vii).

« décoloniser le postcolonialisme », rappelant que le colonialisme n’a jamais cessé, et qu’il perpétue et occulte les effets pervers de la perte des territoires et des mémoires ancestrales chez les peuples autochtones : « The incursion is definitely “not of the past” » (2010, p. 75). Pour François Paré, le théâtre autochtone se distingue par le rejet des esthétiques postcoloniales et l’exploration du thème du traumatisme : « Ni *postmodernes* ni *postcoloniales*, les dramaturgies autochtones cherchent plutôt à reconstruire l’unité symbolique de la mémoire collective, en commençant par la réactualisation des rituels propres à la culture ancestrale. » (Paré, 2013)

Le théâtre autochtone est aussi un « théâtre de guérison » (Sioui-Durand, 2009) aux fonctions à la fois thérapeutiques et émancipatrices, voire thaumaturgiques. Il est fondé sur les pratiques et les mythes ancestraux, et est accompagné d’un « discours méthodologique visant à instruire les spectateurs et les chercheurs non-autochtones sur la manière de lire et d’interpréter l’expérience théâtrale et, au-delà du seul spectacle, l’histoire même des peuples autochtones » (Paré, 2013).

Il importe de souligner le caractère hétérogène du théâtre autochtone contemporain, qui comprend à la fois des interprétations traditionnelles, destinées principalement aux membres des Premières Nations, Inuit et Métis (théâtre en langue vernaculaire, cérémonies organisées dans les réserves), et des représentations hybrides adressées à un public plus large<sup>11</sup>. En outre, les arts d’interprétation autochtones abordent des thèmes variés tels que la place des 2ELGBTQQIPA dans la communauté et dans la société québécoise ou canadienne, comme l’illustre la pièce *Agokwe* de Waawaate Fobister (2008). Ils revisitent également des œuvres populaires, comme l’indique la programmation du Théâtre autochtone du Centre National des Arts à Ottawa, qui affiche actuellement *Bear Grease*, une version remaniée de la comédie musicale *Grease*. Le répertoire du théâtre autochtone contemporain emprunte aujourd’hui à des esthétiques à la fois autochtones et allochtones, et explore des thèmes tantôt historiques, tantôt contemporains, spirituels, identitaires, liés à la mémoire, à la réconciliation, à la résistance, à la survie des cultures, à la transmission, à la guérison des traumatismes collectifs liés à la colonisation, aux pensionnats et à l’expropriation des terres, ou encore à la place des femmes et des minorités au sein des communautés et de la société en général.

Le théâtre, au Canada, est un art d’interprétation mobilisé tantôt comme outil de légitimation de la culture dominante, tantôt comme mode de résistance ou de contestation de l’ordre établi de la part des « colons » tels que définis par Denault (2020)<sup>12</sup>, ou encore comme un moyen de réappropriation culturelle, un espace

---

<sup>11</sup> La pièce *Migiis : la panthère d’eau* (2023) de Sandra Laronde (*Red Sky Performance*), est ainsi jouée par une troupe mixte de danseurs autochtones du Canada et de Nouvelle-Zélande, et de non-Autochtones, issus ou non de l’immigration. Dans une fusion de styles qui emprunte à la danse lyrique et à la gestuelle autochtone, accompagnés de musique traditionnelle et de multimédia, le récit, muet, retrace la mythologie anishinaabe, le rapport à la nature et aux ancêtres, et le traumatisme de la colonisation.

<sup>12</sup> *Ibid.*

d'affirmation identitaire, de revendication socio-politique, mais aussi de guérison et de réconciliation pour les minorités racisées qui cherchent à passer de l'ombre à la lumière.

### **Le *Teesri Duniya Theatre*, précurseur du théâtre interculturel**

Le théâtre immigrant connaît également des transformations radicales dans les années 1980, lorsqu'il se trouve à la fois propulsé et « essentialisé » par la politique officielle du multiculturalisme, dont les effets ambivalents sont soulignés par les professionnels du théâtre (Varma, 2009; Knowles, 2017; Filewod, 2019; Meerzon, 2019). De 1982 à 1991, les arts minoritaires sont en effet financés par le Ministère du Multiculturalisme, lequel les considère comme « un folklore ethnique, statique, qui doit être préservé » (Knowles, 2009, p. v.). Pour bénéficier de financement public, les troupes racisées doivent jouer le « jeu ethnique » (Varma, 2009, p. 181). La politique du multiculturalisme constitue donc pour les artistes minoritaires une occasion à double tranchant : propice à l'écriture et à la production de récits alternatifs, elle contribue également à réifier, exotiser, commodifier et « dépolitiser » les cultures.

C'est dans ce contexte que Rahul Varma et Rana Bose créent ensemble le *Teesri Duniya Theatre* à Montréal, en 1981. Dans un premier temps, ce théâtre amateur s'adresse spécifiquement à la communauté sud-asiatique en hindi, bengali, marathi ou punjabi. Les pièces produites sont importées du sous-continent ou écrites pour la diaspora (Varma, 2009). Très vite, Rahul Varma prend ses distances à la fois par rapport à sa communauté diasporique et à son pays d'origine, mais aussi par rapport à la politique assimilatrice du Québec et à la politique multiculturelle du Canada. En quête d'un dialogue artistique interculturel, il écrit et produit ses propres pièces, s'inspirant davantage de l'expérience des minorités du Canada que de ses liens avec l'Inde : « The place where we live is what we need to write about. Theatre is not so much about integration as belonging. » (Varma, entretien, 2023). Pour Varma :

The dramaturgical process requires the acknowledgement that Canada is a community of global cultures; it is at the intersection of these cultures that Canadian plays ought to be set. For example, while the storyline of *State of Denial* traces its roots to Armenia, Turkey, and Rwanda, the treatment of the material and the narrative reflect the perspectives of life lived in Canada. (Varma, 2014, p. 33)

Le théâtre diasporique, de nostalgie, cède le pas au théâtre d'appartenance, qui revendique sa place dans le paysage culturel canadien (Bhatia, 2013, p. 127). Ce faisant, Rahul Varma pose les fondations d'un théâtre « original », résolument pluriel, ancré au Canada tout en étant connecté au reste du monde. Pour Aparna Dharwadker : « Without this detachment from origins, diaspora theatre can only re-present the culture of the nation, in expatriate plays about 'home', local productions of plays from home, and full-scale imports. » (Dharwadker, 2003, p. 305).

## Un théâtre post-diasporique et décolonial

Les productions de *Teesri Duniya Theatre* reflètent non seulement une diversité culturelle authentique – car autoreprésentative et autoproduite – mais expriment également des préoccupations à la fois locales et globales, transcendant les frontières communautaires et nationales. Elles s’insurgent contre les structures coloniales de la société d’installation, le racisme institutionnalisé, les discriminations, les préjugés, le suprémacisme blanc et la patriarchie, en abordant les thèmes de justice sociale et économique (*Job Stealer*, 1987; *Equal Wages*, 1989), les questions d’identité sexuelle, les rapports de pouvoir, les droits des minorités (*No Man’s Land*, 1992), la guerre (*Truth and Treason*, 2009), les relations de genre et de race (*Counter-Offense*, 2023), la place des Noirs dans la société canadienne/québécoise (*Isolated Incident*, 1988), l’impact dévastateur du capitalisme sur les pays du tiers-monde (*Bhopal*, 2001), les désastres écologiques et la situation des Premières Nations au Canada (*Land where the Trees Talk*, 1990). Les références esthétiques et culturelles mobilisées par *Teesri Duniya* entremêlent différentes traditions, qui illustrent l’interconnexion des problèmes politiques, économiques, sociaux ou environnementaux à l’échelle locale et globale. En ce sens, le *Teesri Duniya* correspond au théâtre syncrétique défini par Christopher Balme comme « *the process whereby culturally heterogeneous signs and codes are merged together* » (Balme, 1999, p. 1). En rejetant toute forme d’oppression et toute complaisance à l’égard du *statu quo*, le théâtre de Rahul Varma cherche à susciter une conscience politique. Il produit un théâtre d’avant-garde, « à l’interface de deux débats hautement politisés : l’interculturalisme et le post-colonialisme » (Balme, 1999, p. 271).

*Teesri Duniya Theatre* fait aussi figure d’exception dans le théâtre diasporique lorsqu’il s’oppose aux tendances hégémoniques au sein de sa communauté. Il dénonce ainsi l’intolérance infra-communautaire – entre différents groupes religieux, entre différentes castes ou différentes nuances de couleur de peau, ou encore, à l’encontre des femmes – et inter-communautaire, notamment à l’égard des Autochtones, des Noirs ou des minorités sexuelles :

I am opposed to cultural homogeneity in India and I am opposed to it in Canada. [...] From their origin, human societies have been strengthened by diversity. Differences are natural. Homogeneity is not a virtue for any society. The country that I come from, India, as well as the neighbouring countries like Pakistan, Bangladesh, Nepal, Bhutan, Afghanistan, and for that matter the rest of the world has been heterogeneous by origin. Canada is not homogenous. Pre-colonial Canada was similarly not homogenous. The Indigenous communities that are the custodians of this land were multicultural and multilingual prior to western contact, and remain so to this day. Diversity is as ancient as our origins. Homogenization is a form of religious or majoritarian nationalism. My work and the work of *Teesri Duniya Theatre* is defined by heterogeneity as opposed to homogeneity; multiculturalism as opposed to mono or biculturalism; diversity as opposed to uniformity. (Varma dans Carsignol, 2021)

*Teesri Duniya Theatre* produit ainsi des pièces politiquement engagées, consacrées à d’autres groupes culturels, et écrites par des dramaturges de tous horizons,

notamment *Divided We Stand* (Main Street Collective, 1994, dirigé par Harry Standjofski); *Reading Hebron* (Jason Sherman, 2000, dirigé par Wajdi Mouawad); *Noah's Arc 747* (Sylvija Jestovic, 2002, dirigé par Paulina Abaraca); *Ali & Ali And The Axis of Evil* (Camyar Chai, Marcus Youssef et Guillermo Verdecchia, 2004, dirigé par Guillermo Verdecchia); *Miss Orient(ed)* (Nina Lee-Aquino et Nadine Villasin, 2005, dirigé par Sarah Stanley); *My Name Is Rachel Corrie* (Alan Rickman et Katharine Viner, 2008, dirigé par Sarah Stanley); *People Power* (Carlos Bulosan, 2010) ou *The Refugee Hotel*, (Carmen Aguirre, 2016). Les acteurs sont issus de différentes minorités, et la plupart des directions sont *assurées* par des femmes. La scénographie fait intervenir des esthétiques diverses, différentes des canons du théâtre français et anglais, et le contenu des récits développe le thème de l'altérité, qui vient conjurer les antagonismes français/anglais (L'Hérault, 1997) et Allochtones/Autochtones. Dans sa quête d'authenticité et de pluralisme, le *Teesri Duniya Theatre* se fait le moteur de relations nouvelles, dialogiques, entre les membres des minorités vulnérables, racisées, genrées ou minorisées, et le reste de la société.

#### « They needed our solidarity ». Le théâtre immigrant et le théâtre autochtone

Rahul Varma est l'un des rares dramaturges canadiens allochtone à s'intéresser à la condition des Autochtones. Il s'inscrit dans l'héritage de George Riga et Herschel Hardin, lorsqu'en 1990, il écrit et produit *Land where the Trees Talk*. Cette pièce s'inspire de la crise d'Oka, pour dénoncer l'impact du capitalisme et du colonialisme sur l'environnement et les droits des Autochtones. En 2000, *Teesri Duniya* organise la lecture des pièces de la dramaturge métisse Marie Cléments, *The Unnatural and Accidental Women*, et de Drew Hayden Taylor, *alterNATIVES*. En collaboration avec le département de théâtre de l'Université Concordia, *Teesri Duniya* présente *Almighty Voice and His Wife* de Daniel David Moses, sous la direction de Michael Greyeyes (2010). Il produit *Where the Blood Mixes*, de Kevin Loring, membre de la Nation Nlaka'pamux, avec comme acteurs principaux Jeremy Proulx et Charles Bender. Cette pièce, qui aborde le traumatisme transgénérationnel lié aux écoles résidentielles, ainsi que ses conséquences : alcoolisme, isolement, dépossession, remporte le prix littéraire du Gouverneur général en 2012. La version française, *Là où le sang se mêle* (2018), traduite par Charles Bender, est coproduite par *Teesri Duniya* et la compagnie autochtone *Production Menuetankaun*.

Figure 1 – *Là où le sang se mêle*, une pièce écrite par Kevin Loring, traduite et dirigée par Charles Bender et produite par *Teesri Duniya Theatre* (2018).



Rahul Varma prend régulièrement la parole pour exprimer sa solidarité avec la communauté la plus vulnérable du Canada. Dans un éditorial publié dans le magazine *Montréal Serai*, il rejette ainsi les semi-excuses présentées par le pape François pour les abus commis à l'égard des Autochtones par « de nombreux membres de l'Église » - le Pape refusant d'engager la responsabilité de l'Église en tant qu'institution (Varma, 2022). L'empathie dont fait preuve Rahul Varma à l'égard des Autochtones est liée à son parcours. Né en Inde, marqué par les injustices inhérentes au système des castes, le directeur de *Teesri Duniya* découvre, à son arrivée au Canada, une stratification des relations sociales basée sur le genre, la race, la classe et les vestiges du colonialisme qu'il pensait avoir laissés derrière lui :

I realized that I was encountering the situation of the Third World, in the First. [...] In India, I was aware of the First Nations' situation in Canada. When I picked up my visa, in the Canadian High Consulate, I saw a pamphlet saying that the First Nations and the Explorers bartered in Canada. I knew that the settlers had not bartered, they colonized. That historical lie was told to me even before coming to Canada. When I came here, I saw that First Nations' conditions were very depressed, they were worse than the conditions of new immigrants. Their numbers had declined, they had no control over their resources, they lived in reserves. They needed our solidarity. I connected with them, presenting the plays on their plight and their struggle. (Varma, dans Carsignol, 2021).

Le théâtre autochtone et le théâtre immigrant partagent ainsi le même objectif: réformer les structures coloniales qui régissent les perceptions et le fonctionnement de la société canadienne, pour y revendiquer leur place. Leur rapprochement s'inscrit dans une logique décoloniale convergente :

The company's avant-garde plays expressed the socio-cultural complexity of immigrant life, and engaged politically with First Nations issues. My play *Land Where the Trees Talk* (1990), directed by Jack Langedijk and produced at Montreal's prestigious Centaur Theatre, was inspired by the Oka crisis, in which Mohawk Indians held out against the Canadian armed forces for weeks, barricading the road to prevent confiscation of their ancestral land

for use as a golf course. Drawing upon the judicial quagmire surrounding the James Bay Hydroelectric project, *Land Where the Trees Talk* addresses environmental racism and the denial of social justice for Canada's Native peoples. The play highlights catastrophic government projects that are not only disastrous for the environment but also attempt to dispossess Natives of their land. Issues treated in the play include flooding, mercury poisoning and the deaths (of people and animals) caused by the Québec government's 'Megawatt' power project. Although the play depicts the plight of Native Indians, it becomes a bridge between Native Indians and new immigrants with the introduction of the character of Dr Karuna Kate, a female Indo-Canadian doctor. The play thereby emphasizes the need for solidarity between new cultural minorities and First Nations people. (Varma, 2009, p. 182)

Notons que le *Teesri Duniya Theatre*, à l'origine d'un dialogue inédit et multiforme avec les Autochtones, s'inscrit dans le contexte du mouvement souverainiste au Québec. La solidarité socio-économique et la collaboration culturelle entre immigrants et Autochtones vise à dépasser le projet ethnocentriste et souverainiste de la Province, qui cherchait alors à s'émanciper du Canada, tout en continuant d'exercer une forme de colonialisme à l'encontre des minorités racisées (Giroux, 2020).

### **Activisme artistique, au-delà de la scène**

En dehors de la scène, le *Teesri Duniya Theatre* poursuit son activisme en faveur de la diversité, de l'équité et de l'inclusion. Il est l'un des premiers à instituer des séances de discussion à la fin des représentations, permettant un dialogue entre l'auditoire, le dramaturge et les acteurs. À la fois « théâtre d'intervention » (Ducharme, 2009) et théâtre « thérapeutique », *Teesri Duniya* organise des panels de discussion sur des thèmes variés tels le racisme, les régimes politiques oppressifs ou les violences sexuelles (*Going Public*), participant ainsi activement au processus de guérison des victimes, et de sensibilisation du public à des problèmes sociétaux contemporains majeurs. Il est l'initiateur de manifestations, d'ateliers, tel le projet *Sharing Our Stories, Telling Our Lives* qui invite la communauté noire anglophone de Montréal à une mise en récit collective, conçue pour et avec elle. Ces activités s'inscrivent certes dans le contexte du mouvement *Black Lives Matter* et de sa mobilisation contre le racisme anti-Noir en Amérique du Nord, mais aussi dans la continuité de sa mobilisation, depuis les années 1990, en faveur des minorités BIPOC (*Black, Indigenous and People of Color*). Le programme *Fireworks Play Development* propose également une « incubation théâtrale » à des dramaturges émergents provenant de minorités marginalisées, pour leur permettre de développer et de présenter leur travail créatif. En collaboration avec le *Rang Collective*, *Teesri Duniya* a projeté le documentaire *India: The Modi Question* (2023), un film censuré en Inde pour avoir démontré le rôle du Premier Ministre dans les émeutes anti-musulmanes de 2002. Lors du rassemblement artistique organisé à Montréal en hommage à Mahsa Amini, en 2022, Rahul Varma a invité artistes et activistes à dénoncer la répression des femmes en Iran, et à proposer des initiatives artistiques en réponse au régime politique de Téhéran. *Teesri Duniya* est à l'origine de l'initiative *Global Dialogues*, qui vise à développer une rencontre des connaissances de diverses cultures à Montréal, pour entreprendre des actions susceptibles d'entraîner des

transformations dans un environnement culturellement divers. L'activisme artistique de *Teesri Duniya*, au-delà de la scène, permet de faire le lien entre l'imaginaire théâtral et la réalité sociale et politique. Ce faisant, le théâtre, agent actif de changement social, participe pleinement à la vie civique et culturelle de la ville, de la province et du pays.

La contribution du *Teesri Duniya Theatre* à la scène culturelle québécoise a été récompensée par le prix Équité, Diversité et Inclusion, décerné en 2018 par le Conseil des Arts de Montréal et le Montreal English Theatre Awards. Pour autant, le *Teesri Duniya* demeure aujourd'hui encore méconnu. Francis Ducharme explique la marginalisation du théâtre d'intervention par son manque de légitimation artistique, et rappelle qu'« il lui faudrait être critiqué, étudié et enseigné pour exister réellement dans le champ culturel en tant que forme légitime de théâtre » (2009, p. 119). *Teesri Duniya* se trouve en outre doublement marginalisé, en tant que « théâtre immigrant anglophone » dans une province majoritairement francophone, moins réceptive aux contributions allophones depuis les années 1970<sup>13</sup> (Hurley, 2021), et « théâtre du Québec » dans un pays majoritairement anglophone, où l'attention des critiques et des médias reste principalement centrée sur les productions culturelles de l'Ontario (Cassivi, 2016; Michel Tremblay, 2022).

### **Le théâtre minoritaire et la réécriture du roman national**

Les immigrants qui sont arrivés au Canada dans les années 1970-1980 se sont heurtés au décalage entre le discours tolérant et inclusif du multiculturalisme d'une part, et la réalité sociale, teintée de racisme institutionnalisé et de préjugés d'autre part (Henry, Tator, Mattis et Rees, 1995). Dans la pièce *Job Stealer* (co-écrite par Rahul Varma, Helen Vlachos et Ian Lloyd-George, 1989), le personnage d'un immigrant résume ainsi sa perplexité face à son expérience, différente de l'image qu'il avait du Canada : « They say this country stands for human rights and yet we are treated like animals. Is there anyone we can complain to ...? The government... » (p. 20). Le théâtre immigrant met en scène le fossé entre mythe et réalité, et interpelle l'État, la société et les communautés pour les mettre face à leurs contradictions. En rappelant les valeurs fondamentales qui définissent la nation canadienne, les dramaturges racisés se les approprient, pour mieux les revendiquer et les faire appliquer.

### **Le théâtre minoritaire et la transformation de la politique des arts au Canada**

L'effort conjoint d'artistes activistes minoritaires, autochtones ou issus de l'immigration, ainsi que des femmes, a entraîné la réforme du mode de fonctionnement de la politique culturelle au Canada pour promouvoir la diversité culturelle (Li, 2011, p. 27). Les critères d'attribution de financements publics, la composition ethnoculturelle du Conseil des Arts, l'accès aux salles, ou encore la catégorisation des

---

<sup>13</sup> Pour Erin Hurley (2021), l'activité culturelle des anglophones au Québec, minoritaire au regard de la démographie, a joué un rôle majeur dans le développement artistique et culturel de la province jusqu'au milieu des années 1970.

théâtres minoritaires et leur médiatisation sont progressivement devenus plus inclusifs (Fatona, 2011). À partir de 1991, les minorités visibles accèdent finalement au statut de théâtre professionnel. Si les financements alloués aux théâtres minoritaires restent encore minimes par rapport aux budgets des compagnies de théâtre de tradition eurocentrée (Filewod, 2019), ils permettent néanmoins à ces troupes de produire des représentations de qualité, de se hisser sur la scène nationale, d'attirer des publics divers et de présenter des pièces authentiques.

À la suite du *Teesri Duniya*, qui est passé du théâtre diasporique au théâtre interculturel, de nombreux autres théâtres se sont développés, avec pour mission de représenter la diversité culturelle de façon inclusive, à l'instar de *Cahoots Theatre Projects*, fondé à Toronto en 1986 par Beverly Yhap. De même, le *Montréal Arts Interculturels* (MAI), fondé en 1999 :

[...] défend et soutient le développement, la création, la présentation et la promotion des arts interculturels (arts hybrides issus d'un amalgame de formes, de genres, de styles, de disciplines et de langues) destinés à des publics variés. Il propose des programmes qui stimulent le dialogue au sujet des arts interculturels, intergénérationnels, interdisciplinaires et de thèmes connexes, le tout en encourageant les échanges communautaires et interculturels qui transcendent *le sexe, la race, la classe, la capacité, l'orientation sexuelle, la religion, l'âge, la langue ou les autres axes sectaires de l'identité*, marqués ou pas<sup>14</sup>.

À Kitchener-Waterloo (Ontario), le *MT Space (Multicultural Theatre Space)*, créé en 2004 par Majdi Bou-Matar, d'origine libanaise, produit un théâtre multiculturel, établit des alliances actives avec des artistes autochtones, notamment la co-production avec *Gwaandak Theatre* (Filewod, 2019, p. 54). Il est à l'origine d'IMPACT (*International Multicultural Platform for Alternative Contemporary Theatre*), un festival biennal centré sur « les productions artistiques autochtones et culturellement diverses de *Turtle Island* et du monde entier, en particulier sur les représentations interdisciplinaires, interculturelles et physiques »<sup>15</sup>. Citons également Diversité Artistique Montréal (DAM), qui s'est donné en 2006 pour mission de « promouvoir l'inclusion et l'équité culturelle en accompagnant les artistes immigrant·es et racisé·es de toutes disciplines dans le développement de leur carrière et en sensibilisant et outillant l'écosystème aux enjeux de la diversité ethnoculturelle »<sup>16</sup>. Quant au *Canadian Stage* de Toronto, il a récemment annoncé un partenariat avec *The Wind in The Leaves Collective* (WILC), *Atlantic Ballet*, *Canada Dance Assembly*, *Citadel and Co.*, *Decidedly Jazz*, *Sampradaya Dance* et *The Westben Centre*, pour envisager une tournée canadienne en soutien aux artistes autochtones, Noir·es et racisé·es. Ainsi, de plus en plus d'artistes issu·es de l'immigration délaissent les thèmes préservationnistes liés au pays d'origine, pour traiter de leur expérience vécue au Canada et opérer un double décroisement, à la fois post-ethnique et décolonial.

<sup>14</sup> <https://www.m-a-i.qc.ca/a-propos/>.

<sup>15</sup> <https://mtspace.ca/about-mtspace/>.

<sup>16</sup> <https://www.diversiteartistique.org/a-propos/mandat/>.

De même, certain·es dramaturges d'origine européenne, inspiré·es par ce mouvement de décolonisation du théâtre, entreprennent également un travail d'introspection et de réforme, à l'instar d'Olivier Choinière (*Polyglotte*, 2015), qui montre la société québécoise telle qu'elle est perçue par ses membres issus de l'immigration, dont le regard extérieur devient partie intégrante de la nation. En faisant l'allégorie du rôle du théâtre non-européen dans la définition et l'édification de la nation, il interroge l'identité collective québécoise, et plus largement, canadienne.

Enfin, les chercheurs en études théâtrales sont également de plus en plus nombreux à travailler sur le théâtre interculturel. Alan Filewood, expert du théâtre canadien de tradition européenne, a ainsi rédigé en 2019 un *mea culpa* et un manifeste s'engageant à élargir son approche du théâtre. De même, Ric Knowles a inclus les représentations autochtones et immigrantes dans son champ d'études, qui reste néanmoins centré sur le théâtre anglophone. L'inclusivité fait désormais partie des thèmes-clefs du théâtre contemporain et de son analyse.

### **Le théâtre minoritaire et la réactualisation de l'idée de la nation**

La réappropriation par les communautés marginalisées de leur capacité à s'autoreprésenter depuis les années 1980 dépasse la simple affirmation identitaire et l'émancipation culturelle. À travers le théâtre, les artistes issu·e·s de l'immigration, exclu·e·s de la scène, inscrivent leurs récits et leurs interprétations dans l'imaginaire social. Dans la lignée de Cornelius Castoriadis<sup>17</sup>, pour qui il s'agit de penser l'institution de la société comme le résultat de la matérialisation d'un « magma de significations imaginaires », Christine Chivallon souligne le lien entre l'imaginaire social, l'existence sociale et l'objectivation des subjectivités (Chivallon, 2007, p. 161). En d'autres termes, l'auteur et l'autrice suggèrent que le fait d'imaginer une entité sociale est en soi une démarche interprétative, qui lui donne vie. Chivallon y voit ainsi « l'objectivation des subjectivités ». Le théâtre, à l'instar du roman mis en valeur par Homi Bhabha (1994), ou de l'imprimerie dans les travaux de Benedict Anderson (1991), joue ainsi un rôle à la fois discursif et interprétatif, qui permet non seulement d'imaginer un certain lien social, mais aussi de le concrétiser à travers des initiatives réelles en dehors de la scène. Ces agents de cohésion communautaire ou nationale participent-ils à la formation d'un imaginaire collectif ? À *fortiori*, le théâtre interculturel, socialement engagé constitue un véritable facteur de prise de conscience collective, de transformation sociale, et de redéfinition de l'imaginaire national, non pas tel qu'il est idéalisé (homogène), mais tel qu'il est (pluriel), comme le rappelle Ric Knowles : « Individual gendered, raced, and classed subjectivities and community identities within the multicultural city are not just reflected in, or given voice, but are constituted through performances » (2017, p. 24).

---

<sup>17</sup> Castoriadis, pour qui l'imaginaire est le fondement de la réalité sociale, invite à penser l'institution de la société comme le résultat de la matérialisation d'un « magma de significations imaginaires » (Castoriadis, 1975, p. 477).

Le développement du théâtre interculturel, décolonial et post-diasporique, en dialogue avec le théâtre autochtone, permet de remettre en cause le décalage entre nation réelle et nation imaginée, et d'avancer sur le chemin de la Réconciliation, première étape nécessaire vers l'harmonie et la justice sociales. À l'idée d'une nation imaginée et imposée « par le haut », représentée sur scène par une politique culturelle eurocentrée traduisant un ordre sociétal hiérarchisé, racisé et patriarcal, s'oppose une idée de la nation vécue « par le bas », reflétant la pluralité culturelle de la population et revendiquant une répartition plus équitable du pouvoir<sup>18</sup>. Le théâtre, longtemps au service de la colonisation<sup>19</sup>, apparaît désormais comme l'un des sites privilégiés de résistance artistique et de réinvention à la fois culturelle, identitaire, sociale et politique. En revendiquant et en incarnant l'inclusivité, la diversité et l'équité, le théâtre minoritaire, marginalisé, place ces valeurs au centre de l'actualité, et incite le gouvernement à en faire son cheval de bataille depuis une décennie. L'alliance interculturelle Autochtones-Immigrants, encore à l'ébauche, déstabilise les structures coloniales de la société canadienne, et constitue un pas vers l'édification de relations sociales « horizontales » basées sur un rapport de coopération, et non pas « verticales », fondées sur un rapport de domination socioculturelle.

### Conclusion

À la suite de Jean Baudrillard (1991), certains analystes du théâtre canadien reprennent à leur compte l'idée selon laquelle le mythe de la nation comme « communauté imaginée » culturellement unifiée (Anderson, 1991) fait aujourd'hui figure de « simulacre », d'entité déconnectée de son histoire (Filewod, 2019), et doit être remis en question. Dans ce contexte, le théâtre immigrant et le théâtre autochtone jouent un rôle pivot dans le réexamen des théories de la nation et du multiculturalisme. Il a fallu attendre que les minorités marginalisées recouvrent leur capacité d'autoreprésentation pour que le théâtre, au Canada, se réconcilie enfin avec son identité propre, laquelle réside non pas dans un eurocentrisme importé, mais dans sa pluralité et dans son histoire composite, faite d'un entremêlement de récits divers. Le théâtre minoritaire ne cesse d'évoluer, de se transformer telle une « *shifting and shimmering map* » (Meerzon, 2019), en fonction des nouvelles voix qui s'expriment sur scène. Il reste du chemin à parcourir pour réellement décoloniser le théâtre canadien, mais les initiatives entreprises conjointement par les théâtres minoritaires et par certains théâtres eurocentrés pour faire dialoguer les productions culturelles commencent à porter leurs fruits.

---

<sup>18</sup> Au théâtre colonial (anglophone et francophone), soutenu par les élites culturelles, a succédé un théâtre pluriel. Aujourd'hui la dichotomie est moins marquée entre théâtre colonial et décolonial, mais elle reste perceptible.

<sup>19</sup> Il y a eu de nombreux mouvements de résistance artistique au Québec et ailleurs, mais ils n'ont pas remis radicalement l'ordre colonial en question, ou la place des Autochtones et des minorités visibles dans la société, comme l'indique d'ailleurs Dalie Giroux (2020). La dualité entre théâtre colonial et théâtre colonisé est donc restée longtemps pertinente, y compris au Québec, où la culture québécoise, si elle se considère comme dominée et minorisée par la culture anglophone, n'en demeure pas moins dominante par rapport aux cultures autochtones et immigrantes.

## Bibliographie :

- Anderson, B. (1991). *Imagined communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Londres, Verso, édition révisée.
- Appadurai, A. (1996). *Modernity at Large. Cultural Dimensions of Globalization*, University of Minnesota Press, Minneapolis.
- Assiniwi, B. (1983). *Il n'y a plus d'Indiens*, Leméac, Montréal, 97 p.
- Balme, C. B. (1999). *Decolonizing the Stage: Theatrical Syncretism and Post-Colonial Drama*, Clarendon Press, Oxford, 297 p.
- Baudrillard, J. (1991). « L'Amérique ou la pensée de l'espace ». Dans Jean Baudrillard *et al.*, *Citoyenneté et urbanité*, Paris, Seuil/Esprit, 155-164.
- Beagan, T. (2017). *In Spirit*, Playwrights Canada Press, 64 p.
- Bhabha, H. (dir.) (1990). *Nation and Narration*, Londres, Routledge.
- Bhabha, H. (1994). *The Location of Culture*, Londres, Routledge.
- Bhatia, N. (2013). « Diasporic Activism and the Mediations of 'Home': South Asian Voices in Canadian Drama », *Studies in Social Justice*, 7 (1), 125-41.
- Boal, A. (1972). « Catégories du théâtre populaire », *Travail Théâtral*, 3-26.
- Brasseur, P. et M.Gonzalez. (dir.) (2010). *Authenticity and Legitimacy in Minority Theatre: Constructing Identity*, Newcastle, Cambridge Scholars Publishing.
- Burelle, J. (2018). « Yves Sioui Durand et le théâtre de vérité », *Liberté*, 321, automne, 62-64
- Cappellari, V. (2009). « L'immigrant et l'Amérindien : deux nouvelles voix sur la scène québécoise », *Francofonie*, 57, Fragments critiques de littérature québécoise, automne, 5-14.
- Carsignol, A. et R. Varma. (2021). « 'Change the World One Play at a Time': Playwright and Activist Rahul Varma on Socially-engaged, Diasporic Theatre in Canada », *South Asia Multidisciplinary Academic Journal*, 27.
- Castoriadis, C. (1975). *L'institution imaginaire de la société*, Paris, Seuil.
- Cassivi, M. (2016). « Jean Marc Dalpé : choisir son identité », Interview, *La Presse*, 8 novembre.
- Chivallon, C. (2007). « Retour sur la " communauté imaginée " d'Anderson : Essai de clarification théorique d'une notion restée floue », *Raisons politiques*, 27, 131-172.
- Clements, M. (1998). *Unnatural and Accidental Women*, Vancouver, Talonbooks.
- Clements, M. (2003). *Burning Vision*, Vancouver, Talonbooks, 128 p.
- Commission de vérité et réconciliation du Canada, Canada (2015). *Honorer la vérité, réconcilier pour l'avenir : sommaire du rapport final de la Commission de vérité et réconciliation du Canada*. 584 p.
- Dandurand-Langevin, L. (2013). « Le théâtre amérindien au Québec : l'émergence d'un espace d'autodétermination identitaire, culturel et politique par la création dramatique », Mémoire de maîtrise en anthropologie, Université de Montréal.
- Däwes, B. (2007). *Native North American Theatre in a Global Age: Sites of Identity Construction and Transdifference*, Éditions Universitätsverlag, Heidelberg, 478 p.

- Denault, A. (2020). *Bande de colons. Une mauvaise conscience de classe*. Lux, Montréal, 216 p.
- Dharwadker, A. (2003). « Diaspora and the Theatre of the Nation ». *Theatre Research International*, 28, 3, 303-25.
- Dickason, O. P. (2002). *Canada's First Nations: A History of Founding Peoples from Earliest Times*. Éditions Don Mills, Oxford, Ontario, 590 p.
- Ducharme, F. (2009). « Distinguer le théâtre d'intervention du théâtre engagé ». *Postures*, Actes du colloque « Engagement : imaginaires et pratiques », Hors-série 1, 111-125.
- Fachinger, P. (2014). « Intersections of Diaspora and Indigeneity: the Standoff at Kahnesatake ». Dans Lee Maracle's *Sundogs* and Tessa McWatt's *Out of My Skin*, *Canadian Literature*, 220, printemps, 74-91.
- Falaize, B. (2012). « Récits - Nations - Immigrations ». *Hommes & migrations*, 1297, 138-143.
- Fatona, A. M. (2011). « "Where Outreach Meets Outrage": Racial Equity at The Canada Council for the Arts (1989-1999) ». Ph. D Thesis, OISE, University of Toronto, 215p.
- Filewod, A. (2011). *Committing Theatre: Theatre Radicalism and Political Intervention in Canada*. Toronto, Between the Lines.
- Filewod, A. (2019). « Playing on Indigenous land: Settlers, Immigrants and Theatre in Fictive Canada ». Dans Meerzon, Yana (*op. cit.*), 27-55.
- Giroux D. (2020), *L'œil du maître. Figures de l'imaginaire colonial québécois*. Montréal, Mémoire d'encrier.
- Gonzalez, M. (2008). « Avant-propos » Dans Brasseur, Patrice et Gonzalez, Madelena (dir.), *Théâtre des minorités : Mises en scène de la marge à l'époque contemporaine*. Paris, L'Harmattan, 9-16.
- Henry, F., C. Tator, W. Mattis, T. Rees. (1995). *The Colour of Democracy: Racism in Canadian Society*. Toronto, Harcourt Brace & Company, Canada, 355 p.
- Highway, T. (1988). « Author's Note », *The Rez Sisters*. Edinburgh, Mainstage, Edinburgh International Theatre Festival, 14-19 août.
- Highway, T. (1986). *The Rez Sisters*. Markham (Ontario), Fifth House Books, 118 p.
- Highway, T. (1989). *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*. Markham (Ontario), Fifth House Books, 136 p.
- Holdsworth, N. (2010). *Theatre and Nation*. Londres, Palgrave Macmillan.
- Hopes, J. et H. Lecossois. (2011). *Théâtre et Nation*. Presses universitaires de Rennes, 234 p.
- Huhndorf, S. (2006). « American Indian Drama and the Politics of Performance ». Dans Cheyfitz, Eric (dir.), *The Columbia Guide to American Indian Literatures of the United States Since 1945*, New York, Columbia University Press, 288-318.
- Hurley, E. (2021). « Le théâtre de langue anglaise au Québec : de la majorité à la minorité ». *Revue d'Historiographie du Théâtre*, 6, T1.
- Knowles, R. 2009. « Introduction: Performing Intercultural Canada. Theatre Research in Canada ». *Recherches théâtrales au Canada*, 30, 1, 2.

- Knowles, R. (2016). *Performing Indigeneity. New Essays on Canadian Theatre*. Toronto, Playwrights Canada Press. Volume 6. 322 p.
- Knowles, R. (2017). *Performing the Intercultural City*. Ann Arbor, University of Michigan Press, 274 p.
- Kulkarni, R. (2016). *Intracultural Theatre in Canada: Rahul Varma's Counter Offence and Bhopal*. M.A. thesis, University of Alberta.
- LaCharité, C. (2021). *L'invention de la littérature québécoise au XIX<sup>e</sup> siècle*. Québec, Septentrion, 162 p.
- LaRocque, E. (2010). *When the Other Is Me: Native Resistance Discourse 1850-1990*. Winnipeg, University of Manitoba Press, 250 p.
- Leal Ferreira, M. et D. Devine. (2012). « Theater of the Oppressed as a Rhizome : Acting for the Rights of Indigenous Peoples Today ». Dans *Latin American Perspectives*, décembre.
- Li, X. (2011). « Performing Asian Canadian: The Theatrical Dimension of Grassroots Activism ». Dans Lee Aquino, Nina; Knowles, Ric (dir), « Asian Canadian Theatre », *New Essays on Canadian Theatre*, 1, 276 p.
- L'Hérault, P. (1997). « L'espace immigrant et l'espace amérindien dans le théâtre québécois depuis 1977 ». Dans Bednarski, Betty et Oore, Irène (dir.), *Nouveaux regards sur le théâtre québécois*, Montréal/Halifax, XYZ/Dalhousie French Studies, 41, 151-167.
- Loring, K. (2009). *Where The Blood Mixes*, Vancouver, Talonbooks, 96 p.
- Maracle, L. (1996). *I am Woman: A Native Perspective on Sociology and Feminism*. Richmond, BC: Press Gang (1988 version originale).
- Meerzon, Y. (2019). *Theatre and (im)migration. New Essays in Canadian Theatre*. Toronto, Playwrights Canada Press, 10, 560 p.
- Mishra, V. (2007), *The Literature of the Indian Diaspora. Theorizing the Diasporic Imaginary*, London, Routledge, 312p.
- Mündel, I. et R. Knowles (2009). *(Re)presenting Culture in Canadian Theatre 'Ethnic', Multicultural, and Intercultural Theatre. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*. 14. Toronto, Playwrights Canada Press, 206 p.
- Nolan, Y. (2008). « Aboriginal Theatre in Canada: An Overview ». National Arts Centre, <https://www.theatrealberta.com/wp-content/uploads/2017/12/Aboriginal-Theatre.pdf>.
- Nolan, Y. (2013). *The Unplugging*. Playwrights Canada Press, 80 p.
- Paré, F. (2013). « Théories du théâtre autochtone autochtone au Canada depuis 1990. Refus de la posthistoire et réparation du corps social ». *Temps Zéro*, 7, <https://tempszero.contemporain.info/document1122>.
- Parasram, J. (2018). « South Asian Theatre in Canada – A Conversation », co-written by Varma, Rahul; Parasram, Jivesh; Rahemtulla, Zahida; Flaherty, Kathleen and Chokhani, Rohit, *Rungh, Conversations* 6, 1, <https://rungh.org/south-asian-theatre-in-canada-a-conversation/>.
- Phung, M. (2011). « Are People of Colour Settlers Too? ». *Cultivating Canada: Reconciliation through the Lens of Cultural Diversity*. Éd. Ashok Mathur,

- Jonathan Dewar, Mike DeGagné. Ottawa, Aboriginal Healing Foundation, 291-298.
- Restoule, J-P. (2011). « Urban Aboriginal Migration in North America: A Diasporic Identity ». Dans Parmita Kapadia and Robin E. Field. Madison (éd.), *Transforming Diaspora: Communities Beyond National Boundaries*, Farleigh Dickinson UP, 21-36.
- Ryga, G. (1967). *The ecstasy of Rita Joe*. Vancouver, Talonbooks.
- Salter, D. (2006). « Changing the World, One Play at a Time: Teesri Duniya Theatre and the Aesthetics of Social Action ». *Canadian Theatre Review*, 125, 69-74.
- Sherman, J. (1997). *Reading Hebron*. Toronto, Playwrights Canada Press, 110 p.
- Sioui, E. (1979). *Le compte aux enfants*. Wendak:e, manuscrit.
- Sioui-Durand, G. (2009). « Rituels, théâtralité et littérature Autochtone ». *Inter : art actuel*, 104, 38-39.
- Thérien, G. (dir.) (1988). *Figures de l'Indien*. Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Tom, A. (2022). « Conversations on Culture ». *Fontmag*, Interview of Rahul Varma, <https://fontmag.ca/issue/fireworks-at-teesri-duniya/article/conversations-on-culture>.
- Tompkins, J. (1995). « 'The Story of *Rehearsal Never Ends*': Rehearsal, Performance, Identity in Settler Culture Drama ». *Canadian Literature : A Quarterly of Criticism and Review*, 144, printemps, 142-161.
- Tremblay, M. (2022). Entretien avec Julien Morissette. Centre national des Arts, Ottawa, 17 novembre.
- Turner, V. (1988). *The Anthropology of Performance*. PAJ Publications, New York, 185 p.
- Varma, R. (1998). *Land where the trees talk and other plays*. (Equal wages, Trading injuries, Counter offence), New Delhi, Prestige Books, 206 p.
- Varma, R. (1995). « No Man's Land ». *Canadian Mosaic: Six Plays*, ed. A. Ravel. Toronto, Simon and Pierre, 164-212.
- Varma, R. (2005). *Bhopal*. Toronto, Playwrights Canada Press.
- Varma, R. (2009). « Teesri Duniya Theatre: Diversifying Diversity with Relevant Works of Theatre », *South Asian Popular Culture*. 73, 3, 179-94.
- Varma R. (2014), « State of Denial: Cultural Diversity as a Resource for Alternative Globalization ». *Canadian Theatre Review*, Vol. 157, pp30–33.
- Varma, R. (2022). « Trial! Not an apology ». *Montréal Serai*, 1<sup>er</sup> août.
- Varma, R. (2022-2023). Entretiens avec l'auteur.
- Vizenor, G. (1999). *Manifest Manners: Narratives on Postindian Survivance*. Lincoln, Nebraska.
- Wesley-Esquimaux, C. C. et M. Smolewski. (2004). *Historic Trauma and Aboriginal Healing*. Aboriginal Healing Foundation, 110 p.
- Wong, R. (2008). « DecolonizAsian: Reading Asian and First Nations Relations in Literature ». *Asian Canadian Studies*, Special issue of Canadian Literature 199, 158-80.