

**Transmission culturelle et négociation des relations
à travers le théâtre chez les Māori en Aotearoa Nouvelle-Zélande**

Thèse déposée au département de sociologie et d'anthropologie
en vue de l'obtention de la maîtrise en anthropologie

Par
Geneviève Dupuis

Sous la direction de Madame Natacha Gagné

Membres du comité de thèse :
Monsieur Ari Gandsman
Monsieur Scott Simon

Université d'Ottawa
Septembre 2012

© Geneviève Dupuis, Ottawa, Canada, 2013

Résumé

Le théâtre māori est abordé en tant que forme artistique qui permet d'affirmer des identités dans un contexte de revendications culturelles et politiques ainsi que d'établir un dialogue entre les créateurs, les acteurs et le public. Ce dialogue est vu comme ayant une incidence sur les relations sociales au quotidien. Cette thèse présente les résultats tirés de recherches ethnographiques auprès d'une troupe de théâtre māori basée à Wellington, Aotearoa Nouvelle-Zélande. Après un aperçu du contexte du théâtre et des arts performatifs māori, elle s'attarde à décrire les particularités du processus créatif préconisé par cette troupe pour la production d'une œuvre théâtrale en langue māori. Sont également explorées les modalités selon lesquelles les mises en scène de certains traits identitaires et culturels entraînent des processus de réflexion collective et individuelle, l'acte performatif étant considéré ici comme vecteur de changement social.

Remerciements

Merci de tout cœur à la *whānau* de Taki Rua pour votre accueil chaleureux et pour avoir accepté de m’offrir l’opportunité de travailler au sein d’une équipe aussi géniale. Un merci tout particulier à l’équipe de *Karapinepine* pour avoir partagé mon quotidien pendant mon séjour en Aotearoa. Je suis reconnaissante de votre ouverture, de votre hospitalité et je chéris notre amitié. Merci pour cette initiation des plus inspirantes à l’univers magique de la création théâtrale. *Ngā mihi mahana ki a koutou.*

Merci aux étudiants, aux enseignants et au personnel de Toi Whakaari pour avoir alimenté mes réflexions sur le théâtre. Merci à la vibrante communauté théâtrale de Wellington pour vos magnifiques contributions à la vie artistique de la ville. Merci à toutes les spectatrices et tous les spectateurs de *Karapinepine* pour votre enthousiasme pour le théâtre māori.

Merci à Natacha Gagné, ma directrice de thèse, de m’avoir éveillée à de nouvelles perspectives en ce qui a trait aux questions relatives aux peuples autochtones. Ton accompagnement rigoureux, ta générosité et ta disponibilité ont fait de l’aventure de cette thèse celle d’un apprentissage des plus enrichissants. Merci également pour ton soutien financier qui a permis la réalisation de mon séjour sur le terrain dans les meilleures conditions, lequel a été rendu possible grâce à une subvention ordinaire de recherche du CRSH pour le projet intitulé « Les engagements citoyens à la lumière de l’histoire coloniale : les cas māori et tahitien ».

Mon séjour sur le terrain a également été rendu possible grâce à la subvention de recherche sur le terrain à l’international de la Faculté des sciences sociales et à une subvention de séjour de recherche de la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l’Université d’Ottawa.

Merci enfin à ma famille et à mes amis qui ont su m’appuyer, chacun à leur manière, mais toujours de façon inconditionnelle.

Table des matières

Résumé.....	ii
Remerciements	iii
Table des matières.....	iv
Table des illustrations	vii
Note sur la langue.....	viii
INTRODUCTION.....	9
CHAPITRE 1: La méthodologie	13
1.1 Taki Rua.....	13
1.2 L'approche <i>kaupapa māori</i>	17
1.3 La méthodologie et les méthodes de collecte de données.....	18
1.2.1 L'observation participante	21
1.2.2 Les entrevues semi-dirigées	22
1.4 Précisions sur l'éthique de la recherche	24
CHAPITRE 2: L'anthropologie de la performance et du théâtre.....	27
2.1 Le drame social	28
2.2 Le processus rituel.....	29
2.3 La liminarité.....	30
2.4 Les rituels de rencontre et le théâtre māori	31
2.5 La réflexivité	33
2.6 Le mode subjonctif et l'illocution (ou force performative).....	34
2.7 L'anthropologie des créations et la transmission culturelle.....	35
2.8 Théâtre et agencéité.....	37
2.9 Conclusion.....	39
CHAPITRE 3: Contexte de la recherche	41
3.1 Aotearoa Nouvelle-Zélande : Contexte historique	41
3.2 Le Traité de Waitangi.....	43
3.3 Le biculturalisme.....	44
3.4 La renaissance culturelle māori.....	45
3.5 Les formes māori des arts de la performance	47
3.5.1 Les <i>whare tapere</i>	47
3.5.2 Le <i>kapa haka</i>	49
3.5.3 Le théâtre māori à partir du 20 ^e siècle	50
3.6 La scène théâtrale à Wellington	55
3.6.1 Toi Whakaari : New Zealand Drama School.....	55
3.6.2 Rencontre avec Tawata	59
3.6.3 Des lieux pour le théâtre māori	62
3.7 Conclusion.....	64
CHAPITRE 4: <i>Whakawhanaungatanga</i>.....	66
4.1 Rencontre avec Eleanor : Les termes du contrat.....	67
4.2 « <i>The hole</i> » : Lieu de création et de répétitions.....	68
4.3 <i>Te whakatau</i> : La cérémonie de bienvenue.....	69

4.4 <i>Te whānau</i> : la famille étendue	72
4.5 <i>Whānau day</i> : les valeurs de la <i>whānau</i> appliquées	74
4.6 Un profil de l'équipe de création.....	77
4.7 Conclusion.....	80
CHAPITRE 5: <i>Te kākano</i> : La semence de la pièce	82
5.1 <i>Te Kooti Arikirangi Te Turuki</i>	82
5.2 Le drame social à la base de l'œuvre théâtrale	85
5.3 <i>Ngā poropiti</i> : La présence des prophètes dans le théâtre māori.....	88
5.4 Le mur : canevas de la pièce.....	89
5.5 Conclusion partielle.....	93
CHAPITRE 6: L'élaboration de la pièce <i>Karapinepine</i>	94
6.1 Le processus de création collaborative	94
6.2 La fabrication de <i>Karapinepine</i>	99
6.3 Moments de réflexion	105
6.4 Écriture du script.....	107
6.5 Collaborations	108
6.6 Conclusion.....	108
7.1 Analyse de la pièce et interprétation scène par scène	111
7.1.1 Les portraits de <i>Te Kooti</i>	117
7.1.2 <i>Te Kooti</i> et le contexte colonial: commerce, confiscation des terres, exil.....	120
7.1.3 <i>Ngā poupou o te whare</i> : Les piliers de la maison	121
7.2 Conclusion.....	125
CHAPITRE 8: <i>Te kaupapa</i> : Le message porté par la pièce	126
8.1 Les significations du mot <i>rangatiratanga</i>	126
8.2 <i>Rangatiratanga</i> selon les membres de la troupe	129
8.3 « <i>Rangatiratanga</i> » selon les publics	131
8.2.1 <i>Patai tuatahi</i> : Première question.....	132
8.2.2 <i>Patai tuarua</i> : Deuxième question	134
8.3 Conclusion.....	135
CHAPITRE 9: <i>Karapinepine</i> en tournée: Rencontres et négociations des relations	137
.....	
9.1 La tournée en contexte	137
9.2 La tournée et les acteurs	138
9.3 Rencontres: Accueil et réciprocité en Aotearoa Nouvelle-Zélande.....	141
9.4 Ma position par rapport à la troupe.....	145
9.5 Communication et transmission de la langue et de la culture	147
9.6 <i>Te Aho tu Roa: Kōtuia!</i>	149
9.7 Conclusion.....	152
Conclusion.....	153
ANNEXE A: Carte Aotearoa Nouvelle-Zélande.....	157
ANNEXE B : Grille d'observations.....	158
ANNEXE C: Grille d'entrevues	159

ANNEXE D : Formulaire de consentement collectif.....	160
ANNEXE E : Formulaire de consentement individuel.....	162
ANNEXE F : Contrat de stage avec Taki Rua	164
BIBLIOGRAPHIE	165

Table des illustrations

Figure 1 The Efficacy-Entertainment Braid (Schechner 2003: 130).....	32
Figure 2 : Drapeau de Te Kooti (tiré de Binney 1997 : 201).....	92
Figure 3 : Te Kooti Chief of the Insurgent Maories (tiré de Binney 1997 : 548).....	119
Figure 4 : Portrait à l'huile de Te Kooti, Thomas Ryan, 1891 (tiré de Binney 1997 : 549)	120
Figure 5: Schéma de <i>Karapinepine</i> , illustré par Moana.....	123
Figure 6 : Indigenous Research Agenda, tiré de Linda Tuhiwai Smith (1999 : 117).....	128

Note sur la langue

Les mots en māori comportent parfois des macrons qui indiquent une voyelle longue. Il importe aussi de savoir que les consonnes « ng » sont prononcées comme les consonnes « gn » en français (comme dans « poignet ») et que les consonnes « wh » sont prononcées comme le « f » (comme dans « fête »).

Ce texte contient plusieurs mots en māori de façon à refléter leur présence importante dans l'anglais néo-zélandais (Metge 2010: 55-106). Plusieurs auteurs qui écrivent en anglais choisissent souvent de les écrire en caractères réguliers plutôt qu'en italiques afin de traduire cette réalité sur papier. Or, j'ai choisi de mettre en italique les mots en māori afin de faciliter la lecture, puis de fournir une traduction en français entre parenthèses.

Les mots et les citations en anglais sont aussi en italique.

INTRODUCTION

En 2010, j'ai assisté, à Montréal, à la pièce *Xajoj Tun Rabinal Achi* d'Ondinnok, la première compagnie de théâtre autochtone professionnel au Québec, fondée en 1985 par Yves Sioui-Durand, Catherine Joncas et John Blondin. Ce spectacle ambitieux regroupait sur scène deux héritiers du drame maya ainsi que des acteurs amérindiens du Québec dans un univers polyglotte, entre le rituel et le théâtre dansé. Le magnétisme de la performance a confirmé mon intérêt pour le théâtre et les arts performatifs, en particulier ceux produits par des auteurs et des comédiens autochtones.

Des recherches sommaires m'ont appris que des compagnies de théâtre autochtone avaient vu le jour dans les mêmes années, mais ailleurs dans le monde. La Native Earth Performing Arts, basée à Toronto et fondée en 1982, a développé le talent des dramaturges Daniel David Moses, Tomson Highway, Drew Hayden Taylor et Yvette Nolan. La compagnie de théâtre māori Taki Rua à Wellington, en Aotearoa Nouvelle-Zélande, fut créée en 1983. Quelques années plus tard, en 1990, est fondée la troupe professionnelle ILBIJERRI qui produit des œuvres théâtrales sur des enjeux vécus par les Aborigènes et les Insulaires du détroit de Torres en Australie. C'est en voulant savoir ce qui avait donné lieu à l'émergence de ces compagnies théâtrales dans cette période et en prenant connaissance de l'existence des réseaux internationaux de mobilisation autochtone et des messages évocateurs portés par des artistes et par leurs œuvres que j'ai voulu m'intéresser à l'univers des arts autochtones, du théâtre en particulier.

Les luttes articulées en termes d'autochtonie sur la scène internationale ont émergé dans les années 1920 avant de prendre une importance indéniable à partir des années 1970 jusqu'à aujourd'hui (Gagné et Salaün 2009 : xv). Ces luttes ont culminé avec l'adoption de la Déclaration sur les droits des peuples autochtones par l'Assemblée générale de l'ONU en 2007. Cet événement a ouvert des possibilités nouvelles pour les autochtones aux niveaux international, mais également national, leur procurant une plate-forme afin de mettre de l'avant leurs revendications de toutes sortes, incluant au plan politique (Gagné 2008c). En effet, un tel développement a contribué à transformer les relations de pouvoir entre les groupes autochtones et les gouvernements non

autochtones. Dans cette perspective, il est intéressant d'explorer les modalités selon lesquelles les groupes autochtones se présentent, à eux-mêmes et au reste du monde, et comment ils expriment leur vision de la coexistence avec plusieurs populations différentes sur un territoire dont ils ont été les premiers habitants. J'ai choisi de le faire en me penchant sur les formes d'expression artistique que sont le théâtre et les arts performatifs.

Cette thèse a donc pour objet les particularités du théâtre autochtone en tant que forme artistique qui peut permettre d'une part, d'affirmer des identités dans un contexte de revendications culturelles et politiques et, de l'autre, d'établir un dialogue entre les créateurs, les acteurs et le public qui ont une incidence, potentielle ou réelle, sur les relations qu'ils entretiennent au quotidien. Ainsi, je me propose d'explorer le théâtre comme forme d'expression artistique véhiculant des identités, des visions et des représentations du monde et de l'avenir et des revendications de diverses natures, incluant au plan politique, tant au moment de la création que de la prestation devant public. Une attention particulière sera portée aux relations que le théâtre crée non seulement entre des personnes qui se réclament d'une identité autochtone, mais aussi entre elles et des individus ou des groupes non autochtones.

La question ayant guidé mes recherches est la suivante :

Comment des groupes autochtones utilisent-ils le théâtre à des fins d'affirmation identitaire et culturelle et comment s'en servent-ils (ou non) comme vecteur de changement, en particulier au plan des relations avec la population majoritaire ?

Le cas des Māori de Aotearoa Nouvelle-Zélande a très tôt suscité mon intérêt puisque la situation démographique des Māori – ils composent 15 % de la population néo-zélandaise – ainsi que le contexte historique néo-zélandais semblaient avoir été favorables aux Māori et à leurs revendications, comparativement à la situation des Premières Nations au sein de l'État canadien. Du moins, les dynamiques des relations entre autochtones et non-autochtones m'apparaissaient différentes et favorisant un vivre-ensemble plus harmonieux que ce que j'avais observé et vécu jusqu'alors en grandissant au Québec et au Canada. Plusieurs de leurs luttes se sont soldées par des résultats intéressants pour eux. On peut penser ici, pour ne prendre qu'un exemple, au développement d'un système scolaire māori, de la maternelle à l'université.

Une recherche préliminaire sur Internet concernant le théâtre chez les Māori et en Aotearoa Nouvelle-Zélande plus généralement avait attiré mon attention sur la vitalité du théâtre dans la capitale néo-zélandaise. Une exploration plus approfondie m'a fait découvrir Taki Rua, une troupe de théâtre māori qui a joué un rôle important dans le développement du théâtre et des artistes māori depuis plus de 20 ans. Elle a comme particularité de présenter annuellement une production en langue māori « *to help all New Zealanders feel comfortable in taking ownership of Te Reo Māori, an official language of New Zealand* » (Taki Rua 2010). Ce qui fait l'intérêt de cette troupe est qu'elle a comme objectif explicite à la fois la valorisation d'une dimension culturelle importante, la langue māori, mais également des changements dans les relations Māori /non-Māori par les thèmes qu'elle choisit d'aborder et par sa présence sur de nombreuses scènes néo-zélandaises.

Cette thèse porte donc sur cette troupe au sein de laquelle j'ai effectué un stage professionnel et un séjour de terrain ethnographique de deux mois et demi. Elle porte en particulier sur la production de la pièce en langue māori intitulée *Karapinepine* (Rassembler) et sa tournée. Les sous-questions suivantes m'ont orientée pendant toute la durée de mon séjour sur le terrain :

- Comment les membres de l'équipe de création théâtrale travaillent-ils/elles ensembles ??
- Que mettent-ils de l'avant dans leur production et quels sont leurs objectifs / intentions ?
- À quels dispositifs théâtraux ont-ils recours ?

À la lumière de mon cadre théorique sur l'anthropologie de la performance et du théâtre, ces questions m'ont amenée à être attentive aux liens qui pouvaient exister entre le théâtre et certains aspects des rituels māori. J'ai aussi exploré comment le processus créatif, et une pièce elle-même, pouvaient entraîner une réflexion parmi les créateurs et les spectateurs sur leurs réalités personnelles et collectives. J'ai donc prêté attention aux valeurs et aux dimensions du monde māori véhiculées par l'équipe et par la pièce, tout en tentant de comprendre quels scénarios potentiels y étaient dessinés et exprimés. Ces préoccupations m'ont menée à m'interroger sur les modalités de communication et de transmission des messages de la pièce par les publics. Au final, j'ai

observé les aspects de l'agencéité à la fois des créateurs et des publics qui entrent dans une relation provoquée par la représentation d'une pièce de théâtre de façon à explorer les possibilités transformatrices d'un théâtre d'action.

Cette thèse comporte neuf chapitres. J'aborderai d'abord au chapitre 1 la méthodologie et les méthodes de collecte de données employées dans le cadre de cette recherche. Le cadre théorique qui se base sur l'anthropologie de la performance et du théâtre est présenté au chapitre 2. Le chapitre 3 est consacré à un bref survol du contexte historique de la Nouvelle-Zélande ainsi que du contexte du théâtre et des arts performatifs māori. J'y présente aussi la communauté théâtrale de Wellington. Le chapitre 4 relate mes premières rencontres avec les membres de Taki Rua, plus particulièrement avec ceux de l'équipe de création de la pièce *Karapinepine* (Rassembler). J'y discute des cérémonies māori d'accueil et de bienvenue en plus de décrire la structure de l'organisation qui reprend celle de la *whānau* (la famille élargie). Le chapitre 5 se penche sur le travail de l'équipe de création, en particulier sur le processus d'élaboration collaborative de la pièce *Karapinepine*. Le chapitre 6 présente certains éléments biographiques de Te Kooti Arikirangi Te Turuki, un prophète māori et leader militaire ayant vécu au XIXe siècle, dont s'inspirent les créateurs de la pièce. Une analyse plus détaillée, scène par scène, de la pièce *Karapinepine* est l'objet du chapitre 7. Le chapitre 8 expose le thème principal de la pièce, soit *rangatiratanga* (leadership, autodétermination) et discute des contributions de certaines chercheuses, des créateurs de la pièce et des publics sur ce sujet. Enfin, le dernier chapitre est consacré à la description du déroulement de la tournée de la pièce, à sa réception et à l'accueil réservé à la troupe en fonction des destinations visitées.

CHAPITRE 1: La méthodologie

Ce chapitre consacré à la méthodologie présente d'abord la compagnie (Taki Rua) avec laquelle j'ai passé la plus grande partie de mon séjour sur le terrain. Je présente ensuite les principes de la recherche *kaupapa māori*, une approche développée par des chercheurs māori dans le but de décoloniser la recherche. Je détaille également les méthodes de collectes de données que j'ai utilisées, les principales étant l'observation participante et les entrevues semi-dirigées. Je termine en exposant les considérations éthiques dont j'ai tenu compte tout au long du processus de la recherche et de la rédaction de la thèse.

1.1 Taki Rua

J'en suis venue à m'intéresser à la compagnie théâtrale Taki Rua, basée à Wellington, la capitale de la Nouvelle-Zélande, alors que j'étais à la recherche de groupes qui travaillent dans le milieu du théâtre et qui produisent des spectacles. Une recherche préliminaire sur Internet m'a dirigé sur le site de cette compagnie. Se décrivant comme « la troupe nationale de théâtre māori » (Taki Rua 2010), elle me semblait être une organisation de choix au sein de laquelle mener mon enquête ethnographique, d'autant plus que la troupe avait déjà une feuille de route comportant déjà plusieurs productions, tant en anglais qu'en māori, en Aotearoa Nouvelle-Zélande comme à l'international.

Taki Rua est reconnue pour sa production de théâtre syncrétique et innovateur. L'organisation même de la compagnie a été pensée sur le modèle de la *whānau* (famille élargie) tout en offrant l'idée d'un *tūrangawaewae* (littéralement, un endroit où se tenir debout, mais plus largement une connection à la terre des ancêtres, un chez-soi) symbolique pour les artistes māori (O'Donnell 2009 : 12-13). Au cœur de la pratique des acteurs se trouve le principe de *manaakitanga* (hospitalité, réciprocité). Le nom de la troupe, Taki Rua, se traduit par « *two strands weaving together* », laissant entendre l'idée d'un partenariat biculturel (O'Donnell 2009 : 13, James Ashcroft, entrevue, 29 juillet 2011). Ce nom rappelle le motif du tressage ou entrelacement de fils de lin ou d'autres végétaux qui constituent la base de plusieurs *whakatauki* (proverbes) et

métaphores (Metge 2010: 42-45) visant à illustrer les dynamiques des relations humaines dans la société māori. La compagnie décline aussi ses missions et ses objectifs en termes de « *strands* » (fils ou brins) qui sont au nombre de quatre (Taki Rua 2010). Le premier est « Te Reo Māori » (la langue māori), c'est-à-dire le maintien des liens avec les communautés qui passe par la production et la tournée d'une pièce jouée entièrement en māori de façon à faire la promotion de la langue. Le second consiste à associer des artistes émergents à des artistes d'expérience afin d'encourager le développement d'une nouvelle génération de praticiens du théâtre et de faire entendre de nouvelles voix. Le troisième fait référence à la visibilité et à l'accessibilité du théâtre māori sur les scènes principales de la Nouvelle-Zélande en élevant les attentes et les niveaux des performances. Finalement, le quatrième brin appelle à créer et à maintenir des liens avec la communauté théâtrale internationale en présentant des œuvres à l'étranger.

Il importe maintenant de souligner les moments charnières de l'existence de Taki Rua. David O'Donnell (2009 : 11-13) en dresse le *whakapapa* (généalogie). Sous une première forme, la troupe s'appelait Depot Theatre et avait trouvé sa demeure sur la petite rue Alpha au centre-ville de Wellington en 1986. Cet endroit se voulait un lieu d'expérimentation théâtrale. Le théâtre, ici le lieu physique, faisait une place aux artistes māori et des îles du Pacifique en passant de « New Zealand *only* » à un espace de théâtre autochtone (O'Donnell 2009 : 12). En 1997, dotée de son nouveau nom, Taki Rua a quitté l'enceinte du théâtre de la rue Alpha et devient une compagnie qui présente ses productions en tournée, dans des théâtres établis, dans des centres communautaires, sur des *marae*¹ et dans les festivals, en Nouvelle-Zélande et à l'international.

La *Te Reo Māori Season* (la saison théâtrale qui présente une pièce en langue māori en tournée, ci-après TRMS) de Taki Rua, pendant laquelle une pièce jouée entièrement en māori et parcourant les écoles, les centres communautaires et les

¹ Le *marae* est le lieu de rassemblement traditionnel des Māori. Il est à la fois l'endroit où ont lieu les cérémonies, les rituels et des activités sociales et culturelles. Le *marae* est composé de plusieurs bâtiments dont la *wharenuī* (maison de rassemblement), le cœur du *marae* où les activités cérémonielles ont lieu, ce qui souligne son caractère hautement sacré. Parmi les autres bâtiments, on retrouve une cuisine et une salle à manger de façon à recevoir des visiteurs (Gagné 2008b : 281).

marae du pays a piqué ma curiosité. Des auteurs (Balme 1991 et 1999, Maufort et O'Donnell 2007, McNaughton 2001, Peterson 2001, Smythe 2004) se sont penchés sur certaines des œuvres produites par Taki Rua ainsi que sur son histoire et son rôle au sein de la scène théâtrale māori en Aotearoa Nouvelle-Zélande en de courts chapitres ou ouvrages ou par de brèves références dans les livres en nombre restreint qui traitent plus généralement du théâtre néo-zélandais. Ces regards très intéressants examinent toutefois l'écriture dramatique des pièces en explorant leurs thèmes, leur dramaturgie, leur mise en scène et parfois leur réception à partir d'une approche qui est celle des études théâtrales. Ces travaux sont mis à contribution à la présente recherche au chapitre 3. Par contre, ils n'abordent pas les méthodes d'élaboration et de création des pièces, les motivations derrière le choix d'une production ou d'une autre ni les relations entre les metteurs en scène, acteurs, directeurs artistiques et autres collaborateurs. De plus, les ouvrages traitant de la TRMS sont, à ma connaissance, inexistantes et les méthodes de travail et les interactions avec le public qui ont été développées par Taki Rua demeurent assez peu documentées dans la littérature anthropologique jusqu'à ce jour. La recherche que j'ai menée auprès de l'équipe de la TRMS vise à combler cette lacune dans la littérature à partir de données ethnographiques issues d'un séjour de 9 semaines auprès de la troupe.

En 2011, de juin à septembre, Taki Rua a effectué sa seizième tournée TRMS. Les objectifs de cette tournée étaient de rendre un théâtre de qualité accessible aux communautés tout en faisant la promotion d'un usage de la langue māori et des *tikanga* (coutumes) auprès de tous les Néo-Zélandais (Taki Rua 2010). Ceux-ci ont suscité mon intérêt et m'ont donné envie d'aller à leur rencontre.

J'ai d'abord contacté la gestionnaire des opérations de la troupe par courriel en février 2011 afin d'échanger sur la possibilité d'effectuer ma recherche auprès d'eux ainsi que sur ma démarche. J'ai pris soin de mentionner les questions préliminaires qui m'avaient menée à m'interroger sur le théâtre māori. Mon objectif était de mettre en place une relation de collaboration de façon à ce que la recherche soit informée par leurs intérêts et connaissances tout en me guidant vers des éléments de réponse aux questions énoncées plus haut. Au terme de plusieurs échanges, on m'a proposé de me

joindre à la troupe en tant que stagiaire pendant la période de création et de répétitions de la pièce *Karapinepine* (Rassembler) qui allait être produite à partir de mai 2011.

Mon séjour de recherche en Nouvelle-Zélande s'est donc déroulé de mai à août 2011 sur une période de deux mois et demi. Ma collaboration avec Taki Rua a constitué la majeure partie de mon enquête. La compagnie est basée à Wellington, la capitale nationale située complètement au Sud de l'Île du Nord. J'ai vécu dans cette ville pour une durée de deux mois pour ensuite accompagner la troupe en tournée à l'extérieur de la capitale. Travailler avec la compagnie et surtout avec l'équipe de *Karapinepine* m'a conduit à fréquenter plusieurs endroits dont les salles de répétitions, Toi Whakaari : New Zealand Drama School, différents théâtres, musées, bibliothèques, librairies, résidences d'ami(e)s, écoles, centres communautaires et *marae*. J'ai ainsi pu goûter à la culture théâtrale qui fait vibrer Wellington et ses environs tout en entrant en contact avec des personnes des réseaux de la communauté des arts de la scène de la ville. Ces relations (complémentarité, rivalité, divergence d'opinions, appui) colorent la production du théâtre māori à Wellington et en Nouvelle-Zélande et ont été cruciales pour développer une compréhension de l'univers de création et d'en saisir la cohérence, les subtilités et les points de divergence.

Par exemple, quelques jours seulement après mon arrivée, j'ai rencontré par hasard l'un des acteurs d'une production de Taki Rua dans l'ascenseur de l'auberge où nous vivions tous les deux. Les acteurs sont recrutés de partout en Nouvelle-Zélande. Il venait de l'île du Sud et il se dirigeait vers une audition pour une autre compagnie. C'est ainsi qu'il m'a aiguillée vers la compagnie Tawata. J'ai par la suite approché des membres de Tawata en me présentant à un événement qu'ils organisaient au théâtre Circa au centre-ville de Wellington. Bien qu'une toute petite partie de mon travail sur le terrain ait été en lien avec cette troupe, je considère que les informations recueillies auprès d'elle et, de retour du terrain, à travers la lecture des pièces qu'ils ont produites est d'une importance cruciale afin d'illustrer la variété de la production théâtrale, des visions et des processus créatifs mis de l'avant par différents groupes māori. Elles me permettront également d'éclairer, par comparaison, ce qui distingue Taki Rua.

1.2 L'approche *kaupapa māori*

Mon approche du terrain a été informée par les principes de la recherche *kaupapa māori*, dont les bases sont jetées par Linda Tuhiwai Smith dans *Decolonizing Methodologies* (1999) (voir Gagné 2008b pour une synthèse de l'ouvrage et de l'approche et la section 9.4 de cette thèse pour un aperçu des implications de cette approche dans le milieu de l'éducation). Cette démarche s'inscrit dans la lignée d'objectifs plus larges de décolonisation et d'autodétermination du peuple māori en les appliquant aux protocoles de recherche. Elle propose une réflexion sur les présupposés occidentaux prenant leur source dans l'idéologie du siècle des Lumières qui informent la recherche universitaire. L'auteure rappelle également que la recherche avec les peuples autochtones s'est inscrite historiquement comme stratégie pour réaliser les missions coloniales de plusieurs métropoles. Afin de décoloniser la recherche, elle met de l'avant l'approche *kaupapa māori*, un protocole pensé pour être employé par, pour et avec des Māori. Il se fonde sur les connaissances et la langue māori et en reconnaît leur validité et leur légitimité. Il met l'accent sur la recherche en communauté qui doit bénéficier aux Māori.

Bien que le livre s'adresse d'abord et avant tout aux chercheur(e)s autochtones, les chercheur(e)s non autochtones qui désirent mener des recherches avec des groupes autochtones peuvent y trouver de nombreux éléments à considérer, à adapter et à intégrer à leur protocole de recherche. De mon côté, je me suis inspirée de l'approche *kaupapa māori* dans la mesure du possible en fonction des ressources et des conditions limitées d'une recherche de maîtrise. J'ai tenté de me familiariser avec la langue māori avant mon arrivée sur le terrain, puis d'utiliser le plus fréquemment possible les mots et les expressions que j'ai appris en interagissant avec des membres de Taki Rua. En raison de la période assez courte que j'ai passée en Aotearoa Nouvelle-Zélande et de mon horaire avec la troupe, je n'ai pas été en mesure de prendre des cours de māori sur place. J'ai aussi tenté de mettre en place un processus de recherche collaborative dès mes premiers contacts avec la compagnie Taki Rua en leur demandant comment certaines parties de ma recherche pouvaient les intéresser.

Mes attitudes et mes comportements sur le terrain ont été aiguillés par certaines idées culturellement spécifiques énumérées par Linda T. Smith qui sont prescrites en

termes culturels, lesquelles ne sont pas nécessairement reprises de façon explicite par les codes d'éthiques des universités :

- *Aroha ki te tangata (a respect for people);*
- *Kanohi kitea (the seen face, that is present yourself to people face to face);*
- *Titiro, whakarongo... korero (look, listen...speak);*
- *Manaaki ki te tangata (share and host people, be generous);*
- *Kia tupato (be cautious);*
- *Kaua e takahia te mana o te tangata (do no trample over the mana [prestige, autorité spirituelle] of people);*
- *Kaua e mahaki (don't flaunt your knowledge) (Smith, L.T. 1999: 120).*

Ces idées m'ont aidée à comprendre comment les relations basées sur la confiance et le respect avec les personnes que j'ai rencontrées sur le terrain pouvaient être constituées.

1.3 La méthodologie et les méthodes de collecte de données

La méthodologie mise de l'avant dans cette recherche est empirico-inductive. Elle se veut qualitative de type exploratoire. En ce sens les questions qui donnaient toute l'impulsion à mon projet de recherche avant et lors de mon arrivée sur le terrain ont été refaçonnées par mes interactions avec les personnes que j'y ai côtoyées et par mon immersion dans ce milieu. Plutôt que de tenter de valider une hypothèse préétablie, j'ai choisi de me laisser guider par mon expérience du terrain, par mes diverses rencontres avec de nombreux intervenants, amis et collègues afin d'en dégager les principaux axes qui me permettent de répondre aux questions de recherche que j'avais établies avant mon arrivée sur le terrain.

L'observation participante et les entretiens informels représentent les principales sources d'information sur lesquelles se basent mon analyse. Les entrevues semi-dirigées m'ont permis d'explorer certains thèmes plus en profondeur. L'entente que j'avais au départ avec la gestionnaire des opérations concernant mon horaire hebdomadaire au sein de la compagnie a été quelque peu modifié après mon arrivée en fonction de certains facteurs. Cela m'a poussé à repenser et à réorienter ma collecte de données, tel qu'expliqué ci-dessous.

D'abord, mon travail en tant qu'assistante aux répétitions, donc lors de la création de la pièce *Karapinepine*, devait se dérouler sur une période de cinq semaines, soit du 22 mai au 24 juin 2011. Pendant ce temps, je devais passer de deux à trois jours par semaine en salle de répétition avec les acteurs et la metteuse en scène à titre de stagiaire en ce qui a trait à la production. Je devais assister à la préparation de la salle tout en observant le processus de création.

Une journée par semaine devait être consacrée à l'observation des répétitions pour la pièce *Awhi Tapu* d'Albert Belz (2006). Cette pièce en langue anglaise s'adresse à un public plus général ou « *mainstage* », c'est-à-dire une pièce à plus grands déploiements qui est présentée dans les théâtres d'institutions urbaines dites « professionnelles ». Cette pièce a été jouée sur les planches du Downstage à Wellington et du TAPAC (The Auckland Performing Arts Centre). Ces théâtres reçoivent et présentent des productions māori et non-māori.

Après une première semaine à prendre part à ces diverses activités, il est devenu apparent que ma présence au sein de la troupe et ma participation à leurs activités allaient se faire principalement avec l'équipe de *Karapinepine*, composée la plupart du temps par les trois acteurs (2 femmes et 1 homme), la metteuse en scène, la designer et moi. Quelques collaborateurs s'y greffaient périodiquement, travaillant avec les acteurs sur la trame musicale ou sonore de la pièce, sur la voix et sur le *kaupapa* (le sujet, la cause, le message) de la pièce. Le groupe était plus petit, plus intime et j'ai pu m'y intégrer de façon plus organique. De plus, cette équipe travaillait en suivant le processus d'une création collaborative ou dans leurs mots, un *devising process*.

Quant à l'équipe de la pièce *Awhi Tapu*, elle était plus nombreuse et demandait plus de coordination. Un plus grand nombre de personnes dans la salle de répétition pouvait facilement devenir distrayant et en venait à exiger du metteur en scène un effort de gestion beaucoup plus grand. Enfin, d'un commun accord, les gens de Taki Rua et moi avons décidé que j'allais travailler au sein de l'équipe de *Karapinepine*.

Une partie de l'entente que j'ai signée avec la troupe prévoyait que j'assiste l'équipe administrative dans l'exécution de certaines tâches à raison d'une journée par semaine. La tâche qui m'a donc été assignée était celle de la numérisation des photos, d'articles de journaux ou de revues et de critiques des pièces de Taki Rua à partir de

leurs archives. Cela leur était utile non seulement pour conserver des versions électroniques de ces documents, mais également pour pouvoir intégrer les photos, par exemple, à leur site Internet ou à d'autres documents publicitaires. De mon côté, je percevais cette journée comme l'occasion d'offrir une contribution très concrète au fonctionnement de la compagnie. Il s'agit d'une composante importante de la recherche avec des communautés autochtones comme le conseille Linda Tuhiwai Smith (1999 :119-120).

En m'expliquant comment je devais procéder, Eleanor², l'une des membres de l'équipe du bureau, reconnaissait la nature aride et redondante de ce genre de tâche, mais souligna qu'elle pensait que la plongée dans les archives pouvait être intéressante pour mon projet. Elle insista pour que je prenne le temps nécessaire, par exemple, pour lire les critiques des pièces et les articles de revues. Elle avait raison. Effectivement, cet exercice s'est avéré être d'une pertinence non négligeable pour ma collecte de données. Je n'ai cependant pas procédé à une analyse systématique des documents auxquels j'avais accès. Ainsi, les résultats de mon aventure dans les archives de la troupe ne seront pas présentés de manière détaillée, mais je me servirai de certains documents qui m'ont paru les plus pertinents dans la suite de cette thèse. C'est en consultant ces critiques et ces articles que l'histoire de Taki Rua, des thèmes de ces productions précédentes et des réactions du public et des critiques se sont révélés à moi à travers photos et témoignages de personnes ayant vécu cette histoire. Il s'agissait d'une rencontre plus directe et illustrée que celle que j'avais faite avant mon arrivée sur le terrain, par une consultation de leur site Internet, quelques chapitres de livres et des articles scientifiques relatant par bribes et avec distance les 26 années d'existence de la troupe. Ces documents ont donc contribué à m'aiguiller vers d'autres œuvres théâtrales et m'ont fourni une lumière différente avec laquelle éclairer le déroulement des événements sur le terrain et les relations établies entre les nombreux acteurs sur la scène du théâtre māori en Aotearoa Nouvelle-Zélande et ailleurs dans le monde.

Un autre volet de mon terrain ethnographique correspond à la première section de la tournée de la TRMS qui s'est déroulée du 24 juin au 22 juillet 2011. Au départ, ma

² Pseudonyme.

participation à la tournée devait se limiter à assister aux représentations qui avaient lieu dans la région de Wellington et possiblement dans la région d'Auckland, la métropole. Or, la personne qui devait jouer le rôle de gestionnaire de la tournée s'est retirée de ce projet en raison de sa grossesse. Les gestionnaires de Taki Rua m'ont alors proposé de prendre le relais. Puisque j'étais la seule personne de l'équipe à posséder un permis de conduire valide, que j'avais développé de bonnes relations avec les acteurs et que j'avais déjà exprimé le désir de prendre part à la tournée afin d'enrichir mon projet, il leur semblait que j'étais la personne toute indiquée pour remplacer au pied levé la gestionnaire de la tournée.

C'est avec incertitude et hésitation que j'ai pourtant pris le volant, n'ayant pas conduit de véhicule motorisé depuis quelques temps. L'idée de conduire dans un autre pays où le système routier est différent de celui auquel je suis accoutumée, m'est apparue à la fois terrifiante et à la fois une occasion en or pour rendre service à la troupe et pour observer les dynamiques et les réactions des publics en tournée. Armée de mon code de la route néo-zélandais, aidée, appuyée et encouragée par des leçons informelles et ponctuelles par les membres de la troupe, je me suis lancée sur les chemins étroits, sinueux et vallonnés de l'île du Nord.

Les acteurs et moi avons d'abord visité les Kura Kaupapa Māori (écoles māori de niveau primaire et secondaire où l'enseignement suit les principes ou *tikanga* māori et où, idéalement, seule la langue māori est parlée) et les écoles néo-zélandaises non māori de la région Kāpiti Coast et de Wellington: Porirua, Petone, Seatoun, Lower Hutt. Nous nous sommes ensuite dirigés vers Taupo, Rotorua et Hamilton. La première section de la tournée s'est terminée dans la région d'Auckland, la métropole et ses environs (voir annexe A pour une carte de la Nouvelle-Zélande). Ainsi, j'ai assisté à des représentations de Karapinepine dans environ vingt endroits différents.

1.2.1 L'observation participante

L'observation participante, telle que décrite par Anne LaPerrière, implique « l'immersion totale de la chercheuse dans la situation sociale à l'étude » (2006 : 271) pour en exposer les composantes, mais aussi « le sens, l'orientation et les dynamiques » (2006: 273-274). L'observation participante quotidienne lors des répétitions et de la

tournée fut la méthode de collecte de données principale de cette recherche. Les approches de Christopher Balme (1999) et de Charles Royal (1998, 2007) sur le théâtre et les arts performatifs māori ont contribué à constituer une grille d'observation qui tiendra compte des aspects développés dans mon cadre théorique. La grille en annexe B contient une liste non exhaustive des éléments dont j'ai tenu compte. L'observation participante convient à mon projet de recherche dans la mesure où elle constitue un outil de collecte de données dans un « processus inductif d'élaboration d'une théorie ancrée sur une situation sociale peu investiguée » (LaPerrière 2006 : 272-273) comme celle de la démarche de Taki Rua et du théâtre māori et autochtone plus généralement.

1.2.2 Les entretiens semi-dirigés

L'entrevue semi-dirigée, d'après la définition de travail établie par Lorraine Savoie-Zajc (2006: 296), correspond à un échange verbal que la chercheuse entend mener tout en restant flexible afin d'aborder des thèmes généraux sur un ton qui s'apparente à la conversation. Savoie-Zajc ajoute que ce genre d'interaction a pour effet de bâtir, de concert avec la personne interviewée, une compréhension riche du phénomène étudié.

Pour les besoins de mon projet de recherche, des entretiens semi-dirigés devaient être menés auprès des membres de la troupe de théâtre, soit les gestionnaires, le directeur artistique de la troupe, les metteurs en scène et les acteurs. Certains obstacles ont entravé quelque peu le plan que j'avais dessiné en ce qui a trait à la tenue des entretiens. Premièrement, le temps s'est avéré être une contrainte majeure sur le terrain. J'avais d'abord prévu que les entretiens aient lieu quelques semaines après mon arrivée. L'horaire de travail de la troupe étant extrêmement chargé, soit généralement de 8h00 à 18h00 pendant cinq jours en plus d'une demi-journée, le samedi ou le dimanche. Il aurait été difficile de trouver un moment et un endroit qui pouvait convenir aux membres de l'équipe. Ils exprimaient aussi quotidiennement le désir de retrouver leur *whānau* (famille étendue) et de passer du temps avec eux avant la tournée. De plus, les acteurs résidaient à environ une heure de transport des lieux de répétition. À plusieurs reprises, il était évident que la fatigue se faisait sentir, je n'ai donc pas osé solliciter d'entretiens pendant toute la période des répétitions. Je suis

ensuite partie en tournée avec la troupe de la pièce *Karapinepine*. Encore une fois, l'horaire chargé des journées de travail réduisait grandement les moments où les entretiens étaient possibles. Lors d'un séjour à Auckland, puisque je partageais un appartement avec l'un des acteurs, j'ai été en mesure de l'interviewer.

En raison du temps passé quotidiennement avec les membres de l'équipe de création (metteure en scène, designer, actrices et acteur), les entrevues semi-dirigées auprès d'eux n'auraient pas apporté beaucoup plus à ma recherche que ce que j'avais appris en les côtoyant. En effet, j'avais la permission de prendre des notes dans mon journal de terrain pendant les périodes de répétition et de réflexion collective. Nous avons aussi de nombreuses discussions informelles tout au long de la journée. L'entrevue semi-dirigée que j'ai faite avec l'un des acteurs m'a pourtant permis de préciser certains éléments dont nous avons déjà discutés.

Lors de mon retour de la tournée, j'en ai profité pour mener des entretiens auprès du directeur artistique et de la gestionnaire du marketing de Taki Rua. D'une durée d'environ une heure, ils ont eu lieu aux bureaux de Taki Rua, dans la salle de conférence. Ces deux entretiens ont pu m'éclairer sur la vision globale de la compagnie sur le théâtre, sur les productions à venir, sur le théâtre māori et sur leur relation avec la communauté et les publics.

Une entrevue avec la designer artistique de *Karapinepine* a eu lieu dans un café près de Te Aro Park. Le rôle de la designer dans la création de la pièce semblait souvent être réduit à la conception des décors et des costumes. Or, elle faisait partie du groupe, sa présence à la plupart des répétitions, l'élaboration de l'esthétique de la pièce et le travail de recherche fait en étroite collaboration avec la metteure en scène lui conférait un rôle plus grand qu'on pouvait le croire dans la création de la pièce.

J'ai également mené une entrevue auprès des deux directeurs artistiques de Tawata, une compagnie de théâtre qui mise sur le développement des auteurs māori et des îles du Pacifique. Je les ai d'abord rencontrés à un événement mis sur pied par la compagnie à Wellington.

Ces cinq entretiens se sont tenus dans des lieux déterminés conjointement avec les participants. Lors de ces entretiens, j'ai soulevé des questions qui ont trait à leur engagement avec la troupe, le fonctionnement de la troupe par rapport aux *tikanga*

(coutumes) māori et à l'importance de la langue dans le milieu de travail et dans le théâtre. Je leur ai également posé des questions sur leur vision du théâtre, de la troupe et du processus de création. J'ai tenté d'en connaître plus sur leur méthode de travail, sur les stratégies qu'ils emploient dans le choix des aspects intégrés à la pièce. J'ai abordé les thèmes des représentations de l'identité et de la coexistence des groupes majoritaires et minoritaires en Nouvelle-Zélande (voir la grille d'entretien en annexe B).

J'avais aussi prévu de discuter avec trois à cinq adultes responsables d'avoir fait venir la Taki Rua dans leur école, centre communautaire ou *marae*. Dès les premières représentations, il était évident que ces entretiens n'allaient pas pouvoir se dérouler. En fait, à la suite des spectacles, nous étions habituellement invités à aller prendre une tasse de thé, conformément aux *tikanga* (traditions, coutumes) māori. Une fois terminé, cependant, nous devions souvent reprendre la route afin de rejoindre une autre destination. La tenue d'entretiens formels était donc difficile, voire impossible. Je n'ai donc pas été en mesure de m'informer de leurs relations avec la troupe, des raisons qui les ont motivés à offrir une représentation de Taki Rua aux gens de leur communauté et les réactions de leur classe ou de leur communauté à la pièce. J'aurais voulu savoir comment les professeurs concevaient le rôle du théâtre dans la transmission de la langue māori et comment les spectateurs avaient réagi aux thèmes principaux de la pièce. Des discussions informelles ont toutefois eu lieu à différents endroits. Avec du recul, je crois qu'un questionnaire aurait pu être préparé et distribué aux enseignants ou aux personnes responsables des endroits visités par la troupe.

1. 4 Précisions sur l'éthique de la recherche

Les observations et les entretiens semi-dirigés ont été menés dans le plus grand respect et d'une manière culturellement sensible, au meilleur de mes connaissances. Tel que discuté avec la gestionnaire des opérations, nous nous sommes efforcées de cultiver des relations basées sur la communication, la collaboration et l'ouverture afin d'éviter les malentendus et de trouver un terrain d'entente si ceux-ci en viennent à se produire.

Un formulaire de consentement collectif a été présenté à la gestionnaire des opérations de Taki Rua (voir annexe D). Sa signature confirme que la compagnie

théâtrale m'a autorisée à mener ma recherche avec ses membres dans toutes les occasions et endroits où ils tenaient des activités. Un formulaire de consentement individuel a été signé par chaque participant qui a accepté de prendre part à des entrevues semi-dirigées (voir annexe E pour un exemplaire). Ces formulaires expliquaient les objectifs de la recherche et les risques émotionnels encourus lors de la participation à l'entrevue. Le formulaire de consentement des participants leur assurait qu'ils pouvaient se retirer de la recherche sans aucune conséquence s'ils le souhaitaient.

En raison de la petite taille de l'organisation et de l'importance de spécifier les rôles de chacun des participants en fonction de leurs réponses, il m'est difficile de garantir la préservation de l'anonymat des participants. Ceux-ci en ont donc été informés. Dans cette thèse, j'ai essayé malgré tout de préserver l'anonymat à chaque occasion où cela était possible en prenant différentes mesures selon les cas. Lorsque le rôle du participant au sein de la troupe de théâtre n'est pas une information essentielle à la compréhension de la description d'un événement ou à la logique d'une analyse, les données identificatoires ont été dépersonnalisées de façon à ce qu'aucune caractéristique de la personne ne soit mentionnée (ex : « un membre de la troupe »). Dans la mesure où la connaissance du rôle du participant au sein de la troupe de théâtre est essentielle à la compréhension de l'analyse, les noms n'ont pas été cités bien que les renseignements fournis puissent mener à l'identification indirecte du participant. Par exemple, écrire dans la thèse « un acteur de la pièce de théâtre » pourrait mener à l'identification de cette personne si quelqu'un a accès à la liste de distribution de ladite pièce de théâtre, habituellement disponible en ligne sur le site Internet de la troupe. Les participants ont été informés de cette possibilité.

Dans la présente recherche, plusieurs des participants sont des artistes. L'article 10.4 de l'énoncé de la politique des trois Conseils sur l'éthique de la recherche avec les êtres humains (Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada, Instituts de recherche en santé du Canada 2010) porte sur la reconnaissance de la contribution à la recherche dans la diffusion des résultats en identifiant les participants. Cet article fait mention de situations où il est approprié et respectueux d'identifier les artistes lorsque l'on fait référence à leur travail. Ces circonstances s'appliquent à certains participants à ma

recherche, par exemple, en ce qui concerne les directeurs artistiques des compagnies qui ont participé à ma recherche. Dans ce cas, cette personne se prononce en son nom personnel, mais aussi en tant que porte-parole de la troupe.

Suite à l'analyse des données et à la rédaction de ma thèse, je communiquerai mes résultats à Taki Rua. Je rédigerai des comptes-rendus en anglais des chapitres de ma thèse qui seront remis aux participants qui en ont fait la demande lors de mon séjour de recherche.

Voyons maintenant le cadre théorique de cette recherche.

CHAPITRE 2: L'anthropologie de la performance et du théâtre

Le cadre théorique qui balise ma recherche est construit à partir des approches de l'anthropologie de la performance et de l'anthropologie du théâtre. Il s'agit donc ici de faire une revue de la littérature sur le sujet pour ensuite expliquer de quelle façon les concepts et idées qui y sont développés m'ont été utiles dans le cadre de ma recherche. Cette revue s'articulera principalement autour des travaux d'un nombre limité d'auteurs.

Les travaux sur l'anthropologie de la performance et du théâtre d'aujourd'hui s'appuient grandement sur ceux de Victor Turner (1950-1983). Formé en anthropologie à l'Université de Manchester, il s'est penché sur l'étude de la religion et du processus rituel chez les Ndembu de la Zambie pendant les années 1950. C'est à partir de ce terrain ethnographique qu'il a élaboré sa théorie de la performance qu'il a ensuite perfectionné tout au long de sa carrière. Il visait ainsi à aborder les processus sociaux en tant que performances, qu'elles soient sociales (dramas sociaux) ou culturelles (esthétiques, un drame mis en scène) (Turner 1988 : 80-81). Les concepts du « drame social » et de la « liminarité », étape médiane du processus rituel ont été particulièrement importants pour poser les bases du cadre théorique de ma recherche, comme nous le verrons.

Le théoricien et metteur en scène Richard Schechner (1934-) s'est penché sur une anthropologie du théâtre dans le sillon des travaux de Victor Turner. Schechner (1985: 3) remarque que l'analogie théâtrale en anthropologie est une tendance importante depuis quelques années. Il préconise ainsi le rapprochement entre la pensée théâtrale et la pensée anthropologique en proposant des « points de contacts » où elles peuvent se rencontrer en un lieu d'investigation fertile. Je me pencherai plus particulièrement sur les liens entre le processus rituel et le théâtre.

Je ferai également référence aux ouvrages de Kirsten Hastrup (1998, 2004, 2007), de Ingjerd Hoëm (1998, 2004) et de Christopher Balme (1999) qui ont contribué à une anthropologie du théâtre en insistant sur l'agencéité des créateurs de théâtre et sur leur lien avec le processus de formation identitaire, souvent en contexte autochtone. La discussion de Lohmann (2010) sur l'anthropologie des créations s'ajoute au cadre

théorique afin de baliser l'analyse d'une œuvre théâtrale en tant que telle, en relation avec son processus de création.

2.1 Le drame social

Turner a développé le concept de « drame social » qu'il définit comme l'unité anharmonique d'un processus social émergeant d'une situation de conflit (Turner 1988 :74). Le drame social suit généralement les quatre étapes suivantes: « *breach, crisis, redressive action, re-integration or recognition of schism* » (Turner 1957 : 91-92). Il explique que la première partie de ce processus consiste en une séparation d'une faction du reste de son groupe, ce qui mène à une crise au sein de la société. Les actions qui sont prises afin de réparer la brèche peuvent prendre des aspects formels et informels. Il peut s'agir d'un simple conseil personnel, mais aussi d'une performance rituelle élaborée. La phase finale confirme le maintien des statuts précédents ou instaure un nouvel ordre social. Ainsi, les « drames sociaux » ont le potentiel de se solder par la conservation d'une structure sociale qui perdure ou d'en instaurer une nouvelle. John Lowell Lewis apporte une précision sur le concept de « drame social » de Turner : « *not all cultural life was a social drama; rather, the phrase was intended to describe periodic social upheavals, such as political conflict, disputes, warfare or any other disturbance to the normative order caused by human transgression* » (2008: 43).

Dans *The Anthropology of Performance*, Turner (1988: 94-95) explique en quoi le concept du drame social peut éclairer l'analyse d'une performance culturelle (du rituel au théâtre en passant par le cinéma). La performance prendrait sa source à même le drame social pour en tirer sa signification et sa force. Ainsi, les genres performatifs culturels sont influencés par la séquence du drame et l'imitent, du moins partiellement, par réflexion.

Lorsque l'on étudie le répertoire dramaturgique māori en Nouvelle-Zélande, plusieurs exemples de ce processus apparaissent. Par exemple, la pièce *Strange Resting Places* de Paolo Rotondo et de Rob Mokaraka aborde la participation de plusieurs Māori qui ont combattu en Europe pendant la Deuxième Guerre mondiale. Jouée en māori, en italien et en anglais, elle s'inspire des liens émotionnels attachés à l'histoire de la Nouvelle-Zélande en temps de guerre tout en abordant le partage interculturel de la

nourriture (*kai*), de la chanson (*waiata*) et de la famille étendue (*whānau*). La musique et le chant font partie intégrante de la pièce, les acteurs jouant de la guitare acoustique sur scène. Lors d'une représentation spéciale, les acteurs ont même partagé la nourriture qu'ils ont cuisinée sur scène avec les spectateurs (O'Donnell 2009, Taki Rua 2010). La pièce puise donc à même le drame social pour y trouver ses thèmes et ses symboles principaux. Il en va de même pour la forme et pour les dispositifs performatifs qui ont également été façonnés en fonction du drame social vécu par des individus, mais aussi collectivement par les nations impliquées.

Ainsi, Lewis (2008) explique que la force du concept du drame social, tel que pensé par Turner, réside dans l'efficacité de la métaphore théâtrale à marquer la distinction entre les événements de la vie quotidienne et les événements à caractère spécial. Plus encore, cela implique l'idée qu'un aspect de la vie sociale peut potentiellement être intensifié pour faire naître un drame social (Lewis 2008 :44).

2.2 Le processus rituel

En développant son cadre d'analyse des rituels et des « drames sociaux », Victor Turner puise dans l'ouvrage *Les rites de passages* d'Arnold van Gennep, écrit en 1908. Turner (1969: 95) fait référence aux trois phases du rituel qui y sont présentées et décrites : la séparation, la marge et l'agrégation. Il considère que ces phases peuvent être vécues et mises en action par des individus ou par des groupes. Dans la première étape, celle de la séparation, s'opère un détachement des acteurs du rituel par rapport « soit à un point fixe antérieur dans la structure sociale, soit à un ensemble de conditions culturelles (un « état »), soit au deux à la fois » (Turner 1969: 95). Le temps de la « marge » consiste en la phase médiane du processus rituel. Le sujet rituel se retrouve alors dans un état incertain et ambigu entre deux phases, sans que puissent être distinguées des caractéristiques de son état antérieur ou de l'état dans lequel il sera au terme du rituel. La troisième et dernière phase du processus rituel, l'agrégation ou la réagrégation, signale l'aboutissement du passage. Le sujet rituel effectue un retour à un état structural relativement stable et défini où il se conforme à son rôle et à sa position sociale, confirmés ou transformés. En d'autres termes, il est possible de concevoir ce processus rituel en relation avec l'organisation sociale comme un passage

d'un état structuré à un état incertain, puis à un retour à une structure, laquelle a été maintenue ou transformée. Turner reprend les étapes du processus identifié par van Gennep en parlant des trois étapes « préliminaire », « liminaire » et « postliminaire ».

Les travaux de van Gennep et les premiers ouvrages de Turner contiennent des pistes à suivre afin de comprendre la structure sociale. Ils offrent également des informations qui proposent que l'étude des phénomènes rituels se prête à l'analyse du théâtre et de la performance: « *Van Gennep argued that such rituals are dramatized expressions of the social order, which strengthen the integration of both initiates and spectators* » (Eriksen et Nielsen 2001: 50). La nature émergente des performances culturelles les situe dans un processus social plus large de sorte qu'elles sont toujours en évolution (imperceptible ou rapide). Elles joignent l'expérience vécue et le passé immédiat à des principes et à des valeurs qui perdurent dans la société dans laquelle elles ont lieu. En ce sens, elles sont à la fois tournées vers le passé et vers le futur (McAllister 2007).

2.3 La liminarité

Fort des propositions de van Gennep, Turner reprend le processus des rites de passage en mettant l'accent sur la phase centrale qui lui permet d'élaborer le concept clé de « liminarité » auquel les penseurs tels que Richard Schechner (1985) et Kirsten Hastrup (1998, 2004) se réfèrent lorsqu'ils abordent l'étude des performances et du théâtre. La liminarité est un terme dérivé du latin *limen* qui signifie « seuil ». Tout en conservant les caractéristiques que van Gennep avait attribué à cette période du rituel, Turner s'attarde à décrire les attributs qui sont conférés au sujet rituel à ce moment précis du processus. Afin de comprendre la structure sociale, il s'intéresse à la position sociale des personnes ou groupes en situation liminaire. En réalité, pendant cette période, ceux-ci échappent aux déterminants dictés par les réseaux de classification de leur société. Ils se situent dans les interstices de l'organisation sociale. Ainsi, le temps liminaire en est un qui donne lieu à un foisonnement et à une multiplication de symboles qui sont souvent inversés. C'est en eux qu'il trouve les matériaux qui donnent corps à ses concepts théoriques et à son analyse. Pour Turner, les symboles constituent les clés d'interprétation pour déchiffrer la structure sociale. Il considère que le temps

liminaire en est un où se crée une situation d'homogénéité et d'uniformité : les formes se mêlent et s'amalgament pour mieux être redéfinies dans la dernière phase du rituel.

En raison de sa richesse symbolique, des possibilités qu'elle ouvre pour l'étude des façons dont les sociétés interprètent culturellement leur structure sociale et leur religion, la liminarité se trouve au centre des préoccupations de Turner. La phase liminaire du rituel installe les individus et les groupes dans un espace de l'organisation sociale qui se situe dans les interstices de cette structure, sur les marges ainsi que sur les échelons inférieurs (Turner 1969 : 123), peu importe la société ou l'époque à laquelle les individus ou les groupes rituels appartiennent. Il est important de rappeler que la liminarité est en réalité un temps du processus rituel qui ouvre les possibilités de réarrangement et de changement social.

Kirsten Hastrup revient sur le drame social, le processus rituel et la liminarité pour expliquer en quoi il est possible de lier ces concepts avec le théâtre. Elle étaye l'idée de Turner sur les drames sociaux en observant que les « *theatrical performances [are] telescoped social performances or [concentrated life]* » (Hastrup 1998 : 42). Le théâtre prend donc sa source dans la vie sociale qui, intensifiée, dramatisée, est transposée sur une scène. Celle-ci a le pouvoir de placer le théâtre dans un espace qui se détache de la vie ordinaire. C'est ainsi qu'Hastrup conçoit le théâtre en tant qu'espace liminal, en tant que « site de passage », le situant ainsi dans la phase liminale d'un processus rituel. C'est en cela qu'il permet l'expérience de deux mondes fondamentalement semblables, se trouvant pourtant sur deux échelons spatiaux différents (Hastrup 2004: 225). Tout comme Turner pour qui le processus rituel éclaire les modalités de l'organisation sociale, elle ajoute que le théâtre propose également une réflexion sur la société en tant que structure (Hastrup 2004: 225). La performance réflexive et l'exercice de sa création méritent ici une exploration plus détaillée.

2.4 Les rituels de rencontre et le théâtre māori

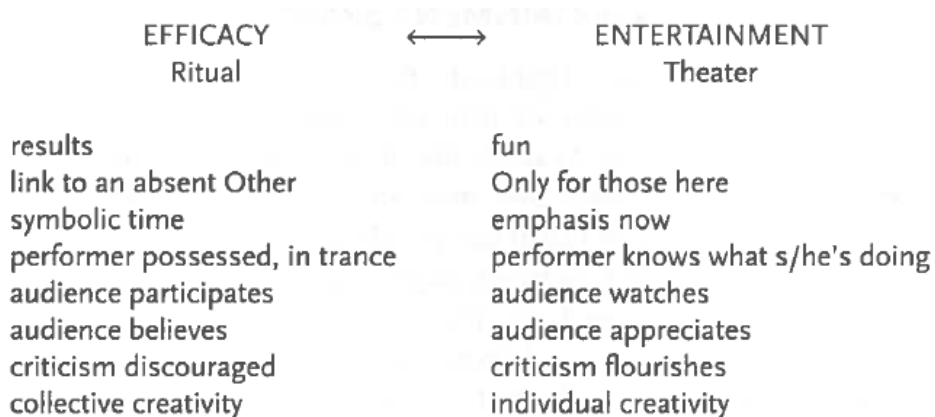
Christopher Balme (1999) fait la synthèse des travaux de Turner et de Schechner pour établir les liens entre les rituels de rencontre chez les Māori et le théâtre produit par des artistes postcoloniaux. Ces auteurs privilégient une approche interculturelle des rituels et du théâtre qui mettent l'accent sur leurs similitudes plutôt

que sur leurs différences (Balme 1999: 67-68). Les fonctions esthétiques et profanes généralement associées au théâtre sont habituellement contenues dans les actions sacrées perpétrées dans le cadre du phénomène rituel :

Ritual, in tribal society, represents not an obsessional concern with repetitive acts, but an immense orchestration of genres in all available sensory codes: speech, music, singing; the presentation of elaborately worked objects, such as masks, wall-paintings, body-paintings; sculptured forms; complex, many tiered shrines; costumes; dance forms with complex grammars and vocabularies of bodily movements gestures and facial expressions. (Turner 1998: 106)

Pour discerner le rituel du théâtre, Balme (1999:69-67) fait appel à la définition du concept de « cadre » que donne Erving Goffman dans son ouvrage *Frame Analysis* selon laquelle les cadres sont des principes d'organisation qui gouvernent les événements sociaux et notre engagements subjectifs en leur sein. Ainsi, les dramaturges et metteurs en scène sont conscients des différences des cadres de perception des rituels et du théâtre, de la part des acteurs et des spectateurs. L'horizon d'attente diffère dans le cas d'un rituel et lors d'une performance théâtrale. On peut ici se référer au tableau élaboré par Schechner (2003: 130) (Figure 1) qui énumère différents champs d'attente qu'il place toutefois sur un continuum, évitant de tracer une césure marquant une opposition binaire entre le rituel (qui vise l'efficacité) et le théâtre (qui vise l'amusement).

Figure 1 The Efficacy-Entertainment Braid (Schechner 2003: 130)



Balme développe le concept du théâtre syncrétique dont l'une des caractéristique est d'incorporer des rituels ou des éléments mythologiques dans un contexte théatro-esthétique. Les praticiens du théâtre māori ont procédé à la ritualisation du théâtre en

adoptant des formes du rituel du *hui* (rencontre, rassemblement, réunion) pour les adapter de façon à modifier les cadres de la performance (Balme 1999: 67). Cela a donné naissance au concept du théâtre-*marae*. C'est en quelque sorte ce que des gens de théâtre comme Rangimoana Taylor et Jim Moriarty tentent, vers la fin des années 1980, en écrivant des pièces qu'ils inscrivent sous le concept du théâtre-*marae* (Maufort 2003: 205). L'application de cette idée dans la production d'une pièce consiste à remplacer certaines conventions qui proviennent du théâtre occidental afin de laisser place à des protocoles et à des valeurs qui régissent les relations entre les personnes et les groupes sur les *marae* (Maufort 2003: 206). Ils mettent l'accent sur les caractéristiques hautement théâtrales et poétiques qui sont celles des rencontres sur les *marae* comme le *whaikōrero* (art oratoire), mais aussi dans le *karanga* (appel cérémoniel) et les *karakia* (prières). Rangimoana Taylor, comédien et réalisateur, en entretien avec Balme (1999 : 63), explique que cela implique d'intégrer l'illusion du concept du *marae* dans le théâtre. Cela signifie que le théâtre se base sur les rituels et les protocoles du *hui* (rassemblement, réunion) et les incorpore dans son cadre de performance (Balme 1999 : 70)³. Ainsi, le théâtre-*marae* devient une forme de théâtre plus accessible à la fois pour les Māori, mais aussi pour les non-Māori qui reconnaissent aussi des éléments du théâtre de la tradition occidentale.

Lors de mes recherches à Wellington, je n'ai jamais entendu parler du concept de théâtre-*marae*. Pourtant, les idées qui y sont liées sont encore bien vivantes et encore mises en pratique. J'y reviendrai plus en détail au chapitre 3 pour situer ce développement dans l'histoire du théâtre māori et au chapitre 7 pour le mettre en lien avec les données ethnographiques que j'ai recueillies lors de ma recherche avec Taki Rua.

2.5 La réflexivité

Pour Victor Turner, l'aspect réflexif d'une performance faite par des humains signifie qu'ils peuvent se révéler à eux-mêmes. Il envisage deux modalités par lesquelles cette réflexivité peut s'articuler: « *the actor may come to know himself better*

³ Balme (1999 :70) énumère les éléments de la séquence rituelle dans l'ordre où ils sont effectués sur le *marae* durant un rituel de rencontre: *karanga* (appel cérémoniel), *pōwhiri* (rituel de bienvenue), *wero* (défi), *whaikōrero* (discours) et *waiata* (chant).

through acting or enactment; or one set of human beings may come to know themselves better through observing and/or participating in performances generated and presented by another set of human beings » (Turner 1988: 81). Ici, la réflexivité peut se produire chez un individu ou chez un groupe, par une performance sociale ou encore artistique. La réflexivité peut également être mise en relation avec des processus de formation identitaire (Hoëm 2004 : 23). Au moment de la création, les thèmes que des dramaturges choisissent d'aborder, de laisser de côté ou de présenter au public peuvent révéler un travail d'introspection, de réflexion sur soi-même ou sur la place de son peuple au sein d'une société. Ainsi, ce concept est pertinent à la présente recherche pour décrire les composantes identitaires qui peuvent être rassemblées dans une pièce de théâtre au moment de sa création et de sa représentation et lors de la communication avec d'autres artistes ou avec des membres du public. Il est d'autant plus nécessaire de tenir compte de la réflexivité dans le contexte de cette thèse puisque la pièce jouée a une visée éducative et s'adresse à des publics māori et non māori dans une période plus large de décolonisation.

2.6 Le mode subjunctif et l'illocution (ou force performative)

Pour McAllister, la propriété réflexive des performances culturelles permet aux gens de « reconstruire et de réinventer l'histoire tout en proposant des options futures » (2007 : 162). Selon Victor Turner (1988 : 101) ce genre de performance culturelle se situe dans ce qu'il appelle le mode « subjunctif » de la culture. Le mode subjunctif d'un verbe sert à exprimer une hypothèse, un désir, une possibilité ou une supposition. Les carnavaux, les rituels, les festivals et le théâtre possèdent tous ce genre d'attributs. Ils présentent une réalité alternative, différente de celle qui est présentée dans le mode indicatif de la culture. Celui-ci rend plutôt compte d'un acte de manière factuelle. Turner ajoute que la liminarité est le temps pendant lequel la réalité indicative est renversée pour faire place au subjunctif. C'est également à ce moment où émergent les valeurs prônées par une société sous la forme d'un drame ou d'objets sacrés (Turner 1988 : 102). Suivant cette logique, une performance théâtrale met en évidence ce qui est important pour une société et ce qu'elle aimerait devenir.

Enfin, le terme « *illocutionary* » est emprunté à la linguistique et réfère à un acte de langage, à l'effet communicatif d'une énonciation. McAllister l'emploie pour mettre l'accent sur la nature active de la performance qui agit sur le réel, qui « fait quelque chose » (2007: 164). Martin Préaud exprime ces idées en ces termes : « la spécificité de l'image théâtrale –ou performative– serait donc qu'elle soit une action : une intervention à de multiples niveaux dans des jeux de relations et de situations qu'elle permet de mettre en mouvement, en elle et en dehors d'elle » (2007: 122). Une performance culturelle telle qu'une pièce de théâtre aurait donc le pouvoir de transformer le réel, de façon imperceptible ou évidente, par la force de l'énonciation et par le jeu dramatique.

2.7 L'anthropologie des créations et la transmission culturelle

Lohmann (2010) fait le point sur l'étude des créations en anthropologie. Pour lui, les créations constituent un seul objet d'étude, bien qu'elles existent sous trois formes : celle des images mentales ou des idées, celle des comportements, c'est-à-dire des mouvements corporels incluant l'expression linguistique, et celle des artefacts (Lohmann 2010: 218-219). Pour illustrer comment cette conception des créations peut s'appliquer au théâtre, j'aurai recours à l'exemple des sketches samoans que fournit Lohmann à partir du texte de Mageo (2010). Lohmann estime que la représentation mentale à l'origine d'une création théâtrale serait de nature émotive ou cognitive. Le spectacle ou la pièce de théâtre correspondrait à la traduction de ces formes mentales en comportements. Les résultats matériels de ces interactions sont les traces écrites des performances, à savoir des scripts ou des scénarios, par exemple (Lohmann 2010: 219).

Donc, les représentations intimes ou personnelles que sont, au premier abord, les images mentales, doivent être converties en comportement ou en artefacts pour être transmises et devenir des représentations publiques. Celles-ci deviennent ensuite des représentations privées à l'intérieur des cerveaux des personnes autres que les créateurs. Elles sont alors similaires, mais jamais identiques aux représentations transmises au départ (Lohmann 2010: 218, citant Sperber 1996). Ainsi, l'étude des créations, en l'occurrence d'une pièce de théâtre, consiste à analyser les va-et-vient

entre leurs images mentales, les comportements et les artefacts. Cela ouvre la voie pour une analyse du processus de communication qui se produit ensuite.

Pour Ingjerd Hoëm (2004), les canaux de communication constituent des outils des politiques de la représentation en tant que ressources employées de façon stratégique. Il n'est possible de juger de leur efficacité seulement lorsque le message a été « consommé », lu et interprété par le public à qui il était destiné (Hoëm 2004: 94). Il s'agit pour nous d'abord de comprendre comment les artistes ont négocié le contenu et la forme de la pièce, puis les façons dont la relation entre les performeurs et le public se constitue, dans les traces de Hoëm (2004: 94).

Ingjerd Hoëm (2004) s'intéresse au théâtre en tant que processus politique en mettant l'accent sur ses aspects communicatifs régis par des codes de comportements qui déterminent les modes de représentation et de réception. Elle démontre, à partir d'une œuvre d'un groupe qui fait le pont entre Tokelau et la Nouvelle-Zélande, que le théâtre favorise les prises de position et contribue à la formation identitaire. Ici, l'auteure offre des pistes importantes pour étudier les politiques de la représentation en lien avec un répertoire de récits et les enjeux de pouvoir qui peuvent être révélés par une performance théâtrale.

En faisant référence au groupe de théâtre qui a présenté la pièce *Mafine*, l'auteure fait la remarque suivante : « *it is not sufficient to present a new model of selfhood, nor is it sufficient that the structural conditions for developing one are present—people also have to accept this new version* » (Hoëm 2004: 59). Hoëm (2004: 61) rappelle qu'elle a situé le rôle des performances dans un contexte de pratiques de communication. Les pièces présentées s'intéressaient aux questions du changement social et de la discontinuité dans le but de provoquer des réflexions et d'engendrer une nouvelle direction pour les gens de Tokelau. L'auteure tente d'envisager les événements perçus simultanément comme le résultat d'une multitude d'acteurs et de leurs buts individuels et comme le résultat d'une définition commune produite en interaction (Hoëm 2004: 61).

Hoëm (2004: 93) note que la recherche de nouvelles formes de culture expressive et d'identification s'effectue dans le cadre des normes de communication existantes au sein d'une société donnée. Lohmann abonde dans le même sens: « *one*

must seek the larger webs of symbolisms and schemas in which creations are embedded, for the items we identify as creations are really portions of these larger matrices. » (Lohmann 2010: 216). Les normes régissant le théâtre māori seront expliquées plus loin. Dans le contexte de ma recherche, les cadres de communication (Hoëm :2004) et de perception (Balme :1999) du théâtre autochtone en général, et māori en particulier, pourront servir de points de repères dont je tiendrai compte dans ma description des activités de création, de répétition et de représentation d'une troupe de théâtre.

2.8 Théâtre et agencéité

Les contributions de Ortner (2006) et de Hastrup (1998, 2007) prennent appui sur l'idée de l'existence de cadres culturels dans et à travers lesquels les acteurs sociaux naviguent pour produire des créations et pour les comprendre. Ortner s'intéresse à l'agencéité à l'intérieur des structures de pouvoir que je mettrai en lien avec les choix créatifs des concepteurs d'une pièce de théâtre. Hastrup, quant à elle se penche sur le pouvoir créatif de l'imagination qui dote les spectateurs d'une pièce de théâtre d'agencéité et les transforme en créateurs eux-mêmes.

Ortner (2006) met en lumière certaines de ses réflexions sur un projet qu'elle appelle « *serious games* » en s'appuyant sur le cadre de la *practice theory*. Selon elle, les postulats de base de cette théorie consistent à concevoir que la culture contruit les personnes en tant que types d'acteurs sociaux particuliers. Les acteurs sociaux, quant à eux, au cours de leur vie et selon leurs pratiques, reproduisent et transforment la culture qui les a façonnés. (Ortner 2006 :129). Cette théorie permet de mettre en lumière les relations sociales, surtout les relations de pouvoir, ainsi que les dimensions de la subjectivité des acteurs sociaux que sont l'intentionnalité et l'agencéité (Ortner 2006 : 129). Pour elle, les agents sociaux sont toujours impliqués dans le filet de la multiplicité des relations sociales dans lesquelles ils se trouvent (Ortner 2006 : 130). Ces relations peuvent être de solidarité ou de pouvoir, d'inégalité et de compétition (Ortner 2006 : 130-131).

Ortner recense les problèmes que Jean et John Comaroff ont soulevés avec le concept d' « agencéité » dans *Ethnography and the Historical Imagination* (1992). En premier lieu, ils considèrent que le concept se rapproche dangereusement de

l'ethnocentrisme en donnant plus d'importance aux individus plutôt qu'au contexte (Ortner 2006:131). En deuxième lieu, ils jugent que l'utilisation du concept d'« agencéité » peut mener à une simplification à l'extrême des processus historiques en insistant sur les intentions des acteurs et en occultant la nature souvent imprédictible de la relation entre les intentions et les résultats (Ortner 2006: 132).

Ortner définit l'intentionnalité comme un concept qui inclut les façons selon lesquelles une action est cognitivement et émotionnellement dirigée vers un certain but (2006 : 134). Pour elle, il importe de considérer l'aspect actif de l'intentionnalité qui différencie l'*agencéité* des pratiques routinières (Ortner 2006: 136).

Elle résume sa notion d'agencéité en la situant dans deux champs :

in one field of meaning "agency" is about intentionality and the pursuit of (culturally defined) projects. In the other field of meaning agency is about power, about acting within relations of social inequality, asymetry, and force. [...] Moreover, power itself of double-edged, operating from above as domination and from below as resistance (Ortner 2006 : 139).

Cette conception de l'agencéité dans le cadre de cette recherche implique de considérer la création d'une pièce de théâtre comme un projet défini culturellement situé dans les mondes māori et pākehā et possiblement en relation avec l'idée du théâtre syncrétique de Balme (1999). Je m'appliquerai donc à décrire l'agencéité des créateurs en fonction des relations de pouvoir dans lesquelles ces derniers se trouvent. On peut ici penser à des rapports de domination ou de résistance à l'échelle de la Nouvelle-Zélande et des relations entre groupes majoritaire et minoritaires, à l'échelle d'une communauté théâtrale ou à celle d'une compagnie, d'une équipe de création.

Alors que les travaux de Ortner (2006) éclairent la présente recherche en ce qui a trait à l'agencéité et aux relations de pouvoir, Hastrup (1998: 29) fait les liens entre les cadres de communication, les aspects réflexifs et subjonctifs de la performance théâtrale pour appuyer l'idée d'illocution présentée plus haut en parlant d'un théâtre vivant et en mouvement. Elle met l'accent sur l'agencéité que peut mettre en marche le théâtre en passant par le pouvoir de l'imagination. Celui-ci doit être mis en lien avec l'acte de la compréhension. Il est impossible de comprendre une réalité seulement à partir de faits, l'imagination doit être de la partie afin de compléter une image. « *Human action makes sense only within a particular social space, whether explicitly*

bounded or not, and the reality of this space is partly filled out by individual agent's imagination » (Hastrup 2004: 226). Cette citation met en évidence l'importance du travail de l'imagination en tant que lieu de naissance de l'action dans un contexte particulier.

Par exemple, lorsque les comédiens jouent, ils composent un « théâtre d'action » (Hastrup 2007: 38). En agissant de la sorte, l'acteur, en tant qu'individu, contribue à sa propre réalisation et à celle de sa société (Hastrup 2007: 39). De plus, lors d'une représentation théâtrale, la scène devient un espace partagé entre les acteurs et le public, donnant ainsi aux spectateurs l'occasion de résoudre la situation de la vie sociale mise en scène devant leurs yeux (Hastrup 2004: 226). Dans le cas où la pièce ne présente pas des éléments de réponse suffisants pour que s'opère la réflexivité ou simplement la compréhension de la performance, le public n'a guère d'autre choix que de faire appel à son imagination pour saisir le sens de ce qui leur est donné (Hastrup 1998: 42). Dans la mesure où le site de passage qu'est le théâtre devient partagé, qu'il est mis entre les mains des spectateurs, ceux-ci se trouvent en mesure de réclamer un « troisième monde » pour eux-mêmes. Dans les mots d'Hastrup, ce troisième monde peut devenir « *an unprecedented source of empowerment* » (1998: 41).

2.9 Conclusion

Les caractéristiques de la réflexivité et de l'illocution serviront à établir une base conceptuelle pour analyser une performance artistique en elle-même. Ce cadre, inspiré des théoriciens de l'anthropologie de la performance, présente l'avantage d'orienter l'analyse en mettant l'accent sur les processus de réflexion collective sur l'identité d'un peuple (lors de la création et lors de la performance), de les situer dans un contexte plus large et d'en saisir ses effets dans le réel. En plus d'avoir pour objectif d'observer les performances théâtrales en fonction des caractéristiques énumérées précédemment, mon projet vise également à les comprendre comme faisant partie d'un schéma de communication. La prémisse sur laquelle repose mon cadre théorique considère que le théâtre constitue une forme artistique performative qui prend sa source dans le drame social et dans le phénomène rituel, d'où l'importance de l'attention qui sera accordée au contexte social et politique. En mettant en scène des représentations esthétiques d'une

culture spécifique et en faisant valoir certains traits identitaires d'un peuple particulier, le théâtre établit des relations entre les acteurs et le public qui communiquent par l'acte performatif. Ensemble, ils peuvent échanger des informations linguistiques, culturelles, réfléchir sur leurs différences et leurs similarités ainsi que contempler des scénarios d'un vivre-ensemble alternatif. La performance « pose, crée, engage des situations et par là même des possibilités de relations que, pour un temps, elle rend réelles, effectives et opératoires (Préaud 2007 : 114). L'anthropologie de la performance est ici utile pour analyser une œuvre théâtrale dans son processus de création, lors de sa représentation sur scène, mais également pour la situer dans un contexte culturel et politique plus large et l'inscrire dans la foulée d'autres formes d'expression.

CHAPITRE 3: Contexte de la recherche

Ce chapitre s'attarde à relever les principaux enjeux liés à la coexistence des Māori et des Pākehā au sein de l'État néo-zélandais, lesquels sont ancrés dans un contexte politique, culturel et historique particulier marqué par la colonisation. Depuis les années 1970, plusieurs individus et groupes s'expriment à propos de cette coexistence de plusieurs manières et à travers différents forums. Chez les Māori, ce temps correspond à une période qualifiée de renaissance culturelle dont les germes étaient déjà semés lors des années 1920 (Webster 1998, Walker 2004). Les formes d'expressions artistiques constituent des manifestations importantes des dynamiques interculturelles vécues, perçues et auxquelles prennent part les citoyens de la Nouvelle-Zélande. Les arts performatifs et le théâtre participent de façon importante à ces négociations artistiques, politiques et culturelles. En plus de faire un survol des développements du théâtre māori, ce chapitre propose une exploration des institutions théâtrales sises à Wellington, ville qui a été un pivot important pour le théâtre en Nouvelle-Zélande.

3.1 Aotearoa Nouvelle-Zélande : Contexte historique

Avant d'aborder plus en détail le contexte historique de la Nouvelle-Zélande, quelques précisions sur sa composition démographique s'imposent. La population totale s'élève à quatre millions d'habitants. La majorité d'entre eux est de descendance européenne, principalement britannique, leurs ancêtres ayant abordé ces îles du Pacifique à partir du XVIII^e siècle pour imposer leur administration coloniale au cours du XIX^e siècle. Le peuple autochtone qui vit en Aotearoa Nouvelle Zélande et qui y était présent avant l'arrivée des Européens, les Māori, se trouve actuellement en position minoritaire au sein de la population de ce pays. Selon les données de Statistics New Zealand (2006b), lors du dernier recensement en 2006, 565 329 personnes se sont identifiées au groupe ethnique māori, ce qui représentait à l'époque 14,6% de la population néo-zélandaise. 87% de la population māori réside maintenant sur l'île du Nord (Statistics New Zealand 2006b), lieu de mes recherches.

Il existe plusieurs récits qui relatent l'histoire du pays que certains connaissent aujourd'hui sous le nom de Nouvelle-Zélande et que d'autres préfèrent appeler Aotearoa. De façon générale, il est entendu que les Polynésiens se sont rendus sur le groupe d'îles situé dans l'océan Pacifique au moyen de vaisseaux appelés *waka* en mettant à profit des connaissances sophistiquées sur la navigation en mer (Walker 2004). Même si l'estimation de la période à laquelle cette colonisation s'est produite ne fait pas l'unanimité, Walker (2004 :24) avance que les premiers établissements polynésiens datent d'un millier d'années. Les Européens s'y sont établis, pour leur part, vers les années 1770. La première visite européenne fut celle d'Abel Tasman en 1642, mais il quitta rapidement en raison de la réception hostile que lui avaient réservée les tribus de l'Île du Sud. Le capitaine James Cook aborda les îles en 1769. Les premières activités des Européens furent la chasse aux phoques et aux baleines ainsi que le commerce du bois (Walker 2004 : 78).

Le contexte actuel de la Nouvelle-Zélande est ainsi issu de l'établissement sur son territoire, à des époques différentes, de deux peuples dont les relations ont été marquées par de nombreux événements historiques. Tel que le propose Belich (1996 : 115), je tenterai d'aborder le contact entre Māori et non-Māori en tant qu'un processus continu d'interaction entre les deux populations plutôt qu'uniquement comme le résultat d'une rencontre ayant eu lieu lors des premières explorations Européennes. De plus, je m'efforcerai d'adopter une position similaire à celle de Ingjerd Hoëm qui considère les communautés du Pacifique « *as consisting of agentive networks expanding into new regions, rather than as passive victims of large-scale processes* » (2004 : 5). Elle suggère de laisser de côté la « tradition » qui serait associée à une soi-disant authenticité pré-contact pour mettre de l'avant une étude des relations dynamiques entre la culture expressive et les politiques de l'identité dans le Pacifique contemporain (2004 : 26). C'est dans cette perspective que j'ai l'intention d'approcher, dans un premier temps, certains moments de la lutte māori et, dans un deuxième temps, le domaine de l'expression artistique par le théâtre en lien avec la problématique de la coexistence des Māori et des Pākehā (Néo-Zélandais d'origine européenne) en Nouvelle-Zélande.

3.2 Le Traité de Waitangi

Le traité de Waitangi est l'un des documents les plus importants qui régit les relations entre les Māori et les Pākehā depuis sa ratification par des chefs māori et par le gouverneur Hobson au nom de la couronne britannique, le 6 février 1840. Le juge E.T.J. Durie (1991) rappelle qu'un traité est une entente entre deux souverainetés indépendantes. Il résume les trois articles du Traité de la façon suivante : le premier met entre les mains de la Couronne la fonction de gouverner, le deuxième garantit l'autonomie aux Māori et le troisième la citoyenneté pour tous (Durie 1991 : 156). Le Traité a été rédigé en anglais, puis traduit en māori. Pour cette raison, plusieurs discussions et débats sur l'interprétation du texte et sur les intentions des deux parties signataires demeurent épineux encore aujourd'hui (Durie : 1991, Orange : 1987). Du côté de la Couronne, il semblait clair que les Māori avaient cédé leur souveraineté alors que ceux-ci estimaient n'avoir cédé que la gouvernance (Gagné 2010 : 44). Ces malentendus combinés aux violations du Traité qui ont suivi ont mené à des guerres entre Māori et Britanniques pendant les années 1840 et 1860 (Belich : 1996) (voir aussi au chapitre 6). Le juge en chef de la Nouvelle-Zélande a déclaré la nullité du Traité en 1877, après la débâcle subie par les Māori devant l'avantage numérique des soldats qui combattaient pour la colonie (Gagné 2010 : 44).

Dans la foulée des revendications internationales pour la reconnaissance des droits des peuples autochtones, des historiens et des avocats ont remis le Traité à l'avant-scène afin de repenser et de réinterpréter son rôle dans l'histoire de la Nouvelle-Zélande au début des années 1970 (Hayward 2006 : 491). Des manifestations, sous la forme de marches (*hikoī*) de grande ampleur par les Māori ont alors eu lieu, réclamant que le Traité de Waitangi et que les questions territoriales qu'il sous-tend soient honorées et respectées (Hayward 2006 : 491). Au terme de ces pressions, le Treaty of Waitangi Act a été adopté en 1975. Ce dernier a donné lieu à la création du Tribunal de Waitangi qui est chargé d'examiner les violations du Traité, notamment en matière de droits territoriaux (Webster 1998 : 34).

Pour Durie (1991), qui a siégé à la présidence du Tribunal, il importe désormais de tenter de respecter l'esprit (*wairua*) du Traité dans la mesure du possible. L'auteur juge que le Traité de Waitangi est un document bref dont l'objectif n'était en rien de

décrire explicitement et précisément les termes détaillés de la coexistence entre Māori et Pākehā. On y trouve plutôt le fondement d'un contrat social qui évolue ainsi que les bases du biculturalisme en Nouvelle-Zélande (Durie 1991 : 164).

3.3 Le biculturalisme

Le biculturalisme en tant que mode de coexistence entre Māori et non-Māori a d'abord été développé dans le contexte néo-zélandais par Eric Swimmer (1968). Tel qu'expliqué par Gagné (2009 : 35), ce concept de Swimmer s'entend comme une philosophie visant à favoriser l'inclusion économique et politique complète des Māori, tout en permettant le maintien de leurs formes d'organisation. Cela ne signifiait donc en rien l'intégration ou encore l'assimilation.

Explorons davantage les implications plus concrètes de la politique de biculturalisme. De façon générale, elle s'entend comme une politique visant la reconnaissance officielle de la langue māori, de la culture et des modes d'organisation sociale ainsi que leur incorporation dans les protocoles gouvernementaux, dans les discours et dans l'administration (Smits 2006 : 30, Barber 2008). Elle implique également le financement de services sociaux dans le but de redresser certains désavantages socio-économiques. Des mesures ont également été mises sur pied afin d'assurer que les Māori soient représentés adéquatement à tous les plans, notamment dans les institutions publiques (Gagné 2010: 46). Enfin, elle tente de réparer certains torts historiques qui découlent du Traité de Waitangi (Barber 2008 : 141-142).

Cependant, Smits (2006) explique que des changements démographiques importants ayant eu lieu en Aotearoa Nouvelle-Zélande ont transformé le paysage culturel dans le pays et menacent le biculturalisme. Le mouvement vers la diversité culturelle a été précipité par les politiques d'immigration qui visaient à favoriser la croissance économique pendant les années 1980. Les Asiatiques formaient 9,2% de la population en 2006 et les Insulaires du Pacifique, 6, 9% (Statistics New Zealand 2006a). Ainsi, depuis plusieurs années, la Nouvelle-Zélande est, empiriquement, une nation multiethnique, sans toutefois avoir institutionnalisé des politiques visant à rendre ce fait officiel.

Smits (2006 : 30-31) soulève les enjeux qui émergent de cette situation. D'abord, les politiques basées sur le Traité de Waitangi et sur ses implications biculturelles ont eu tendance à homogénéiser et à fixer les identités māori et pākehā. De plus, un tel modèle laisse peu de place institutionnalisée à des personnes qui appartiennent à d'autres groupes ethniques. Dans ce contexte, plusieurs remettent en question la pertinence du Traité et contemplant la possibilité de trouver des alternatives à son application concrète. Cette idée soulève toutefois des inquiétudes puisqu'elle suggère la reconnaissance des revendications de toutes les minorités ethniques en Nouvelle-Zélande et de faire en sorte que les Māori ne deviennent qu'un groupe parmi tant d'autres (Smits 2006 : 30 ; Gagné 2008, 2009).

3.4 La renaissance culturelle māori

Pour Ranginui Walker (2004 : 186), les sources de la renaissance culturelle māori remontent aux premières décennies du 20^e siècle, dans les milieux ruraux, alors que les Māori occupaient encore majoritairement les campagnes et les Pākehā se concentraient dans les villes. Apirana Ngata, leader māori, a été à l'initiative de ce renouveau culturel en faisant de la maison de rencontre sculptée au cœur du *marae*, le lieu de rassemblement des Māori et centre cérémoniel, la pièce maîtresse sur laquelle ce mouvement allait s'appuyer. Il a fait revivre l'art de la sculpture et créé la première *School of Māori Arts* à Rotorua en 1928, au moment où il était ministre aux *Māori Affairs* (Walker 2004 : 189).

À partir des années 1950, les Māori se sont faits de plus en plus présents dans les villes, étant donné un vaste mouvement d'urbanisation. En migrant vers les centres urbains, ils ont aussi voulu assurer une continuité culturelle (Walker 2004 : 197-199). Ainsi, des *marae* urbains ont graduellement été érigés (Walker 2004 : 201). Vers la fin des années 1970, de concert avec le règlement de revendications historiques en lien avec le Tribunal de Waitangi et d'une économie māori émergente, la vitalité des *marae* urbains a stimulé la créativité de nombreux artistes māori installés en ville (Walker 2004 : 322).

Cette renaissance māori a fortement été influencée par Paratene Matchitt qui, selon Ranginui Walker (2004), a brisé les formes artistiques traditionnelles imposées

par l'École des arts māori de Rotorua. Walker (2004 : 322-327) relève l'effervescence qui gagne le monde des arts māori à partir de ce moment. Des couleurs plus vives, de nouveaux motifs et matériaux, dont l'argile, s'insèrent dans les techniques de sculpture. Hirini Melbourne, un musicien, fait revivre des instruments utilisés par les ancêtres et des mélodies de leurs temps. Les *moko* (tatouages) faciaux sont en vogue. Les compétitions de *kapa haka* (danse et chant en groupe, les participants étant souvent disposés en rangées) deviennent des événements très populaires et sont présents dans les festivals culturels. Toujours selon Walker (2004 : 327-331), la constitution de clubs de *waka* (canots) contribue à réunir les familles dans une activité sportive saine tout en honorant la tradition de navigation guidée par la connaissance de la position des astres célestes. Des expositions d'art māori voyagent dans plusieurs musées du monde. Par exemple, *Te Māori* (1984-1987) a transformé la façon dont les Māori abordaient leur culture et l'attitude du public face à l'art māori (Mead 2003 :3-4). Dans cette exposition, ce sont les Māori qui présentent leur culture et qui y guident les visiteurs. Des auteurs tels que Witi Ihimaera et Alan Duff écrivent de la poésie et des romans dont certains sont portés au grand écran. Tous ces exemples énumérés par Walker (2004) ne montrent qu'une partie de l'intérêt renouvelé pour les arts sous toutes leurs formes lors de la renaissance culturelle māori.

Pour Steven Webster (1998), la période de renaissance culturelle māori s'inscrit dans l'histoire d'une série de mobilisations māori. Il relève les gains qui ont été faits dans le domaine de l'éducation, de la culture et de la politique. L'un des volets importants de cette renaissance est la reconnaissance de la langue māori. Des chaînes de radio et de télévision se sont dotées d'une programmation en māori (Webster 1998 : 30). Plusieurs mesures ont été mises sur pied afin de l'intégrer dans les écoles et d'y enseigner le *taha* māori, c'est-à-dire l'incorporation d'une dimension māori dans les classes (Sissons 1993 : 102). La création des *Kohanga Reo* (littéralement « nids de la langue », écoles maternelles) et d'un système d'éducation māori constituent aussi des symboles importants de cette renaissance culturelle (Webster 1998, Walker 2004, Gagné, 2010).

3.5 Les formes māori des arts de la performance

Les arts ont été une plaque tournante de la renaissance culturelle māori en plus de constituer des sites importants pour l'expression des changements dont se réclamait la société māori en Aotearoa Nouvelle-Zélande. C'est à cette époque qu'un théâtre māori a émergé, en s'inspirant à la fois des traditions des arts de la performance qui ont été transmis depuis l'arrivée des premiers Māori en Aotearoa et des traditions théâtrales britanniques. Cette section vise à retracer les formes des arts performatifs māori, en passant par le *whare tapere* et le *kapa haka*, afin d'éclairer les discussions sur le théâtre māori qui auront lieu dans les chapitres subséquents.

3.5.1 Les *whare tapere*

Les travaux de Te Ahukaramū Charles Royal (1998, 2007) ont documenté et cherché à reconstituer les formes de théâtre et d'arts performatifs māori dont l'origine remonte à la période avant leur contact avec les Européens et à comprendre leurs expressions contemporaines. Parmi un ensemble de lieux de création, les travaux doctoraux de Royal (1998) ont identifié le *whare tapere* (maison de divertissement, théâtre) comme étant le bâtiment dans lequel les spectacles avaient lieu. Les recherches de Royal sur les *whare tapere* le mènent à distinguer six activités performatives et thèmes y étant associés :

- *Ngā Kōrero* (les récits, les histoires);
- *Ngā Waiata* (les chansons);
- *Ngā Haka* (les danses);
- *Ngā Taonga Pūoro* (les instruments de musique);
- *Ngā Taonga-o-Wharawhara* (les parures);
- *Ngā Tākaro* (les jeux et les amusements) (Royal 2007 : 201-203).

Ces recherches ont porté sur les représentations de ces lieux que l'on retrouve dans les récits mythologiques, dans les histoires tribales et dans les journaux ou les carnets d'observation des Européens qui ont assisté à ces spectacles. Les études des *taonga* (trésors, objets précieux, œuvres d'art) en lien avec les arts du spectacle – marionnettes, instruments de musique – qui font souvent partie des collections de

musées contribuent également à la découverte de ce que pouvaient être les *whare tapere*.

Tīmoti Kāratu (dans Royal 2007 : 195) précise que, selon les histoires orales, le premier *kapa haka* (performance de chant et de danse en groupe, plus de détails à la section 3.5.2) présenté dans un *whare tapere* remonte à l'ancien Hawaiki, le lieu d'origine des migrations des Māori vers Aotearoa. Il mettait en scène un conflit tribal entre Tinirau et Kae⁴. Kae avait tué Tutunui, la baleine de Tinirau. Tinirau demanda à une quarantaine de femmes de performer les arts du *whare tapere* afin d'envoûter et de piéger Kae. Le long récit détaille les formes des danses et des chants qui avaient alors eu lieu.

Un deuxième récit est celui de Tāne-rore, le fils du soleil. Il s'agit du précurseur mythique du mouvement appelé *wiri* (tremblement des mains) et de l'utilisation du *poi* (balle attachée à un fil que l'on fait virevolter) (Royal 2007 : 196), deux éléments caractéristiques des *kapa haka*. Les Européens⁵ ont enregistré leurs perceptions des *whare tapere* dans leurs journaux et cahiers de notes. Ils ont également publié certaines des histoires, dont celles relatées ici (Royal 2007 : 198). Bien que ces écrits s'attardent beaucoup à décrire les maisons d'amusements et de spectacle, Royal ajoute que les formes que prennent les *whare tapere* ne se limitent pas à cela. Un *whare tapere* peut également être une occasion où plusieurs personnes se rassemblent pour exercer une ou plusieurs des activités artistiques ou de loisirs mentionnés plus haut (TVNZ 2011). Depuis très longtemps, les Māori auraient donc eu un lieu ou des occasions de rencontre réservés à la pratique d'arts performatifs et de divertissement dont nous retrouvons encore des traces aujourd'hui.

Le *whare tapere* demeure une avenue explorée jusqu'à maintenant par une petite portion de praticiens et intellectuels du théâtre ou des arts du spectacle. Ce modèle est celui dont s'inspire Ōrotokare: Art, Story Motion, un groupe dirigé par Royal pour

⁴ Hineteiwaiwia, la femme de Tinirau, vivait un accouchement difficile. Tinirau appela le prêtre Kae pour faciliter la venue au monde de l'enfant et apaiser Hineteiwaiwia. Tinirau cherchait un moyen d'offrir un *koha* (cadeau, présent dans une idée de réciprocité) à Kae pour son aide. Kae convoitait Tutunui, la baleine de Tinirau. Tinirau refusa d'offrir sa baleine à Kae, mais lui donna l'opportunité de monter sa baleine pour retourner chez lui. Arrivé sur les plages de son île d'origine, Kae choisit de faire échouer la baleine et de la brûler (Walker 2004 : 19-20).

⁵ Royal (2007 :198) cite *The New Zealanders* (1830) de George Craik et *The Māori Race* (1904) de Edward Treager.

développer de nouvelles formes de performances contemporaines. Trois rassemblements, ayant lieu dans un camp près d'Auckland, au début février, recréant un *whare tapere* à saveur contemporaine ont eu lieu à chaque année depuis 2010. D'autres artistes se joignent à Royal pour les mettre sur pied. James Webster, le concepteur d'instruments de musique qui sont aussi des marionnettes, fait des démonstrations de l'utilisation qu'on peut en faire. Le groupe musical *Reo*, composé de Charles Royal, de sa soeur Erina Daniels (actrice et metteuse en scène), de James Webster (musicien et concepteur des marionnettes instruments de musique) et de Horomona Horo (artisan musical), joue aussi lors de ces occasions (TVNZ 2011). Les participants ont également l'opportunité de jouer à des jeux māori en après-midi. Un spectacle de danse a aussi lieu à la tombée du jour. Outre Royal, Bert Van Dijk (entrevue à The Arts on Sunday, Radio New Zealand⁶) est un autre universitaire qui s'intéresse à la recherche sur les *whare tapere*.

Bien que les *whare tapere* et leurs significations pour les arts performatifs contemporains ne soient pas encore connus et exploités par beaucoup de praticiens du théâtre, le concept et les recherches à ce sujet permettent d'éclairer les origines des arts performatifs māori.

3.5.2 Le *kapa haka*

Kapa haka est un terme générique pour décrire une tradition musicale associée aux Māori et basée sur la performance des *haka* (dances), des *moteatea* (chants traditionnels), du *poi* moderne (une balle attachée à un fil qu'on fait tourner en mouvements circulaires et rapides et qu'on frappe sur les avant-bras au rythme de la musique) et des *waiata-ā-ringa* (chant mimé ou *action song*, en anglais) (Kaiwai et Zemke-White 2004: 142). Il s'agit d'un amalgame et d'une médiation entre les influences culturelles māori et européennes. Kaiwai et Zemke-White (2004: 140) affirment que le développement des *kapa haka* a créé des dynamiques de résistance aux effets de la colonisation britannique, assurant la survie de la culture māori.

⁶ <http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonSunday/audio/2514385/devised-theatre>

Avant le contact avec les Européens, les Māori avaient développé un important corps de connaissances identifié encore aujourd'hui par l'expression *mātauranga māori*. Les travaux de Kaiwai et de Zemke-White (2004) rejoignent ici ceux de Royal (1998, 2007) en ce qui concerne leur intérêt pour les *mātauranga māori*. Ils reconnaissent tous que la musique et la danse en faisait (et en fait toujours) partie, notamment en raison des indices qui ont été transmis par les récits oraux comme celui de Tinirau et Kae.

L'introduction d'éléments européens dans les chansons et danses māori aurait débuté en 1814, à Noël, avec le chant du premier hymne chrétien lors du sermon de Samuel Marsden. La transmission des éléments centraux que sont les structures chorales et des harmonies a été faite de façon explicite et consciente alors que des éléments tels que les gammes et les mètres ont plutôt été adoptés de façon implicite (McLean dans Kaiwai et Zemke-White 2004: 146).

Royal (2007) s'intéresse aussi aux points importants du développement des *kapa haka* qui auraient d'abord été performés pendant le XIXe siècle et qui auraient atteint leur présente forme vers les années 1940 (Royal 2007 : 193). Au départ, ce genre de performance impliquait la disposition des performeurs en rangées de façon à former un chœur (Royal 2007). Ils constituaient alors d'importants véhicules de l'identité tribale et contribuaient au maintien de la cohésion de la communauté.

Vers les années 1970, ce genre de spectacle est devenu populaire en tant que performance distinctement māori, présenté lors de manifestations sous le thème des luttes pour la restauration culturelle, la revitalisation de la langue, de la culture et des coutumes (Royal 2007 : 193-194). La première compétition nationale a eu lieu en 1972. Son influence a grandi de façon à en faire une manifestation culturelle autochtone de grande envergure, populaire localement et internationalement aujourd'hui.

3.5.3 Le théâtre māori à partir du 20^e siècle

Cette histoire est à mettre en lien avec l'émergence d'un théâtre néo-zélandais indépendant des réseaux britanniques. Des compagnies théâtrales avaient déjà pignon sur rue dans les villes principales de la Nouvelle-Zélande (Auckland, Wellington, Christchurch) au cours des années 1950 (Smythe 2004). On y produisait et y jouait des

pièces de répertoire en langue anglaise issues surtout de la Grande-Bretagne. Des auteurs néo-zélandais commencèrent à écrire des scripts originaux dans les années 1950. Certains d'entre eux mettaient en scène des personnages māori (Maufort 2003: 205). Pour Potiki (1996), ces rôles servaient surtout à apporter une couleur locale et « culturelle » aux productions, un peu à la manière des performances de *kapa haka* destinées aux touristes. C'est *The Pohutukawa Tree* (1957) de Bruce Mason, qui met en scène des personnages māori afin d'explorer les relations entre Māori et Pākehā en Nouvelle-Zélande, qui retient l'attention et qui est considéré comme un classique aujourd'hui.

Il faut attendre en 1966 avant de voir arriver la fondation du Maori Theatre Trust. Cette fondation a été mise sur pied après la production d'un spectacle par la New Zealand Opera Company. Tirant avantage du succès de cet opéra, les membres māori de la distribution ont créé la fondation afin de pouvoir produire leurs propres pièces (Garrett : 1998). Pour Balme (1989: 150), cela marque un premier effort conscient afin de mettre à l'avant plan sur la scène théâtrale des questions qui touchent particulièrement les Māori. Il s'agit aussi de la reconnaissance et d'un point culminant de l'implication de plusieurs Māori qui travaillaient dans le milieu, que ce soit dans les collèges ou au sein de la production de pièces présentées dans les théâtres principaux (souvent qualifiés de « *mainstage* », ils offrent une programmation professionnelle dans les grandes villes) ou communautaires avant que viennent au jour les premières pièces écrites par des auteurs māori (Potiki : 1991, Garrett :1998). Parmi celles-ci, on compte *Te Raukura: The Feathers of the Albatross* de Harry Dansey⁷, jouée pour la première fois en 1972 et *Death of the Land* de Rowley Habib⁸, écrite en 1975, ayant joui d'une large couverture radiophonique et télévisuelle étant les premières pièces provenant de la plume d'auteurs māori en plus d'avoir été présentées en tournée.

⁷ Harry Dansey (1920–1979) était un journaliste, écrivain, politicien et conciliateur en matière de relations entre les races. *Te Raukura: The Feathers of the Albatross* est une pièce basée sur le mouvement de résistance passive de Taranaki de 1879 à 1881.

⁸ Rowley Habib (Rore Hapiipi) (1933-) est un écrivain et dramaturge. *Death of the Land* traite de l'attribution des terres māori dont les injustices ont mené à une importante manifestation en 1975. La pièce prend place dans une école où ont lieu les audiences pour déterminer à qui une parcelle de terre ancestrale māori devrait être vendue.

La publication *He Reo Hou, 5 plays by Maori playwrights* (Garett : 1991) réunit des œuvres qui sont représentatives de cette période du théâtre māori et d'une première vague d'auteurs de théâtre māori dont font partie Rowley Habib (Rore Hapipi), Hone Tuwhare, Rena Owen, Riwia Brown et John Boughton. Roma Potiki, l'auteure, metteuse en scène et poétesse qui signe l'introduction de ce recueil, relève dans chacune de ces pièces une forme de protestation. Alors que les textes écrits à cette époque abordaient surtout des questions et des thèmes liés au territoire et à la justice sociale dans un style « *agit-prop*⁹ », beaucoup de praticiens du théâtre māori se considéraient comme activistes plutôt que comme artistes (Potiki 1996: 173). Pour Potiki, la lutte s'exprimait autant sur papier et sur scène que dans la structure des organisations théâtrales. Au sein du groupe *He Ara Hou* (Un nouveau réveil) qu'elle dirige, elle insiste pour mettre de l'avant une structure de décision horizontale en s'assurant que les Māori conservent le contrôle artistique, c'est-à-dire qu'ils soient impliqués à chaque étape de décision et de production d'un spectacle, même si des non-Māori y sont également impliqués. Sa production de *Whatungarongaro* (1992), créée de façon collaborative en mettant tous les membres de l'équipe à contribution et non à partir d'un script, traduit bien cette idée.

Christopher Balme (1989) situe cette période dans un contexte plus large de décolonisation dans plusieurs régions du monde. Il est de son avis que le théâtre en Nouvelle-Zélande devait composer avec les répercussions d'un processus de double décolonisation (1991 : 192). En effet, d'un côté, la majorité pākehā, dominante aux plans culturel, économique et politique, cherche à affirmer sa production culturelle dans un contexte où les dictats artistiques de Londres ou de New York règnent en maîtres. De l'autre, les Māori luttent contre l'hégémonie culturelle de la majorité pākehā parmi laquelle ils vivent. Selon lui, la production théâtrale de cette époque est teintée des conditions particulières de ce que plusieurs ont appelé le quart-monde. Il définit le théâtre du quart-monde comme suit: « *a bicultural and bilingual theatre, which resists against assimilation by the dominant Anglo-Saxon culture, and creates new*

⁹ Dérivé de agitation et propagande, il s'agit de propagande politique souvent véhiculée par des pamphlets, les arts visuels, la musique et le théâtre.

hybrid forms for its own political survival than out of deliberate aesthetic choice » (Balme 1996: 179).

En ce qui concerne la situation en Nouvelle-Zélande, Balme (1999 :62) observe que, depuis les années 1980, l'institution du théâtre māori s'est donné pour objectif d' « indigéniser » le théâtre et d'en faire un lieu de rencontre. Le concept théâtral à sa base consiste à présenter les pièces dans un cadre de perception qui est à « moitié réalité, moitié utopie » (Balme 1999 :62). Les pratiques de fréquentations des théâtres ont été changées afin d'encourager les Māori à visiter ces endroits qu'ils ont longtemps boudés. Par exemple, à certains endroits, les spectateurs ont la possibilité d'offrir un *koha* (don) plutôt que d'acheter un billet comme la pratique le veut dans le théâtre occidental. De plus, les troupes de théâtre considèrent que les gens qui assistent à leur performance sont des *manuhiri*, c'est-à-dire des invités plutôt qu'un public.

Bien que le théâtre ne fasse pas partie des manières d'exprimer la culture māori avant le contact avec les Européens, beaucoup s'entendent pour dire que les Māori, depuis longtemps, possèdent leurs propres formes de performances investies d'un haut niveau de théâtralité et un sens du spectaculaire. Pour le dramaturge, co-directeur artistique de la compagnie Tawata, Hone Kouka¹⁰, le *marae* (lieu de rassemblement et centre cérémoniel) est l'un des endroits où des activités de nature comparable à celle du théâtre avaient et ont encore lieu. Il le signale en tentant de m'expliquer les raisons pour lesquelles les Māori ne sont pas toujours à l'aise de fréquenter les théâtres.

It's difficult you know, because we don't have a history of [theatre], in Māori society, there is no place of a theatre, there is nothing of that that exists, there were places of creation, but there's no theatre. Have you been to marae, you know, where everyone's welcomed on? The atea? That's our theatre, that's where it all happens. So we don't have a Western concept of it, at all. Even though [Māori people] whakaari [play] it's not theatre, it's to play, to create, so it's quite different for us. (Hone Kouka entrevue du 1^{er} août 2011)

Comme nous l'avons mentionné déjà, les artistes māori s'inspirent d'ailleurs du *marae*, et des principes qui y sont en vigueur pour bâtir leurs oeuvres et y puisent les principes qui guident la façon dont ils créent au sein de leur équipe. C'est ce que j'ai pu constater en côtoyant l'équipe de Taki Rua et d'autres praticiens du théâtre à Wellington qui ne se concentraient pas sur le concept du *whare tapere* dans le développement de leur

¹⁰ Hone Kouka m'a donné son consentement pour rapporter ses propos en l'identifiant dans la thèse.

pratique théâtrale. Comme le soulignait Kouka (entrevue du 1^{er} août 2011), le *marae* est parfois conçu comme le lieu où les Māori ont toujours interagi entre eux et avec d'autres groupes, par exemple lors de la cérémonie du *pōwhiri*, d'une façon qui s'apparente au spectacle ou au jeu théâtral (voir aussi Balme 1999 : 71). Cette théâtralité ou qualité dramatique inhérente aux cérémonies qui ont lieu sur un *marae* semble être toujours présente, parfois implicitement, parfois explicitement, au fil de l'histoire du théâtre māori qui remonte, à proprement parler, au début des années 1970.

Il faut noter que plusieurs subventions gouvernementales sont mises à la disposition des artistes afin d'encourager la création artistique (Balme : 1991, Kelly : 2001), ce qui s'inscrit également dans le cadre des politiques en faveur du biculturalisme. Pourtant, Balme (1991) déplore le fait que les artistes māori se frottent souvent à des résistances de la part des institutions subventionnaires puisqu'ils opèrent généralement à l'extérieur des structures que ces institutions imposent. Ils doivent lutter pour recevoir des fonds et pour avoir accès aux médias pākehā. Il devient encore plus difficile de faire sa marque au sein de l'offre culturelle lorsque les artistes du théâtre māori proposent des œuvres qui adoptent une position anti-pākehā ou du moins, qui placent les valeurs māori en confrontation avec les valeurs pākehā (Balme 1991).

O'Donnell (2009) remarque que le travail des gens de théâtre māori a changé la donne en ce qui a trait aux productions en Nouvelle-Zélande. Il discute de cette nouvelle place qu'occupe le théâtre māori sur la scène artistique. Selon lui, les Néo-Zélandais doivent maintenant composer avec le fait que la langue māori fait partie intégrante du théâtre en Nouvelle-Zélande. De plus, les thèmes qui y sont développés sont souvent mis en relation avec la perception qu'a le public de l'histoire postcoloniale de la Nouvelle-Zélande. O'Donnell (2009) cite en exemple la pièce *Te Karakia* d'Albert Belz. Ce dramaturge a choisi de créer un « dialogue historiographique » (O'Donnell 2009: 19) d'un temps où Māori et Pākehā s'étaient unis pour se battre pour une même cause afin d'explorer les attitudes en relation avec la race en Nouvelle-Zélande. Belz met de l'avant un thème postcolonial en traitant de l'opposition binaire entre la mentalité coloniale (liée au droit de posséder une ferme) et de la dépossession des peuples autochtones (O'Donnell 2009: 20).

3.6 La scène théâtrale à Wellington

L'histoire du théâtre māori ayant été brièvement abordée, cette section se concentre sur le lieu de son éclosion: la ville de Wellington et sa communauté théâtrale. Il s'agit de la ville qui a vu naître le théâtre Taki Rua, compagnie avec laquelle j'ai passé la majeure partie de mon temps pendant ma recherche sur le terrain. J'ai donc aussi graduellement appris à connaître les institutions et les organisations qui l'entourent. Je présenterai ainsi les théâtres de la ville, l'école d'art dramatique, la compagnie de théâtre māori Tawata et les espaces dédiés au théâtre māori à Wellington et ailleurs en Aotearoa Nouvelle-Zélande.

La communauté théâtrale de Wellington, très active, compte trois théâtres professionnels. Le Downstage, fondé en 1964, est le seul théâtre professionnel qui peut se permettre d'avoir des employés permanents. Le Bats, quant à lui, présente les œuvres de jeunes artistes émergents. Étant une coopérative, les revenus générés y sont assez bas et il doit faire des demandes de subventions à l'agence Creative New Zealand afin de demeurer à flots (Smythe 2004 : 446). Enfin, le Circa bénéficie des fonds du Theatre Artists' Charitable Trust (TACT) et fonctionne lui aussi sur les bases d'une coopérative. Il y a évidemment d'autres lieux où peuvent se produire des compagnies théâtrales professionnelles ou communautaires. Depuis 1992, les Chapman Tripp Theatre Awards reconnaissent les talents des artistes du théâtre de Wellington, pour leur travail sur scène, hors scène et au sein de la communauté.

3.6.1 Toi Whakaari : New Zealand Drama School

Bon nombre des développements du théâtre māori sont en lien avec la scène artistique de Wellington dont le rôle est non négligeable plus largement en Nouvelle-Zélande. C'est dans cette ville qu'est née la première institution de formation d'acteurs en Nouvelle-Zélande en 1970. De ces modestes débuts sur la rue Cuba avec quelques étudiants dirigés par Nola Miller, la fondatrice, elle se trouve depuis 1988 dans l'édifice Te Whaea: Dance and Drama Centre (anciennement Winter Shows Building) à Newtown, un quartier situé tout près du centre-ville de Wellington (Guest 2010). Elle partage le majestueux bâtiment conçu expressément dans le but d'accueillir des institutions d'enseignement des arts du spectacle avec la New Zealand School of Dance.

L'école porte maintenant le nom Toi Whakaari: New Zealand Drama School. Ce nom bilingue traduit les efforts qui ont été mis en branle par les directeurs de l'école pour refléter le biculturalisme en Aotearoa Nouvelle-Zélande. En 2010, la directrice Annie Ruth exprimait de la façon suivante la voie qu'emprunte Toi Whakaari ainsi que sa vision de l'éducation :

[...] over the past two years we are now articulating this commitment in a fresh way, exploring the undervalues in the ao Māori [monde māori] as a framework that both interrogates our assumptions and helps us to perceive all the many other frameworks under which we operate. This is integrating our work in tikanga [coutumes] into every strand of the learning (dans Guest 2010: vii).

Toi Whakaari est un établissement d'enseignement privé qui reçoit son financement du ministère de l'Éducation, de la Tertiary Education Commission et des droits acquittés par les étudiants. Plusieurs contribuent également au soutien financier de l'école en faisant des dons. Les étudiants y sont formés en interprétation, en mise en scène et dans toutes les facettes de la gestion de la production, du design et de l'éclairage. Les étudiants produisent de nombreux spectacles au cours de l'année et les représentations sont courues autant par le public que par les critiques.

Il faut mentionner que le théâtre est également enseigné à la Victoria University of Wellington, à tous les niveaux des cycles universitaires, au sein de la School of English, Film, Theatre, and Media Studies (SEFTMS). Le programme de baccalauréat offre une formation axée sur l'analyse et la critique plutôt que sur l'entraînement pour le jeu théâtral.

3.6.1.1 Kōiwi

L'école d'art dramatique Toi Whakaari, en tant qu'institution d'enseignement, avec les personnes qui y enseignent et qui y étudient ainsi qu'en raison de sa forte présence dans la communauté théâtrale de Wellington, a une influence certaine à plusieurs niveaux sur Taki Rua ainsi que sur la création de *Karapinepine*. Cela s'explique notamment par le recrutement de praticiens du théâtre diplômé.e.s de cette école par les compagnies théâtrales. Par exemple, la méthodologie créative de Moana, la metteuse en scène, qui sera décrite dans le chapitre 6 ainsi que celle d'Alice, la designer artistique, puisent largement à même leur formation reçue à Toi Whakaari.

Plus directement, toute l'équipe de création a été en contact avec l'institution théâtrale tout au long de la période d'élaboration de la pièce. L'une de ces occasions était la participation aux sessions *Kōiwi* tenues à l'école à chaque lundi matin. *Kōiwi* « *are bones, frameworks of a body. Iwi; is a group of people who are connected by a common purpose to move as if a singular body* » (Toi Whakaari, New Zealand Drama School, 2011, Context and Practice). Le modèle *Kōiwi* a été développé à Toi Whakaari à partir de discussions sur le biculturalisme, apportant une autre façon pour l'école d'explorer les questions de la différence. Conçues comme un mouvement collectif, ces sessions consistent en des espaces d'apprentissage de groupe où les idées, les pratiques et les habiletés sont testées, appliquées et mises à l'épreuve. Y participent les étudiant.e.s de toutes les disciplines et de toutes les années de l'école. « *The introduction of kōiwi has created a platform and a stimulus for students and staff collectively to address the place and purpose of Toi Whakaari and its relationship to the wider performing arts community. Kōiwi has also helped to inform the collaborative process of the school* » (Guest 2010: 354). Des membres de la communauté ainsi que des diplômé.e.s de l'école peuvent donc se joindre aux sessions qui ont lieu à chaque lundi et vendredi matin. L'équipe de création et moi-même nous sommes donc greffées à ces sessions pendant la période de création de *Karapinepine*. Pour l'équipe, ces sessions représentaient une source de stimulation énergisante en début de semaine et d'inspiration au contact des étudiants de l'école qui partageaient leurs œuvres et leurs réflexions sur les problèmes de la création et de l'interprétation théâtrale. Un aperçu du déroulement de ma première expérience d'une de ces séances suit.

La metteure en scène m'avait donné rendez-vous à la « *Drama School* » lors de la deuxième journée suivant mon arrivée. Apparemment, c'est à cet endroit que commencerait la première journée de création et de répétitions. Puisque je résidais juste en face de chez Keryn¹¹, la gestionnaire du marketing, je l'ai rejointe pour qu'on prenne un taxi ensemble jusque-là.

À l'entrée de Te Whaea, l'établissement où se trouvent l'école d'art dramatique et l'école de danse nationales, des mannequins vêtus de costumes de ballet étaient

¹¹ Keryn Bristow m'a donné l'autorisation de mentionner son vrai nom.

suspendus au plafond. Je suivais Keryn qui semblait savoir exactement où elle allait. Je déambulais dans le corridor longé de grandes fenêtres qui donnaient sur ma droite sur la rue et sur ma gauche, sur le déroulement des activités des studios. Dans la hâte avec laquelle nous marchions – nous étions un peu en retard – je n’ai pas pu remarquer tous ces détails à ce moment. J’ai toutefois pu saisir, brièvement, la grandeur de la place commune avec ses hauts plafonds, son caractère industriel, non pas froid, mais plutôt chaleureux en raison des panneaux de bois d’un teint chaud et riche qui recouvrent certains pans de murs.

Sans explication, Keryn m’a tout simplement dit de laisser mes chaussures et mes effets personnels sur le sol déjà jonché d’espadrilles et de chaussettes. Elle me rassura: « *Just leave your stuff there, it’ll be fine* ». Incertaine, mais confiante, je me suis engouffrée comme elle, silencieusement, derrière les grandes portes de la salle « Drama One ». Une soixantaine d’étudiants se tenaient debout, disposés en rangées, les femmes devant, les hommes derrière. Ils chantaient en māori, dansaient et effectuaient des mouvements d’une façon si synchronisée qu’il était évident qu’ils connaissaient leurs enchaînements depuis quelques temps déjà. Ils ondulaient au rythme donné par un homme aux longs cheveux noirs et bouclés et sa guitare se tenant devant eux. Keryn se greffa au groupe avec enthousiasme. Elle m’indiqua un endroit libre dans une rangée où je pouvais m’insérer: « *Just follow along* ». Et c’était parti! Je la perdis de vue.

Mon regard se tourna vers les personnes autour de moi. Je tentais tant bien que mal de calquer leurs mouvements. Un pas sur le côté, un pivot vers l’avant. Que se passait-il avec les bras? Les coudes étaient pliés de façon à créer approximativement un angle de 90 degrés. Ils s’élevaient et s’abaissaient au gré de la musique. Que chantaient-ils? Je n’avais pas le temps d’y réfléchir. Les rangées d’hommes qui étaient derrière se faufilaient ou s’imposaient, difficile à dire, parmi les rangées de femmes, en scandant d’autres mots sur un ton plus grave. Où allais-je ensuite? Pas de panique, nous retrouvions notre formation d’origine. Ayant saisi sommairement les mouvements et les directions des déplacements impromptus, je me plaisais à ce moment à être l’un des éléments de cette vague dansante, de hanches libres et de mains qui frémissent. Pour la première fois, je goûtais à ce à quoi peut ressembler un *kapa haka*. L’homme qui dirigeait le groupe mit fin à la séance; déception.

Puis, un autre homme se leva, un mélodica à la main. Il joua des notes et indiqua le ton. Il devint le chef d'une chorale aux airs de gospel improvisée. Ensuite, on s'assoya par terre. Des artistes qui présentaient des spectacles dans les théâtres de Wellington à ce moment-là jouèrent des extraits alors que d'autres annoncèrent les pièces à l'affiche. Keryn fit un appel à des bénévoles pour être placiers lors de la représentation de *Strange Resting Places* qui aurait lieu au *marae* Pipitea le samedi suivant.

La pièce se vide, les chaussures retrouvent les pieds de leurs propriétaires et tout le monde retourna vaquer à ses occupations de la journée. Je reconnus les acteurs de *Karapinepine* que j'avais rencontrés la veille, lors de la journée familiale d'accueil que je décrirai au chapitre 4. Je me tenais là, éblouie, estomaquée, énergisée. Sans le savoir, je venais de participer, avec l'équipe, à cet événement périodique qui allait faire partie de notre horaire pour les cinq semaines suivantes. Sans que je ne le sache, nous venions de tisser des liens qui allaient s'intensifier avec la communauté de Toi Whakaari. Sans le savoir, j'avais pris part à ma première session *kōiwi*. C'est elle qui donna le ton à la première journée de travail de la troupe.

3.6.2 Rencontre avec Tawata

Au cours de la première semaine que j'ai passée à Wellington, comme je l'ai déjà mentionné, j'ai rencontré un acteur d'*Awhi Tapu* d'Albert Belz, pièce alors produite par Taki Rua, puisque nous résidions à la même auberge de jeunesse. Il m'a aiguillée vers la compagnie théâtrale Tawata puisqu'il se dirigeait à une audition pour un rôle dans une production de cette autre compagnie. Je me suis donc présentée à un événement organisé par la compagnie et j'ai rencontré les directeurs artistiques pour une entrevue vers la fin de mon séjour. Les co-directeurs artistiques de cette compagnie ne cachent pas leur programme théâtral politique et engagé. Il importe de les présenter puisque leur façon de travailler diffère grandement de celle de Taki Rua. On reconnaîtra également des similarités entre l'organisation de Tawata et Taki Rua. Le sens de la communauté et de la famille occupe une place importante au sein des deux compagnies, bien qu'elles procèdent différemment pour le faire valoir. Cependant, Tawata mise sur le développement des scripts alors que Taki Rua expérimente à la fois avec les textes dramaturgiques et la création collaborative (explications détaillées au chapitre 6). Ces

méthodes de création et la tension qui existent entre elles ont fait surface lors de mes rencontres avec Tawata, lors des événements qu'ils organisaient et parfois avec certains membres de Taki Rua.

Tawata a été créée en 2001 et est dirigée par Hone Kouka (Ngati Porou, Ngati Kahungunu¹²) et Miria George¹³ (Te Arawa, Îles Cook). La réputation de Hone Kouka dans le milieu théâtral māori n'est plus à faire. Dramaturge très prolifique surtout pendant les années 1990, il s'est fait connaître grâce à sa pièce *Ngā Tāngata Toa* et sa trilogie comprenant *Waiora*, *Home Fires* et *The Prophet*. Après une dizaine d'années passées à travailler dans le milieu de la télévision, Kouka s'est remis à l'écriture théâtrale en 2011. Il fut le récipiendaire du New Zealand Order of Merit en 2009 pour son service au théâtre māori.

Miria George est une dramaturge de 30 ans. Elle a étudié le théâtre à la Victoria University of Wellington. Auteure des pièces *Oho Ake*, *He Reo Aroha* et *Sunset Road*, elle s'est d'abord fait connaître par sa pièce *And what remains...* et par la controverse qu'elle a suscitée¹⁴.

Cette compagnie préfère travailler au développement de scripts et soutenir ainsi les dramaturges māori. George explique son rôle et celui de son collègue au sein de la compagnie ainsi que la mission qu'elle s'est donnée:

Hone and I are both playwrights. Also Hone directs and produces, I've just begun to direct myself and to produce, but it's a writer company, it's a writer's theatre. When Tawata [started], in the early 2000s, it was quite unusual because there was very much a focus on devised theatre. [...] Yeah so again our focus is, our company is built around a Māori philosophy which is that, it's about the community first, it's led by our writers, our style of working is... it's a long-term process and it involves thorough development of the work before it's presented on a mainstage. (Miria George, entrevue du 1^{er} août 2011)

George discute des objectifs et des façons de procéder de Tawata, centrés sur le développement des auteurs et des textes, en expliquant ce qui les différencie de certaines compagnies, comme Taki Rua, qui misent parfois sur la méthode de création

¹² Les affiliations tribales des personnes mentionnées ici sont indiquées entre parenthèses, conformément aux pratiques courantes en Aotearoa.

¹³ Miria George m'a donné son consentement pour rapporter ses propos en l'identifiant dans la thèse.

¹⁴ L'action de *And what remains...* est située à l'aéroport international de Wellington, dans la section des départs pour l'étranger. Les personnages se trouvent dans une Nouvelle-Zélande qui a forcé tous les Māori à quitter le pays, après avoir stérilisé un grand nombre de femmes Māori. Mary est la dernière Māori à quitter. La suggestion d'un nettoyage ethnique en Nouvelle-Zélande a scandalisé les publics de Wellington alors que la pièce a reçu un meilleur accueil à Londres (entretien personnel avec Tawata).

collaborative (*devised theatre*) sur laquelle je me pencherai plus en détail au chapitre 6. Elle explique plus tard en entrevue que Tawata juge nécessaire de bien développer les oeuvres théâtrales de la compagnie puisque celles-ci se frottent à la compétition venue d'ailleurs, par exemple, lors des festivals internationaux qui se tiennent en Nouvelle-Zélande. Elle remarque que les oeuvres venues d'ailleurs ont acquis une certaine maturité qui leur donne un avantage par rapport aux productions locales qui peuvent en être à leur première saison.

Miria George considère la communauté comme le centre des priorités de Tawata. Cela se traduit, selon elle et son collègue Hone Kouka, par un retour auprès des artistes et des publics de Wellington après avoir fait plusieurs tournées à l'étranger depuis la création de la compagnie. Concrètement, Tawata cultive des relations avec les artistes de la région de Wellington en plus de bâtir des liens avec la City Gallery de Wellington et avec le Circa Theatre. Elle mise aussi sur la collaboration entre les artistes expérimentés et émergents. Ces principes sont bien présents lors des événements du festival d'écriture théâtrale qu'ils ont mis sur pied.

3.6.2.1 Matariki Development Festival

Lors de mon séjour, j'ai eu l'occasion d'assister à la seconde édition du Matariki¹⁵ Development Festival (2011), tenue à la City Gallery et au Circa Theatre de Wellington. D'ailleurs, cette formule est inspirée de l'événement Weesageechak begins to Dance Festival de la compagnie Native Earth Performing Arts située à Toronto auquel Tawata a déjà participé. Pendant une semaine, des dramaturges ont l'opportunité de rencontrer des auteurs chevronnés pour peaufiner leurs textes.

Des événements sont ouverts au public et j'ai pu participer à deux d'entre eux. Une lecture de trois scripts a été présentée à la City Gallery. Parmi ceux-ci, des scripts d'Yvette Nolan (Algonquine et Irlandaise), de Keith Barker (Métis) et de Jamie McCaskill (Ngati Tamatera) ont été lus par des acteurs et actrices originaires de Nouvelle-Zélande. Ce genre d'événement permet aux dramaturges de mettre à l'épreuve leur texte devant un public. Il s'agit aussi de renforcer les réseaux d'artistes du théâtre qui oeuvrent dans d'autres pays et qui partagent des affinités en ce qui a trait à leur méthode de travail.

¹⁵ *Matariki* est la célébration du nouvel an māori qui correspond au solstice d'hiver.

Un autre événement consistait en une soirée de discussion avec des dramaturges māori dont la réputation n'est plus à faire: Briar Grace-Smith, Riwia Brown, Apirana Taylor et Hone Kouka. Les échanges portaient évidemment sur l'écriture théâtrale.

And it's really, this year, as Miria said, we focused on Wellington and our community and that was one of the things there was a lack of a community in Wellington so things like the Matariki Development Festival created to bring people together. And the other things we do, we have parties, you know, everyone wants to go to a party. So there's no agenda. So going 'hey let's all just hang out with each other'. We do this, we're gonna see each other very often, and thankfully out of that, connections have started, people have made a few pieces, that sort of thing as well. Yeah, it really is, just creating that vibe and having the senior practitioners come back again. You saw all the young one go 'Awesome, oh, awesome! Wow, there are three of my favorite playwrights sitting right there, I'm gonna talk to these people!' So that's a really exciting thing for all of us. (Hone Kouka, entrevue du 1^{er} août 2011)

La création de liens entre les différents acteurs du milieu se produit lors de fêtes ou encore tout simplement lorsque les artistes se présentent au bureau de Tawata, situé au Toi Pōneke (Centre des arts de Wellington), pour une tasse de thé.

3.6.3 Des lieux pour le théâtre māori

Wellington est donc considérée par certains comme un endroit de choix pour les amateurs et pour les artistes du théâtre. Miria George décrit ainsi les publics qui fréquentent les théâtres de la ville, laissant entendre que la compagnie théâtrale jouit d'une latitude de plus en plus importante dans le choix des pièces qu'elle peut produire :

And Wellington compared to the rest of New Zealand, can be... Wellington's a fairly sophisticated audience, thanks to... we had a fabulous artistic director of the [New Zealand International Arts Festival] who just grew and grew an openness for theatre audiences here in the city. (Miria George, entrevue du 1^{er} août 2011)

Pourtant, la critique virulente et l'accueil hostile que lui avait réservé le public de Wellington lors de la première de sa pièce *And what remains...* présentée à la City Gallery en 2006 brosse un portrait tout autre de la situation. Son collègue, Hone Kouka, lui aussi producteur et directeur artistique chez Tawata, remarque que les galeries d'art sont plus ouvertes que les théâtres grand public lorsque vient le temps de présenter des pièces dont le contenu est à saveur hautement et ouvertement politique.

It was basically that theatres in Wellington weren't after putting forward any strong political voices, it was incredibly commercial and mainstream, so you know the art galleries do it more than the theatres do now. You get more conversations through art galleries than you do out of theatres. And

that's one of the genesis of why we went there as well. Let's go somewhere where people can actually talk about stuff rather than just go experience something and disappear again. So that was one of the reasons as well. And then the piece was incredibly political. (Hone Kouka, entrevue du 1^{er} août 2011)

Kouka relate une partie de l'expérience d'une étape difficile de la production d'un spectacle particulier: la recherche d'une salle pour l'accueillir. Il déplore ici l'exclusivité de certains théâtres et les fait qu'ils semblent ne plus ou ne pas être des espaces de discussion et d'échange entre les publics et les artistes. Or, d'autres endroits demeurent ouverts et solidaires des compagnies théâtrales, comme le démontre la prochaine section.

3.6.3.1 Le *tūrangawaewae* du théâtre māori

Tūrangawaewae signifie littéralement un endroit où se tenir sur ses pieds, où se tenir debout. L'expression est employée lorsqu'une personne fait référence à son chez-soi spirituel ou à son *marae* (Metge 2010: 130), au lieu où elle a ses racines, son « *home base* » ou « *homeland* », le lieu particulier d'où viennent ses ancêtres. Aujourd'hui, les Māori utilisent également l'expression pour désigner un chez-soi en ville (Gagné : 2013). Depuis sa formation jusqu'en 1997, Taki Rua avait pour demeure un théâtre situé sur la rue Alpha au centre-ville de Wellington. Cet endroit agissait en tant que *tūrangawaewae* pour la communauté des artistes du théâtre māori et des îles du Pacifique, principalement ceux et celles qui œuvraient à Wellington (O'Donnell 2009:11).

Le rôle que pouvait jouer un tel établissement est devenu apparent à quelques reprises lors de mon séjour, alors que je discutais avec des membres de la communauté théâtrale māori à Wellington. Par exemple, lorsque l'équipe de *Karapinepine* a été déplacée temporairement au Toi Pōneke, où sont situés les bureaux administratifs de Taki Rua, l'équipe administrative et l'équipe de création ont eu l'occasion de passer du temps ensemble. Lors des répétitions du vendredi à cet endroit, Keryn, la gestionnaire du marketing, avait préparé un dîner de sushis qu'elle a partagé avec ses soeurs et avec l'équipe de Taki Rua. L'idée d'un « *whānau Friday lunch* » l'emballait. Lors de ce repas, elle a remarqué que ces moments où les deux équipes peuvent se rencontrer sont plutôt rares et que le retour à une *whare* (maison) de théâtre pourrait remédier à ce problème. Elle poursuivit la conversation en rêvant à ce qu'un tel endroit pourrait

signifier pour la compagnie en termes de relations avec les artistes, en songeant à un nouvel espace māori. Bref, une décennie après la fermeture du théâtre, cette transition fait encore l'objet de discussions dans les cercles théâtraux.

Le sujet a été abordé au Matariki Development Festival organisé par Tawata. Les dramaturges et le public avaient des opinions mitigées quant à la perte et au retour éventuel d'un tel espace. En entrevue avec Miria George et Hone Kouka, Miria témoigne de la nature épineuse de la question et soulève une autre conséquence de l'absence d'un lieu de théâtre complètement māori et pasifika¹⁶.

And it's just something that came up at the Matariki Development Festival when you came along that evening and with the loss of Taki Rua Theatre, I guess... (Miria et Hone Kouka échangent un regard, elle rit) We have an ongoing debate about it... (Elle s'adresse à Hone) You don't know what I'm gonna say! (Revenant à son propos initial) With the loss of Taki Rua theatre, um, there... a gap emerged where our practitioners weren't able to upskill or able to be exposed to the more hands on elements of theatre. Even today we have a huge uh... we just don't have enough designers, Māori designers, Māori technicians, Māori operators... And that's another element of our company. We like to, we want to work with as many Māori as possible, yeah. Within our storytelling process, more often than not, um, it's very rare for us to have a design team that's a fully Māori design team. Um, and in regards to operators, um, you... it's unlikely. (Miria George, entrevue 1^{er} août 2011)

Les dynamiques mêmes de la conversation rendent compte du débat que George et Kouka ont entre eux. George, un peu dans le même sens que Keryn plus haut, considère que le manque d'un endroit et d'un espace pour le théâtre māori et pasifika a eu des conséquences sur le développement et la formation des artistes et des praticiens du théâtre qui sont difficiles à trouver aujourd'hui.

3.7 Conclusion

En somme, le contexte historique en Aotearoa Nouvelle-Zélande est marqué par l'arrivée de deux peuples distincts sur le territoire, à deux moments différents. La signature du Traité de Waitangi en 1840 par des chefs māori et par la Couronne Britannique a mené à la création d'un État biculturel au sein duquel les relations de pouvoir ont été développées de façon asymétrique jusqu'à ce jour. L'imposition d'un État colonial sur les tribus māori indépendantes est passée par la christianisation et par la confiscation de terres des Māori. Ces conflits ont donné lieu à des guerres qui n'ont laissé aucune des parties intactes. Les Māori ont vu leur système d'organisation sociale

¹⁶ Mot largement utilisé en Nouvelle-Zélande ; réfère aux insulaires du Pacifique.

se transformer et des éléments de leur culture être réprimés. Les germes d'une renaissance culturelle se sont préparés au début du vingtième siècle. Une grande migration des Māori des milieux ruraux vers les villes les a poussés à se mobiliser et à faire revivre leur culture.

Cette renaissance culturelle s'est exprimée par un renouveau dans les arts. Les artistes māori ont pris leur place dans le milieu du théâtre en revisitant des formes d'art performatif, que certains appellent les arts du *whare tapere*, transmis par leurs ancêtres. Le *kapa haka* a été créé par un amalgame des formes māori et européennes du chant et de la danse. Les compétitions de *kapa haka* ont ensuite gagné en popularité. Les dramaturges, metteurs en scène et acteurs ont transposé les luttes politiques sur les scènes théâtrales en développant une forme de théâtre inspirée des protocoles du rituel du *hui* (rassemblement, rencontre) qui sont performés sur les *marae* (lieux de rassemblement et centres cérémoniels). Après avoir présenté les groupes qui occupent la scène théâtrale de Wellington, je me pencherai maintenant sur les façons de travailler de l'un d'entre eux avec qui j'ai travaillé, à savoir la compagnie théâtrale Taki Rua.

CHAPITRE 4: *Whakawhanaungatanga*

Whakawhanaungatanga signifie le processus de création de liens et le maintien de bonnes relations entre des personnes (Dictionnaire en ligne Te Whanake, <http://www.maoridictionary.co.nz/>). Certains conçoivent que le mot décrit « *the creation of family-like relations* » (Macalister dans Metge 2010 : 87). Il peut aussi être employé pour parler d'une session spéciale planifiée lors de rencontres, qui peuvent se tenir sur des *marae* ou ailleurs, que les participants consacrent à faire connaissance, à établir des liens entre eux et à partager des expériences et des idées (Metge 2010 : 87). Toutes ces définitions décrivent les dynamiques de mes premières rencontres avec certains membres de la compagnie théâtrale Taki Rua à Wellington.

La première journée que j'ai passée dans cette ville coïncide avec l'ouverture de la période de répétition de la seizième TRMS (Te Reo Māori Season) qui était célébrée ce jour-là par un « *whānau day* » ou « *family day* » auquel j'avais été conviée. C'est lors de cet événement, tenu à chaque début de processus de production théâtrale pour cette compagnie, que se réunissent des membres de l'équipe de gestion ainsi que du conseil d'administration afin de souhaiter la bienvenue à l'équipe de création (acteurs, actrices, designer) et à certains membres de leur famille dans la famille étendue de Taki Rua. Il s'agit d'un moment réservé afin que tous les collaborateurs à la production qui démarre puissent apprendre à mieux se connaître.

Les incursions dans le déroulement de cette journée présentent certains des principes et des valeurs portés par Taki Rua et mis en pratique dans un contexte particulier. Parmi ceux-ci, j'aborderai la portée que prend le concept de *whānau* (famille étendue) et ses différentes significations ainsi que le rôle des cérémonies de bienvenue telles que le *pōwhiri* et le *whakatau*. Je dresserai également un profil de l'équipe de création de *Karapinepine*. Voyons d'abord les premiers moments de ma relation avec Taki Rua et les ententes qui ont guidé mon implication en tant que stagiaire et étudiante chercheuse avec ses membres lors de mon séjour sur le terrain.

4.1 Rencontre avec Eleanor : Les termes du contrat

Un dimanche matin du mois de mai, je déambulais dans les rues de Wellington pour entrer au café Fidel's situé sur la rue Cuba. Eleanor, gestionnaire des opérations de Taki Rua, m'y avait donné rendez-vous, question de faire connaissance en douceur avant de rencontrer les autres membres de la troupe. Je me trouvais au pays depuis moins de 24 heures, mes oreilles tentaient d'apprivoiser l'accent néo-zélandais et de comprendre tous les mots māori qui sont utilisés en anglais (Metge 2010: 55-106). Il va sans dire que cette entrée dans les mondes māori et néo-zélandais avec Eleanor était grandement appréciée, ma nervosité égalant mon excitation. Elle m'a accueillie au café avec une accolade et une bise sur la joue. Nous avons partagé un déjeuner au cours duquel j'ai découvert le « *long black* », un délicieux espresso allongé dont l'arôme chatouillait mes narines. Nous avons fait connaissance en discutant de nos vies respectives. Eleanor m'a aussi parlé de la ville de Wellington en m'indiquant quelques points de repères comme les emplacements du supermarché et du bureau de Taki Rua de façon à ce que je m'y retrouve plus facilement. Elle m'a remis un document préparé par la compagnie sur les points de services de la ville comme les cliniques médicales et les pharmacies. Elle m'a également parlé du déroulement du *whānau day* et des personnes qui allaient y participer.

Eleanor avait apporté avec elle les ententes formelles qui couchaient sur papier les obligations et les responsabilités que Taki Rua et moi avions l'une envers l'autre et que nous avions abordées dans des échanges de courriels avant mon arrivée à Wellington. Les attentes que la compagnie avait envers moi étaient clairement énoncées dans un contrat rédigé par Taki Rua et signées en bonne et due forme par Eleanor et moi (voir annexe F). Mon rôle au sein de la compagnie était clairement défini comme celui d'une stagiaire qui devait se comporter de façon respectueuse en remplissant certaines tâches incluant la rédaction de rapports sur mon expérience. D'un autre côté, j'étais également une étudiante à la maîtrise qui devait mener une recherche ethnographique auprès de la troupe. Le contrat reflétait assez bien les bases de l'idée de la recherche en partenariat avec les peuples autochtones, tel qu'énoncées par Linda Tuhiwai Smith (1999). J'étais aussi heureuse de constater que la compagnie avait inclus au contrat des énoncés où elle s'engageait à m'épauler dans mon

cheminement et dans mon apprentissage en m'offrant différentes opportunités de participer à la vie de la compagnie.

Comme j'allais pourtant en faire l'expérience, il est une chose de tenter d'intégrer, au meilleur de ses connaissances les nombreuses suggestions et prescriptions énoncées dans les divers protocoles de la recherches avec les êtres humains et avec les peuples autochtones, mais il en est une autre de vivre cette réalité au quotidien. En effet, je me suis posée plusieurs questions sur mon double rôle au sein de la troupe en tant que stagiaire et étudiante-chercheure. Mes origines québécoises et canadiennes, francophones et anglophiles ainsi que mon statut socio-économique ont influencé ma position au sein de la troupe et sur le terrain. Cette position a oscillé et changé tout au long de ma recherche. L'un de mes plus grands défis au quotidien a été de négocier la place que je pouvais occuper, le statut qui me revenait. Dans la mesure du possible, j'inclurai mes réflexions à ce sujet tout au long de ce texte.

4.2 « *The hole* » : Lieu de création et de répétitions

En après-midi, Eleanor et moi avons pris un taxi en direction de Seatoun, l'une des banlieues Est de Wellington. Les activités du « *whānau day* » allaient s'y dérouler, plus précisément dans le Scout Hall, une petite maison avec vue donnant sur la baie. Taki Rua, comme plusieurs autres compagnies d'ailleurs, se voit dans l'obligation de louer des espaces de répétitions à Wellington depuis 1997, moment où elle a fermé, tel que mentionné au chapitre précédent, les portes de son théâtre qui avait pignon sur rue au centre-ville de Wellington pour se transformer en une maison de production opérant à partir d'un bureau du Centre des arts Toi Pōneke au centre-ville de Wellington.

Les gens de la compagnie appelaient gentiment ce bâtiment « *the hole* » (le trou), illustrant par ce nom l'état précaire dans lequel se trouvait le lieu. En effet, l'endroit n'avait sans doute pas été occupé depuis quelques temps et une odeur d'humidité embaumait la pièce principale. Le plancher était recouvert d'un linoléum usé et d'une vieille moquette brunâtre et tachée. Les raisons d'une telle apparence allaient devenir évidentes dans les semaines suivantes alors que quelques jours de pluie ont mis à l'épreuve l'étanchéité du bâtiment. L'eau s'infiltrait par la toiture en plusieurs endroits et nous devions user de seaux pour récolter la pluie et éviter d'aggraver la

désintégration du tapis et garder nos chaussettes au sec ainsi que nos pieds au chaud. Un comptoir, ayant jadis été utilisé comme point de service de bière en fût comme en témoignaient les deux pompes qui y étaient fixées, séparait le grand espace ouvert de la petite cuisine où nous avons posé les victuailles. Le bâtiment était aussi équipé de *whare paku* (toilettes) en plus de deux petites pièces de rangement encombrées.

Néanmoins, la grande pièce principale était ouverte et se prêtait bien aux répétitions énergiques qui allaient s'y tenir. D'ailleurs, lors de ma première entrée en ce lieu, l'impression que j'en ai eue n'était pas celle d'un « trou » miteux. Par cette journée ensoleillée, la lumière entrant dans la pièce et l'éclairait d'une façon invitante. À mon arrivée, la metteuse en scène et la designer de la TRMS se trouvaient déjà dans la pièce, affairées à une table, travaillant sur un ordinateur portable, des feuilles de papier entrant et sortant d'une imprimante. Nous nous sommes tout de suite présentées et fait la bise. L'un des murs était recouvert de photos, de grandes coupures de papier sur lesquelles étaient inscrits des mots, des idées, des dates. Ces coupures de papier sont très importantes. Nous y reviendrons lorsqu'il sera question des façons de travailler de l'équipe de création ainsi que de la pièce montée par ses membres.

4.3 *Te whakatau* : La cérémonie de bienvenue

La rencontre de deux groupes māori se déroule généralement conformément aux *tikanga* (coutumes), selon des protocoles précis qui appellent à l'orchestration de cérémonies de bienvenue appelées *pōwhiri* (parfois aussi *pōhiri*, selon les régions). Le rassemblement de l'équipe de création et des membres de Taki Rua n'y a donc pas fait exception. C'est lors du « *whānau day* » qu'a eu lieu un *whakatau*, qui consiste en une variation d'une cérémonie de ce genre. « *Whakatau means to cause to alight and refers to the hauling ashore of the waka in which visitors traditionally arrived* » (Metge 2001: 47). Lors de ma rencontre du matin avec Eleanor, elle m'a expliqué que le *whakatau* est une version moins formelle et moins officielle du *pōwhiri*. Alors que les *pōwhiri* se tiennent principalement sur des *marae* (lieux de rassemblement et centres cérémoniels), les *whakatau* sont de plus en plus adoptés pour accueillir des visiteurs dans des endroits qui ne sont pas sacrés comme les universités ou les bureaux gouvernementaux.

Mead (2003) aborde les *tikanga* qui régissent la cérémonie du *pōwhiri* sous l'angle de la gestion des relations. Abondant dans ce sens, Salmond conçoit les *pōwhiri* comme des « *rituals of encounter* » (1975 : 115). Il s'agit des relations au sein et entre les groupes auxquels on se réfère par les appellations *tangata whenua* (groupe avec des droits ancestraux sur la terre, hôtes dans un *pōwhiri*) et *manuhiri* (visiteurs ou invités).

Plusieurs principes entrent en jeu lors de ces cérémonies dont ceux de *tapu*¹⁷ et de *noa* (Mead 2003: 118). Tout le rituel consiste en fait à graduellement rendre *noa* (profane, commun) les *manuhiri* qui sont *tapu* (soumis à une restriction) avant d'avoir mis les pieds sur un *marae* de façon à donner libre cours à la socialisation et à l'activité principale pour laquelle les groupes se sont réunis (Mead 2003 : 121). Le principe de *manaakitanga* (hospitalité) revêt lui aussi une grande importance. Le groupe des *tangata whenua* a une obligation de loger et de nourrir les invités qu'il reçoit (Mead 2003: 120).

Mead (2003: 122-125) décrit les étapes habituelles et généralement pratiquées du *pōwhiri* qui incluent les *karanga* (appel cérémoniel), le *whakaeke* (entrée), les *whaikōrero* (discours, oraisons), le *whakaratarata/hohou rongō* (*tangata whenua* et *manuhiri* forment deux lignes) et *hongī* (action d'appuyer son nez sur celui de quelqu'un d'autre, parfois suivi d'une poignée de mains ou d'une bise sur une joue), le *hāraki* (l'appel provenant de la *whare kai*, salle à manger) et le *poroporoaki* (discours d'aurevoir des *manuhiri* avant leur départ).

À l'occasion du *whānau day* de Taki Rua, le *whakatau* (cérémonie de bienvenue) auquel j'ai pris part s'est déroulé selon les étapes mentionnées ci-haut, sans toutefois revêtir le caractère officiel et formel d'un *pōwhiri* tenu sur un *marae*. Lors de cette occasion, le groupe *tangata whenua* (hôte) était constitué des membres de Taki Rua qui faisaient déjà partie de l'organisation. Il s'agissait de Eleanor, gestionnaire des opérations; de Keryn, la gestionnaire du marketing; de Moana, la metteuse en scène de *Karapinepine* ainsi que de l'un des membres du conseil d'administration. Ce groupe a donc agi en tant qu'hôte du groupe à accueillir dans l'organisation qu'est Taki Rua, dans l'espace qu'était le *hole* et dans l'aventure de la création de la pièce.

¹⁷ Restriction religieuse attribuée à des personnes, à des objets ou à des endroits, leur conférant un espace à part, sacré ou dangereux selon les contextes (Metge 1995 : 335).

Puisque je suis arrivée au *hole* avec Eleanor, un peu avant l'heure prévue du rendez-vous avec le reste de l'équipe de *Karapinepine*, j'ai dû sortir du bâtiment pour attendre le début de la cérémonie en compagnie du groupe des *manuhiri* (invités ou visiteurs). J'ai alors fait la connaissance des acteurs, Samantha, Haimona et Julia. Samantha était accompagnée de sa mère et de son père et Haimona, de sa conjointe et de son enfant. Apirana, le conjoint de Moana, la metteure en scène, se trouvait lui aussi du côté des *manuhiri* pour cette cérémonie (voir la section 4.6 pour un profil plus détaillé de l'équipe de création).

Après plusieurs minutes qui me sont apparues très longues en raison des sujets de conversation que j'ai rapidement épuisés, les acteurs, leur famille et moi avons été appelés¹⁸ à l'intérieur du bâtiment par le groupe de *tangata whenua*. À l'intérieur, des chaises étaient disposées en deux rangées de façon à ce que les deux groupes puissent se faire face. Le membre du conseil d'administration a débuté avec les *whaikōrero* (discours, oraisons, allocutions). Keryn prit la parole la première, suivie par Haimona et Apirana. La cérémonie a eu lieu en māori, pratique qui est généralement aussi en vigueur sur les *marae* (Salmond 1975: 128). Une *waiata* (chanson) initiée par le groupe des hôtes a ensuite été chantée par les personnes qui en connaissaient les paroles. Les deux groupes se sont levés et tour à tour, nous avons procédé au *hongiri*. Cela consiste à appuyer le nez sur celui de la personne qui se trouve devant soi.

La cérémonie terminée, nous avons partagé la nourriture et nous nous sommes présentés. C'est à ce moment que j'ai expliqué le but de ma présence au sein de Taki Rua et de ma venue en Aotearoa. Les deux actrices et la designer ont exprimé leur reconnaissance et leur joie de participer à leur premier projet à leur sortie de l'école. Les membres des familles des acteurs ont mis l'accent sur la fierté qu'ils ressentaient envers les membres de l'équipe de création. Eleanor a rassuré les parents et conjoints en leur promettant que l'équipe de Taki Rua allait bien s'occuper des acteurs. Elle les a invités à communiquer avec elle en cas de doutes ou s'ils avaient des questions sur le processus de création dans lequel la troupe s'embarquait.

¹⁸ Lors d'un *pōwhiri* tenu sur un *marae*, le *karanga* (appel cérémoniel) est chanté par une femme du groupe *tangata whenua*. Une femme ouvre aussi la marche du groupe des *manuhiri* qui entre sur le *marae atea*, l'espace cérémoniel de la cour clôturée du *marae* qui se trouve devant la *wharehau* (maison de rencontre sacrée au coeur du complexe du *marae*) (Mead 2003 :122-125).

Mead (2003: 126) précise que les contextes dans lesquels ont lieu les *pōwhiri* et les façons dont ils se déroulent varient grandement d'une région à l'autre et d'une circonstance à l'autre. Ainsi, pour Taki Rua, ce « *whānau day* » et ce *whakatau* consistent à partir du bon pied avant le début d'une nouvelle production. Il s'agit de mettre en œuvre cette cérémonie afin d'assurer que l'équipe se rencontre en de bons termes. Le *whakatau* permet aux membres des deux groupes de se rapprocher de façon graduelle, physiquement et métaphoriquement, par une succession d'étapes rituelles (Metge 2001), afin que le travail créatif qu'ils ont à accomplir puisse se dérouler sous de bons auspices. Dans les mots d'Eleanor, le *whakatau* sert également à ouvrir l'espace, « *to open the space* » et à le rendre propice à la création. Avant de préciser qui forme les groupes *tangata whenua* et *manuhiri*, certaines précisions sur la *whānau* et sur les relations qu'elles sous-tendent s'imposent.

4.4 Te whānau: la famille étendue

Taki Rua désigne la première journée de rencontre avec une nouvelle équipe de production sous le nom de « *whānau day* ». Cette section vise à explorer la signification que prend le mot pour la compagnie Taki Rua dans ce contexte. Voyons d'abord les différents sens que ce mot peut revêtir.

Whānau veut d'abord dire « naître » ou « donner naissance ». Le mot désigne également une forme d'organisation sociale māori qui est généralement traduite par « famille étendue », mais dont les significations ont changé au fil du temps. Les personnes que l'on choisit d'inclure dans un groupe désigné par l'expression *whānau* dépendent des contextes et des occasions.

Metge (1995: 52-54) distingue cinq significations du mot encore utilisées aujourd'hui qui remontent à la période pré-européenne. Le premier est celui d'un ensemble de soeurs et frères nés de mêmes parents, excluant ces derniers. Un deuxième sens peut aussi faire référence aux descendants d'un ancêtre commun, que ce soit du côté de la mère ou du père, peu importe le lieu de résidence ou les interactions entre eux. Le troisième sens inclut aussi les descendants d'un même ancêtre qui cette fois-ci participent aux activités du groupe. La quatrième signification correspond à celle de la famille étendue. Ici, les époux et les enfants adoptés s'ajoutent au noyau du groupe

de descendants qui interagissent sous un même nom. En cinquième lieu, certains Māori emploient le terme *whānau* pour désigner des groupes liés généalogiquement comme des *hapū* (sous-tribus) et des *iwi* (tribus). Dans plusieurs cas, il s'agit d'une extension métaphorique de la quatrième signification, par exemple, lorsqu'on s'adresse à une assemblée pour rappeler à ses membres les responsabilités qu'ils ont les uns envers les autres et les comportements appropriés.

Metge (1995: 54-58) discute également des nouvelles significations du mot *whānau* qui se sont développées au cours du XXe siècle. Une septième signification renvoie à une famille qui inclut un ou deux parents et leurs enfants. *Whānau*, huitièmement, peut être utilisé de façon élastique selon des besoins circonstanciels qui surviennent lors d'événements. Certains emploient le mot *whānau* pour saluer et désigner un groupe de personnes réunies en fonction d'intérêts et de buts communs. Nous avons également affaire à une autre extension métaphorique du mot. Il s'agit d'un « *ad hoc action-group* » (Metge 1995: 55) formé pour appuyer une personne lors d'une occasion spéciale comme une entrevue pour l'obtention d'un emploi. Cela constitue une dixième circonstance où le mot *whānau* peut être employé. Ces groupes peuvent inclure des personnes liées par la parenté autant que des amis ou des collègues. Enfin, Metge note que de nombreuses significations du mot *whānau* continuent de s'ajouter à cette liste selon les contextes.

Lors de mon séjour en Aotearoa Nouvelle-Zélande et principalement en compagnie des membres de Taki Rua, la distinction majeure qui était faite marquait la différence entre ce que plusieurs ont désigné comme des « *genealogical whānau* » ou « *whakapapa whānau* » et des « *common purpose whānau* » ou « *kaupapa whānau* » (Metge 1995: 294; Cunningham, Stevenson et Tassell 2005: 15-17; Gagné 2013). Les liens de parenté et de descendance forment les bases des *whakapapa whānau* (familles généalogiques) alors qu'un objectif ou une mission commune unit les membres d'une *kaupapa whānau*. Ces dernières peuvent rassembler, par exemple, des membres d'une école māori, d'un club sportif ou social, d'un groupe communautaire, d'un lieu de travail ou d'une communauté religieuse (Cunningham, Stevenson et Tassell 2005: 16-17).

En ce sens, Taki Rua constitue une *kaupapa whānau* composée de l'équipe administrative, des membres du conseil d'administration et des membres des équipes

de production des pièces de théâtre qui sont montées. Ses membres ne sont pas unis par des liens généalogiques, mais par la mission commune de travailler de concert pour créer un théâtre māori.

Le *whānau day* auquel j'ai pris part au tout début de ma relation avec Taki Rua réunissait aussi des membres de *whānau* généalogiques. En effet, les personnes qui entretenaient des liens de parenté avec les membres de Taki Rua avaient aussi été invitées au *whānau day*. Certains des acteurs étaient donc accompagnés de leur famille immédiate, c'est-à-dire de leurs parents ou de leurs conjoints et de leurs enfants.

4.5 *Whānau day*: les valeurs de la *whānau* appliquées

La tenue d'un *whānau day* par Taki Rua témoigne donc de l'importance que la compagnie accorde au rôle des familles dans la vie de ses membres. Cela signifie aussi que Taki Rua cherche à recréer les dynamiques des relations de la *whānau* et des valeurs qu'elle sous-tend au sein de l'organisation. Pour Gagné, la *whānau* forme un « univers de significations » qui a des implications pratiques, réelles, dans la vie quotidienne des Māori tant à la ville qu'à la campagne. Elle définit l'univers de significations comme suit:

A "universe of meanings" is a set of principles and values that constitutes a realm of interpretation in which common, specific moral rules, values, characters, actors, categories, and identities are recognized, particular significance is assigned to certain acts, ideas, and symbols, and particular outcomes and projects are prized over others. (Gagné 2013 :14-15 du manuscrit)

Le *whānau day* pour la production de *Karapinepine* constituait une forme d'incursion pour moi dans cet univers de significations qu'est la *whānau* de Taki Rua. J'ai pu découvrir et vivre avec les membres de la *whānau*, les plus anciens et les nouveaux, le développement des liens entre eux, la mise en pratique des valeurs de l'organisation.

À partir de cette journée, j'ai pu observer certaines des valeurs de la *whānau* identifiées par Metge (1995) et Gagné (2013) et les voir se déployer au cours de la période d'élaboration de la pièce en plus d'y adhérer et de les mettre en application moi-même. Je me concentrerai ici sur les valeurs d'*aroha* (amour inconditionnel), *whanaugnatanga* (importance de la parenté) et *manaakitanga* (hospitalité).

Pour Metge (1995: 80), *aroha* est un mot généralement traduit par « *love* » en anglais, mais comporte plusieurs autres significations que celles qui sont connues

comme l'affection, l'amour érotique ou sexuel et l'amour altruiste. Les locuteurs du māori « *commonly focus on the most comprehensive of its many meanings, stressing its connection with the divine, the generosity of spirit which puts others before self, and its refusal to impose limits or conditions* » (Metge 1995: 80). Les actes d'attention et de soin envers les membres de la famille constituent d'importantes composantes de la valeur d'*aroha*. Les membres de l'équipe de création ont employé ce mot à plusieurs reprises pour exprimer les sentiments d'affection qu'ils avaient l'un pour l'autre, mais aussi envers la pièce qu'ils créaient et le message qu'ils désiraient transmettre.

Ces soins particuliers envers les membres de la famille étendue peuvent être mis en lien avec la valeur ou le principe de *whanaungatanga*. Ce mot est formé de *whanaunga* qui veut dire « parenté » et de la terminaison *tanga* qui comprend les relations de parenté dans leurs sens le plus large (Metge 1995: 81). « *The value of whanaungatanga reinforces the commitment members of a whānau have to each other but also reminds them of their responsibilities to all their relatives. The imperative to extend aroha to all whanaunga ensures that every whānau is embedded in a web of cross-cutting kinship ties* » (Metge 1995: 82). Ce sens des responsabilités qui unit les membres d'une *whānau* est présent chez Taki Rua sous plusieurs formes dès l'embauche des collaborateurs à chaque production et demeure pour la période de la création, de la tournée et même dans le cadre de contrats futurs. David O'Donnell, professeur de théâtre à la Victoria University of Wellington et metteur en scène, explique:

Under the leadership of current Artistic Director James Ashcroft, Taki Rua draws performers from all over the country. In the spirit of whanaungatanga, Ashcroft aims to break down the industrial model of theatre, interweaving Māori protocols with Western theatre practice. [...] [He] places importance on performers representing the company: 'You are not working for Taki Rua, you are Taki Rua.' This high expectation of commitment from performers is matched by Ashcroft's aim to maintain a relationship with each practitioner once the job has ended. Thus the company provides a symbolic whānau structure that extends nationwide, providing a leadership and guardianship role for all Māori theatre practitioners. (O'Donnell 2009 : 12-13)

Taki Rua honore donc le principe de *whanaungatanga* en fixant des attentes élevées par rapport à l'engagement qu'elle exige de ses collaborateurs tout en rendant cet effort en soutenant ses artistes dans des projets futurs. Les obligations et les responsabilités que Taki Rua et ses membres ont les uns envers les autres demeurent donc aussi après la

fin du projet. Par exemple, plusieurs metteurs en scène, designers et acteurs reviennent chez Taki Rua pour de nouvelles productions et occupent parfois des rôles différents de façon à ce qu'ils développent plusieurs facettes de leur talent. James Ashcroft, le directeur artistique de Taki Rua, donne en exemple la relation de la compagnie avec deux collaborateurs :

Well, I think that in the five years that I've been here, I got really interested in going 'Where's the big shortage?' Māori directors. So the first two I made a commitment to an actor director named Te Kohe Tuhaka, to give him quite a rigorous workout with the Te Reo Maori Season. In the second production that he did, Moana¹⁹ [la metteure en scène de Karapinepine] was involved as an actor. So all the actors have always been people who could possibly be involved in otherwise within a production. So then, in the third year, in the last three productions we've done, Moana's been the director. So it's been about making a commitment to the development and the learning and, the, I suppose, the vision and voice of that particular artist. (James Ashcroft, entretien du 28 juillet 2011)

Le directeur artistique de Taki Rua, James Ashcroft, s'engage donc à contribuer au développement professionnel des personnes qui travaillent pour la troupe. Cette pratique s'inscrit dans l'une des quatre « *strands* » (voir chapitre 1) qui forment la compagnie et orientent ses activités. Elle consiste à assurer le soutien d'artistes émergents en les faisant travailler avec des artistes d'expérience. Cette illustration de *whanaungatanga*, en pratique, révèle aussi l'importance du principe d'*utu* (réciprocité) et de la responsabilité d'aider et d'encourager les autres membres d'une *whānau*, souvent évoqués en termes de *awhi* (appuyer, chérir, encourager) (voir aussi chapitre 9) et *tautoko* (soutenir, appuyer) (Gagné 2013). Ces deux derniers principes ont été mis en pratique quotidiennement pendant la période de création. J'y reviendrai au chapitre 7.

Alors que *whanaungatanga* relève du domaine du « nous », le principe de *manaakitanga* (hospitalité dans un esprit d'amitié de gentillesse et de respect), toujours en relation avec la *whānau*, concerne surtout le domaine des autres (Gagné 2013). Bien qu'on soit dans l'obligation d'entretenir ces liens avec les membres de sa propre *whānau*, *manaakitanga* guide la façon dont on se comporte avec les autres groupes, notamment lorsqu'on les reçoit chez soi ou encore lors d'un *pōwhiri* ou d'un *whakatau*, tel qu'expliqué par Mead (2003 : 120) et mentionné précédemment.

¹⁹ Pseudonyme.

Dans le contexte du *whānau day*, cette valeur était visible de façon évidente d'abord par le partage de *kai* (nourriture) autour d'une table composée de poulet rôti, de petits pains, de crudités et de fruits. Il s'agissait donc, pour les membres de Taki Rua, de bien recevoir les nouveaux collaborateurs et leur famille afin qu'ils se sentent les bienvenus au sein de la compagnie. Eleanor, la gestionnaire des opérations, s'est aussi assurée qu'elle ouvrait la porte à tout le monde pour la contacter pour toute question ou inquiétude à propos du travail dans lequel s'engageaient les acteurs, du processus de création à la tournée. Dans les jours qui ont suivi, elle a également fait en sorte que le *hole*, l'espace de répétition, soit équipé de plusieurs accessoires pour que l'équipe de *Karapinepine* se sente confortable dans son lieu de travail. Elle a donc apporté une cafetière à piston, du café, des ustensiles, des linges à vaisselle, une plaque chauffante et un radiateur pour le chauffage d'appoint.

Les principes d'*aroha*, de *whanaungatanga* et de *manaakitanga* ont donc été mis en pratique dès cette première journée familiale. Rencontrons maintenant les personnes qui y prirent part, en particulier les membres de l'équipe de création de *Karapinepine*.

4.6 Un profil de l'équipe de création

Cinq personnes forment le noyau des membres de l'équipe de création de *Karapinepine*. En tant qu'observatrice et stagiaire, pendant le temps passé avec la troupe, j'eus l'impression de graviter autour du noyau, un peu à la manière d'une spirale, m'en rapprochant graduellement. Au fil des répétitions, nous en sommes venus à nous considérer et à faire référence à notre groupe en termes de *whānau*.

Moana (Waikato, Ngāti Maniapoto, Tuwharetoa, Ngāti Whanaunga, Ngāti Ruanui²⁰), la metteuse en scène âgée de vingt-huit ans, a déjà été actrice pour des productions de Taki Rua, notamment pour une autre production de la TRMS (Te Reo Māori Season). Elle signe, avec *Karapinepine*, sa troisième mise en scène pour la TRMS au sein de Taki Rua, ayant dirigé *Pukunui*²¹ en 2008 et *Matapihi ki te Ao* (Fenêtre sur le

²⁰ Les affiliations tribales des personnes mentionnées ici sont indiquées entre parenthèses, conformément aux pratiques courantes en Aotearoa.

²¹ *Pukunui and His Friend Moata Moa*, de James Matariki Waerea est une série de livres classique de la littérature jeunesse en Aotearoa Nouvelle-Zélande. La production de Taki Rua, *Pukunui*, est une création

monde ou Fenêtre d'opportunités) en 2010. Ses engagements au sein de Taki Rua reflètent à la fois sa formation de trois ans en art dramatique à Toi Whakaari : New Zealand Drama School ainsi que sa formation de maîtrise (Master's of Theatre Arts) en mise en scène, donnée conjointement par Toi Whakaari et par la Victoria University of Wellington et complétée récemment.

Il s'agit de la première expérience professionnelle des actrices Samantha (Tainui, Waikato, Ngāti Maniapoto) et Julia (Te Aitanga-a-Mahaki, Whakatohea). Samantha, 22 ans, a toutefois une importante expérience de tournées à l'international. Elle est diplômée d'une école professionnelle post-secondaire, l'institut d'enseignement technologique tertiaire Whitireia de Wellington en arts de la scène. Sa formation en chant et danse l'a menée à voyager à travers le monde, notamment en Chine, au Canada, en Europe et en Australie.

Julia, quant à elle, est diplômée de la National Academy of Signing and Dramatic Arts (NASDA), une branche de la Christchurch Polytechnic Institute of Technology (CPIT), une institution d'enseignement postsecondaire située à Christchurch, dans l'île du Sud. Cette actrice de 21 ans est passionnée pour le chant et considère sa voix comme l'une de ses plus grandes forces dans le monde des arts de la scène.

Haimona (Ngāti Kuri, Tūwharetoa, Te Atiawa, Taranaki, Te Iwi Morehu, Tainui), 20 ans, en est à sa deuxième expérience avec Taki Rua sous la direction de Moana. Il avait en effet campé le rôle de Pukunui dans la production du même nom trois saisons plus tôt. Ayant grandi dans une famille de musiciens, il gratte la guitare depuis son plus jeune âge et se sent comme un poisson dans l'eau lorsqu'il se retrouve sur scène.

Alice Hill, la designer, s'identifie comme Pākehā. Agée de 21 ans, elle a vécu à Auckland jusqu'à ce qu'elle déménage à Wellington pour entreprendre le programme de design artistique de Toi Whakaari pour lequel elle a obtenu un diplôme en 2010. *Karapinepine* est sa première expérience de design à l'extérieur des productions mises de l'avant par l'école.

L'inclusion de cette dernière membre de l'équipe m'a amenée à me questionner sur la présence d'une collaboratrice pākehā au sein d'une troupe de théâtre māori. Je

collaborative inspirée des aventures du jeune garçon au gros ventre et de son ami le *moa* (un oiseau terrestre ressemblant à une autruche géante aujourd'hui éteint).

savais que certains groupes choisissaient d'être très exclusifs et de limiter l'adhésion de leurs membres à des personnes qui s'identifient et qui sont perçues comme étant Māori alors que d'autres se voulaient plus inclusifs. J'ai demandé à Alice comment elle avait vécu l'expérience de travailler au sein d'une équipe entièrement māori.

I didn't really give it much thought. I knew what the people I was working with would be like, they'd be really good people to work with, whether they were Māori or Pākehā. And it didn't bother that I couldn't speak Māori because I knew that if I needed to know something I could just ask and it would be explained and I felt it was important to have a European, Pākehā eye on the work because I knew, we knew that the audience wouldn't be exclusively Māori and even if it was to one performance would be all Māori they might not all speak Māori so I thought that it would be good for me to be a Pākehā influence on the work. (Alice Hill, entretien du 28 juillet 2011)

Alice fait référence implicitement aux relations qu'elle a tissées dans le cadre de sa formation à Toi Whakaari, l'école d'art dramatique de la Nouvelle-Zélande. Elle connaissait certaines des personnes qui travaillaient avec Taki Rua, incluant dans la production de *Karapinepine*. J'irais jusqu'à suggérer que l'approche inclusive guidée par les *tikanga* māori (coutumes, traditions) et les principes du *marae* mise de l'avant par Toi Whakaari (plus de détails au chapitre 5) rendait normale, voire banale, l'idée de la collaboration entre Māori et non-Māori dans le milieu théâtral. Alice soulève aussi son souci d'apporter une couleur pākehā à la pièce de façon à ce qu'elle représente une partie des membres du public de *Karapinepine*. L'expérience d'Alice jette une lumière intéressante sur la dynamique des relations de travail entre Māori et Pākehā.

J'ai également voulu savoir comment James Ashcroft abordait cette dynamique, à un autre niveau, en tant que directeur artistique de la compagnie. Relativement au fait que Taki Rua ait historiquement eu affaire avec des collaborateurs māori et non-māori, il explique:

Some people really disagree with it. They go 'it should be directed by a Māori person, it should be written by a Māori, it should be stage managed, the janitor should be Māori...' And that's fine, that's one point of view. But historically, Taki Rua has always been... and the name Taki Rua which is two strands that weave, intertwine... For me the constant is that, you know, with all of our works, there is a strong Māori group involved, of artists. Um, I think that is, I mean, that's just my point of view, I would never do an all non-Māori version of Hamlet spoken in Japanese, there would always be Māori. But at the same time, I'm really conscious of just going 'well we just need a quota'. Because is that a very Māori approach to go 'well 50% of every production will be Māori'? It's also about going 'what's going to facilitate something better?' So a lot of our crew and design teams are non-māori because we have very very few designers, technicians, managers who are Māori. [...] There will always be more Māori performers because Māori love to perform and are very strong and theatre generally attracts a high percentage of people first and foremost through performance and a little from that drifts in other departments. There is a lack of Māori directors, a lack of Māori technicians, designers and managers so we need those roles filled. And we have to be conscious of how can we present

opportunities for people to develop but also we can only do what's in our resource means. (James Ashcroft, entretien du 28 juillet 2011)

Ashcroft s'oppose à la formation de groupes exclusivement māori au sein de la compagnie. Il discute de la philosophie de Taki Rua, enchâssée dans son nom qui signifie « deux brins qui se tissent ensemble », comme guide et comme justification de la participation de collaborateurs de divers horizons. Il importe pour lui de s'assurer qu'un important noyau de personnes māori soient impliqué dans une production, mais est conscient qu'un simple quota n'est pas toujours pertinent en ce qui concerne les besoins de la création d'une pièce de théâtre. De plus, la pénurie de praticiens du théâtre māori qui travaillent en coulisse force la compagnie à embaucher des techniciens et des metteurs en scène non māori. Bref, ces deux contributions lèvent le voile sur certaines dynamiques entre Māori et non-Māori dans le milieu de la création théâtrale en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Elles témoignent de certaines pratiques d'inclusion ou d'exclusion dans la formation des groupes de travail et de création. La direction artistique de Taki Rua et ses collaborateurs misent sur l'inclusion de personnes de divers horizons en espérant bénéficier de la coopération et des apports de chacun dans une perspective favorisant un vivre-ensemble harmonieux. Quant aux gens de Tawata, ils mettent en place des pratiques de discrimination positive envers les Māori et les insulaires du Pacifique en évoquant une communauté basée sur une situation politique et sociale minoritaire, des valeurs, des façons de penser et d'être au monde particulières. Elle veut de plus pallier à des inégalités perçues et vécues par les membres de ces communautés sur le marché de l'emploi dans le domaine du théâtre à Wellington.

4.7 Conclusion

Ce chapitre intitulé *Whakawhanaungatanga* a mis au jour la création, tant volontaire et explicite qu'implicite, de liens entre les membres de Taki Rua à partir de l'événement du *Whānau Day*. Celui-ci a été l'occasion d'une cérémonie de bienvenue officielle qu'est le *whakatau* dont j'ai expliqué les étapes du déroulement en plus de sa version plus formelle, le *pōwhiri*. J'ai d'abord passé en revue certaines significations du mot *whānau* en plus de valeurs et de principes qui lui sont associés.

Ce chapitre montre comment la compagnie théâtrale Taki Rua établit une culture de travail basée sur la construction et sur le maintien des relations en adaptant les protocoles d'une cérémonie de bienvenue à sa situation de travail. L'équipe de travail est pensée comme une *whānau* (famille étendue). Les principes au fondement de cette forme d'organisation sociale māori que sont *aroha* (amour inconditionnel), *whanaungatanga* (importance de la parenté) et *manaakitanga* (hospitalité) y sont mis en pratique dès les premières rencontres des nouveaux membres et on s'attend à ce que les responsabilités qu'ils sous-tendent soient honorées. J'ai ensuite discuté des différents critères d'inclusion et d'exclusion des membres de Taki Rua et de Tawata, deux compagnies théâtrales basées à Wellington, et des motivations qui les animent.

J'ai présenté les membres principaux de la *whānau* de Taki Rua qui constituent l'équipe de création de *Karapinepine*. Les chapitres 5, 6, 7 et 8 qui suivent vont être consacrés à cette pièce de théâtre, à son processus de création et à sa réception.

CHAPITRE 5: *Te kākano* : La semence de la pièce

Avant d'entrer dans les considérations en lien avec le processus d'élaboration de la pièce (chapitre 6), d'analyser la pièce même (chapitre 7) et de discuter de son thème principal (chapitre 8), il importe d'examiner l'idée initiale, la « semence » plantée par Moana, la metteure en scène, dans la tête de l'équipe de création afin que *Karapinepine* se développe.

À la base de *Karapinepine* se trouve la vie de Te Kooti Arikirangi Te Turuki, un homme connu comme un important leader religieux et militaire : il fonda l'Église Ringatū (main levée) et fut un chef de guerre particulièrement agile. La vie de ce prophète et l'héritage religieux qu'il a laissé intéressent encore beaucoup de personnes en Aotearoa Nouvelle-Zélande aujourd'hui. Le recensement de 2006 indique que 16 419 personnes ont répondu Ringatū pour désigner leur affiliation religieuse (Statistics New Zealand 2006). Ce chapitre explore Te Kooti en tant que la source du processus de création qui a consisté à transposer des éléments de sa vie dans un langage théâtral. Le concept du drame social de la théorie de l'anthropologie de la performance, dont j'ai synthétisé les principaux éléments au chapitre 2, me sera utile pour examiner les liens entre la vie sociale et la forme artistique théâtrale. J'établirai ensuite un parallèle avec d'autres œuvres d'artistes māori pour qui le thème de la prophétie s'est avéré un terrain fertile.

5.1 Te Kooti Arikirangi Te Turuki

Voici d'abord donc d'abord certains éléments biographiques de la vie de Te Kooti. Te Kooti est connu comme le leader du mouvement religieux Ringatū (main levée) dont il est à l'origine, mais aussi en tant que personnage ayant joué un rôle important pendant les guerres néo-zélandaises (1845-1872), en particulier pendant la période de 1864 à 1868.

Les nombreuses recherches de Moana et de toute l'équipe de création afin de connaître Te Kooti et son époque ont été faites en grande partie à l'aide de l'ouvrage magistral intitulé *Redemption Songs* (1996) écrit par l'historienne Judith Binney. L'auteure y analyse de nombreuses sources, orales et écrites, sur la vie de Te Kooti.

Elles proviennent des aînés de l'Église Ringatū, des documents gouvernementaux et militaires et des carnets de notes de Te Kooti lui-même, ou de ceux de ses secrétaires. On retient toutefois que le personnage est difficile à saisir et de nombreux mythes l'entourent. Je puise les éléments biographiques du personnage dans les travaux de Binney.

Te Kooti est né sur la côte Est de la Nouvelle-Zélande, près de la ville connue aujourd'hui sous le nom de Gisborne. Il faisait partie de Ngāti Maru, une *hapū* (sous-tribu) de la tribu Rongowhakaata (Binney 2012). Sa naissance avait été prédite par le prophète Toiroa en 1766. L'année de sa naissance est inconnue bien qu'elle soit estimée à 1832 et que la tradition ringatū la situe en 1814 (Binney 1997 : 16). Il fut baptisé dans l'Église anglicane. Il fréquenta la Whakato Anglican Mission où il apprit l'anglais et les enseignements des Écritures (Binney 2012). Pendant les premières décennies de sa vie, il apprit des éléments de navigation manœuvrant sur des goélettes appartenant à des Māori impliqués dans des activités commerciales. Il était connu comme un jeune homme turbulent, responsables de vols et de vandalisme (Binney 1997: 19).

À partir de 1865, la plupart des Ngāti Maru avaient été convertis à une nouvelle religion, Pai Mārire²². Te Kooti était l'une de ces exceptions. Il servit le gouvernement lorsque vint le temps de mater la rébellion des Hauhau (disciples du mouvement Pai Marire). Pourtant, Te Kooti fut accusé d'espionnage en 1866 et fut envoyé en exil à Wharekauri (Île Chatham), sans procès (Binney 2012, Walker 2004: 132).

C'est lors de son exil que Te Kooti développa les bases de son mouvement religieux. Les conditions de vie sur Wharekauri étaient misérables et les installations qui s'y trouvaient n'étaient pas adéquates pour recevoir tous les prisonniers et leur famille (Binney 1997: 63). Alors qu'il fut placé en isolement en raison d'une maladie ressemblant à de l'asthme ou à une fièvre paralytique, il entendit la voix de l'Esprit de Dieu à plusieurs reprises qui le nomma porte-parole de Dieu (Binney 1997: 69). La religion Ringatū naquit de l'association entre les Écritures et les signes envoyés par l'esprit, soit le *ngarara* (lézard) et la flamme qui ne brûle pas (Binney, 1996: 70). Te

²² Pai Mārire (bon et pacifique) est l'un des mouvements prophétiques māori qui s'est développé surtout à partir de 1862 par Te Ua Haumene. À sa mort, cette religion est devenue celle du Kīngitanga (voir note 20). Ses disciples sont connus sous le nom de Hauhau (Binney 2012b).

Kooti traça également un parallèle entre la situation des prisonniers de Wharekauri et les esclaves israélites (Binney, 1996: 70). Le *kopere* (arc-en-ciel), signe envoyé par Dieu à Noé, devint aussi un symbole de la foi ringatū.

Le 4 juin 1867, Te Kooti prit le contrôle du Rifleman, une goélette qui approvisionnait Wharekauri en farine, et s'échappa avec 163 hommes, 64 femmes et 71 enfants (Binney 2012). Contrairement aux consignes que Te Kooti avait données, un garde fut tué lors de cette opération. En mer, des vents contraires donnèrent du fil à retordre à l'équipage de prisonniers qui tentait de regagner le littoral de la Nouvelle-Zélande. Il ordonna alors le sacrifice de plusieurs objets précieux, mais également de son oncle, qu'on suspectait de trahison, lesquels furent jetés à l'océan (Binney 2012). Des vents favorables les menèrent finalement à bon port: ils débarquèrent à Whareongaonga, Poverty Bay, le 10 juin 1868. En remerciement pour leur retour sur la terre principale sains et saufs, Te Kooti fit sacrifier un porc et une volaille et annonça à ses disciples qu'ils n'auraient plus à s'agenouiller pour la prière, mais plutôt à lever la main.

Des négociations entre le gouvernement et les évadés commencèrent le 12 juillet. Le gouvernement leur demandait de rendre leurs armes. Te Kooti demanda la permission de se rendre pacifiquement jusqu'à la région de Waikato, où régnait le roi Tawhiao²³, pour le destituer et devenir le leader spirituel des Māori. La guerre débuta avec le refus de l'officier Reginald Biggs de les laisser passer (Binney 2012).

Te Kooti remporta d'abord plusieurs victoires en raison d'une très bonne connaissance de ses opposants et de son habileté à diriger grâce à son autorité que ses disciples considéraient comme divine. Après avoir reçu des réponses négatives à ses demandes d'entrée dans des territoires – un refus du roi Tawhiao dans Waikato et un engagement vacillant de la tribu des Tūhoe dans les Urewera²⁴ –, il attaqua Matawhero (près de Gisborne, voir la carte en annexe A) le 10 novembre 1868. Il exécuta par la

²³ Tawhiao a été le troisième roi māori depuis la fondation du Kīngitanga (King Movement) en 1858. Ce mouvement a été créé dans le but de former une entité pan-tribale pour faire face à la reine d'Angleterre.

²⁴ Ngāi Tūhoe est une *iwi* (tribu) dont le territoire se trouve dans la région montagneuse et forestière des Urewera, située entre le King country et la région de la côte Est de la Nouvelle-Zélande. Connue en raison des épais brouillards qui y règnent fréquemment, on dit qu'il s'agit du repère de Hine-pūkohu-rangi, « *the mist maiden* ». Plusieurs personnes de Tūhoe sont encore des disciples de Ringatū alors que d'autres suivent plutôt les enseignements d'un leader religieux et prophète qui émergea peu après la mort de Te Kooti, Rua Kenana.

suite Reginald Biggs et sa famille, en plus d'une quarantaine d'autres personnes, incluant des Māori et des Pākehā (Binney, 1996: 121). Ces morts ont valu à Te Kooti de nombreux ennemis qui le considéraient dès lors comme une menace importante et comme l'homme à abattre. Cette campagne lui a toutefois donné plusieurs alliés qui le suivirent parce qu'ils en avaient peur (Binney 2012a). Te Kooti se retira ensuite vers Nga Tapa, une montagne qui fut rapidement assiégée. Il réussit à s'échapper bien que plusieurs de ses hommes furent capturés ou tués.

De nombreuses tentatives d'entrée dans le King Country se sont soldées par des échecs jusqu'en 1873 où Tawhiao accepta les termes de paix proposés par le gouvernement qui permirent à Te Kooti de négocier son refuge dans le territoire māori (Binney 1997: 272). De 1873 à 1883, Te Kooti s'affaira à développer l'Église Ringatū. Il obtint l'amnistie du gouvernement en 1883, à l'insistance de Rewi Maniapoto, un leader de l'iwi Ngāti Maniapoto, supporter du Kīngitanga et ami de Te Kooti. Il décéda finalement en avril 1893.

5.2 Le drame social à la base de l'œuvre théâtrale

La méthodologie créative de Moana, la metteuse en scène, est de nature exploratoire et se développe constamment. Pour la saison de l'été 2011, elle décida de puiser l'inspiration dans ses interrogations sur les superhéros et sur la prophétie. Dans ce cas-ci, c'est en s'intéressant à sa propre histoire et à un de ses ancêtres qu'a germé l'idée de base de *Karapinepine*. Moana explique ici l'origine de la pièce:

The seed of this work grew from my study in 2001 of my marae in Te Kuiti²⁵, Te Tokanganui-a-Noho²⁶. Te Kooti Arikirangi Te Turuki gifted this marae to King Tawhiao. It was a mark of peace. Since this study, I have remained curious by Te Kooti and his ability to enact and grow rangatiratanga. The time that he lived was a turning point for Aotearoa. The arrival of waves of colonialists. The country would never be the same. He, like many other Māori at that time, emerged as a leader out of a tight set of pressures. In Karapinepine we explore those pressures in four parts. These parts have been shaped into our whare kōrero as a lens to look at what rangatiratanga meant

²⁵ Te Kūiti est une petite ville située au Sud de la région de Waikato, sur l'île du Nord. Elle se trouve à environ 80 km au Sud de la ville de Hamilton. Cette région est aussi appelée le King Country, nom donné par les Européens à ce territoire.

²⁶ La *wharenui* (maison de rassemblement) Te Tokanganui-a-Noho est située au centre de Te Kūiti. Elle a été construite en 1873 sous la direction de Te Kooti. Il en a fait don à l'iwi (tribu) Ngāti Maniapoto pour la remercier de l'avoir accueilli avant qu'il reçoive l'amnistie du gouvernement en 1883. Cette maison a été déplacée à plusieurs reprises pendant la construction du chemin de fer. Te Kooti est associé au développement architectural d'une quarantaine de maisons de rassemblement (Pollock 2011).

then in order that we might learn what it means for us today. (Moana, document de présentation de la pièce)

Cet extrait d'un document remis aux personnes responsables de la visite de la troupe dans leur établissement résume les idées principales que soutient la pièce. Te Kooti Arikirangi Te Turuki, prophète, leader et fondateur du mouvement religieux Ringatū, et son histoire, constituent des éléments importants qui nourrissent les thèmes et le langage théâtral de la pièce. *Rangatiratanga* est le thème principal de la pièce que l'on traduit habituellement par leadership. Or, les significations de ce mot seront explorées plus en détail dans les chapitres suivants, principalement au chapitre 9. La *whare kōrero*, qu'on pourrait traduire littéralement par « maison histoire » fait référence à la *wharenuī*, la grande maison située au coeur du *marae* qui est aussi appelée *whare whakairo* (maison sculptée) ou *whare tipuna* (maison ancestrale). La structure architecturale et symbolique qu'elle représente sert de charpente pour développer les sous-thèmes de la pièce qui correspondent à des étapes charnières de la vie de Te Kooti (voir chapitre 8). Dès les premiers instants des répétitions, Moana avait déjà expliqué à tous les créateurs que la pièce ne se voulait pas une biographie de Te Kooti. Elle entendait plutôt le considérer comme un point de départ à partir duquel il faudrait effectuer des recherches et développer des thèmes et des façons de les exprimer sur une scène: « *We're going into his life in order to come out* » (Moana, conversation informelle).

Cette expression de Moana fait le pont avec le concept de drame social développé par Turner. Il le conçoit comme une « *empirical unit of social process from which have been derived the various genres of cultural performances* » (Turner, 1988 : 92). Les performances culturelles, dont le théâtre, puisent leur source à même ces événements de la vie sociale qui sont souvent caractérisés par le conflit. Hastrup (1998: 42) reprend cette idée en associant le théâtre à une forme concentrée de la vie sociale. Ainsi, Moana invite son équipe de création à contempler la vie de Te Kooti et d'y trouver les significations qui pourront façonner la pièce *Karapinepine*.

Comme nous l'avons vu, le drame social se déroule en quatre phases, selon Turner (1957 : 91-92) : (1) le détachement d'un ordre social établi, (2) la crise (3) et la tentative de redressement qui se solde par (4) un retour à l'ordre initial ou la

confirmation d'un nouvel ordre. Turner (1982 : 70) a observé ce phénomène à petite et grande échelle, faisant référence autant à l'affaire Dreyfuss en France qu'au scandale du Watergate aux États-Unis qu'à des luttes pour prendre la tête d'une chefferie lors de ses recherches ethnographiques menées parmi les Ndembu de Zambie.

En ce qui concerne *Karapinepine*, l'équipe de création, comme l'indique plus haut l'extrait du texte de Moana, s'est concentrée sur les luttes menées par Te Kooti contre le gouvernement colonial qui s'emparait des terres et contre ses détracteurs. L'équipe a aussi étudié les crises qu'il a vécues en exil et en tentant d'échapper aux autorités qui le pourchassaient. Elle a également réfléchi à ce que signifiait le nouveau mouvement qu'il a légué à ses contemporains et à ses disciples qui le suivent encore plus de cent ans après son décès.

Évidemment, les expériences de Te Kooti ne constituent qu'une partie des drames sociaux de son époque où plusieurs groupes en Aotearoa/Nouvelle-Zélande devaient composer avec leur lot de défis et de luttes qui découlaient des interactions entre les Māori et les Britanniques. Or, Turner remarque l'influence d'un type particulier de personnes dans ce genre de bouleversements sociaux. Il parle de « *star-groupers* »:

These are the main protagonists, the leaders of factions, the defenders of the faith, the revolutionary vanguard, the arch-reformers. These are the ones who develop to an art the rhetoric of persuasion and influence, who know how and when to apply pressure and force, and are the most sensitive to the factors of legitimacy. (Turner 1982: 72)

Toujours selon Turner, ce type d'acteur peut être à la base de la brèche de la norme initiale du drame social ou encore être le moteur des actions de redressement propres à la troisième phase. Plusieurs de ces caractéristiques peuvent être attribuées à ce que l'on connaît de Te Kooti, de sa personne et de ses actions. La place prédominante qu'il occupe dans différentes phases du déroulement des drames sociaux que furent son exil à Wharekauri, ses campagnes en résistance au gouvernement colonial dans les dernières années des guerres néo-zélandaises et le développement de l'Église Ringatū en font un personnage de choix à partir duquel s'inspirer pour la création d'une oeuvre artistique, théâtrale ou autre. Ainsi, Te Kooti, mais aussi d'autres prophètes māori qui ont existé avant et après lui, ont été la source de plusieurs performances et oeuvres artistiques.

5.3 *Ngā poropiti*: La présence des prophètes dans le théâtre māori

La vie de Te Kooti, l'homme lui-même et la religion qu'il a fondée ont inspiré plus d'un artiste dans de nombreuses disciplines en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Par exemple, en littérature, Witi Ihimaera a écrit les romans *The Matriarch* et *Dream Swimmer*, qui mettent en scène des descendants de Te Kooti et des disciples de la foi ringatū. Ihimaera a également composé une chanson sur lui. Mere Whaanga, quant à elle, est l'auteure d'un poème en prose intitulé *Te Kooti's Diamond* (dans Ihimaera 1991). L'artiste visuel Paratene Matchitt revisite, de son côté, les symboles chrétiens et sionistes employés par Te Kooti et ses disciples en plus de mettre en valeur son légendaire cheval :

The works in this show [Te Kooti Series by Matchitt] are based around the theme of Te Kooti and his white horse "Pokai Whenua". Te Kooti identified with the rider of the White Horse in the Book of Revelations and believed his horse had supernatural powers. In Matchitt's work the horse and rider are heroic figures, personifying ideals of belief, strength and defiance in the face of adversity. (Dunningham 2012)

Dans ses œuvres, Matchitt met de l'avant des éléments qui mettent en évidence le syncrétisme du mouvement religieux fondé par Te Kooti qui fusionne des croyances māori et chrétiennes. La critique de Dunningham explique que Te Kooti est un personnage souvent choisi parce qu'il porte des idéaux de force et de résistance dans la lutte contre les forces coloniales.

Il s'agit d'une caractéristique importante des mouvements prophétiques māori qui ont marqué le XIXe siècle en Aotearoa Nouvelle-Zélande. C'est sur ce point qu'insiste Halba (2009) alors qu'elle analyse deux pièces de théâtre écrites par des auteurs māori: *The Prophet* de Hone Kouka et *Awhi Tapu* d'Albert Belz. Elle observe les procédés employés par ces dramaturges qui revisitent et mettent en scène dans le présent le prophétisme en tant que stratégie de résistance qu'ont déployé leurs ancêtres en réponse à la colonisation. Halba (2009: 47) établit un parallèle intéressant entre les recombinaisons d'éléments māori et pākehā qui sont à l'oeuvre dans les mouvements syncrétiques et celles qui caractérisent les stratégies du théâtre māori à partir des années 1970. Je soulève ici le rapprochement entre cette idée et le concept du théâtre syncrétique que Christopher Balme (1999) inscrit dans un processus de décolonisation de la scène.

Halba (2009: 46) revient sur le point apporté par Robert R. Wilson (1980 : 31) selon lequel les prophètes agissent en tant qu'intermédiaires entre Dieu et les humains en période de changement social rapide comme le contact interculturel. Elle avance que les auteurs ont recours à cette partie de l'histoire pour proposer des pistes de solutions aux problématiques postcoloniales du XXI^e siècle (Halba 2009: 45). Considérant avec Homi K. Bhabha que de tels mouvements prophétiques et syncrétiques se situent sur une zone frontière entre la complicité et la subversion, Halba suggère que l'hybridité de ces religions déstabilise les opérations binaires qui sont souvent articulées entre colonisateur et colonisé (2009 :47). Ainsi, ces prophètes, dans les pièces de théâtre māori, ouvrent la porte d'un troisième espace (Halba 2009: 47, Greenwood 2001) qui permet la négociation entre les mondes māori et pākehā.

Il reste à voir comment ces logiques opèrent dans *Karapinepine*. Il est toutefois difficile de comparer cette pièce en langue māori avec les pièces de Belz et de Kouka qui sont jouées principalement en anglais et qui ont une trame narrative plus classique. Dans *Karapinepine*, les acteurs illustrent plutôt des pans de la vie de Te Kooti pour faire ressortir des qualités et des valeurs de leadership face à l'adversité.

5.4 Le mur : canevas de la pièce

Une première incursion par l'équipe de *Karapinepine* dans le monde de Te Kooti et dans les thèmes et les valeurs à explorer eut lieu lors du *whānau day*. Moana, la metteuse en scène, et Alice, la designer, avaient tapissé l'un des murs de l'espace de répétition d'images, de photos et de bouts de papier journal arborant des titres et des listes de mots reliés au spectacle à construire. Ce mur avait offert les premiers indices quant aux symboles qui seront mis de l'avant dans la pièce. Je le considère également comme la forme « idée » de la création, telle que conçue par Lohmann (2010). Pour lui, les créations existent en trois formes : idée, comportement et artefact (voir chapitre 2). Reprenant cette notion, je considère que ce mur constitue la pièce *Karapinepine* en tant que création sous sa forme idée, comme point commun partagé par tous les créateurs de la pièce. Le mur agissait donc en tant que canevas collectif des idées à partir desquelles allait travailler l'équipe de création.

C'est juste après la cérémonie du *whakatau* que nous avons reçu les premières explications quant à ce grand canevas. Le fait que ces informations aient été partagées lors du « *whānau day* » est révélateur de l'importance de la *whānau* dans la vie des artistes. Cela témoigne de la reconnaissance par la compagnie du rôle de soutien que la *whānau* joue dans le travail des artistes. La présence des familles visait aussi à ce qu'elles soient mises au courant de ce en quoi consiste le travail dans lequel leur enfant ou leur conjoint s'aventure et qu'elles connaissent le *kaupapa* (cause, message) que la pièce sous-tend.

Moana²⁷, la metteure en scène, et Alice²⁸, la designer, se sont relayées afin de décrire les composantes de la mosaïque qui se déployait devant nous en nous expliquant le rôle qu'elles allaient jouer dans la conception et dans la composition de la pièce. Une description des éléments qui ont été retenus pour être affichés sur le mur met en lumière les choix faits par les artistes en ce qui a trait à l'histoire à raconter et sur les façons dont elle sera racontée.

Les images et les mots disposés verticalement sur le mur forment le « *central pou* » (pillier central) ou *poutokomanawa*. Ce symbole renvoie inévitablement à la structure de la *wharenuī*²⁹. On peut lire sur ce pilier central « *seen several times* », « *central point of storytelling to come back to* » et « *helps to tell pockets [of the story]* ». Le schéma de la pièce indique explicitement que le récit à construire se basera sur l'image et les principes de la maison de rassemblement qui servira aussi d'inspiration pour le développement de formes narratives. Effectivement, un peu plus bas, des photos de *wharenuī* sont juxtaposées à des photos d'acrobates et de gymnastes empilés verticalement de façon à reproduire une forme de pilier avec leur corps. L'une des démarches créatives de la pièce consistera à explorer diverses manières pour les acteurs d'incarner un *poutokomanawa* (pilier central) et des *poupou* (piliers de soutien) seuls ou en groupe. Ainsi, le travail des artistes vise à transposer en performance, à

²⁷ Pseudonyme.

²⁸ Alice Hill m'a donné l'autorisation de mentionner son vrai nom.

²⁹ La *wharenuī* est le bâtiment principal sur un *marae*. Elle peut aussi être appelée *whare whakairo* (maison sculptée), *whare hui* (maison de rencontre), *whare puni* (maison où on peut dormir) ou *whare rūnanga* (maison du conseil) (Salmond 1975: 35).

même le corps des acteurs à l'aide de leurs costumes et d'un paysage sonore, des éléments sélectionnés par tous les collaborateurs au spectacle.

Ensuite, à la base de ce *poutokomanawa* composé d'images et recréé sur le mur, on retrouve un schéma de la conception de la scène dont disposeront les acteurs pour la performance. Le spectacle sera contenu dans un espace délimité par un cercle imaginaire. Sur le mur, un cercle a été tracé et les mots « *hūnga matakitaki* » (spectateurs, spectatrices, public) sont écrits sur la circonférence, sur la moitié inférieure du cercle. Le public formera ainsi une frontière en demi-cercle qui délimitera l'espace spectateur de la scène, créant un rapport de proximité plus direct que si les acteurs étaient juchés sur une scène.

Finalement, les étapes d'une « *kapa haka bracket* » (la séquence des épreuves d'une compétition de *kapa haka*) auxquelles le mot « *emergence* » est accolé, fondent le socle du pilier de la pièce sur le mur. Le spectacle sera élaboré en sections respectant les étapes d'une compétition: *whakaeke*, *haka*, *poi*, *moteatea*, *waiatatira*, *waiata-ā-ringa* et *whakawatea*. Elles sont des types de performance en danse et chanson (voir chapitre 3 et, pour plus de détails, Kaiwai 2003). Moana et Alice expliquent que l'objectif est de puiser à même les qualités et les rythmes propres à chacune des sept étapes d'un *kapa haka* afin d'en infuser respectivement les sept différentes sections de la pièce.

D'autres éléments du spectacle se greffent au canevas mural de part et d'autre du *poutokomanawa* décrit ci-haut. À gauche, des listes et des images de formes, de matériaux, de qualités, d'accessoires et d'outils sont assemblées. Il y a d'abord des références à Te Kooti et ses *waiata* (chansons), *kupu* (mots), *taonga* (trésors, souvent en référence à l'art, à la langue) et *koha* (dons, cadeaux). L'un des groupes d'images illustre les drapeaux de Te Kooti. Les drapeaux, la texture qu'on leur imagine et les couleurs qu'ils arborent seront autant de piste pour Alice dans la création et la confection des costumes. On lit alors sur le mur que la fonction des costumes est « *to extend movements and hold shapes* ». La conception des costumes tiendra compte des couleurs pourpre et orange des drapeaux.

Figure 2 : Drapeau de Te Kooti (tiré de Binney 1997 : 201)



Les mots « actor » et « āhua » (forme, apparence, condition) forment le titre d'une rubrique dédiée au « hoiho » (cheval). La forme du hoiho sert à « whakamana the story » (donner du prestige, de l'autorité) en plus de faire référence au cheval de Te Kooti. Les qualités du cheval retenues sur le mur sont: « *prowess, muscularity, strength, stretch, stamina, acrobatic* ». D'autres noms de *karahere* (animaux) sont présents sur le mur: « *iro* » (asticot), « *rango* » (mouche), « *eagle* », « *mokomoko* » (lézard) et « *pungawerewere* » (araignée). À côté de cette liste d'animaux sont inscrits les mots « *karearea* » (faucon de Nouvelle-Zélande), puis « *shapeshifting* » et « *morphing* ». Ils sont des outils avec lesquels on peut jouer, faire passer des images et mettre l'accent sur les transitions entre les scènes et sur le caractère éluif de Te Kooti.

Du côté droit du pilier central, d'autres rubriques font référence à des éléments liés au personnage historique qu'est Te Kooti. On y voit de nombreux portraits, tous différents, de cet homme difficile à saisir et certaines photos des *marae* dont il a fait don à plusieurs *iwi* (tribus). On y trouve les « *territories* » et la partie « *exile* » à laquelle sont accolés les mots « *isolation* » et « *displacement* » qui renvoient à la période de sa vie pendant laquelle il fut exilé aux Îles Chatham. Puis, le mot « *vision* » est accompagné de « *cycle in and out of* », de « *Ao* (monde de lumière), *Pō* (noirceur), *Te Kore* (le vide) », « *Rukupō: carving a vision, pushing out, emerging out* », « *why people follow him* », « *contemporary interest in the gift* », « *matakite* » (prophétie, clairvoyance), « *stillness / darkness / waiting / listening* », « *his depression* ». Enfin, la rubrique « *making a claim* » a

comme sous-titre entre parenthèses « *building idea that these leaders emerged out of specific circumstances of that period* ». Une liste d'événements ou de caractéristiques de cette période suit: « *surveying, land grab, buying up, clearing, settlement, wave of colonialism, people who claim him (eg. whare built for him)* ».

5.5 Conclusion partielle

Ce chapitre a mis la table pour comprendre une partie de l'essence de *Karapinepine*. Les éléments de la vie du prophète Te Kooti Arikirangi reviendront dans les prochaines sections afin d'expliquer les choix qui ont été faits pour déterminer le langage théâtral de *Karapinepine*. La description du mur met en lumière ces éléments. De plus, elle constitue une introduction à la méthodologie créative de Moana et au processus d'élaboration et de création de la troupe qui font l'objet du chapitre suivant. *Te kākano*, la semence, ayant donc été plantée, examinons le labeur et les soins prodigués par l'équipe de création qui ont mené à la croissance et à la maturation de *Karapinepine*.

CHAPITRE 6: L'élaboration de la pièce *Karapinepine*

Karapinepine a été le fruit de nombreuses interactions entre la compagnie théâtrale Taki Rua et d'autres institutions ou groupes qui gravitent autour d'elle. Ce chapitre s'intéresse au processus de création mis en place par la troupe et par la metteure en scène : la création collaborative. Avant d'entrer dans les considérations plus précises en ce qui concerne la pièce en question, il importe de tenter de cerner ce en quoi peut consister ce mode de création. Il sera mis en relation avec les pratiques de Taki Rua, mais aussi d'une autre compagnie théâtrale māori que nous avons déjà présentée, Tawata.

6.1 Le processus de création collaborative

La metteure en scène de *Karapinepine* a décidé de mettre de l'avant un processus qu'elle appelle « *devising* », souvent traduit en français par « création collaborative ». Bien que la littérature sur les processus de « *devising* » soit assez restreinte, l'ouvrage *Devising Performance, A Critical History* de Heddon et Milling (2006) offre quelques points de repères pertinents afin de situer les pratiques mises de l'avant par Taki Rua dans un contexte plus large. Les balises de ce que constitue la création collaborative étant très élastiques, ces auteures se concentrent sur les compagnies et les spectacles d'après la Deuxième Guerre mondiale en Grande-Bretagne, aux États-Unis et en Australie. Elles s'intéressent surtout au mode de création appelé « *devising* » en le considérant comme un ensemble de stratégies qui émergent de champs théâtraux et culturels particuliers (Heddon et Milling 2006: 2), comme ceux de l'interprétation, des « performances » visuelles, du théâtre politique, des communautés, des « performances » physiques et des « performances » postmodernes.

De l'introduction de ce livre, il est important de retenir la tension qui existe entre la création avec script et la création sans script. Il s'agit là d'un indice mentionné par plusieurs participants à la recherche que j'ai rencontrés sur le terrain afin de reconnaître si une production est « *devised* » ou non. Un spectacle créé collaborativement le serait *ex nihilo*, c'est-à-dire, sans script ou pièce-texte. Lorsque les discussions sur le sujet se font plus longues avec les acteurs, les designers ou les

directeurs de compagnies théâtrales, cette conception de la création collaborative s'ouvre rapidement et devient plus nuancée. On peut la concevoir dans des occasions où un script a été écrit au préalable, mais où les acteurs, metteurs en scène et collaborateurs travaillent de concert afin de faire vivre l'oeuvre de façon à ce que l'autorité créative soit répartie entre les membres de l'équipe.

Chez Taki Rua, les créations collaboratives sont entendues dans les deux acceptions, sans s'y limiter. On reconnaît, comme certains intervenants dans les recherches de Heddon et Milling (2006), qu'une production théâtrale s'élabore en équipe. James Ashcroft, le *tumuaki* (littéralement la personne qui guide un bateau et par extension, ici, le directeur artistique et président directeur général) de Taki Rua, me rappelle que : « *Shakespeare, sorry, I don't care what anyone says, did not write his plays in isolation* ». Il voulait ainsi dire que peu importe le nom qui est donné à certains modes de création, les pièces de théâtre ont toujours été écrites et produites en équipe. Ashcroft situe le travail de la compagnie historiquement, mais aussi depuis son arrivée à ce poste, en ce qui a trait aux modes de pratique et de création théâtrale. Je lui ai demandé pourquoi la compagnie empruntait la voie de la création collaborative :

Well I'm probably showing more of my individual taste there. Also I think devising... You know, there were two people in my first year here that were saying 'there's no future in devised theatre'. And hearing a lot of statements like that in the theatre industry and it's just like 'Huh, really? Why do our festivals keep programming these big works from overseas which are devised or co-authored by a group that have built...' [...] So, I mean I think we're sort of really responding to the structure that I saw as one way of working and it's a fine way of working, but theatre, there are other ways which is a very English influenced of 1960 structure of the writer provides the gospel and everyone else under that facilitates it, word for word, line after line. Now I'm not... I'm showing a little bit of prejudice when I put it like that and there's nothing wrong with that way of working and for some works that is how we have worked. (James Ashcroft, entrevue du 29 juillet 2011)

Il soulève ici ses préférences et sa curiosité pour le travail en création collaborative. Il considère aussi que cette démarche s'inscrit dans un mouvement d'artistes plus large qui visitent la Nouvelle-Zélande. Le choix de travailler de façon collaborative ou à partir d'un script que l'on a demandé à un dramaturge d'écrire pour un occasion précise peut être fait en fonction des objectifs de la production, du public à rejoindre, mais aussi des personnes qui y sont impliquées. Il cite l'exemple de la production de Taki Rua, *Strange Resting Places* (voir chapitre 2 pour un résumé), écrite par Rob Mokaraka et de Paolo Rotondo :

But I was interested in that because I also don't think the writer should be, have to carry that weight entirely on his shoulders unless they're really capable of doing that in advance. We've had a couple of instances where that's been tough to navigate through within other shows that we've done. So Strange Resting Places is a great example of a script that had all the bones, the narrative, all of that was great but the realisation of that script wasn't, in terms of direction, for me wasn't, I mean the show's been traveling for five years now so it's had a great response... that has come from strong implements from the director who's a devising director and the writers who are also the actors being able to open up that script. So even though the credit is 'This is a production written by writer one, writer two' I do think you know, the direction in that respect is also an author's voice. So it's a funny little hybrid. (James Ashcroft, entrevue du 29 juillet 2011)

On constate ici que la mince ligne entre la production avec ou sans script devient un indice moins pertinent, dans la pratique, lorsque vient le temps d'identifier une création comme étant collaborative ou non. Ashcroft démontre la variété de méthodes que Taki Rua en vient à employer pour produire un spectacle. Il est ouvert à plusieurs façons de procéder et il considère que, selon les pièces, certains modes de création sont plus appropriés que d'autres. Il est aussi particulièrement attentif à la charge de travail que l'écriture peut représenter pour un seul auteur.

Chez Tawata, ce sont au contraire les auteurs et leurs textes qui reçoivent d'abord l'attention de la compagnie. Kouka ajoute:

Yeah, it's real point of difference [from Taki Rua]. Some writers go 'don't muddy your voice with these actors throwing in stuff'. You know, it's not being rude but they're not writers, their main focus isn't actually the articulation of your concepts and ideas, it's what they perceive. So actually let's get it from one person and go 'what do you think?' Let's articulate what you think and let's do it the strongest way we possibly can. It's another reason why in particular we've gone that way with writers because it's being too much work but on the mainstreams, there are companies where it's muddled and I'm going 'What are you saying?' You know, 'Talk to me, tell me what you're actually saying.' It disseminates the power of the work most of the time. One of the reasons that seem selfish but it's really interesting that a lot of the people are really wanting that now. (Hone Kouka, entrevue du 1^{er} août 2011)

Selon lui, chacune des personnes qui travaillent à créer et à monter une pièce de théâtre a une spécialisation qu'il faut mettre en valeur. Il estime qu'un auteur est le mieux en mesure d'explorer des thèmes et de développer une trame narrative et dramatique puissante alors que les acteurs possèdent une expertise au niveau de l'interprétation d'un texte.

Cet engagement à soutenir les dramaturges māori et à nourrir leur création, leur écriture, passe par une façon de travailler qui est quelque peu différente de celle de Taki Rua. Les deux directeurs artistiques de Tawata m'ont expliqué, en entretien, que le développement d'une pièce passe, le plus souvent par plusieurs étapes. Par exemple, le

script d'une dramaturge sera mis en lecture et présenté à des publics à trois reprises. De plus, elle peut avoir l'opportunité de travailler en atelier avec d'autres dramaturges d'expérience. Le Matariki Development Festival est une occasion pour les artistes de prendre part à ces deux types d'activité de développement de textes.

Dans ce contexte, les deux façons de procéder mises de l'avant par Taki Rua et par Tawata semblent s'opposer. Toutefois, bien que chacune des compagnies défende sa position, leurs représentants s'entendent pour dire que la variété et la diversité de ces approches ont leur place sur la scène théâtrale en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Elles contribuent de façon bénéfique à la création théâtrale māori et aux artistes qui font partie de cette industrie. Elles créent des opportunités pour plusieurs de participer de multiples façons à la composition d'un répertoire théâtral māori. Bref, les méthodes d'élaboration, de création et de production du théâtre māori sont variées, visent différents objectifs et répondent à différents besoins.

Revenons maintenant au processus d'élaboration de *Karapinepine* mis en place par Moana et mis en branle par le reste de l'équipe. Puisque Moana a été formée à Toi Whakaari en tant qu'actrice et en tant que metteuse en scène, il apparaît pertinent de considérer comment les tuteurs et tutrices qui y travaillent conçoivent la pratique du « *devised theatre* ». Le mentor de Moana, Christian Penny, anciennement tuteur et directeur de l'école depuis 2011, l'explique lors de l'émission « The Arts on Sunday » portant sur la pratique du *devised theatre*, diffusée sur les ondes de Radio New Zealand:

Devising the work is writing the work. I think that devisers are writers, I think actors are devisers when they're writing the work, I think directors are devisers when they're writing the work. It's the process of making work about what matters to you, at the time that it matters to you, so telling through image, telling sometimes through audiovisual techniques, so bringing all aspects that are available to the contemporary theatre into the theatrical experience. The great thing about devising is you can pull down more voices so you've got the chance of getting a more complex social picture than one person's vision. Sometimes, one person's vision is particularly powerful, sometimes many people's visions is um, particularly chaotic and unsatisfying, but worked well, it's very rich cause you get such a multi-layered reflection of the current complexities. I think that's what's driving it, a, you know, a more complex world and people and particularly here with us the young folk who train wanting to respond to that on their own term. (Christian Penny, extrait transcrit à partir de l'entrevue sur les ondes de Radio New Zealand, 1^{er} avril 2012³⁰)

Penny met en évidence le partage de l'autorité créatrice, des voix d'auteurs, peu importe le rôle qu'une personne joue dans une équipe de création. Il identifie le théâtre

³⁰ <http://www.radionz.co.nz/national/programmes/artsonSunday/audio/2514385/devised-theatre>

comme un moyen d'expression qui peut faire appel à une variété de médiums. La création collaborative est pour lui un moyen de réunir un plus grand nombre de voix. Il fait écho aux inquiétudes mentionnées par Hone Kouka en ce qui concerne la multiplicité des visions qui peuvent se rencontrer dans une œuvre et du chaos que cela risque de provoquer. Penny conclut toutefois sur la richesse d'une œuvre qui parvient à dresser un portrait social complexe illustrant ce que chaque créateur et créatrice impliqué désire exprimer.

La conception articulée ici par Penny permet de lier les intentions qui se trouvent derrière le choix de mettre de l'avant le mode de création qu'est le « *devised theatre* » et le concept de la réflexivité en anthropologie de la performance (Turner 1988, Hastrup 1998, Hoëm 2004). Ces liens seront illustrés par des éléments de la pratique que Moana a établie dans le cadre de l'élaboration de *Karapinepine*. Pour Penny, la création collaborative consiste à rassembler des visions et de les superposer en couches qui donnent à voir un enchevêtrement de réflexions personnelles sur des réalités vécues individuellement et collectivement par les créateurs et donc une image riche et complexe d'un monde (au singulier pour Penny) ou d'univers de significations (au pluriel) perçus par le groupe et présentés à un public.

Ainsi, la tâche à accomplir consiste à mettre en lumière les pensées, les désirs et les capacités réflexives des personnes impliquées dans un processus de création tout en identifiant les limites et les possibilités de l'agencéité humaine. Cette proposition est en accord avec les paramètres de l'agencéité proposés par Ortner (2006: 131-134) qui suggère de tenir compte de l'intentionnalité comme indicateur de différence avec la routine quotidienne et qui invite à tenir compte de la nature souvent imprédictible de la relation entre les intentions et les résultats.

Un exemple des relations que cette approche peut apporter réside dans l'expérience que Tom McCrory, tuteur des cours de « Movement » à Toi Whakaari et cofondateur du théâtre The Conch, une compagnie de théâtre du Pacifique basée à Wellington :

I was lucky enough to study for two years with Jacques Lecoq in Paris. The Lecoq School is centered around the idea of creation. Everything is approached as a problem which requires a solution. Every week you're set a provocation by the tutors which relates to all of the work that you're learning in class. So the questions in some regards are to do with constraints and the exercise of your creativity is what I'm talking about in the constant facing of the problems of creation. (Tom McCrory, extrait transcrit à partir de l'entrevue donnée à l'émission « The Arts on Sunday » sur les ondes de Radio New Zealand, 1^{er} avril 2012³¹)

Ce témoignage identifie l'École internationale de théâtre Jacques Lecoq située à Paris³² comme l'une des origines de la méthode de travail et de création enseignée à Toi Whakaari et mise en pratique par Moana pour la confection de *Karapinepine*. De plus, la conception de la création en tant que problèmes auxquels les créateurs doivent répondre rejoint celle de James Ashcroft, le directeur artistique de Taki Rua (lui aussi issu de Toi Whakaari), telle qu'il me l'a expliquée lors de notre entretien. Cette approche place les créateurs dans une position où ils font face à des contraintes tout en étant appelés à agir de façon créative aux problèmes qui se présentent à eux. Ces conditions et les actions des créateurs sont celles qui feront l'objet d'un examen plus poussé dans la section suivante.

6.2 La fabrication de *Karapinepine*

Cette section vise en partie à expliquer la façon dont l'équipe de création de *Karapinepine* envisage la signification de cette manière de travailler que la metteuse en scène appelle « *devising* » et les modalités selon lesquelles elle applique ces principes.

Il importe de garder en vue que cette pièce devait être montée dans le cadre d'une saison théâtrale qui offre un spectacle en langue māori devant des publics d'âges préscolaire et scolaire. La décision de choisir de monter cette pièce en création collaborative plutôt que de commander un script repose sur plusieurs raisons pour James Ashcroft. Il identifie le cadre, composé de limites ou de possibilités transformatrices, qui mène vers le choix d'adopter le mode de création collaborative pour *Karapinepine* :

³¹ Voir note 28.

³² Voici ce qu'on dit sur le site de l'école : « L'objectif de l'école est la réalisation d'un jeune théâtre de création, porteur de langages où le jeu physique du comédien soit présent. L'acte de création est suscité de manière permanente, principalement à travers l'improvisation, première trace de toute écriture. » <http://www.ecole-jacqueslecoq.com/>

But, I also kind of go, in some ways for me, [commissioning a script] doesn't feel like a right fit with a kaupapa māori theatre company which is about more of a circle and going 'we all need to... this is the vision, this is the plan, this is what needs to be done. We all have different roles and responsibilities to that'. It's about who can step forward and lead at any given time and then step back and let someone else lead to solve the problem. And again, that mirrors the involvement of someone like [Moana] and involvement of a lot of the artists that we contracted to be part of the Te Reo Māori Seasons.

And Taki Rua has a rich history of being a writer centric and supportive company and that's great and we still do need strong writers and everything like that, but the TRMS to be honest, I mean, it's quite hard every year to find quality scripts and we're performing to a different audience which doesn't mean we should be giving them a list that this quality and I challenge anyone to say that we don't have it with the TRMS, just responding to the needs and the desires of the emerging artists who are predominantly being involved with the TRMS. (James Ashcroft, entrevue du 29 juillet 2011)

La première raison exprimée ici est qu'il s'avère difficile de trouver des scripts en māori qui s'adressent à un public plus jeune pour lesquels le contenu n'est pas « *dumbed down* », pour reprendre ses mots. Selon lui, les pièces destinées à des enfants ou à des adolescents ont tendance à sous-estimer les capacités de cet auditoire à apprécier des thèmes ou des questions que l'on présenterait normalement à des adultes. Ensuite, le processus de création collaborative semble mieux résonner dans un cadre où une compagnie se donne la mission de faire du théâtre dans une perspective *kaupapa māori*, c'est à dire par, pour et avec des Māori (plus généralement sur cette approche, voir Smith 1999). Le germe de ce théâtre vient de la communauté et bénéficie à la communauté. Cela va de pair avec la troisième raison évoquée par Ashcroft : la décision de mettre de l'avant un processus de création collaborative n'est pas uniquement la sienne. Il ne l'impose pas aux artistes qui travaillent au sein de la compagnie. Ce choix reflète aussi les années d'implication de la metteuse en scène et actrice Moana au sein de Taki Rua et du développement de sa vision artistique.

En ce qui concerne la pièce produite en 2011, Moana considère ainsi les *tikanga* (mot traduit par elle par « processus », mais plus généralement traduit par « traditions, coutumes, façons de faire ») qui régissent les façons de travailler :

The show 'KARAPINEPINE' will be devised. It will be created and held by the company and therefore ownership of it is shared. The company is made up of the director, the performers and the designers, all within the whare [maison] of Taki Rua. Everyone within this process will contribute as makers. This contribution will not only be defined by their company role but also sourced from people's backgrounds, differences, innate and learned skills. There are lots of ways to devise. The specific way we will work in building 'KARAPINEPINE'- will be guided by the values we operate on the marae. There, the roles are clearly defined but are also organic. The shifting between roles is based on the need of the whole and is fluid. (Moana, Karapinepine Auditions Notice)

Cet extrait en dit long sur la conception de la création de la pièce. Les valeurs dont elle parle sont spécifiées dans le document préparatoire aux auditions : *aroha* (amour inconditionnel), *manaakitanga* (hospitalité), *kaitiakitanga* (garde, protection), *whakapono* (foi, croyance). Elle ajoute que les acteurs doivent faire montre d'ouverture et d'écoute, d'initiative et de concentration, en plus d'être curieux. La prise de risques est encouragée. Dans cet esprit, les erreurs commises sont considérées comme des éléments qui permettent de bâtir le spectacle. Les valeurs de la collaboration et de la communauté passent aussi par l'engagement dans le travail de groupe, ce qui inclut la préparation et la recherche.

La plateforme de création de *Karapinepine* a été conçue en quatre phases par la metteure en scène. La première, d'une durée de trois semaines et demi, a débuté en mars 2011 alors que les acteurs, à partir de leur domicile, devait répondre à des questions de recherche qui touchaient directement le coeur du spectacle. Il s'agissait, par exemple, de faire des recherches sur un prophète ou sur un superhéros et de développer une façon de devenir un cheval sur scène. Moana les contactait par téléphone à raison d'une fois par semaine afin de les appuyer dans ces tâches.

La seconde phase, pendant une semaine en avril, consistait à participer à un séjour sur un *marae* à Manutuke, près de Gisborne, organisé par l'école d'art dramatique Toi Whakaari. Les objectifs de ce séjour étaient de bâtir des liens à l'intérieur et à l'extérieur du groupe, d'être exposé à diverses formes de théâtre en travaillant avec les étudiant.e.s de l'école puis, de pratiquer le travail en communauté. Certains des résultats des travaux de recherche de l'équipe de création de *Karapinepine* ont été présentés à cette occasion.

La quatrième phase est celle à laquelle j'ai pu assister et participer. D'une durée de 5 semaines, cette étape donne naissance à *Karapinepine*. Les sessions intenses d'élaboration de la pièce sont regroupées sous l'appellation « *making period* » par la metteure en scène et par l'équipe. Les mots « *make* » et « *making* » inscrivent les actions menant à la création de *Karapinepine* dans une image de la fabrication, de l'architecture, du travail acharné de longue haleine pendant lequel les objets performatifs sont façonnés par les acteurs à l'aide de l'outil qui est à leur disposition, leur corps. Dès les

premiers moments de création, la metteuse en scène a insisté pour mettre l'accent sur le travail du corps et son rôle dans la pièce.

Ces tâches sont orchestrées et dirigées par Moana, la metteuse en scène. Concrètement, la structure qu'elle adopte afin de « deviser » autour du projet de *Karapinepine* fait appel à un éventail de questionnements, de recherches effectuées par elle-même ou par les autres membres de l'équipe, des connaissances puisées à même le bagage de ses membres, de stratégies, de jeux ainsi que de nombreux symboles et morceaux de textes puisés surtout chez l'auteure Judith Binney. Le noyau du travail de création suit le fil d'une séquence qui implique une « *provocation* », une exploration par les acteurs, puis une « offre » performative de leur part qui culmine par une démonstration qui sera refaçonnée ou non par son intervention ou celle d'Alice, la designer.

Sur le *kawa* (processus en action selon Moana) de la création, la metteuse en scène, dans l'appel aux auditions, s'adresse aux futurs acteurs de *Karapinepine* et explique :

Your role as a maker will be not only to perform but to generate material on and off the floor. My role as director will be to set 'making tasks' that draw out specific qualities needed for the work. Another way is to view the work as a painting. Your role would be to bring forth the palette of colours. My role would be to test the tones, shades, and textures of those colours. Only certain combinations will end up in the piece. The more colours on the palette the more options we have for the final portrait.
(Moana, Karapinepine Auditions Notice)

Concrètement, ces « *provocations* », « *make* » ou « *making tasks* » prennent la forme d'une série de mots, de phrases ou d'exercices que Moana rédige de façon à donner aux acteurs des éléments auxquels ils doivent réagir. Leur tâche consiste à explorer les voies sur lesquelles Moana les dirige et à transposer les provocations dans un langage performatif. Ces tâches impliquent généralement un ou plusieurs aspects de la vie de Te Kooti ou encore une « qualité », une impression, une valeur qui est associée à un épisode de son histoire. Ensuite, les acteurs se consultent, font un remue-méninges, improvisent, bougent, dansent, chantent. Ils en arrivent à produire une courte saynète non scriptée dont ils connaissent les repères pour l'avoir répétée deux ou trois fois. C'est ce que Moana appelle une « offre » dans le vocabulaire technique de sa « méthodologie créative » (Jade Eriksen dans Guest, 2010: 340). Ils présentent donc cette

offre qui est filmée. À ce moment, Moana, Alice et parfois moi-même exprimons nos impressions par rapport aux propositions des acteurs.

Je participais en effet, de façon ponctuelle, au processus de création, surtout lors des périodes de rétroaction sur le travail accompli par les acteurs. Mon implication à ce niveau a débuté dès la première journée de création malgré mes hésitations. Celles-ci étaient nourries par mes questionnements sur les frontières ou leur absence dans le cadre de mon double rôle de stagiaire au sein de la compagnie et d'étudiante-chercheuse néophyte explorant les modalités de l'observation participante. Très rapidement, les balises qui ont informé la nature, la fréquence et les moments opportuns de mes interventions ont été esquissées au fur et à mesure que se tissaient les relations entre les membres de l'équipe de création et moi-même. La description qui suit se penche sur les événements de la première journée de travail et montre comment ces dynamiques ont été établies.

Regroupées au « *hole* », Moana fait un tour de table afin que les acteurs s'expriment sur la présentation du mur qui avait été faite la veille. « *What did it stir in you? Where were you drawn to?* », demande-t-elle pour démarrer la conversation. Les trois acteurs mentionnent les éléments qui ont retenu leur attention, notamment l'image du *poutokomanawa* (pilier central), les moyens de transporter une histoire sur scène et les bases du *kaupapa* (message ou cause) de la pièce. Moana glisse quelques mots sur la façon de travailler qu'elle entend mettre de l'avant. Elle propose ensuite une activité d'écriture qui vise à mettre sur papier les attentes que tout le monde a par rapport au spectacle. Elle pose les trois questions suivantes :

- *What do you want the audience to experience from this show?*
- *What do you want the show to be like?*
- *What do you not want the show to be like?*

Face à ces questions, je n'ai pas su comment agir :

Il est un peu difficile de trouver la place que je dois prendre dans le processus de création. Heureusement, tout le monde est très ouvert et chaleureux. Il est facile de demander ce que je peux faire. Il faut simplement trouver le bon moment pour le faire afin de ne pas interrompre les exercices, les répétitions et les discussions, dans la mesure du possible. Je n'ai pas participé à l'activité d'écriture et mis mes idées sur le mur. Bien que je crois qu'il soit intéressant de participer, je ne me considère pas comme l'une des *makers* de la pièce. Je cherche encore quelles limites sont acceptables et lesquelles ne le sont pas. (Extrait de mon journal de terrain, 23 mai 2011)

J'ai mis quelques jours avant de me sentir à l'aise au sein de la troupe et de participer aux activités, lorsque cela semblait approprié. La plupart du temps, j'attendais l'invitation d'un des membres de l'équipe avant de commenter ou je le faisais dans les moments où tout le monde était invité à parler.

La première provocation à laquelle j'ai assisté prenait comme point de départ des images représentant l'homme prophète puisées dans plusieurs sources. Chacune de ces images est imprimée sur des feuilles de papier que Moana dispose sur le sol alors que les acteurs, Alice et moi sommes assis en cercle. Moana explique que cette provocation vise à rendre compte des diverses interprétations de ce que cet homme représente à travers différentes perspectives. Moana est consciente que Te Kooti est un personnage historique controversé, aimé et honni. Plusieurs mythes, stéréotypes et stigmates lui sont encore associés. De plus, il est une figure difficile à saisir. Les portraits qui se trouvent devant nos yeux présentent des hommes qui semblent tous différents ou à des étapes différentes de leur vie. Nous discutons de ce que les images nous inspirent, nous commentons sur ce qui attire notre attention.

Pour cette provocation, les consignes étaient écrites comme suit:

- *Start in the middle;*
- *Come up with a title in Māori;*
- *Description, storytelling in Māori as much as possible;*
- *Making the image;*
- *Create a world (Ao), collapse them, fold them into each other;*
- *Brainstorm about it, make the images and morph them.*

La première consigne est une direction scénique qui spécifie la position des acteurs dans l'espace. Un titre sera donné à toutes les provocations. Il s'agit d'une stratégie logistique et mnémotechnique afin d'identifier les nombreux « *make* » et ce en quoi ils consistent, aucun script n'ayant été écrit jusqu'à maintenant. Les titres et les descriptions en māori servent également à fournir du matériel pour les dialogues futurs, la pièce devant être jouée complètement en langue māori. Ici, « *making the image* » implique que les acteurs doivent recréer chacun des portraits de Te Kooti pour former des tableaux vivants le représentant et suggérant un « monde » autour de lui. Les mots « *collapse* », « *fold* » et « *morph* » suggèrent des moyens de passer d'une forme à l'autre et de fusionner les différents tableaux sur lesquels doivent travailler les acteurs. Ces

tâches contiennent des éléments qui provoquent les acteurs et les poussent à toujours innover et à explorer, avec leur intuition et avec leur corps en mouvement, seuls ou en groupe, des formes à incorporer dans une version « finale » de la pièce. Moana nous prévient que, dans ce genre de processus de création collaborative, une infime partie du *mahi* (travail) se retrouve dans le script. Il importe de fabriquer beaucoup de morceaux de performance afin de pouvoir sélectionner, combiner et bricoler de petites sections et les assembler en un spectacle cohérent et intéressant.

Pour les acteurs, ce genre de processus était nouveau et une source d'insécurité à certains moments. Haimona avait travaillé sur *Pukunui* en 2008. Il souligne la différence entre diverses façons de créer :

With Pukunui [la pièce de Taki Rua dans laquelle il a tenu un rôle], we had something to work with, we had a story, we knew what we were doing. We didn't have a script, but we worked over that the first two weeks, writing out a script (il rit). But, we had action, we had everything all ready, all sussed. I think that's what the difference was. With this one, we had an idea, something quite small, growing, bigger. I guess that's what, I think that's what the difference is. It's that with Pukunui we had something, and with Karapinepine we didn't. That's pretty much it. (Haimona, entrevue du 20 juillet 2011)

Les contrastes entre les deux façons de travailler sont exposés ici par Haimona. Pour *Pukunui*, un script avait été écrit avec les créateurs. Tous les éléments de la pièce étaient clairs et les objectifs étaient bien définis pour les acteurs. Or, pour *Karapinepine*, les sections de pièce de théâtre ont été créées graduellement et assemblées et réarrangées jusqu'à la toute fin de la période de création. L'équipe travaillait à partir de notes et de titres de saynètes qu'elle plaçait bout à bout ainsi que de la mémoire des acteurs. Le script final de *Karapinepine* — bien que la pièce soit considérée comme un spectacle en évolution— n'a été révélé que deux ou trois jours avant le début officiel de la tournée. Cela fut une source de stress pour les acteurs qui devaient apprendre, oublier et réapprendre, parfois au cours de la même journée.

6.3 Moments de réflexion

Les journées de création sont entrecoupées de moments de réflexion en groupe, habituellement le matin, avant la pause du dîner et avant de terminer et de quitter en soirée. La metteuse en scène, les acteurs, la designer et moi-même partageons nos pensées sur des événements de notre vie quotidienne, mais aussi sur le processus de

création et sur notre dynamique de groupe. En instaurant ces moments de réflexion collective, Moana jette les bases d'une relation de travail fondée sur la communication et sur une résolution rapide des problèmes qui peuvent survenir. Ces moments, le matin, servent à savoir comment tout le monde se sent avant d'aborder le travail. Est-ce que quelque chose s'est produit à la maison hier? Est-ce qu'on se sent en forme physiquement et psychologiquement? Connaître l'état dans lequel les collègues se trouvent permet de mettre en place un climat de travail agréable. Le midi, on revient surtout sur le travail qui a été fait pendant la matinée de façon à dresser la table pour l'après-midi. En soirée, on aborde généralement un moment de la journée que nous avons retenu, qui nous a plus ou qui nous a marqué. Cela a souvent pour effet de mettre en lumière les moments agréables et de prendre plaisir au travail. Les créateurs et moi reconnaissons également le travail de tous les collègues. Les journées s'ouvrent et se terminent avec une *karakia* (prière), dite en māori ou en anglais. Les membres de l'équipe la font à tour de rôle. Alice et moi la faisons pourtant moins souvent.

Les acteurs semblent apprécier cette façon de procéder. Haimona, qui n'en est pas à sa première expérience avec Taki Rua, remarque que cette production et la dynamique de groupe qui y régnait lui ont permis de remarquer des changements dans son approche de la création et de la comédie dramatique. En entrevue, il témoigne de ses réactions au processus de création et de sa relation avec ses collègues de travail pour *Karapinepine*:

First of all, I wasn't... First of all yeah this production was, hum, I've noticed a change in myself first, at the end of it, just me opening up, opening up, being able to talk and share my ideas, as before, I wasn't like that, I was like a "sit back, observe" person, just listen and see what's going on and listening to what everybody has to say and all their thoughts. I wasn't really a "thinker lay down on the paper" guy. I don't know, I guess that was just me, I was quite quiet but this has helped me a lot to open up and actually throw out ideas. Cause back then I was thinking "my ideas are dumb (il rit nerveusement), my ideas are dumb...", but turns out, I just started off. Well first of all, the girls had thrown all these questions "Bro, what do you think?", they just pulled me in! Cause before, other people would do the same thing "Oh, how do you think?" and I'd just go "Nah...". I was just "Leave me, leave me to it". "Nah nah nah, yeah yeah yeah, throw your ideas out!" They just got me engaged, they brought me in, they pulled me into the work and that's what helped (il rit), helped me more to open up. Even now, I used to be, I used to be cack at interviews eh, I never used to like interviews cause I wouldn't know how to express myself or say things. Chatterbox! I just wasn't a chatterbox back then, what? two months ago... Wheeew! (Haimona, entrevue du 20 juillet 2011)

Dans cet extrait, Haimona décrit le genre de personne qu'il était avant d'entrer dans le processus de création de la pièce. Il était porté à observer ce qui se passait sans trop se

prononcer. Or, l'expérience et le travail de *Karapinepine* et les dynamiques du groupe lui ont permis de s'ouvrir, de s'exprimer et de partager ses idées. Pour Haimona, cette transformation correspond à l'exploration et à la mise en pratique de son propre *rangatiratanga* (leadership, autodétermination, voir chapitre 8 pour une discussion sur les significations de ce mot). Il a opéré une reprise en charge de lui-même et a pu découvrir les qualités et les capacités qu'il pouvait mettre en valeur afin de prendre sa place au sein d'un groupe composé de ses collègues de travail qui sont aussi devenus des membres de sa *whānau* (famille élargie, voir chapitre 4).

Il s'agit de plusieurs exemples qui démontrent que les performances culturelles, telles que le théâtre, mènent leurs créateurs à réfléchir sur eux-mêmes (Turner 1988: 81). Ici, Moana crée un cadre qui permet et encourage cette structure. Or, le témoignage de Haimona indique que le processus de création en lui-même – et plus tard, la rencontre avec les publics – sont porteurs de dynamiques qui entraînent cette réflexion.

6.4 Écriture du script

À la base, les premières discussions avec l'équipe de création laissaient entendre que le spectacle allait principalement laisser place au jeu physique, à la danse et à l'expression corporelle. Graduellement, les provocations données par Moana avaient pour point de départ la lecture d'un extrait de lettres, de témoignages de personnages historiques et d'articles de journaux. Puis, ces textes étaient parfois inclus dans les saynètes. En effet, le matériel de départ pour les tâches de fabrication a été puisé à partir de plusieurs livres. Ceux-ci sont *Redemption Songs : A Life of Nineteenth-century Maori Leader Te Kooti Arikirangi Te Turuki* (1996) et *Stories Without End* (2010) de l'historienne Judith Binney ainsi que *The Treaty of Waitangi Companion: Maori and Pakeha from Tasman to Today* dirigé par Vincent O'Malley, Bruce Stirling et Wally Penetito (2010). Puisque Haimona semblait être le plus à l'aise avec la langue māori, l'ayant parlée depuis son plus jeune âge et ayant suivi des cours après l'école secondaire, Moana lui demandait de traduire les extraits de l'anglais au māori. Ces sections de texte ont été mises ensemble par le conjoint de Moana qui est enseignant en « *Context and Practice* » à Toi Whakaari : New Zealand Drama School. Il les a liées et

insérées dans un tout cohérent pour en arriver à un script presque final à quelques jours de la première représentation de la pièce en tournée.

6.5 Collaborations

En plus de travailler avec son conjoint, Moana a entouré son équipe de collaborateurs qui contribuent à ficeler le spectacle, à enrichir la trame narrative et à appuyer la prestation des acteurs. Ainsi, ponctuellement, une assistante à la mise en scène (*dramaturg*), un musicien et un tuteur en « voix » se greffent à l'équipe de création. La « *dramaturg* » est elle aussi enseignante à Toi Whakaari et Moana la considère comme sa mentor. Son rôle consiste à discuter du langage narratif et dramatique à employer dans la pièce, à développer les thèmes et à les clarifier dans la mise en scène. Quant au musicien, il aide les acteurs à prendre conscience des temps musicaux. La pièce est ponctuée de nombreuses percussions faites par le battement des mains sur les costumes ou des pieds sur le sol. Le professeur de voix, aussi enseignant à Toi Whakaari, propose pour sa part aux acteurs des exercices qui leur permettent de mieux contrôler leur respiration, leur souffle et à moduler leur voix.

6.6 Conclusion

Le processus de création collaborative, dans le cas de *Karapinepine*, permet aux acteurs de réfléchir sur leur propre démarche et sur leur position par rapport au groupe. Des membres de la communauté théâtrale qui se sont joints au processus témoignent des liens qui existent entre les différentes institutions d'enseignement, les compagnies théâtrales et les lieux où les arts ont leur place dans la vie artistique de Wellington, mais aussi au sein de la société māori et néo-zélandaise.

Le processus de création collaborative révèle dans quelle mesure les créateurs sont dotés d'agencéité, au sens de Ortner (2006). Ils sont entrés ensemble dans l'univers de Te Kooti, un personnage controversé dont le parcours de vie est lié à la résistance aux forces coloniales en Aotearoa Nouvelle-Zélande au XIX^e siècle. Ils ont sélectionné les éléments qu'ils désiraient faire ressortir et les ont interprétés en développant un langage théâtral qui leur est propre. L'intentionnalité derrière ces actions était de produire et de transmettre une vision de ces événements et un *kaupapa*

(thème, message) plus large, celui de l'importance du *rangatiratanga* (leadership, autodétermination), même dans l'adversité. Les prochaines sections visent donc à analyser le contenu que les créateurs ont voulu partager et dans quelles formes ils ont choisi de le faire.

CHAPITRE 7: Analyse de la pièce *Karapinepine*

Le présent chapitre propose une description et une analyse de la pièce *Karapinepine*. Il sera d'abord question de l'origine de la pièce, du point de départ des réflexions par rapport aux thèmes et aux messages qu'elle doit porter. Bien que le contenu de la pièce soit exploré ici dans un chapitre distinct de celui qui traite du processus d'élaboration de la pièce, il est primordial de reconnaître les liens qui existent entre la création et la représentation de la pièce. Cette section plonge dans le cœur du script de la pièce *Karapinepine*. Une description et une analyse détaillée de la plupart des scènes sera faite, comme le fait Bernard Müller (2006) dans son anthropologie du théâtre yoruba. Dans certains cas, des extraits du script³³ avec la traduction en anglais fournie par les dramaturges seront inclus. Parfois, les scènes seront résumées dans leur ensemble. Les analyses sont tirées des explications, des discussions et des « *provocations* » (les exercices de créations menés par la metteure en scène, voir chapitre 7) tenues en salle de répétition. Les origines des scènes seront donc expliquées.

La pièce était généralement d'une durée de 35 minutes, suivies d'une période de discussion d'une dizaine de minutes. Les acteurs ne jouent pas un personnage en particulier. Ils sont eux-mêmes et se transforment en de nombreux personnages, composent des formes avec leurs corps et recréent des tableaux vivants, selon les besoins de la pièce. Les premières scènes présentent les acteurs sur la scène qu'ils identifient comme une *whare kōrero* (maison histoire). Elles servent également d'introduction au thème de la pièce, *rangatiratanga*, et aux sous-thèmes *tapu* (sacré), *whakapono* (foi), *aroha* (amour inconditionnel), *rongopai* (évangile). Les acteurs présentent ensuite le personnage invisible qu'est la mouche et le rôle symbolique qu'elle joue dans la pièce. Ils reconstituent différents portraits de Te Kooti avant d'entrer dans les étapes de sa vie qui sont associées aux sous-thèmes de la pièce.

³³ Les extraits du script transcrits ici respectent l'orthographe, la grammaire et la syntaxe originales. Ainsi, l'orthographe diffère parfois de celle que j'ai choisie (selon le dictionnaire Ngata) dans le reste du texte.

7.1 Analyse de la pièce et interprétation scène par scène

Les deux premières scènes de la pièce agissent en tant qu'introduction aux thèmes qui seront abordés, mais aussi au langage théâtral qui sera employé tout au long de la représentation.

Scène 1 : Mihimihi (salutations)

[*Waiata* (chanson)]

Naumai ra... haere mai ra (x4)

(Bienvenue... entrez)

E te iwi e...

(Le peuple)

Huakina mai nga kuaha rangimarie

(Ouvrir les portes de la paix³⁴)

[Fin de la *waiata* (chanson)]

Chacun des acteurs se présente, déclinant son nom et ses affiliations tribales.

Cette façon de procéder est commune aux protocoles en vigueur lors des *hui* (rassemblements, réunions) qui sont de nature informelle. Sans avoir à mettre en place les étapes d'un *pōwhiri* (cérémonie de bienvenue) officiel, il est d'usage pour les personnes en présence de se présenter en identifiant ses affiliations tribales et parfois en offrant également une chanson. Cette scène a été ajoutée vers la fin des répétitions, dans le but de mieux « ouvrir la pièce », selon les mots de la metteuse en scène. Le mot « ouvrir » était récurrent dans les propos de Moana. Dans ce cas, le sens qu'il prend est celui de « rendre propice à » c'est-à-dire que la chanson met la table pour que les acteurs et les publics se sentent à l'aise et accueillis dans la joie et dans la paix.

Scène 2: Whakatau

Karapinepine mai (Gather in) x3

Katoa (Pronom qui signifie « tous »): *Ki te poutokomanawa o to matou nei whare korero*
(*To the heart of our house of our story*)

Samantha: *He whare tenei a rongo*
(*This house is in the domain of Rongo*)

³⁴ Traduction libre de ma part.

Julia : *Kia rongo a kiri*
(*Let your skin receive, laissez votre peau recevoir*)

Haimona : *Kia rongo a whatu*
(*Let your eyes receive*)

Samantha : *Kia rongo a ngakau*
(*Let your heart receive*)

Julia : *Kia rongo a wairua*
(*Let your spirit receive*)

Samantha : *Tena whakarongo mai*
(*Listen up !*)

Julia : *Ko nga pakitara o te whare, ko te pakiwaitara*
(*The walls of the house is the story*)

Samantha : *Ko nga korero whakanikoniko*
(*The painted rafters are the rods that embroider, are the fine history*)

Haimona : *He maha nga poupou o te whare nei*
(*There are many posts to the house*)

Julia : *Engari ko nga poupou e hangia ana ki te poutokomanawa o te whare*
(*But the posts give meaning to the heart of the house*)

Scène 3 : Poutokomanawa (Heart post)

Samantha : (*playing dumb*) *He aha te poutokomanawa o te whare ?*
(*What is the heart post of the house?*)

Julia : *Eow –*

Tuku : *Eow --*

Samantha : *Eow --*

Julia et Haimona : *Eow –*

Julia : *Samantha !*

Haimona : *Samantha !*

Julia et Haimona : *Samantha ! Ko te rangatiratanga !*

H : *Nga poupou hangai ki te rangatiratanga ko te...*

S : *Poupou o te (embody) tapu (lance à Julia) whakairohia (action de sculpter)!*

J : *Poupou o te (embody) whakapono (lance à haimona) whakarohia* (action de sculpter)!
H : *Poupou o te (embody) aroha (lance à Samantha)... whakairohia* (action de sculpter)!
S : *Poupou o te (embody) rongopai (lance dans les airs)... whakairohia* (action de sculpter)!

Le titre qui a été donné à la pièce est *Karapinepine*. Pour la metteuse en scène de la pièce, *Karapinepine* signifie « se rassembler ». Ce mot peut évoquer à la fois la douceur du geste de serrer un bébé sur sa poitrine et l'action de réunir des centaines de personnes. Ce mot a été choisi de façon à refléter l'intention de recueillir des idées de partout au pays de façon à ce que tous les publics qui assistent au spectacle en fassent un peu partie aussi. « Rassembler » évoque également la méthode de création de la pièce sous le mode de la collaboration telle que discutée au chapitre précédent.

Les scènes intitulées *mihimihi* (salutations et présentations) et *whakatau* (cérémonie de bienvenue) situent la pièce dans l'univers d'un *marae*. Les acteurs invitent le public dans leur *whare kōrero* (maison histoire) qu'ils recréent symboliquement sur la scène en identifiant le *poutokomanawa* (le pilier central, celui du cœur de la maison) au centre et les quatre autres *poupou* (piliers) qui la soutiennent. Le pilier représente le thème de la pièce, *rangatiratanga*, et les autres font référence à des thèmes qui évoquent des périodes de la vie de Te Kooti.

Ce message est exploré dans la pièce en apposant à la structure d'un bâtiment sacré, la *whare whakairo* (maison de rassemblement sculptée qui se trouve sur un *marae*), certaines étapes de la vie d'un personnage historique significatif pour plusieurs Māori. Les artistes māori s'inspirent du *marae* et des principes qui y sont en vigueur pour bâtir leurs oeuvres et y puisent les principes qui guident la façon dont ils créent au sein de leur équipe. Des artistes avec lesquels j'ai discuté conçoivent le *marae* comme le lieu où les Māori ont toujours interagi entre eux et avec d'autres groupes d'une façon qui relève du spectacle ou du jeu théâtral (voir chapitre 3). Cette idée semble avoir toujours été présente, parfois implicitement, parfois explicitement, au fil de l'histoire du théâtre māori.

D'ailleurs, Hirini Melbourne, qui était compositeur, chanteur, poète et professeur d'université, affirmait que la voie à adopter pour les artistes māori contemporains est

celle de la structure de la *whare whakairo* (maison sculptée). Elle est pour lui un symbole d'unité culturelle, un endroit de refuge et de paix. C'est là qu'est entreposée et transmise la connaissance. La *whare whakairo* est une image complexe qui représente la continuité entre le passé et le présent (Melbourne 1991: 133). Salmond ajoute : « *It represents reverence for the past and veneration for the ancestors, but more than this, it is an architectural history book of the people concerned* » (Salmond 1975 : 39). Le choix de ce symbole est donc tout indiqué pour *Karapinepine*. La maison de la pièce contient une histoire à raconter. Le public est aussi invité à recevoir la pièce dans une atmosphère de paix suggérée à la fois par la maison et par la *waiata* (chanson) d'ouverture.

Scène 4 : Fly

Le lancer de la balle imaginaire *rongo pai* dans l'espace se transforme en mouche (*rango*) imaginaire que les acteurs suivent des yeux et rendent identifiable en produisant un bruit de vibration qui imite le son produit par le battement des ailes d'une mouche en vol. Les acteurs se placent côte à côte sur la ligne horizontale qui traverse diamétralement l'espace scénique en forme de cercle, de façon à faire face au public. Ils miment des activités que plusieurs enfants et adolescents peuvent avoir dans leur vie quotidienne. Samantha écoute de la musique (elle indique qu'elle place un écouteur à son oreille) et danse, Haimona a une manette imaginaire entre les mains et joue à un jeu vidéo puis Julia s'attarde à ses devoirs, crayon à la main et faisant des additions à voix haute en māori. Leurs mouvements suivent le rythme saccadé s'apparentant au *beatboxing* (une forme de percussion vocale qui consiste à produire des bruits avec la bouche, les lèvres ou la langue).

La mouche imaginaire, qui sculpte chacun des *poupou* (poteaux de charpente) de la *whare kōrero* (maison histoire de la pièce), réapparaît et visite chacun des acteurs. Samantha identifie d'abord la mouche en affichant un air qui laisse entendre son exaspération liée à la présence de l'insecte volant, tente de la chasser en faisant de grands mouvements des mains près de son visage, puis l'envoie chez son voisin, Haimona, qui fait de même avant d'envoyer balader la mouche chez Julia. Julia, quant à elle, expédie la mouche dans l'espace et tous les acteurs tentent de l'attraper. Elle se pose d'abord sur la poitrine de Haimona qui la regarde avec incrédulité et inquiétude.

Les deux actrices tentent de la capturer, mais en vain. Leur action ne réussit qu'à ébranler l'équilibre de Haimona qui chancelle sous l'impact des mains des actrices contre son corps. La mouche se pose à deux autres endroits et les acteurs tentent encore de l'attraper. Ils courent dans tous les sens, délimitant l'espace scénique. Ils ne sortent jamais du cercle imaginaire qui est aussi leur terrain de jeu. Finalement, la mouche se perd au-dessus de la foule. On y retrouve la mouche imaginaire.

Samantha commence: *He tipua te rango (the fly has special qualities)*

J : *I timata mai te rango i te iro (it grows from the maggot)*

H : *Ka whaka-irohia (it carves, with an emphasis on the bold type to land the link between maggot and carving)*

S : *Ka whaka-irohia ? (it carves ? More trying to make sense of the splitting of the word)*

J : *Ka whaka-irohia (it carves)*

S : *Ah, ka whakairohia te parapara e te rango (Ah, the fly carves out what's unnecessary)*

H : *Kia puta ai he Taonga whakairo... penei ta matou whare korero (to reveal a decorated treasure... like our house)*

S : *Fuuuuu to niiti hoki ! (Fuuuu, you're neat !)*

J : *(Icky) Engari, ka whakairohia te miiti pirau e te rango ano hoki ! (But the fly touches the rotting meat as well)*

S : *Ae, kia tango ai te hara o mauuitanga (Yes, to take away the bad things of sickness)*

J : *Oh ae. (Oh, yes.)*

H : *Kei to mohio au ki tetahi tipuna pera te rango. (I know a Tipuna [ancêtre] who is like the fly)*

J et S : *Eh ? Ko wai ? (Eh ? Who ?)*

H : *Ko te koroua Te Kooti Arikirangi Te Turuki ! (The elder Te Kooti Arikirangi Te Turuki)*

Interprétation

Cette scène donne le ton pour comprendre la structure et le langage théâtral qui sera utilisé. Elle comporte les éléments symboliques clés qui seront récurrents tout au long de la pièce: la mouche qui vient de l'asticot et l'action de sculpter, la maison histoire et ses piliers, enfin le personnage de Te Kooti.

La mouche, évasive et insaisissable, intervient en tant que sculptrice de la *whare kōrero* (maison histoire). Les histoires que contient cette maison sont sculptées sur les murs, les piliers et les poutres qui la soutiennent. Les créateurs de la pièce établissent explicitement le lien entre la mouche et le mot « *whakairo* » (sculpter) en mettant en évidence son étymologie. Ils expliquent que le mot est composé de la particule « *whaka-* » qui signifie « rendre comme » et « *iro* » qui veut dire « asticot ». Les acteurs mentionnent aussi que l'asticot se transforme en mouche.

Ce jeu de mot étymologique et symbolique n'explique toutefois qu'en partie le choix de la mouche en tant que motif récurrent dans la pièce. En effet, le récit d'une expérience vécue par le conjoint de Moana, Apirana, raconté aux acteurs est à l'origine de l'importance donnée à cet insecte par les créateurs de *Karapinepine*. Cette histoire est celle de la grand-mère d'Apirana qui séjournait à l'hôpital, souffrant d'une maladie qui s'attaquait à son abdomen. Des mouches volaient alors tout près de la patiente. Apirana avait d'abord eu comme réflexe de tenter de les chasser et de fermer la fenêtre de la chambre. Toutefois, après quelques instants, il a remarqué la trajectoire particulière des insectes. Un certain nombre de mouches se sont distinctement posées sur le ventre de l'aïeule avant de s'envoler à l'extérieur de la chambre. La grand-mère s'est ensuite portée nettement mieux au cours des jours suivants. Apirana interprète cet événement en lui donnant le sens d'une intervention bienfaitrice de guérison par la mouche. Cet épisode est à l'origine de deux provocations qui ont inspiré les scènes où les acteurs pourchassent la mouche. Ils avaient alors nommé les provocations « Nanny 1 » et « Nanny 2 », en l'honneur de la grand-mère d'Apirana.

De brèves recherches sur l'anatomie de l'asticot et de la mouche effectuées par Moana et partagées avec les acteurs et la designer ont contribué à préciser les fonctions symboliques qu'ont ces insectes dans la pièce. Par exemple, l'asticot est parfois utilisé dans le traitement des plaies afin de déloger les tissus nécrotiques tout en laissant les tissus vivants intacts et en santé. Ainsi, l'apparition du geste de la sculpture suivi du vol de la mouche signifie que l'asticot se débarrasse des éléments négatifs et la mouche révèle les éléments positifs. Les piliers de la *whare kōrero* se font sculpter (*whakairo*) en présence de l'asticot (*iro*) et de la mouche, pour lever le voile sur une valeur ou un thème lié à une étape de la vie de Te Kooti. Le vrombissement sonore et la partie de

chasse des acteurs les mènent à recréer physiquement chacun des piliers verticalement sur scène, moments qui agissent en guise d'introduction pour aborder une période de la vie de Te Kooti.

Au final, ce langage théâtral a été développé afin de mettre en évidence le rapport entre l'asticot, la mouche, l'art de la sculpture et la vie de Te Kooti. Bien que les créateurs de *Karapinepine* n'aient pas explicitement détaillé la comparaison en ces termes, les ressemblances entre Te Kooti et la mouche pourraient, par extension, être également le fait que les deux offrent, à leur façon, des *wharenuī*. Ces éléments se rejoignent tous. La comparaison qui clôt la scène 4 qui établit la relation entre la mouche et Te Kooti annonce la position que les acteurs adoptent en ce qui a trait au personnage controversé qu'est le fondateur du mouvement religieux Ringatū. Il est une force qui élimine le négatif et met de l'avant le positif. Il a fait face à de nombreuses épreuves avant d'être pardonné, à la fin de sa vie et de devenir un leader pacifique. La pièce en sera une démonstration à travers une interprétation théâtrale des événements significatifs de son histoire.

7.1.1 Les portraits de Te Kooti

Bien que l'intention annoncée soit celle de présenter Te Kooti sous un jour favorable, les créateurs, surtout Moana, sont conscients que ce personnage n'est pas perçu de cette façon partout en Aotearoa. Ainsi, la prochaine scène a pour objectif de montrer une « image multidimensionnelle de lui ». Il s'agit également de mettre au jour les idées préconçues à son sujet et d'en faire table rase afin que le message des créateurs puisse être transmis et reçu sans l'ombre des mythes (dont certains sont plutôt négatifs) entretenus au sujet de l'histoire de Te Kooti. Ainsi, la provocation sur les portraits de Te Kooti évoquée au chapitre précédent est ici mise à contribution.

Scène 5: Portraits/ fusion super héros

Les acteurs créent une ambiance et Haimona émerge en tonnant: « *Te Kooti: he atua!* » (Te Kooti: un dieu!). Julia interrompt l'action pour ajouter que sa grand-mère lui a dit que Te Kooti était un homme qui la faisait trembler de peur. Samantha renchérit en qualifiant Te Kooti de « *tangata tapu* » (homme saint, sacré). Les trois enchaînent en

clamant le mot « *matakite* » (voyant, prophète) (voir Binney, 2010: 117-118). Haimona continue: il pouvait se transformer en *moa*³⁵, en *hokioi*³⁶, en *mako* (requin) et en *kurī* (chien). Les acteurs circulent autour du cercle et miment les animaux lorsque Haimona les mentionne. Haimona continue : Te Kooti était aussi très fort. Il pouvait frapper deux hommes d'un seul coup. Haimona frappe des coups droits et des coups sous le menton d'un personnage imaginaire au centre de l'avant-scène alors que Samantha et Julia, placées de chaque côté de lui, encaissent les coups. Elles chancelent un peu plus à chaque impact indirect avant de s'effondrer complètement au sol. Haimona aborde maintenant le mythe qui peint Te Kooti en tant que guérisseur. De son index pointé accompagné d'un « bzzzz », il touche l'épaule de chacune des actrices qui se réveillent et se relèvent par enchantement.

Samantha lance ensuite qu'elle a lu dans un livre que Te Kooti avait déjà tué des gens. Haimona ajoute que ses personnes avaient été des Pākehā et des Māori. Les acteurs passent ensuite aux tableaux vivants de Te Kooti qu'ils avaient créés en salle de répétition à partir des images du leader religieux. « *Te Kooti- Te Rangatira o te Hunga Nanakia* » (leur traduction de « *Chief of the Insurgent Maoris* ») : Haimona prend la pose et affiche un sourire, un pied sur Samantha qui est recroquevillée en position fœtale de façon à former une pierre. Julia joue la photographe qui immortalise son portrait (voir figure 3).

« *Te Kooti- Te nuka haurangi* » (Le stratège ivre) : Samantha devient un Te Kooti ivre qui doit s'agripper à un Haimona qui reproduit un pilier. Julia est un garde armé qui surveille Te Kooti. *Whareherehere* (Prison). Haimona joue Te Kooti à sa sortie de prison. Il est placé entre les deux actrices qui lui remettent ses effets personnels: *pōtae* (chapeau), *koti* (manteau), *amarara* (parapluie), *pēke* (sac). Il demande pour ses chaussures: *Hū* ? Elles ne sont plus là. « *Te Koroua* » (L'aîné) : Les acteurs se placent les uns derrière les autres pour reproduire un portrait de Te Kooti plus âgé (voir figure 4). Les mouvements sont subtils et doux, laissant Haimona, assis en tailleur, lisser une barbe imaginaire sur son menton, faisant référence à celle que portait Te Kooti. Samantha, derrière, accroupie, plie la peau de son visage à l'aide de ses mains pour

³⁵ Oiseau géant qui ressemblait à une autruche, aujourd'hui éteint.

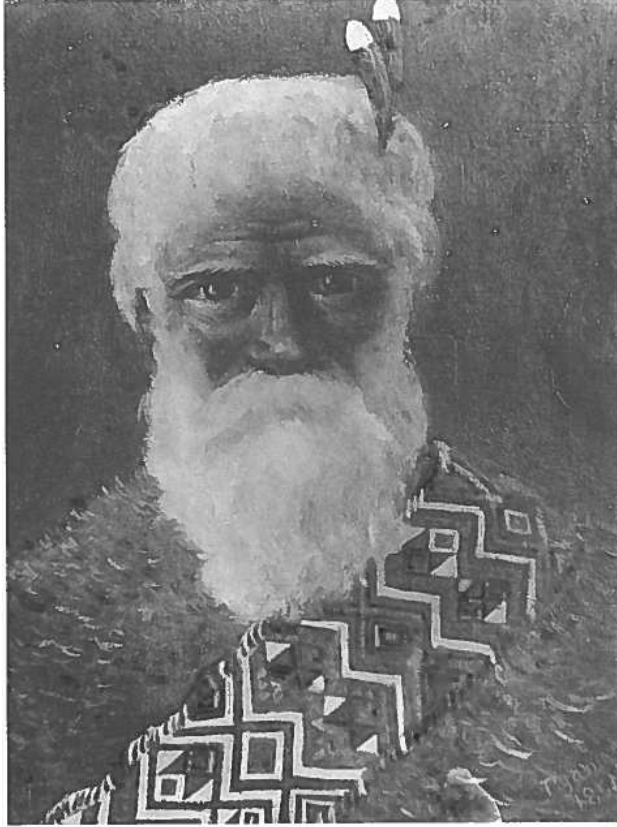
³⁶ Oiseau nocturne éteint qui ressemblait à un aigle.

illustrer les rides. Julia, se tenant debout derrière Samantha, place sa main gauche à la verticale près de sa tête pour représenter la plume portée par Te Kooti.

Figure 3 : Te Kooti Chief of the Insurgent Maories (tiré de Binney 1997 : 548)



Figure 4 : Portrait à l'huile de Te Kooti, Thomas Ryan, 1891 (tiré de Binney 1997 : 549)



7.1.2 Te Kooti et le contexte colonial: commerce, confiscation des terres, exil

Les trois scènes qui suivent et qui mènent à la constitution du premier pilier de la pièce exposent certains événements clés de la vie de Te Kooti en lien avec les actions de l'administration coloniale.

Scène 6: Trading

Julia et Samantha jouent des colons qui vendent divers produits. Le script fait référence à des mousquets, des couvertures, de la poudre à canon, de l'alcool, des vêtements et des bibles. Elles tentent de les vendre aux membres du public en parlant en māori avec un accent anglais:

He kakara reka- mo to wahine? (Perfume-for your lady?)

[...]

Te utu? e rua pauna (Le prix? Deux livres)

Elles disent ces mots en créant un certain rythme. « *Te utu* » deviennent des mots qui battent la mesure et qui prennent de l'importance.

Haimona est placé entre les deux actrices et joue un Te Kooti curieux d'apprendre à commercer. Après quelques temps, il propose des échanges et prend le dessus sur les actions des colons anglais. À ce moment, les colons s'en rendent compte et s'emparent de la terre.

Scène 7: *Land grabbing*

Julia: *Te utu? Whenua.* (Le prix? La terre.) (Fait le geste de planter un piquet dans la terre)

Haimona: *Whenua?* (La terre?)

Samantha: *Te utu? Matawhero.* (Le prix? Matawhero) (plante un piquet dans la terre)

Les actrices continuent en nommant le nom de plusieurs endroits qui se trouvent aujourd'hui près de la ville de Gisborne: Turanga! Wainui! Makaraka! Te Karaka! Awapuni! Te Whenua! Avec chaque nom, un piquet est planté et les deux actrices se rapprochent de Haimona qui se retrouve coincé entre elles. Elles continuent l'arpentage du territoire en faisant le tour du cercle et en enfonçant les piquets et en répétant les noms des lieux en accélérant. À la quatrième reprise, elles en viennent à recréer un mouvement de *kapa haka* appelé *tipatapata* qui consiste à se déplacer rapidement sur la pointe des pieds en faisant de très petits pas. Pendant ce temps, Haimona s'accroupit et retire les piquets du sol en criant « *kao!* » (non!). L'action se termine alors que les acteurs battent un rythme avec leurs mains puis forment une ligne qui représente un navire.

7.1.3 *Ngā poupou o te whare: Les piliers de la maison*

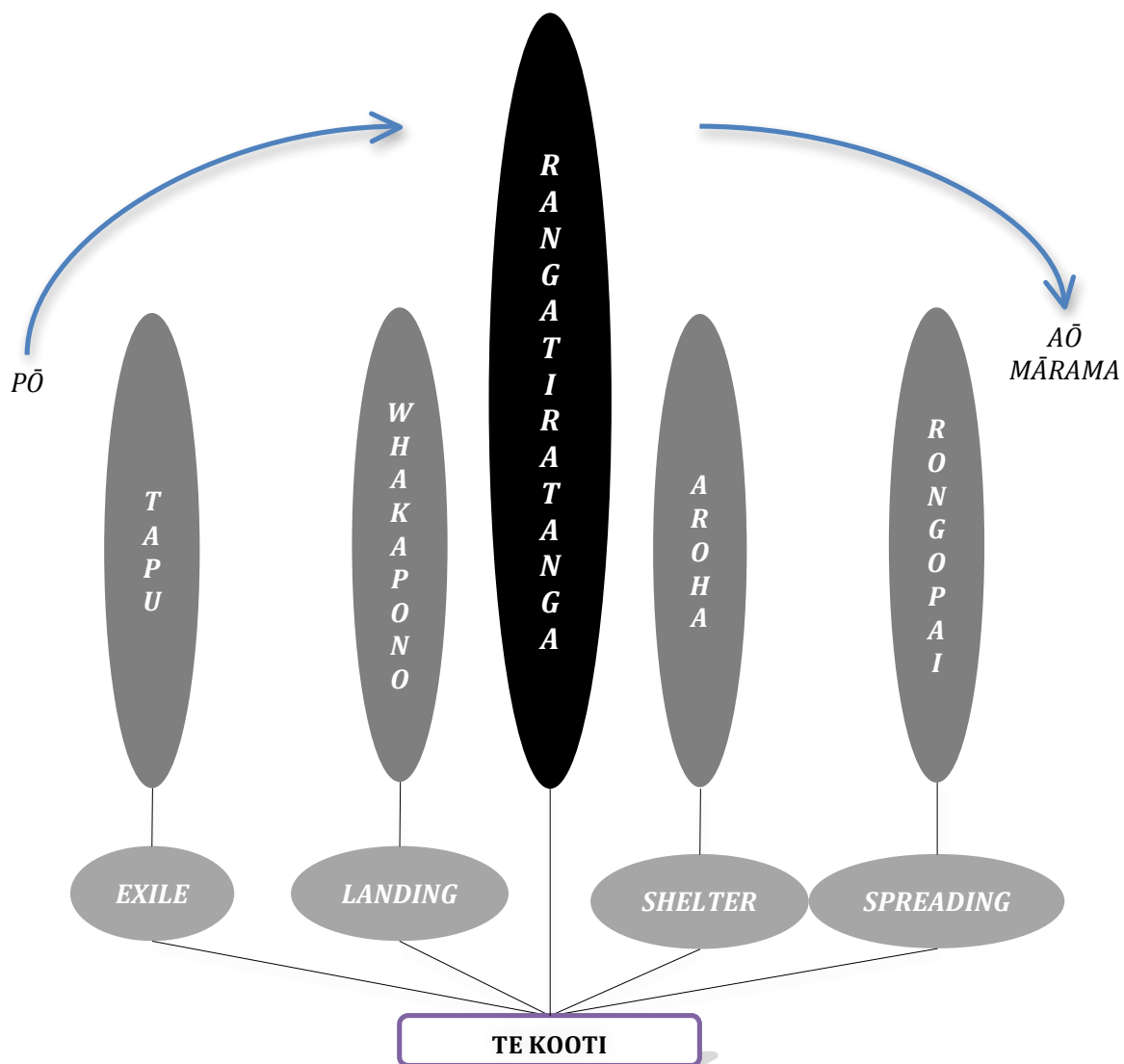
Les acteurs commencent maintenant à représenter, un pilier de la maison histoire à la fois, les thèmes de la pièce. Tous ces piliers font référence aux étapes de la vie de Te Kooti. Ayant vécu d'environ 1832 à 1893, ce personnage historique a été

pourchassé par le gouvernement colonial, a été exilé sur une île au large de la Nouvelle-Zélande, a lutté avec violence avant d'enterrer les armes et de devenir le leader d'un mouvement religieux syncrétique auquel adhèrent encore aujourd'hui plusieurs Māori.

Moana, la metteuse en scène, a élaboré un schéma qui synthétise la structure et les thèmes de *Karapinepine*. Le pilier central de la pièce est donc le thème « *rangatiratanga* » et les piliers qui le soutiennent sont recréés physiquement et verticalement, en groupe, sur scène. Chacun de ces piliers est sculpté avec les corps des acteurs pendant la pièce afin d'annoncer qu'un nouveau thème sera abordé. Le thème du sacré et de la restriction (*tapu, exile*) est mis en lien avec l'exil de Te Kooti. Celui de la foi (*whakapono, landing*) est associé au débarquement à son retour en Aotearoa. L'amour inconditionnel (*aroha, shelter*) est mis en relation avec le refuge qu'il a obtenu chez le roi māori et finalement, l'évangile (*rongopai, spreading*) symbolise la diffusion de son mouvement religieux.

Les deux premières parties de la pièce se situent dans le domaine de *te pō* (la noirceur) et les deux dernières, dans celui de *te aō mārama* (le monde de lumière). Cela représente le changement opéré par Te Kooti. Il a passé par plusieurs étapes et mené plusieurs batailles pour en arriver à la paix.

Figure 5: Schéma de *Karapinepine*, illustré par Moana



Poupou tuatahi: Tapu (exile)

Tapu est le premier pilier de la pièce. Cette scène met en lumière les conditions dans lesquelles Te Kooti et les autres prisonniers vivaient sur Wharekauri, le nom māori pour l'île Chatham située au large de la Nouvelle-Zélande. Elle met aussi en scène la première vision de Te Kooti pendant laquelle l'archange Michel lui est apparu. Le mot *tapu* peut donc être interprété selon plusieurs de ces sens. Celui de la restriction ou qui veut désigner l'état de quelqu'un mis à part (Mead 2003 : 367) fait référence à l'exil de Te Kooti, banni. Haimona narre la scène à partir de la traduction d'un extrait de

Redemption Songs (1996). Les actrices jouent toutes deux un Te Kooti fiévreux près du feu qui voit une flamme qui ne brûle pas se transformer en lézard.

Poupou tuarua: Whakapono (landing)

Après la chasse à la mouche, les acteurs échafaudent un plan d'évasion. Ils chuchotent des « pssst » dans l'oreille de l'autre dans un rythme qui s'accélère progressivement. Ils voyagent diagonalement d'un point du cercle à l'autre, battant encore le rythme avec leurs mains et leurs pieds. Cette scène représente l'ingéniosité dont ont fait preuve Te Kooti et les personnes qui ont décidé de le suivre afin de s'échapper de Wharekauri à bord du navire *The Rifleman*.

Ensuite, Haimona joue Te Kooti qui escalade la grande montagne conique sur laquelle se trouvait le pā (village fortifié) de Nga Tapa qu'il a assiégé en 1868. Il effectue un trajet en forme de spirale en faisant de grandes enjambées alors que les deux actrices, représentant les forces coloniales, tentent en vain de le saisir. Cet événement est l'un de ceux qui a consacré Te Kooti comme brillant leader et stratège militaire.

Étant toujours poursuivi, Te Kooti a cherché refuge chez le roi māori, Tāwhiao, qui lui a refusé l'entrée dans son territoire à plusieurs reprises. Les acteurs se transforment en chevaux et chantent encore « *huakina mai ngā kuaha rangimarie* » (ouvrir les portes de la paix). Le cheval est l'emblème de Te Kooti. Il est présent dans plusieurs des récits de Ringatū qui lui confèrent des pouvoirs presque magiques (Binney 2010 :119).

Poupou tuatoru: Aroha, shelter

Le troisième pilier met en évidence le refuge de Te Kooti et l'amour inconditionnel (*aroha*) dont Rewi Maniapoto et le roi ont fait preuve à son égard lorsque Te Kooti a décidé d'abandonner les armes. Les acteurs dessinent avec leurs mains la forme des *whare* (maisons) que Te Kooti a fait construire à cette époque pour remercier le roi. C'est à cette période que Te Kooti a développé les rituels et les cérémonies liés au culte de la religion Ringatū.

Poupou tuawhā: Rongopai (spreading)

Le pilier *rongopai* (aussi le nom de l'une des *whare* (maison)) est celui de l'évangile et donc, de la dissémination (*spreading*) des enseignements de l'Église Ringatū. Les acteurs évoquent ici le drapeau (voir la figure 1 au chapitre 6) de Te Kooti et de son Église, *Te Wepu* (le fouet). De forme triangulaire, il est décoré de symboles représentant un croissant de lune, une croix puis, les lettres «W» et «I» voulant sans doute dire « *wairua tapu* » (esprit saint). La pièce se termine sur une récapitulation des thèmes.

7.2 Conclusion

L'analyse de la pièce mettant en évidence les liens avec la vie de Te Kooti répond aux idées développées au chapitre 6 selon lesquelles les performances culturelles prennent leur source à même les drames sociaux (Turner 1988, Hastrup 1998). Je reviens ici sur l'expression de Hastrup (1998: 42) pour qui les performances théâtrales sont des performances sociales télescopées.

La métaphore du télescope semble tout à fait appropriée pour penser à la pièce *Karapinepine* dans le cadre de l'anthropologie de la performance. En effet, il s'agit de voir la pièce du point de vue de l'observateur qui place son œil devant la lunette d'approche. Celle-ci donne seulement à voir une portion d'un ensemble plus grand. La portion visible et circonscrite est ici intensifiée. On peut la considérer comme un point focal, de la même manière que la pièce *Karapinepine* s'intéresse à la vie de Te Kooti. Il ne faut pas oublier que le télescope permet de voir une situation à distance, qu'il présente une image de la réalité, un miroir, et non la réalité elle-même. Ainsi, la réflexivité dans le théâtre devient un outil qui opère à la fois une concentration de la vie sociale, mais un aussi un détachement entre elle et ses créateurs ainsi que ses spectateurs, de façon à ce qu'ils puissent mettre en branle une réflexion sur ce qu'ils voient et ce qu'ils veulent. Dans *Karapinepine*, la vie de Te Kooti se prête à l'exploration du thème *rangatiratanga*.

CHAPITRE 8: *Te kaupapa* : Le message porté par la pièce

Le chapitre précédent montre bien comment la vie de Te Kooti est utilisée comme une illustration des valeurs et des thèmes qui sont ressortis de l'exploration créative lors de la période d'élaboration de la pièce et lors de la représentation. Au fil des discussions au sein de l'équipe de *Karapinepine*, les significations du mot māori « *rangatiratanga* » sont devenues le *kaupapa* (message ou thème) que les créateurs de la pièce ont voulu transmettre.

Tel que mentionné précédemment, la pièce se termine par une période de discussion avec le public. Les acteurs demandent ce que le mot *rangatiratanga* veut dire pour eux. Lorsque le public est formé d'adolescents et d'adultes, une deuxième question est posée : « Quelles sont les pressions auxquelles vous faites face aujourd'hui et qui vous poussent à révéler les qualités qui vont de pair avec votre propre *rangatiratanga* ? ». Les réponses à ces questions et les réactions feront l'objet d'une discussion plus poussée au chapitre suivant. Bref, les actions de Te Kooti, mais surtout ses habiletés à répondre et à réagir aux événements qui se produisaient autour de lui constituent les matières premières de la pièce.

Avant d'analyser les contributions des publics au thème principal de la pièce, j'aborderai brièvement les significations de *rangatiratanga* que certains auteurs ont relevées dans des milieux māori et les significations selon les créateurs de la pièce.

8.1 Les significations du mot *rangatiratanga*

Le dictionnaire Te Whanake³⁷ offre une définition assez complète du mot en mettant sous sa rubrique les mots et les concepts suivants : « *sovereignty, chieftainship, right to exercise authority, chiefly autonomy, self-determination, self-management, ownership, leadership of a social group, domain of the rangatira* [chef], *noble birth* ». L'expression dans laquelle on le retrouve le plus fréquemment et pour laquelle ce mot est vraiment connu est « *tinu rangatiratanga* », traduite le plus souvent par « autodétermination », autonomie ou souveraineté lorsqu'on parle du peuple māori et de sa situation politique. Les significations de cette expression font encore l'objet d'un

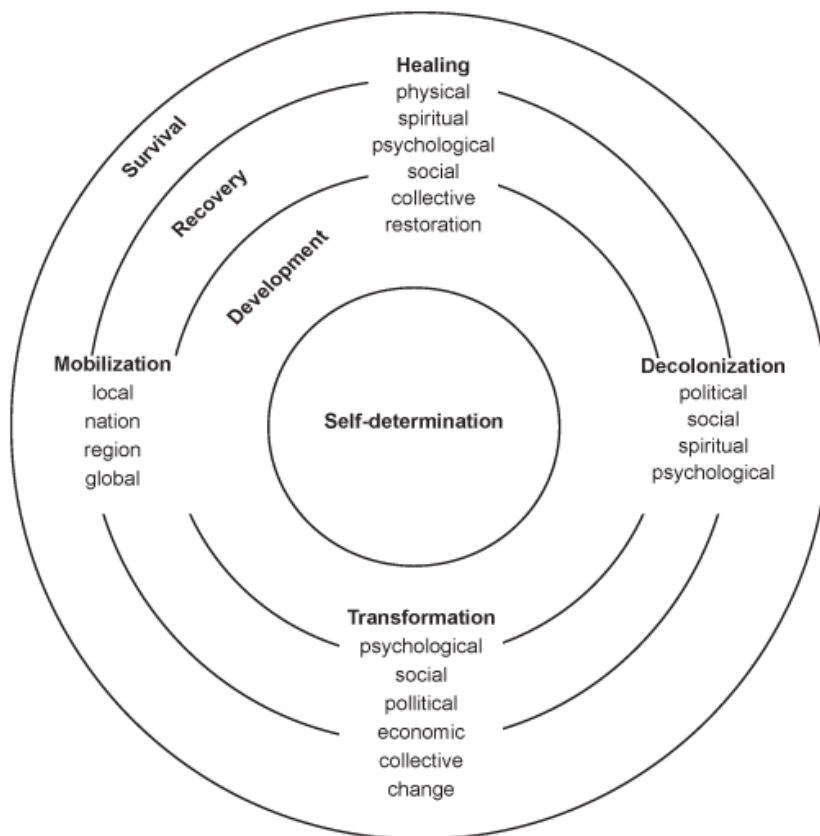
³⁷ <http://www.maoridictionary.co.nz/>

contentieux lorsque vient le temps d'interpréter les versions anglaise et māori du Traité de Waitangi. Certains groupes māori soutiennent que les chefs qui ont signé en 1840, avaient donné leur accord pour céder à la Couronne britannique la *kāwanatanga* (gouvernance) tout en conservant leur *tinō rangatiratanga* (souveraineté) (Gagné 2010: 44).

Linda Tuhiwai Smith (1999 :116-117) place l'autodétermination au centre d'un programme de recherche autochtone dont les objectifs sont représentés à l'aide d'un schéma (figure 5). Cet ordre du jour pour l'action s'inspire des luttes mises en branle par la mobilisation des peuples autochtones depuis les années 1960 et des thèmes qui en sont ressortis (Smith, L. T 1999 : 115). Cette chercheuse et professeure māori emploie le symbole des marées océaniques en raison de l'importance de la mer pour les peuples du Pacifique qui ont développé des relations durables avec elle. Les marées représentent le mouvement, le changement, les processus, les flots d'idées, de réflexions et d'action (Smith, L. T. 1999: 116). Elle a choisi les directions Nord, Est, Sud, Ouest et les a fait correspondre aux processus que sont la guérison, la décolonisation, la transformation, la mobilisation. Ils peuvent être intégrés autant dans les pratiques que dans les méthodologies.

Les quatre marées représentées dans le schéma sont celles de la survie (des personnes, des langues des pratiques sociales et spirituelles), de la récupération ou de la reprise (des territoires et droits autochtones), du développement, puis de l'autodétermination. Elles correspondent à des conditions ou à des états dans lesquels se trouvent les communautés autochtones et à travers lesquelles elles se meuvent. Plutôt que de suivre un schéma séquentiel de développement, le voyage de l'une de ces étapes à l'autre relève de choix et de priorisations en réponse à des crises ou à des situations sur lesquelles les peuples autochtones ont plus ou moins de contrôle (Smith, L. T. 1999: 116).

Figure 6 : Indigenous Research Agenda, tiré de Linda Tuhiwai Smith (1999 : 117)



Lily George (2011) pose également un regard intéressant sur les implications du mot *rangatiratanga* et du leadership māori à partir de ses propres expériences de recherche. Elle discute brièvement du leadership traditionnel, basé sur la hiérarchie des chefs (*rangatira*). Le *whakapapa* (liens généalogiques) était le facteur qui déterminait le leadership, le premier enfant mâle d'une lignée de chefs étant le principal héritier, bien que des femmes puissent aussi accéder au statut de chef (George, 2011: 169-170). D'autres facteurs pouvaient être les alliances en plus de certains attributs spirituels comme le *mana* (autorité, prestige) et le *tapu* (attributs sacrés, restrictions). Elle mentionne également que le leadership pouvait être assumé par des *tohunga* (chefs spirituels ou religieux) ou encore des *kaumātua* (aîné d'une *whānau*, une famille étendue) (George 2011: 170).

Néanmoins, George mentionne une initiative qui a été développée pour pallier aux nouvelles réalités auxquelles fait face la société māori au XXI^e siècle. *Hui Taumata*,

une assemblée de Māori et de Pākehā constituée en 1984 afin de développer au sein de la société māori le milieu des affaires, entre autres, a recommandé en 2005 que les aptitudes de leadership soient nourries, particulièrement chez les jeunes (George 2011: 167). L'assemblée avait alors constaté certaines lacunes en la matière, notamment que les modes traditionnels de leadership ne répondaient pas entièrement aux nouvelles réalités. Pour le chercheur Mason Durie (2003), une réponse aux défis contemporains consiste à encourager la formation des *rangatahi* (jeunes) de façon à ce qu'ils soient en mesure de « danser à l'interface » (George 2011: 176). Cette interface où le leadership doit s'exercer, Durie la situe à la rencontre du monde māori et de *Te Ao Whānui*, la société planétaire.

Dans cette ligne d'idée, George (2011: 179) conçoit *rangatiratanga* comme le statut du chef et fait référence à Knox qui décrit les attitudes qui lui sont associées :

A person should gain authority through displaying the qualities of integrity, generosity, bravery, humility, respect, commitment to the community, binding people together, facilitating rather than commanding, encouraging people to participate in all the important decisions which affect them (Knox n.d. par.:4).

Knox place *rangatiratanga*, ainsi que les valeurs et les attitudes énumérées ici, dans une liste de principes, toujours chéris par les Māori peu importe leur horizon, à mettre de l'avant afin que *te ao māori* (le monde māori) survive aux côtés, sinon à l'intérieur du monde pākehā.

Bref, les discussions autour des significations du mot *rangatiratanga* le ramène à l'affirmation de la souveraineté du peuple māori et d'une manière d'exercer une forme d'autorité, de guider des personnes et des groupes qui s'est transformée selon les besoins de la société māori, notamment en ce qui concerne la négociation avec les mondes pākehā.

8.2 Rangatiratanga selon les membres de la troupe

Les sens que peuvent prendre le mot *rangatiratanga*, développés jusqu'à maintenant, font nécessairement partie de l'univers de significations des créateurs de *Karapinepine*. Or, l'équipe de création, guidée par Moana, la metteuse en scène, a exploré les significations du mot en s'inspirant des différentes parties du mot et sur les

besoins de transformation du leadership traditionnel soulevés par Linda Tuhiwai Smith (1999) et Lily George (2011).

Les participants à mes recherches m'ont expliqué que « *ranga* » signifie « tisser » et « tresser », « *tira* » veut dire « groupe », et « *tanga* » serait une particule qui évoque la mise en action des particules précédentes. Ainsi, *rangatiratanga* peut se traduire par « *leadership* » ou « *self-guidance* », bien que la metteure en scène refusait d'employer les mots anglais qui ne pouvaient exprimer entièrement toutes les subtilités qu'évoque le mot en māori. Ainsi, le message de la pièce consistait à évoquer que le temps d'un « chef » unique est dépassé. Le « *leadership* » doit passer par la collectivité. Les membres d'un groupe doivent reconnaître leurs qualités et savoir les mettre à l'avant-plan lorsqu'une cause ou une lutte l'exige, mais aussi savoir se retirer et laisser d'autres personnes dotées d'autres qualités prendre les devants aux moments opportuns. Ces qualités, dont nous discutons dans la section sur la création de la pièce, étaient celles de Te Kooti. Elles étaient des qualités que Moana, la metteure en scène, cherchait à actualiser et qui ressemblaient à celles que Knox (n.d: par. 4) évoquait précédemment.

En entrevue, j'ai voulu savoir comment certains des membres percevaient le message que *Karapinepine* transmettait. J'ai demandé à Alice, la designer, ce qu'elle aimerait que les publics retiennent de la pièce:

What I would like them to get out of the show would be to learn more about their history and how in a specific focus on leadership and... specifically thinking, like if each audience member thought about being a leader in their own way. Or how they could be their own person within New Zealand society and stand up for that's what ideally I would want them to get from the show. Whether that they politically or artistically or anything. Because we're dealing with political issues in obviously a performative way so yeah, it could be any of those things. But yeah, the leadership thing is quite important. (Alice Hill, entrevue du 29 juillet 2011)

Alice offre un regard sur le leadership qui lui vient d'un univers de signification pākehā. Elle met l'accent sur le leadership qu'elle décrit en quelque sorte comme une façon de développer sa propre personne tout en prenant sa place en Nouvelle-Zélande, tout en étant conscient de son histoire. Pour les membres de la troupe, la création et la présentation de la pièce vise à faire participer les spectateurs, Māori ou non, afin qu'ils réfléchissent aux façons de faire rayonner leur propre *rangatiratanga*.

8.3 « *Rangatiratanga* » selon les publics

Le message de la troupe ayant été circonscrit, il reste à voir comment se sont réalisés ses objectifs et ses attentes en ce qui concerne la transmission des idées développées par la pièce. Pour *Karapinepine*, l'un des objectifs était de faire participer tous les publics et de recueillir leur *whakaaro* (pensées, idées) sur le *kaupapa* (thème, message) de la pièce. Pour Moana et l'équipe de Taki Rua, poser des questions à la fin de la pièce et inscrire les réponses reçues sur des grands morceaux de papier était une première tentative d'impliquer les personnes qui assistent à la pièce de façon à ce qu'elles se l'approprient dans une certaine mesure. Moana était heureuse de l'ajout de cet élément compte tenu du temps restreint qui lui était alloué pour mettre en place une telle stratégie participative, mais considérait aussi qu'il fallait réfléchir à une autre manière de procéder pour les prochaines saisons théâtrales, de façon à impliquer les publics plus tôt dans le processus.

Les membres du public sont donc invités à partager leurs idées en relation avec le thème principal de la pièce, soit *rangatiratanga*. Pendant la dernière partie de la représentation, les acteurs animent une discussion au cours de laquelle ils demandent aux membres du public (souvent des élèves des écoles primaires et secondaires, māori ou non māori) ce que le mot « *rangatiratanga* » signifie pour eux. Lorsqu'ils se trouvent devant un public adulte ou dans une école secondaire, les acteurs posent aussi la question : « Quelles sont les pressions auxquelles vous faites face aujourd'hui et qui vous poussent à révéler les qualités qui vont de pair avec votre propre *rangatiratanga* ? »

Après avoir posé les questions, les acteurs montraient au public les réponses des autres écoles et centres communautaires qu'ils avaient recueillies sur différentes feuilles du rouleau de papier. Par ce geste, les acteurs partageaient le trajet de la tournée avec les publics en plus des réponses obtenues lors des autres représentations. Les acteurs demandaient ensuite aux membres du public de discuter entre eux en sous-groupes avant de recueillir leurs réponses. Souvent, les professeurs se mêlaient aux groupes et encourageaient les dialogues. Les réponses étaient transcrites sur des grandes feuilles de papier d'un rouleau conçu pour être déposé sur un chevalet. Je

tenais le rouleau alors qu'un des acteurs donnaient la parole aux membres du public et que les autres les inscrivaient sur le papier.

Pour Moana, cette période d'échanges faisait partie intégrante de la pièce. Chaque membre du public, chaque contribution constituait un ajout, de nouveaux éléments qui enrichissaient le script. Cette dimension participative pousse à un niveau encore plus élevé l'idée de théâtre vivant et en mouvement défendue par Hastrup (1998: 29). Les membres du public, appelés à devenir des créateurs de la pièce, sont à leur tour investis de ce pouvoir d'agencéité, tout comme les acteurs (chapitre 6). Le jeu de l'imagination des membres du public leur permet d'interpréter le message transmis par la pièce, de réfléchir à leur propre situation en fonction des informations fournies. La structure de *Karapinepine* leur offre la possibilité d'aller plus loin en exprimant leurs réflexions au sein du groupe en présence, résolvant non seulement leur situation personnelle, mais aussi celle du groupe (Hastrup 2007: 39).

8.2.1 *Patai tuatahi* : Première question

Une recension des mots et des phrases que les publics ont lancés à la fin des pièces révèle les associations qui ont été faites entre les images et les thèmes présentés par la pièce et le mot *rangatiratanga*. Selon les publics, les réponses étaient fournies en māori ou en anglais. Les mots qui ont été mentionnés les plus fréquemment (plus de dix fois) sont des variantes de *mana*, *rangatira*, *tiaki*, *awhi*, *reo* et *manaaki*.

Le mot *mana* est souvent traduit par « prestige », « autorité », « contrôle » et « pouvoir ». Les réponses du public mettaient le plus souvent le mot *mana* en relation avec les mots māori « *tangata* » comme dans « *mana tangata* » (l'autorité des êtres humains), « *o ngā iwi* » comme dans « *mana o ngā iwi* » (autorité / pouvoir spirituel des tribus, du peuple) et « *o te rangatira* » comme dans « *mana o te rangatira* » (autorité / pouvoir spirituel du chef). *Whakamana*, une forme verbale du nom « *mana* » qui signifie donner du prestige, de l'autorité à quelqu'un ou quelque chose, a aussi été mentionné, par exemple dans l'expression « *whakamana ngā tikanga māori* » (donner de l'autorité, du pouvoir aux coutumes et traditions māori).

Le mot « *rangatira* » (chef) était parfois combiné à « *reo* » (langue) comme dans « *te reo rangatira* » suggérant la grandeur et la prospérité que l'on doit lui associer. «

Mahi rangatira » ou « *kai rangatira* » impliquent surtout les tâches d'un chef ou encore l'action de mener. Enfin, « *tinu rangatiratanga* » est l'expression qui est utilisée pour désigner la souveraineté.

La mention du mot « *reo* » (langue) faisait toujours référence à la langue māori. En effet, « *reo* » est entendu comme un raccourci pour désigner la langue māori en Aotearoa Nouvelle-Zélande (Metge 2010 : 60). Dans certains cas, l'association était faite explicitement (« *reo rangatira* », « *reo māori* »). Les réponses données en lien avec « *rangatiratanga* » suggèrent que ce concept est associé au fait de parler māori (« *kōrero maori* ») et à l'idée de donner de la force à la langue (« *whakakaha te reo* »). La plupart des endroits visités par la troupe peuvent expliquer en partie l'importante présence du mot « *reo* » dans les réponses des spectateurs. Le système scolaire māori, développé à partir des années 1980 avec les premiers *kōhanga reo* (écoles pré-maternelles d'immersion) compte parmi ces objectifs celui de réattribuer à la langue sa validité et sa légitimité (Smith, G. H. 2003: 4). De plus, la pièce elle-même, jouée entièrement en māori, risquait fortement d'attirer des publics qui ont à coeur ou du moins, qui désirent approfondir leur connaissance de la langue. Toutefois, un employé de Te Puni Kōkiri (Ministry of Māori development) a évoqué « *te reo* » en réponse à la deuxième question, comme « *pressure to rise up* », comme si la perte de la langue exerçait une pression à laquelle il fallait répondre en la revitalisant.

Manaakitanga (hospitalité), ou sous sa forme verbale *manaaki* signifie « appuyer », « prendre soin de », est un autre mot associée au thème « *rangatiratanga* » par les publics après la pièce *Karapinepine*. Mead (2003: 29) identifie cette valeur comme étant importante en toutes circonstances et il la décrit comme celle de l'entretien des relations et de l'attention particulière prêtée à la façon dont les autres sont traités.

Les autres mots mentionnés étaient souvent des valeurs et des principes associés aux *tikanga* (coutumes) comme « *aroha* » (amour inconditionnel) et « *whanaungatanga* » qui met l'accent sur les relations de parenté et les obligations ou les attentes par rapport au soutien mutuel qui est offert par une *whānau* (famille étendue) et les personnes qui la composent (Mead, 2003: 28). Cette idée est aussi renforcée par la forte occurrence des mots « *tāngata* » (personnes, être humain, peuple) et « *iwi* » (tribu ou peuple). Ainsi, une partie importante du corpus des

réponses aux questions est constituée de noms ou de groupes nominaux qui expriment des principes et des valeurs importants dans *te ao māori* (le monde māori), lesquels sont également répétés très souvent parmi les Māori, mais également à l'école, à la télévision et dans des événements de toutes sortes.

D'autres groupes de mots étaient souvent formulés comme des prescriptions qui suggèrent les actions à suivre afin d'agir de façon à mettre en valeur les idées derrière « *rangatiratanga* ». « *Tiaki* » est un verbe qui veut dire garder, prendre soin de, protéger, conserver. Les membres du public ont associé au concept de « *rangatiratanga* » les idées de conservation ou de protection des personnes, par exemple: « *tou hoa* » (ton ami), « *ngā tamariki* » (les enfants), « *ngā rangatira* » (les chefs), « *ngā tuakana* » (les aînés d'une famille), « *whānau* » (la famille élargie), « *te ao* » (le monde), « *tāngata* » (les humains), « *ngā teina* » (les cadets d'une famille) et « *ngā pepi* » (les bébés). D'autres mots faisaient référence à la protection de leur environnement: « *ngā whare* » (les maisons), « *tiaki te whenua* » (la terre) et « *tiaki Papatuanuku* » (la Mère Terre). Enfin, la combinaison entre « *tiaki* » et « *pukapuka* » (livres) est revenue à plusieurs reprises, puis « *taonga* » (trésor) une seule fois. Le nom « *kaitiaki* », quant à lui, signifie gardien. S'ajoute ensuite à cette liste le verbe *awhi* (embrasser, chérir, entourer) et ses variations: chérir ses amis, ses parents, s'aimer les uns les autres puis le mot « *awhiawhi* » (câlin). Une prescription populaire fût aussi celle de « *whakarongo* (écouter) *ki te kaiako* (le/la professeur/e)», « *ki te kaikōrero* (orateur sur un *marae*) ».

Plusieurs réponses évoquaient le monde des arts. Le « *kapa haka* » et les « *waiata* » (chansons) sont revenues à quelques reprises ainsi que « *matauranga* » (connaissance). Les réponses en anglais, moins nombreuses, concernaient l'idée de guider par l'exemple, l'amitié, l'indépendance, les responsabilités et la confiance.

8.2.2 *Patai tuarua* : Deuxième question

La deuxième question posée était « Quelles sont les pressions auxquelles vous faites face aujourd'hui et qui vous poussent à révéler les qualités qui vont de pair avec votre propre *rangatiratanga* ? ». Pour Moana, l'idée est de demander aux publics de mettre en parallèle les épreuves subies par Te Kooti et celles auxquelles eux-mêmes font face aujourd'hui. Au final, la pièce suggère qu'il est possible pour tout le monde de

devenir une forme de prophète et d'utiliser les épreuves afin d'émerger en tant que « leader ». J'ai observé que les acteurs avaient de la difficulté à formuler cette deuxième question dans les mêmes mots pour lui donner les mêmes significations à chaque représentation. Les réponses qui ont été données identifiaient d'une part, ces épreuves vécues par les membres du public, et d'autre part, les moyens qu'ils imaginaient pour surmonter ces épreuves.

Les discussions avec les publics adolescents (environ 14 à 18 ans) tournaient autour des pressions qui venaient de leur entourage, qu'il s'agissait de leurs pairs, des personnes de leur famille et de leurs aînés. Certains ont déploré l'image des jeunes Māori que les médias présentaient (par exemple, qu'ils appartiennent à des gangs de rue). Le racisme, la violence, l'intimidation, la consommation d'alcool et de drogues, les relations entre les femmes et les hommes constituaient autant d'éléments qui ont fait surface lors de ces discussions.

Chez les publics adultes, l'injustice, *whakapapa* (généalogie), le départ prématuré des ancêtres, le « *multitasking* » ont été mentionnés. Le mot *whakamaa*, utilisé pour décrire « *a range of feelings from shyness through embarrassment to shame and behaviour involving varying degrees of withdrawal and unresponsiveness* » (Metge, 1995: 336) a aussi fait surface. Les adultes ont aussi fait référence aux « *pehitanga o te Pākehā, o te iwi* » (les pressions des Pākehā, de la tribu ou du peuple māori).

8.3 Conclusion

Cette période de mise en commun des significations du mot *rangatiratanga* met ainsi en lien les images et les thèmes de la pièce avec les expériences quotidiennes vécues par les membres du public en faisant référence à un personnage de l'histoire de la Nouvelle-Zélande.

Roma Potiki, poétesse et femme de théâtre très active pendant les années 1980, parle du théâtre māori en tant que *tino rangatiratanga* en action:

There's a driving force in Māori theatre to re-establish cultural identity, to work with our own stories and people, and to reassert the mana [autorité, prestige] of the tangata whenua [peuple autochtone]. I see Māori theatre as tino rangatiratanga in action. By that I mean it is a visible claiming of the right to control and present our own material in the way which we deem most suitable, and using processes we have determined. (Potiki, dans Ihimaera, 1991 : n.d.)

Cette conception rejoint celle de Linda Tuhiwai Smith en mettant l'accent sur une force motrice qui vise une réappropriation des identités culturelles, des histoires et du *mana* (autorité, prestige) du peuple māori.

Les praticiens du théâtre, en tant qu'agents, au sens de Ortner (2006), peuvent reprendre en main le contrôle en déterminant eux-mêmes leur processus (comme celui de la collaboration créative) dans un contexte de résistance et de réaffirmation de leur souveraineté. La pièce *Karapinepine* permet à la fois aux créateurs et aux publics de se situer dans l'histoire de leur pays et de réclamer le contrôle et la reprise en charge de leurs capacités, de leurs habiletés et de leur potentiel.

CHAPITRE 9: *Karapinepine* en tournée: Rencontres et négociations des relations

Ce chapitre plonge dans l'univers de la tournée de la pièce *Karapinepine* qui a visité plusieurs écoles et salles de spectacles dans les villes de l'Île du Nord. La première partie présente une description de la vie quotidienne de la troupe. Je m'attarderai donc à relater les rencontres entre la troupe et ses publics, en plus de réfléchir à la manière dont mes interactions dans ces cadres ont été teintées par ma position d'étudiante chercheuse étrangère. Un regard sera également porté sur le théâtre en tant qu'outil de transmission de la langue et de la culture.

9.1 La tournée en contexte

Avec *Karapinepine*, Taki Rua en était à sa seizième tournée de la production théâtrale annuelle jouée entièrement en langue māori. Du 28 juin au 21 août 2011, l'équipe de création de la pièce a parcouru l'Île du Nord, visitant 14 écoles, *marae* et centres communautaires. Les descriptions et les réflexions du présent chapitre tiennent compte de la partie de la tournée à laquelle j'ai pris part, c'est-à-dire la portion du 28 juin au 23 juillet 2011 qui a couvert l'espace géographique entre Wellington et Auckland, en passant par Hamilton et Rotorua (voir carte en annexe A).

Lors d'une réunion de production qui s'est déroulée durant la période de création de *Karapinepine*, et en discutant avec les acteurs, Moana, la metteuse en scène, a exprimé sa déception de constater qu'à chaque année, certaines régions du pays passaient sous le radar et n'étaient pas visitées par la troupe. Elle voulait ainsi penser à des manières de pouvoir impliquer ces publics qui ne sont pas rejoints. L'un des acteurs tenait beaucoup à faire voyager la pièce jusqu'aux communautés de l'Île du Sud puisqu'il résidait à Christchurch depuis plusieurs années. À chaque saison, la visite de la partie australe du pays est incertaine, en raison des fonds supplémentaires que cela implique. Malgré les efforts de Keryn, la gestionnaire de la tournée, et de Taki Rua, la troupe ne s'est pas produite dans des écoles de l'Île du Sud en 2011, lorsque j'y étais.

Les acteurs se sont produits à 21 reprises lors de la première section de la tournée devant des publics scolaires d'un *kōhanga reo*³⁸, de huit *kura kaupapa māori*³⁹, de niveau primaire et secondaire, et de cinq écoles non māori. Pendant la semaine de la langue māori (*te wiki o te reo māori*⁴⁰), des employés de Te Puni Kōkiri (Ministry of Māori Development)⁴¹ et du Tribunal de Waitangi⁴² de Wellington ont également assisté à une représentation de *Karapinepine* dans des salles de réunion. Les autres représentations ont eu lieu au théâtre du musée national de la Nouvelle-Zélande, Te Papa Tongarewa (Wellington), dans des centres culturels tels que le Mangere Arts Centre (Auckland Sud), Te Hana Cultural Centre (Te Hana) ainsi qu'aux *marae* Awataha (Auckland, North Shore City) et Te Unga Waka (Auckland central).

J'ai été en mesure de participer et d'assister aux quatre premières semaines de la tournée en occupant le rôle de « *tour manager* ». Le directeur artistique de Taki Rua m'a offert ce poste étant donné que Moana, qui devait remplir ce rôle à l'origine, a décidé de se retirer en raison de sa grossesse. Les tâches principales associées à cette fonction sont celles de conduire le véhicule de tournée d'un endroit à l'autre, d'établir les contacts avec les hôtels et les responsables des écoles qui seront visitées ainsi que de remplir des rapports à la fin de chaque représentation.

9.2 La tournée et les acteurs

Pour la plus grande partie des quatre semaines de la tournée auxquelles j'ai assisté et participé, les acteurs et moi formions le noyau de personnes qui ne se quittaient que très rarement. Notre modeste caravane de tournée, une mini-fourgonnette de couleur marron, était le seul élément de constance dans notre existence temporairement nomade, faisant la liaison entre chambres d'hôtel et salles de

³⁸ Littéralement « nids de la langue », il s'agit d'écoles préscolaires d'immersion en langue māori principalement guidées par des principes, des valeurs et des philosophies māori. Le premier *kōhanga reo* a ouvert ses portes à Wellington en 1982 (Smith, G. H. 1992: 94).

³⁹ L'organisation, la philosophie et les principes pédagogiques de ces écoles d'immersion se basent sur ceux qui sont en vigueur dans les *kōhanga reo* (Smith, G. H. 1992: 96).

⁴⁰ Semaine annuelle de la promotion de la langue māori.

⁴¹ *Te Puni Kōkiri* (un groupe qui avance ensemble) est le ministère du Développement māori. Il agit en tant que conseiller principal de la Couronne en ce qui a trait aux relations entre la Couronne et les Māori. Il guide les décisions en matière de politiques publiques en conseillant le gouvernement sur les politiques qui ont trait au bien-être et au développement des Māori. (*Te Puni Kōkiri* 2012)

⁴² Créé en 1975, le Tribunal de Waitangi a pour mandat d'émettre des recommandations en ce qui a trait aux revendications en lien avec l'application pratique du Traité de Waitangi (1840) (Orange 1987 : 246).

spectacles. Elle transportait quelques objets pour le confort des acteurs, quelques oreillers et des couvertures. La présence d'un navigateur fonctionnant par positionnement satellite s'est avérée très précieuse pour pallier à ma connaissance on ne peut plus sommaire des routes de la Nouvelle-Zélande. Le matériel de tournée nécessaire à la représentation de la pièce, notamment les costumes et les décors, a été réduit au minimum. La scène étant un cercle quasi-imaginaire, un rouleau de ruban adhésif suffisait pour marquer le sol en quelques endroits pour délimiter l'espace de jeu. Les accessoires dont l'équipe disposait étaient une *rakuraku* (guitare) afin d'accompagner les chants lors de la *waiata* (chanson) finale de la pièce et un rouleau de papier sur lequel les réactions des publics étaient notées à la fin de la pièce.

L'utilisation d'aussi peu de matériel découle d'un choix délibéré de la metteure en scène et de la designer. D'une part, elles voulaient faciliter les déplacements et l'installation de la scène au quotidien pendant la tournée. Toutefois, plusieurs autres productions de Taki Rua et même de la TRMS avaient des décors plus élaborés, ce qui impliquait d'avoir recours à la location d'une petite remorque pour les transporter. Malgré cela, les créateurs doivent garder en tête la grande variété des dimensions des espaces scéniques qui se trouvent dans les endroits visités. En 2011, l'équipe s'est produite à la fois dans une salle d'école où l'espace de jeu était un demi-cercle dont le rayon mesurait à peine trois mètres et dans un théâtre qui pouvait recevoir 328 personnes. Ces contraintes techniques et parfois économiques sont le lot de toutes les productions de la TRMS. Or, la metteure en scène et la designer ont poussé à un niveau rarement atteint chez Taki Rua l'absence de décor et le caractère minimaliste des accessoires. Cette décision est le fruit de la démarche artistique derrière l'élaboration de cette production qui, comme mentionné précédemment, misait sur le développement d'un théâtre « physique » où les corps des acteurs allaient être les points focaux de l'expression dramatique. Les costumes étaient donc assez simples. Des chandails juste au corps pour les actrices et une chemise noire pour l'acteur. Les deux actrices portaient toutefois de longues jupes dont les pans pouvaient être soulevés de façon à créer des formes ou à les accentuer. Les jupes étaient ainsi des accessoires en elles-mêmes et elles complétaient l'idée d'une esthétique du mouvement d'abord basée sur le corps des acteurs.

En ce qui concerne l'hébergement, de façon générale, nous demeurions dans des hôtels très confortables dont le coût était couvert par Taki Rua. Keryn, qui nous a accompagné pour une portion de la tournée, s'occupait d'entrer en contact avec les écoles, d'établir l'horaire de la tournée et de faire les réservations pour l'hébergement de la troupe. Elle m'a expliqué qu'elle et Taki Rua tenaient à ce que les acteurs puissent se trouver dans des endroits qui leur permettraient de bien se reposer et d'être frais et dispos pour accomplir leur travail. Elle optait donc habituellement pour des chambres conçues comme des appartements. Chacun d'entre nous avions donc une chambre privée tout en partageant un espace commun composé d'une petite salle de séjour et d'une cuisine. Cet espace permettait à l'équipe de se retrouver à la fin d'une journée, de discuter des représentations, des réactions des publics et de décompresser un peu. La plupart de ces endroits étaient aussi équipés d'une machine à laver et d'un sèche-linge, ce qui facilitait l'entretien des costumes dont les acteurs et moi étions responsables.

Le rythme de vie pendant la tournée pouvait être très exigeant pour les acteurs. Les journées étaient bien remplies et impliquaient parfois de parcourir de longues distances sur la route. En général, les acteurs donnaient au moins deux représentations par jour, toujours dans des salles différentes, mais parfois dans la même ville. Les acteurs décrivaient la pièce comme étant 45 minutes d'activité physique intense, mais également comme une partie de plaisir où chants et danse sont au rendez-vous. Ils appréciaient énormément les contacts avec les différents publics. Après une représentation où le public avait été particulièrement enthousiaste, Haimona s'était exclamé: « *I just had a kai!* » (je viens juste de manger!). Cette expression illustre bien la façon dont les représentations carburèrent à l'énergie des publics dont les acteurs se nourrissaient. Or, comme après tout bon festin, la fatigue pouvait arriver rapidement. En soirée, tout le monde en profitait pour se reposer et pour préparer la journée à venir, s'il y avait lieu, en pressant les costumes. On s'affairait à préparer notre souper et parfois aussi la nourriture pour le lendemain. Si le temps le permettait avant d'aller au lit et si l'énergie y était, nous regardions la télévision. Au programme, le bulletin d'informations *Te Kaea* de la chaîne Māori Television puis, les populaires téléromans *Shortland Street*, *Outrageous Fortune* et *Home and Away*. Nous regardions parfois des films diffusés sur les chaînes spécialisées.

Les soirées étaient aussi l'occasion de rester en contact avec sa famille proche ou son conjoint en leur téléphonant. L'éloignement de la famille était difficile pour les acteurs et nous en discussions régulièrement. Les semaines s'écoulant et la fatigue, l'ennui et le désir de retourner à la maison grandissaient et se traduisaient parfois par une atmosphère tendue au sein de la troupe. Des événements tels que des mésententes avec un conjoint ou encore des membres de la famille qui étaient malades exacerbèrent ces tensions. Cependant, alors que la tournée provoquait un éloignement avec les membres de la famille proche, elle entraînait également des rencontres et des retrouvailles avec d'autres membres de la famille résidant dans les endroits visités. Les acteurs étaient très heureux de renouer avec des personnes qui leur étaient chères et qui habitaient dans d'autres régions du pays. Ils pouvaient également les inviter à aller voir la pièce et étaient contents de partager leur création avec des membres de leur famille. Les acteurs passaient ensuite du temps avec leur famille pendant la soirée ou la journée qui suivait la représentation.

Taki Rua étant une compagnie de production théâtrale professionnelle, les acteurs étaient rémunérés pour leur travail en répétition et en tournée. Cette source de revenu était extrêmement importante pour eux et servait éventuellement à assurer leur subsistance et celle de leur conjoint et de leur(s) enfant(s). Les acteurs adoptèrent un train de vie très modeste pendant la durée de leur contrat et ont consommé avec parcimonie de façon à économiser le salaire qu'ils gagnaient. Les sorties et les repas au restaurant, habituellement de restauration rapide, étaient des occasions d'exception. Certains l'exprimaient ouvertement : « *We're on a budget.* » Cette réalité devenait aussi évidente lorsque nous faisons les emplettes ensemble au supermarché où la nourriture peu coûteuse était recherchée. Le directeur artistique de Taki Rua avait toutefois alloué 50 dollars par semaine pour l'achat de fruits, de légumes et d'aliments qui allaient permettre aux acteurs de se maintenir en bonne santé.

9.3 Rencontres: Accueil et réciprocité en Aotearoa Nouvelle-Zélande

La tournée de la pièce en langue māori implique d'aller à la rencontre de nombreuses communautés partout en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Une partie importante de la tournée consiste à entrer en contact avec les personnes responsables

des écoles ainsi qu'avec le public. L'accueil qui nous était réservé à chacune des salles de spectacle variait selon les endroits et les circonstances. Certaines organisations présentaient la troupe en la remerciant de venir présenter la pièce chez eux alors que d'autres procédaient à des *whakatau* ou encore à un *pōwhiri* (cérémonies de bienvenue).

Par exemple, à Te Kura Kaupapa Māori o Porirua (école primaire et secondaire d'immersion près de Wellington), un homme a fait un *mihi* (salutations) en reconnaissant la présence de Moana, qui nous a suivis pendant la première semaine de tournée qui avait lieu dans des écoles de la région de Wellington, en insistant sur les liens qui les unissaient. Les deux s'étaient connus quelques années auparavant alors qu'elle faisait des recherches sur son *marae*. Moana m'a confié qu'elle avait apprécié ce geste et que bien qu'il ne s'agissait pas d'un *whakatau* ou d'un *pōwhiri* formel, ce genre de discours était important avant une représentation « *because it clears the space* ». Il s'agit de faire en sorte que les parties impliquées, en l'occurrence les acteurs et le public, sachent, du moins sommairement, qui se trouve devant eux. C'est une façon de faire connaissance, de savoir d'où viennent les acteurs. Ces informations fournies, les présentations ayant été faites, il est possible pour les acteurs de donner la performance et, pour le public, de la recevoir. Ainsi, sans déployer une cérémonie d'accueil, ce genre d'intervention remplit toutefois une fonction similaire, tel que discuté au chapitre 4. D'ailleurs, Moana demandait aux professeurs ou aux hôtes de s'adresser de façon similaire au public et à la troupe avant le début de la pièce en guise d'introduction. Elle m'a également chargée de faire de même pour le reste de la tournée.

Dans le cas de l'école de Porirua, il importe de mentionner que l'un des acteurs, Haimona, avait fréquenté cet établissement d'enseignement pendant son enfance et que sa mère y travaillait toujours comme enseignante. Il n'y eut pas de *mihi* officielles lors de cette représentation, mais Haimona s'y était présenté tôt le matin de la représentation en compagnie de sa conjointe et de son enfant qui l'avaient rejoint pour l'occasion afin de participer à la *karakia* (prière) matinale. Il est très commun pour les membres de la famille de s'appuyer et de s'encourager (*tautoko*) mutuellement en accompagnant une personne lors d'événements importants de sa vie (Durie 2001, Gagné 2013), comme cela a été le cas lors du *whānau day* de l'équipe de *Karapinepine*.

Pour la représentation de Porirua, il semble que des liens déjà bien établis entre les membres de la troupe et les personnes de l'école étaient assez forts pour ne pas nécessiter de cérémonie de bienvenue formelle. De manière semblable, lors de notre passage à Hamilton, l'une des professeures nous a explicitement dit que puisque la troupe avait déjà visité cette école, un *pōwhiri* complet n'était pas nécessaire. Les liens entre la troupe et l'école avaient été établis précédemment.

À la fin de la représentation de la pièce, la plupart de nos hôtes nous offraient de prendre une *cuppa* (diminutif de *cup of tea*), une tasse de thé souvent accompagnée d'une collation pouvant être composée de petits biscuits ou encore de pain frit et de têtes de poisson. Aussi, les élèves se levaient habituellement pour offrir une *waiata* (chanson) en remerciement pour la représentation. Il s'agit de la mise en pratique du principe d'*utu* (réciprocité) par l'offre d'un *koha* (don, cadeau) (Mead 2004 : 362).

Les accueils se déroulaient généralement de façon semblable à tous les endroits que nous visitons. À notre arrivée dans une école ou sur un *marae*, une cérémonie s'apparentant au *whakatau* de la journée familiale du début de la période de répétition (voir chapitre 4) était mise en place par nos hôtes et hôtesses. Deux événements méritent ici d'être mentionnés. À Auckland, au *marae* Te Unga Waka, un *marae* urbain, les *tangata whenua* (personnes qui ont un lien avec le *marae*) ont tenu un *whakatau* (cérémonie de bienvenue) afin de nous accueillir. Ce *marae*, comme plusieurs *marae* urbain, est pantribal et lié à une dénomination religieuse, en l'occurrence l'Église catholique romaine. Or, l'affiliation à l'Église prévaut ici sur l'affiliation tribale (Walker 2004: 201). Salmond explique comment ce *marae*, associé à une Église, fonctionne :

The Centre is run by a marae committee for the benefit of all Maoris in Auckland, but it is tacitly regarded as a Catholic "marae". Because the Centre has no open space or marae ātea [ceremonial courtyard], and because its architecture bears little resemblance to a traditional marae, it cannot be considered a marae in the strict sense of the term, but a wide range of hui [meetings] including tangi [funerals] are staged there, and guests can be housed overnight. Traditional decorative elements are included in the decor to mark Te Unga Waka as a Maori place, and the Catholic Society functions as an adapted form of tangata whenua [people of the place, connected to the marae]. (Salmond 1975 : 87-88)

Fait à noter, la préparation pour un *whakatau* se discute avant la cérémonie. Du côté des visiteurs, donc de la troupe, les acteurs se consultaient pour déterminer dans quel ordre ils allaient procéder pour les allocutions (il faut savoir quel est le *kawa*

(protocole) en vigueur sur le *marae* en question) et qui allait parler. Ce rôle, traditionnellement tenu par les hommes revenait généralement à Haimona. On décidait aussi quelle chanson allait être chantée.

À Te Unga Waka Marae, les *tangata whenua* (ici le groupe qui administre le *marae*, soit la *Catholic Society* (Salmond, 1975: 87)), cinq femmes et hommes, nous ont reçus. Nous nous sommes assis sur des chaises placées en rangées devant eux. L'un des hommes a parlé, puis Haimona l'a suivi. Chacun des groupes a chanté une chanson à son tour et nous avons procédé au *hongī* (appuyer son nez sur celui de la personne qui se trouve devant soi). Nos hôtes ne sont pas restés pour assister à la représentation. Contrairement aux représentations dans les écoles où les professeurs ou les directeurs réservent une plage-horaire pour la venue de la troupe, les installations de ce *marae* avaient été louées par Taki Rua afin de se produire au centre-ville d'Auckland. Il était pourtant du devoir des administrateurs du *marae* d'accueillir la troupe conformément aux *tikanga* (coutumes) (Mead 2003 : 118).

Cette représentation fut particulièrement mémorable puisque plusieurs membres des familles des gens de Taki Rua ou des amis et collègues qui gravitent autour de la compagnie s'y sont présentés. Bien que je n'aie pas pu comprendre tout ce qui s'était dit ce soir-là puisque les discussions étaient en māori, je retiens que l'oncle d'un des acteurs s'est levé pour les remercier à la fin de la pièce, puis a offert une chanson à ceux qui étaient présents. Intitulée *The Song of Te Kooti*, elle a été composée à l'occasion d'une compilation musicale dont les chansons se basent sur les œuvres littéraires de Witi Ihimaera, un romancier, poète et professeur de littérature māori connu internationalement. La chanson en question relate la vie de Te Kooti en mettant l'accent sur plusieurs des événements relatés dans la pièce. Les acteurs ont été très touchés et inspirés par cette intervention d'un membre de la famille d'un des leurs, qui est aussi un artiste connu en Aotearoa Nouvelle-Zélande. Ils se sont procuré la version de la chanson sur disque compact et cet hymne à Te Kooti a accompagné nos tribulations dans notre mini-fourgonnette pour le reste de la tournée.

9.4 Ma position par rapport à la troupe

À chaque nouvelle visite sur un *marae* ou dans une école māori, à chaque nouvelle représentation, ma position au sein de la troupe semblait être ambiguë. Aux yeux des personnes qui nous recevaient, j'avais l'impression d'être considérée comme une membre de la troupe, sans toutefois être complètement des leurs. Je revêtais presque toujours la veste arborant le logo de Taki Rua, non seulement parce que les températures hivernales oscillant entre dix et quinze degrés Celsius pendant la journée rendaient son port à la fois confortable et nécessaire, mais bien aussi à des fins d'identification. Je sentais qu'on me plaçait dans une position de complicité avec la troupe, comme une alliée. Dès notre arrivée, après les « *kia ora* » ou « *tena koe* » (salutations informelle et formelle), nos hôtes passaient tout de suite à l'anglais pour interagir avec moi. Cependant, mes efforts étaient reconnues et appréciés lors des occasions (environ 5), comme les *whakatau* où j'ai fait mon court *mihi* (salutation et présentation), indiquant mon nom et mon origine: « *Ko Geneviève toku ingoa. No Kānata ahau* » (Mon nom est Geneviève. Je viens du Canada). Après l'une des cérémonies de bienvenue, un hôte m'a encouragée à « me laisser aller » pendant que les acteurs chantaient la *waiata* (chanson), preuve que mon corps et mon attitude indiquaient de diverses façons mon origine étrangère en terres d'Aotearoa et mon manque de confort.

L'image et les idées que j'avais des *Kura Kaupapa Māori* (écoles primaires d'immersion en māori) avant de les visiter avaient été hautement influencées par les témoignages des membres de l'équipe de création qui les avaient fréquentées. Pendant les répétitions, les discussions sur la tournée laissaient entendre que la langue māori était obligatoire dans ces établissements, ayant pour effet de me faire appréhender les visites dans ces écoles. De plus, j'avais en tête ce que Graham H. Smith articule ici sur la validation et la légitimation des aspirations culturelles et identitaires selon la perspective théorique et pratique *kaupapa māori* dans le contexte de ces écoles. Elle vise à assurer la pérennité de la langue, mais aussi des principes philosophiques et pédagogiques dans un environnement qui existe par et pour les Māori, sans ingérence extérieure:

In Kura Kaupapa Maori, 'to be Maori' is taken for granted; there is little need to justify one's identity, as is the case in most other 'mainstream' educational settings. In Kaupapa Maori educational settings,

Maori language, knowledge, culture and values are validated and legitimated by themselves - this is a 'given', a 'taken for granted' base in these schools. Maori cultural aspirations are more assured in these settings, particularly in light of the wider societal context of the struggle for Maori language and cultural survival. (Smith, G. H. 2003 : 8-9)

Ici, parler māori n'est qu'une composante, sans vouloir diminuer son importance, d'une démarche plus large. Par ailleurs, Graham H. Smith précise bien que:

while the revival and survival of Maori language is central, Kaupapa Maori schooling is not a retrenchment in the traditional past, but an aid to enable Maori children to participate in and contribute fully to modern New Zealand society. The dominant influence of English language and Pakeha culture are so powerful outside of the school that Maori children learn to speak English anyway (Smith, G. H. 1992: 97).

Les *Kura Kaupapa Māori* forment donc des élèves qui peuvent célébrer la culture māori tout en étant ouverts sur le rôle qu'ils sont appelés à jouer dans la société néo-zélandaise. D'ailleurs, je n'étais pas la seule à me questionner sur mes compétences en māori qui étaient extrêmement limitées. Dans une conversation, je parvenais à saisir environ un mot sur trente, sans toujours être en mesure de comprendre le sens de la phrase, à moins d'être en mesure d'interpréter suffisamment d'indices fournis par le contexte. Certains des acteurs appréhendaient le fait de devoir guider la période de discussion à la fin de la pièce complètement en māori, bien qu'il s'agissait de la langue maternelle de deux d'entre eux. Tous trois se sentaient à l'aise avec le script de la pièce, mais étaient préoccupés par la possibilité d'avoir recours à quelques mots anglais dans le cas d'un blanc de mémoire. Ils ne parlaient pas toujours en māori dans leur vie quotidienne. Cela traduit bien toute la puissance de l'influence dominante de l'anglais.

Cela dit, on ne m'a jamais fait sentir que ma connaissance insuffisante de la langue māori était problématique. Mes inquiétudes par rapport à la communication avec les gens dans les écoles étaient plus ou moins fondées. J'ai toujours été accueillie à bras ouverts. Les personnes que j'ai rencontrées démontraient généralement beaucoup d'enthousiasme pour partager leurs connaissances avec moi. Elles me racontaient l'histoire de l'établissement de leur *marae* et m'expliquaient en quoi consistait la situation socio-économique de leur région. Lorsque je demandais comment exprimer une phrase en māori, mes interlocuteurs étaient toujours ravis de m'aider à choisir les mots appropriés et à corriger ma prononciation. Or, je ne pouvais m'empêcher de sentir que je perturbais un certain équilibre lorsque je parlais en anglais avec le personnel des

écoles māori, perçant ces lieux de résistance et d'affirmation culturelles d'une pointe de l'influence dominante de la langue anglaise. Ainsi, je m'abstenais généralement de parler aux élèves en anglais, mais en tant que « *tour manager* », j'avais la responsabilité de me présenter au secrétariat, de demander des détails à la personne ressource pour le spectacle tels que l'endroit et l'heure où allait avoir lieu la pièce et d'autres informations, selon les cas. Bref, cette réflexion donne un aperçu de la négociation entre mes rôles d'étudiante chercheuse étrangère et de « *tour manager* » dans le cadre de la tournée de *Karapinepine*.

9.5 Communication et transmission de la langue et de la culture

J'ai demandé à Haimona, l'un des acteurs de *Karapinepine*, s'il était important pour lui de produire du théâtre entièrement en langue māori. Il m'a répondu par la positive en évoquant le fait que le māori est la langue autochtone de la Nouvelle-Zélande et qu'elle est un don pour les Māori. Il s'inquiète pour sa génération et celles qui l'ont précédé, c'est-à-dire les personnes âgées entre 30 et 50 ans aujourd'hui, qui ne connaissent que très peu la langue, mais qui ont un désir de l'apprendre. Cependant, elles ne savent plus vers qui aller pour le faire puisque les *kaumātua* (aînés) disparaissent rapidement.

Les résultats publiés pas le Social Report (2010) sur la santé de la langue māori corroborent les impressions d'Haimona. Dans ce rapport, un locuteur du māori est une personne qui a affirmé pouvoir être en mesure de converser en māori à propos des affaires de la vie quotidienne. Dans le recensement de 2006, près d'un quart de la population māori avait indiqué qu'ils parlaient māori. Des 4 % de la population néo-zélandaise étant en mesure de parler māori, 84 % d'entre eux s'identifiaient en tant que Māori (Ministry of Social development 2010). Le pourcentage total de locuteurs a décliné d'un point de 2001 à 2006, passant de 25 % à 24 % (Ministry of Social development 2010).

Ce rapport recoupe les données sur la langue en fonction des groupes d'âges des locuteurs du māori. Il conclut que les Māori plus âgés sont considérablement plus aptes à converser en māori que les plus jeunes. Dans le recensement de 2006, près de la moitié des Māori âgés de plus de 65 ans et plus d'un tiers des Māori âgés entre 55 et 64

ans étaient capables de parler en māori alors que moins d'un cinquième des moins de 15 ans ont indiqué pouvoir le faire (Ministry of Social development 2010).

En exprimant la situation ainsi, Haimona présente le théâtre en māori comme un outil pour transmettre la langue à des personnes qui veulent la connaître et pour pallier au déclin du nombre des personnes ressources qui seraient en mesure de le faire. Pour ce qui est des écoles, qu'elles soient māori ou non, l'intérêt à présenter une pièce de théâtre entièrement en māori serait, selon les dires de plusieurs membres de l'équipe de création de *Karapinepine*, d'ajouter une facette supplémentaire, hors de la routine quotidienne et amusante, à l'enseignement de la langue. Il s'agirait aussi, dans le cas de la troupe Taki Rua, de favoriser des rencontres avec de jeunes acteurs qui réussissent à travailler en mettant en valeur la langue.

Pourtant, Haimona me confie que:

So far, Pākehā schools seem to enjoy it more, but I'm just talking about the performance itself. [...] Just, I don't know, even though they don't understand māori, there are certain parts and certain words they did understand. Which then led to "oh yeah, ok then, so they say this word so that must be a bird, that must be a bird". So they look at the words. So "mako" for example, "mako" is a shark. (il mime un enfant qui regarde le spectacle) "so he's a shark, oh yeah yeah yeah, I get what he's doing! Yeah so he's doing this and that. What did he just turn into? Oh, kurī. Kurī is a dog, isn't it? Oh! He's a dog! Hahaha, that's funny!" You know, certain things that just spark, especially with the Pākehā kura [écoles], they just spark and they find it really hilarious at some points. But then, there's the physicality and our body language that also helps them thinking. That goes with Pukunui [la production de 2008 de Taki Rua dont il faisait partie] as well, they didn't understand the language, later on they ended up asking 'what is that word that you said during this scene?' So I would explain to them and then they'd go 'Waoh, that totally makes sense! Mean! I'll learn that one!' They walk off and they start memorising, memorising, memorising. (Haimona, entretien)

Haimona décrit très bien le processus que la pièce enclenche chez les membres du public qui ne sont pas des locuteurs du māori. Pendant la tournée à laquelle j'ai participé, ils semblent en effet répondre avec émerveillement et curiosité au langage théâtral et au jeu physique des acteurs pendant la pièce. Cela révèle une partie du mécanisme de transmission de la langue mis en branle par le théâtre. Cependant, les pièces véhiculent également des valeurs et des thèmes, racontent des histoires et font vivre des personnages. Dans le cas de *Karapinepine*, cette fonction est intrinsèque à la démarche mise de l'avant par la compagnie, par la metteuse en scène et par l'équipe de création. Il est difficile de déterminer à quel point ces aspects sont reçus et compris par les publics qui ne parlent pas māori.

On peut aussi se demander ce que les publics qui connaissent la langue retirent de la pièce. À ce sujet, Haimona se rappelle de la réaction de certaines personnes après la représentation au *marae* Te Unga Waka à Auckland:

[...] Just hum, how they were, how they understood, they definitely understood the kōrero [l'histoire]. And hum, they learnt as well, especially with Keryn's brother-in-law. I remember saying something around the lines like 'what were the visions that we had learnt today?' (Il traduit la phrase en māori) And then he said 'it was heaps!' Right then and there he said 'He maha!' 'It was heaps!' And I was just like 'woa, yeah!' And sure enough, later on, he just acknowledged us and just how much mahi [travail] we had put in to this really deep kaupapa [thème, sujet], really. And he said pretty much what we had already said, what we already had in the show and that's all I can remember really. So the ones that were Māori speakers definitely understood. Well the older generation anyway, they definitely understood. (Haimona, entrevue du 21 juillet 2011)

Ici, il est évident, aux yeux de Haimona, que certains membres du public ont sans contredit saisi le message de la pièce. L'un d'entre eux s'est même levé pour remercier la troupe. Pendant son discours, il a évoqué les éléments de la pièce prouvant sa compréhension du contenu. Selon Haimona, les locuteurs du māori et la génération plus âgée (on peut croire qu'il parlait de la génération plus âgée que la sienne) ont pu comprendre le dialogue, les références à Te Kooti et aux thèmes exploités.

Bref, les différents publics ont apprécié la pièce à divers niveaux. Selon leur connaissance de la langue māori et leur âge, ils ont pu entrer en relation avec la représentation théâtrale de multiples façons et en retirer différentes informations. Ainsi, Taki Rua et les établissements qui faisaient venir une représentation de la saison en langue māori comptaient sur la pièce de théâtre pour favoriser la transmission de la langue et de la culture, selon les occasions. Ce fut le cas, par exemple, lors de l'association de Taki Rua avec un programme de développement pour la jeunesse parrainé par la fondation EnviroSchools.

9.6 Te Aho tu Roa: Kōtuia!

Une section de la tournée s'est effectuée en partenariat avec *Te Aho tu Roa: Kōtuia!* qui se veut « *a total immersion youth development program that supports rangatahi [adolescents, jeunes] māori across Aotearoa to grow stronger through connection. Connection to their people, place and identity* » (Vidéo promotionnel, 2011). Ce programme rassemble des adolescents à partir de leur école afin qu'ils puissent mettre en valeur un *kōrero o nehe* (histoire ancienne) propre à leur région avec les arts

de la scène. Le programme mise donc sur la transmission des connaissances en favorisant les liens avec la communauté et avec les *kuia* et *kaumātua* (aînées et aînés) qui partagent leurs histoires sur scène et bien gardées en mémoire par les jeunes pour les années à venir de façon à assurer la transmission entre les générations.

Les chemins de la tournée de *Karapinepine* et du programme *Kōtuia* se sont croisés au *marae* Apumoana à Rotorua. Les trois acteurs de *Karapinepine* se sont joints à l'équipe de *tuākana* (soeurs aînées d'une fille ou d'une femme, frères aînés d'un garçon ou d'un homme) de *Kōtuia* afin d'animer les ateliers qui se sont déroulés sur une période de trois jours sur un *marae*. Lors d'une rencontre préparatoire entre les membres de la troupe et le gestionnaire du programme *Kōtuia*, ce dernier nous a expliqué que le choix du mot *tuākana* est utilisé pour instaurer des relations du type aîné-cadet misant sur un rapport de mentorat plutôt qu'un rapport d'autorité enseignant-élève entre les animateurs et les participants au programme.

Ce séjour en immersion totale à Rotorua a redonné confiance aux acteurs en leurs capacités à parler māori. Ils le faisaient beaucoup plus régulièrement entre eux par la suite. Passer trois jours consécutifs sur un *marae* avec des élèves adolescents à partager leurs *kōrero o nehe* (histoires anciennes) dans les deux *whareniui* (maisons de rassemblement), sous la protection et l'oeil bienveillant des ancêtres semble les avoir ressourcés, les avoir replongés dans un univers dans lequel ils se sentaient confortables. Comme le disait le gestionnaire de *Kōtuia*, être sur un *marae* est agréable: « *you just pick a corner and kick back* ». Il voulait ainsi dire qu'il est aisé pour les acteurs et pour les participants au programme de se sentir bien et en confiance pour parler en māori entre eux.

Forts de cette expérience, les acteurs ont aussi développé des outils précieux afin d'animer quelques ateliers d'art dramatique après leur représentation de *Karapinepine* dans trois écoles ou *marae* différentes. Les groupes qui assistaient à la pièce étaient divisés en sous-groupe. Chacun de ces groupes devait reprendre un moment fort de la pièce et lui donner une nouvelle saveur.

Les acteurs ont généralement apprécié les expériences de *Kōtuia* et des ateliers puisqu'elles leur offraient l'occasion d'approfondir leur relation avec leurs publics au-delà de la représentation et de la période de discussion. L'atelier qui s'est déroulé au

Whangaparaoa College, dans une banlieue qui se trouve à 25 kilomètres au nord d'Auckland, en est particulièrement révélateur. Les professeurs et leurs conjoints étaient déçus du conflit d'horaire qui faisait en sorte que la troupe s'y produisait pendant un congé scolaire. Les professeurs de langue māori et leur entourage ont cru bon de faire venir la troupe dans ce collège de niveau secondaire qui fait partie du réseau principal des écoles néo-zélandaises parce que, selon eux, une pièce du genre de celle de *Karapinepine* devrait être vue par des publics māori et non-māori. D'après eux, ce genre d'initiative devrait avoir lieu plusieurs fois par année et non seulement pendant la semaine de la langue māori comme le font maintes écoles. Cela permet à tout le monde d'entrer en contact avec l'univers māori et d'apprendre à le connaître un peu mieux. Malgré cela, 22 personnes (des élèves du secondaire et des familles) se sont présentées au rendez-vous avec la troupe dans le grand auditorium. Haimona considère que l'atelier tenu à Whangaparaoa ait été couronné de succès. Il décrit ici l'effet de transformation que la pièce et l'atelier ont eu sur les dynamiques du groupe formé par le public et sur la négociation des relations entre ses divers sous-groupes.

Yeah, yeah, especially at Whangaparaoa. That was a huge, huge, huge success [il rit]. I felt like we succeeded. As us three actors and for you, being the tour manager [lui et moi rions]. I was just, I was actually quite, quite proud of ourselves and myself and the other two girls and everybody else, all the other students that were there during the workshop. It was being able to mingle and being as one, how they said and even we noticed when we came into the auditorium and seen that there was a group on one side, in one corner and another in another corner and a couple up in the top rows and in the front row seats and the back row seats and just all over the place, just certain spots. And at the end of it that all just come together and found out that, none of them hardly spoke with any of them like the drama geeks and the Māori crew and the Pākehā how they were so separate but at the end of it they all came together to be this one circle where they were just talking amongst each other and interacting with one another. That was, I was quite proud. I was like "Oh... Tear... Wow" [...] It was awesome to see. And to see their joy in the workshop and just see that they were having fun. It was cool. It was so awesome. (Haimona, entrevue du 21 juillet 2011)

Haimona décrit bien la division au sein du public en fonction de leurs intérêts (*drama geeks*) et de leurs origines (*Māori crew, Pākehā*) dans l'immense auditorium au début de la journée. Dès la période de discussion, après la représentation, les groupes se rapprochaient et posaient des questions aux acteurs sur le contenu de la pièce et sur leur travail. Pendant l'atelier, les groupes ont repris des sections de la pièce qu'ils ont jouées avec humour et présentées à leurs pairs. Le cercle de réflexion et de commentaires de la fin de la journée a alors vu tous les participants réunis sur scène, dans un ensemble uni.

Pour Haimona, cet atelier, met en quelque sorte le thème de *Karapinepine*, « *rangatiratanga* » en action. Il revient ici sur sa démarche personnelle en ce qui concerne les changements qu'il a constatés en lui depuis le début des répétitions, déjà abordé au chapitre 7. Il disait que les répétitions avec l'équipe de création de *Karapinepine* lui avaient permis de sortir de sa coquille et de s'exprimer plus librement au sein d'un groupe. Il voit maintenant la tournée et les ateliers, comme une occasion de partager cette expérience avec les enfants et les adolescents partout en Aotearoa Nouvelle-Zélande.

My example of not being able to talk before, but now it's kind of out, my own rangatiratanga has emerged out and that's kind of what I want to show other students as well, or other tamariki [enfants] or anybody else. Is that it's ok to open up, it's ok to say "hi!", it's ok to say "hi!" Cause a lot of rangatahi [adolescents, jeunes] that I've met, they really do remind me of myself and it's just, I think it's really important to carry this kaupapa, this deep theme or topic around New Zealand, cause it is important for, you know, younger people to open up, really, to be open. And if you can't be open, it's ok to ask, you know, it's ok to ask, it's ok to talk even if it's too, I don't know, whatever really... anyone, anything, whichever makes you comfortable. (Haimona, entrevue du 21 juillet 2011)

Cette citation de Haimona fait foi de la réflexion qu'il a développée au cours de son travail avec Taki Rua sur la pièce et sur son thème principal. Il conçoit ici une facette du principe de *rangatiratanga* (leadership, mais voir chapitre 8 pour une discussion sur ce thème) qui résonne avec son expérience récente et qu'il peut mettre en application dans ses interactions avec les publics.

9.7 Conclusion

En résumé, ce chapitre visite le troisième espace créé par la production d'une œuvre théâtrale dite syncrétique au sens de Balme (1999) et par sa présentation devant des publics māori et non-māori. Une incursion au cœur de la tournée de *Karapinepine* révèle les dynamiques des relations entre les membres de la *whānau* de la tournée. Le chapitre boucle aussi la question des rituels de rencontre et des accueils abordés au chapitre 4 et la négociation des relations de la troupe avec ses publics. Une portion réflexive lève le voile sur ma propre façon de négocier ces relations en tant qu'étudiante chercheuse non-māori. Certains processus de transmission de la langue de la culture māori ont également été mis à jour en fonction des informations recueillies lors de mes observations et de mes entrevues avec les membres de Taki Rua.

Conclusion

Cette thèse de maîtrise avait pour objectif de décrire les modalités selon lesquelles des groupes māori utilisent le véhicule du théâtre pour présenter leurs visions de la culture māori en plus de proposer des scénarios de négociation des relations entre eux et avec la population majoritaire, les Pākehā. La compagnie théâtrale Taki Rua de Wellington et, plus précisément, l'équipe de création de la pièce de théâtre *Karapinepine*, sont les groupes auprès desquels j'ai travaillé et effectué mes recherches de terrain d'une durée de deux mois et demi en Aotearoa Nouvelle-Zélande.

J'ai examiné les relations des membres de la troupe qui forment une *kaupapa whānau*, c'est-à-dire une famille élargie réunie autour du même intérêt, d'une mission commune (chapitre 4). J'ai aussi insisté sur les moments où le groupe met en pratique les principes qui sont en vigueur sur les *marae* (lieux de rassemblement et centres cérémoniels māori). Ces principes sont surtout appliqués dans les rituels de rencontre et d'accueil (chapitres 4 et 9).

Le cadre théorique de l'anthropologie de la performance et du théâtre dont Victor Turner et Richard Schechner ont été les principaux représentants à l'intérieur de cette thèse, permet d'établir les liens, sous forme d'un continuum, entre les rituels et les représentations théâtrales. En ce qui concerne le théâtre māori, Christopher Balme parle du développement d'une forme syncrétique et postcoloniale appelée théâtre-*marae* (chapitre 2). Dans le cas de la pièce *Karapinepine*, les créateurs n'ont jamais fait référence au théâtre-*marae* en tant que tel, mais ont intégré certains des principes du protocole du rituel de rencontre. Ils ont surtout fait de la *wharenuī* (maison de rencontre sculptée située au cœur du *marae*) le symbole principal de la pièce. La maison est un lieu où la transmission des connaissances, de la culture et des *whakapapa* (généalogies) s'effectue, par son architecture elle-même et par les activités, rituelles ou non, qui y ont lieu (chapitres 5 et 7).

Tel que le suggèrent Turner et Hastrup (2004), le processus rituel et le théâtre opèrent en tant que reflet des structures à l'œuvre au sein d'une société. Le concept de la réflexivité m'a permis d'observer comment les créateurs de la pièce *Karapinepine* et leurs publics lient les idées présentées par la pièce avec des éléments d'une histoire

commune et avec les réalités de leur propre vie quotidienne. Dans le cadre de mon séjour, le *marae* (lieu de rassemblement et centre cérémoniel des Māori) et les protocoles qui y sont en vigueur et l'organisation sociale qu'est la *whānau* (famille élargie) sont apparus comme deux éléments importants de la société māori. Les participants à ma recherche leur conféraient une haute signification symbolique en plus de les employer comme éléments structurants d'une pièce de théâtre et de l'organisation de leur fonctionnement en tant que groupe de travail et de création artistique.

Les créateurs de *Karapinepine* ont participé à un processus de création collaborative pendant lequel ils ont été des agents effectifs (Hastrup 1998, Ortner 2006, Préaud 2007) dont l'intention était de transmettre leur signification du mot *rangatiratanga* (leadership). Ils ont fait le choix de faire appel à des éléments de la vie de Te Kooti, le fondateur du mouvement religieux syncrétique Ringatū, qu'ils ont apposé à la structure de la *wharenuī* (maison de rencontre). Ils ont ainsi établi un parallèle entre les luttes de Te Kooti avec le gouvernement colonial et les différentes luttes que pouvaient vivre les membres du public au quotidien. Cela a permis à la fois aux créateurs et aux publics de réfléchir sur l'histoire de leur pays et sur leur vie. Les publics ont aussi eu l'occasion d'apporter leur contribution à la pièce en partageant leurs visions de ce que signifie *rangatiratanga*, devenant des créateurs à leur tour.

Créateurs et publics ont pu prendre position en ce qui a trait à leur agencité et les relations de pouvoir – de résistance ou de domination – dans lesquelles ils se trouvent et dans lesquelles leurs ancêtres ont été placés. Bref, ils « sont devenus au sens plein du terme acteurs de leur histoire: situés dans l'Histoire avec un rôle d'agent » (Préaud 2007 :118). Le théâtre est donc un endroit où les scénarios virtuels prennent forme et deviennent réalité, du moins pour la durée d'une représentation théâtrale. C'est également en cela qu'il opère des changements au sein d'un groupe de façon semblable au processus rituel.

Or, il s'agit là d'une des limites de cette thèse. L'observation de l'étendue et de la durée de ces changements auprès des publics a été restreinte à la réception de la pièce dans son immédiateté et pendant les quelques minutes qui l'ont suivies. J'ai pu observer les relations qui se créaient entre les acteurs et des publics au moment de la

représentation et constater la transformation des publics en tant que créateurs de la pièce à leur tour. Toutefois, aucune entrevue plus approfondie avec les membres des publics n'a pu être faite et aucun questionnaire n'a été distribué pour recueillir leurs impressions, leurs réactions et possiblement les changements dans leurs perceptions. Les entrevues semi-dirigées auprès des membres de la troupe ont pu préciser les changements qui se sont produits dans leurs perceptions.

De plus, ma connaissance on ne peut plus sommaire du māori rendait la compréhension de plusieurs situations assez difficile. Certains messages portés par la pièce ont pu m'échapper.

Malgré tout, cette thèse est une contribution à la compréhension du théâtre māori aujourd'hui. Elle s'est attardée en particulier à la description du processus de création d'une pièce en langue māori destinée à des auditoires particuliers qui fut en tournée pendant toute une saison. Il serait intéressant de continuer à suivre le développement de la Te Reo Māori Season de Taki Rua. La pièce de la saison 2012 innove déjà en s'appuyant sur la méthodologie créative que Moana avait élaborée pour *Karapinepine*. Signant également la mise en scène de cette plus récente saison, Moana a entraîné son équipe de collaborateurs (dont plusieurs ont participé à la fabrication de *Karapinepine*) dans l'investigation des rôles de la langue māori dans les dynamiques relationnelles qui impliquent le théâtre et la communauté:

The context of Te Reo Maori by its metaphorical nature insists that the role of relationship and tikanga [coutumes, traditions] take precedence over how encounters happen. How can Te Reo Maori guide how we exchange with community? How can we use Te Reo Maori to align our making of stronger theatre? How can we use Te Reo Maori to find a stronger purpose behind our making? (Moana, document d'information pour la pièce de la saison 2012)

Bien que les questions soulevées ici par Moana s'appliquent à la création d'une œuvre en particulier, il me semble que certaines d'entre elles pourraient guider les voies futures d'une anthropologie théâtrale en ce qui concerne le théâtre māori, mais aussi plus largement, le théâtre autochtone. Plus encore, la création théâtrale selon l'approche de Moana, relève, à mon sens, de la manière dont Martin Préaud considère la relation entre l'anthropologie et le théâtre: « [ils] partagent un même but, la représentation des êtres humains en société, et [ils] travaillent d'une même manière, des acteurs en relation pris dans des situations leur permettant différents jeux ou

stratégies » (Préaud 2007 : 104). L'anthropologie théâtrale m'apparaît donc comme un site fertile qui se prête à repenser les méthodes de collectes de données classiques et de considérer la création et l'exploration théâtrales comme une forme expérimentale de recherche ethnographique à l'intersection des études de la performance et des études autochtones (voir Magnat 2011).

ANNEXE A: Carte Aotearoa Nouvelle-Zélande



Source : <http://www.1clic1planet.com/nouvelle%20zelande.htm>

ANNEXE B : Grille d'observations

a) Lors de la création et des répétitions de la pièce

Pour la pièce *Karapinepine* et pendant mon travail avec la troupe :

- Les objectifs fixés pour la séance;
- Les exercices de création;
- Les discussions liées à l'identité, l'authenticité (valeurs, traditions, etc.);
- Les discussions liées aux relations entre Māori et Pākehā;
- Les lieux d'accord et de désaccord sur les informations à inclure ou à exclure de la pièce et sur la mise en scène;
- Les situations de conflit et les façons dont ceux-ci sont résolus;
- Les situations qui suscitent la joie, la tristesse ou d'autres sentiments;
- Les sujets qui suscitent des débats et les façons de débattre;
- Les sujets sur lesquels tous s'entendent;
- Les moments où l'anglais est employé;
- Les moments où la langue māori est employée;
- Les interactions entre les acteurs et le metteur en scène;
- Les stratégies utilisées par les acteurs;
- Les stratégies utilisées par le metteur en scène;
- Les rôles de chacun et les hiérarchies qui s'établissent entre les participants;
- Éléments théâtraux utilisés, à quels moments;
- Etc.

b) Lors de la performance de la pièce

Les éléments suivants lors des représentations de *Karapinepine* (cela inclut la préparation en coulisses, les comportements des gens du public et les réactions des acteurs et du public après la performance).

- Un ou des plan(s) de l'espace scénique (disposition des objets et des décors);
- Un plan différent selon l'endroit où la pièce a lieu (à l'intérieur, à l'extérieur, la position du public par rapport à la scène);
- Les éléments du protocole du *hui*;
- Les activités performatives relevées par Royal;
- Les éléments des *tikanga* māori;
- La part d'improvisation (par rapport aux répétitions);
- Les réactions de la foule en tant que groupe;
- Etc.

ANNEXE C: Grille d'entrevues

Liste non exclusive de questions

- Pourquoi avec-vous décidé de participer aux auditions de Taki Rua?
- Quelle est votre expérience préalable en théâtre?
- Est-ce que vous vous adonnez à une autre discipline artistique?
- Quels objectifs personnels poursuivez-vous en participant à ce projet?
- Pouvez-vous expliquer la mission de Taki Rua en vos mots?
- Est-ce important d'intégrer les valeurs et les *tikanga* māori au processus de création des pièces de Taki Rua? Quelles *tikanga*? Quelles valeurs? Définir ces *tikanga* et valeurs?
- En quoi l'organisation de Taki Rua reflète-t-elle les valeurs et les *tikanga* māori? Quelles sont-elles?
- Quelles valeurs maaori se retrouvent dans les productions théâtrales de Taki Rua? Quelles visions / représentations des Māori et des relations entre Māori et non-Māori sont mises en avant ?
- Comment comparez-vous le travail de Taki Rua à celui d'autres troupes de théâtre en Nouvelle-Zélande?
- Quelle est votre connaissance de la langue māori? Est-ce important de faire une place à la langue māori dans le théâtre en Nouvelle-Zélande? Pourquoi?
- Quels sont les moyens d'inclure la langue māori dans une production théâtrale?
- Avez-vous déjà participé à un processus de création collective?
- Ce processus comporte-t-il des avantages? Des difficultés?
- Quelles sont vos sources d'inspiration?
- Etc.

Données sociodémographiques :

- Âge
- Genre
- Iwi / origines
- Niveau d'étude
- Emploi
- Profession des parents

ANNEXE D : Formulaire de consentement collectif

Consent Form (organization)

Title of the master's project: Cultural transmission and coexistence through theatre among the Māori of Aotearoa/New Zealand

M.A. Student : Geneviève Dupuis

Supervisor: Natacha Gagné

Invitation to participate : My organization has been invited to participate in this research project led by Geneviève Dupuis as part of an M.A. thesis in Anthropology supervised by Professor Natacha Gagné.

Purpose of the study: This research is looking at the ways in which theatre can be a way for Māori to present their visions and their representations of culture and identities. Moreover, it aims at understanding how theatre, as an active artistic form, can play a role in negotiating relations among Māori, but also with non Māori in Aotearoa/New Zealand today.

Participation : As the operations manager of Taki Rua Productions, I agree that some of our members can be contacted to participate in this research. I also agree to direct the student towards likely participants. I also give her permission to have access for observation to the following sites: _____ . In addition, information may also be gathered in informal discussions with our members. If I think it useful, the student will gladly explain the project at a meeting of our members and answer any questions they may have before I sign this form.

Each individual participant must indicate their informed consent to participate by reading and signing a consent form. For our members, participation will essentially consist of taking part in one or two semi-directed interviews if required. Sessions will last one hour to an hour and a half. Preferably, sessions will be recorded but only with the consent of each participant who will also have the right to choose to stop the recording at any time. The participation of our members in this research is entirely **voluntary** and all participants will be free not to share certain information or to withdraw personally from this research project at any moment without having to either state their reasons for such a decision or suffer any consequences. At any time, they can refuse to answer certain questions. If they choose to withdraw from the study, the data gathered in research up to that time will either be destroyed or retained by the student as the project continues. The choice will be given to the participants.

Benefits: The participation of our members in this research will give them an opportunity to reflect on their engagement in society as well as in this organization and on their future. It will also allow them to share these reflections.

Risks: I understand that participation in this study implies that our members may share information and personal reflections with the student and that some disturbing subjects may be discussed. I have been assured by the student that all possible steps will be taken to reduce emotional discomfort. The student will also do her best to lead discussions with respect and sensitivity and precautions will be taken to ensure confidentiality.

Confidentiality and anonymity: The information that Taki Rua Productions members will share in an interview or in informal discussions will remain confidential unless they give the student permission to do otherwise. To protect the members' identity, code names will be used on all research documents including transcripts of interviews and only the student will have access to the list of code names which

will be electronically encrypted. If the information that members share is quoted or published, the student will take different steps to prevent them from being identified as a source of that information:

- 1) Provided that the member's position in the theatre company does not need to be revealed in order for the research results to be logically analysed and explained, their name will not appear on any document and any description of their personal characteristics will be modified so that they cannot be recognized;
- 2) Provided that the member's position in the theatre company needs to be revealed in order for the research results to be logically analysed and understood by potential readers, their name will not be used and any description of their personal characteristics will be modified. However, with their consent, their position within the theatre company could be revealed. They will be informed that this could potentially lead to their identification in an indirect way;
- 3) Provided that the information that members share is related to their artistic approach and that they wish to be identified, the student will gladly do so in order to recognize their contribution to her research and to respect their right to protect their intellectual property.

Conservation of data: Data collected in the course of this research will be used only for the purposes of scientific publication. It may be used in future studies by the student and will be conserved for a minimum of 5 years or until the end of the student's career, should she pursue research in her current field of study. The encrypted recordings of interviews and research notes will be locked in the student's supervisor's university office. The original documents will only be identified by code.

Compensation: Participation in this study is entirely voluntary.

A summary of the results of this research will be sent to Taki Rua Productions and to any interested groups and participants who requested it during the interviews or in informal conversations.

Agreement :

1. I, _____, agree that members of Taki Rua Productions can participate in this research project led by Geneviève Dupuis, M.A. student in the Department of Sociology and Anthropology of the University of Ottawa.
2. I agree/I do not agree (circle choice) for the real name of the theatre company to be used in the M.A. thesis (and potentially scientific articles) that will result from this research.

For any further information about this study, I can contact the student.

For any information on the ethical aspects of this study, I can contact the Social Sciences and Humanities Research Ethics Board, University of Ottawa, Tabaret Hall, 550, Cumberland St., room 154, Ottawa, ON, Canada, K1N 6N5, telephone (613) 562-5387 or ethics@uottawa.ca.

There are two copies of this consent form including one that I may keep.

Signature of the authorized official:

Date:

Signature of the student:

Date:

ANNEXE E : Formulaire de consentement individuel

Consent Form (individuals)

Title of the master's project : Cultural transmission and coexistence through theatre among the Māori of Aotearoa/New Zealand

M.A. student : Geneviève Dupuis

Supervisor: Natacha Gagné

Invitation to participate: I have been invited to participate in this research project led by Geneviève Dupuis as part of an M.A thesis in Anthropology supervised by Professor Natacha Gagné.

Purpose of the study: This research is looking at the ways in which theatre can be a way for Māori to present their visions and their representations of culture and identities. Moreover, it aims at understanding how theatre, as an active artistic form, can play a role in negotiating relations among Māori, but also with non Māori in Aotearoa/New Zealand today.

Participation: My participation will essentially consist of taking part in one or two semi-directed interviews according to the needs of the study. The sessions will last between an hour and an hour and a half. Preferably, all interviews would be recorded but no recording of my interviews will be done without my consent and I can choose to stop the recording at any time. My participation in this research is **voluntary** and I am free to withhold certain information or withdraw from the research project at any time without having to give any reason or suffer any consequences. At any time I can refuse to answer specific questions. If I choose to withdraw from the study, the data gathered until that moment will either be destroyed or retained by the student as the project continues. The student will offer me the possibility to choose which I prefer.

Benefits: My participation in this research will give me an opportunity to reflect on my engagement in a theatre company, in the society around me and on artistic means of expressing ideas about identities, culture and life in Aotearoa/New Zealand. It will also give me a chance to share my thoughts on these matters.

Risks: I understand that because my participation in this project implies that I will share certain information and personal reflections with the student, it is possible that some disturbing topics may be touched upon. I have been assured by the student that all possible steps will be taken to minimize any emotional discomfort. She will do her best to lead the discussion with respect and sensitivity and several precautions will be taken to ensure that confidentiality is respected.

Confidentiality and anonymity: The information that I share in an interview or in informal discussions will remain confidential and kept safely unless I give the student permission to do otherwise. To protect my identity, code names will be used on all research documents including transcripts of interviews and only the student will have access to the list of code names which will be electronically encrypted. If the information that I share is quoted or published, the student will take different steps to prevent me from being identified as a source of that information:

- 1) Provided that my position in the theatre company does not need to be revealed in order for the research results to be logically analysed and explained, my name will not appear on any document and any description of my personal characteristics will be modified so that I cannot be recognized;
- 2) Provided that my position in the theatre company needs to be revealed in order for the research results to be logically analysed and understood by potential readers, my name will not be used and any description of my personal characteristics will be modified. However, with my consent, my

position within the theatre company could be revealed. I understand that this could potentially lead to my identification in an indirect way;

- 3) Provided that the information that I share is related to my artistic approach and that I wish to be identified, the student will gladly do so in order to recognize my contribution to her research and to respect my right to protect my intellectual property.

Conservation of data: Data collected in the course of this research will be used only for the purposes of scientific publication. It may be used in future studies by the student and will be conserved for a minimum of 5 years or until the end of the student's career, should she pursue research in her current field of study. The encrypted recordings of interviews and research notes will be locked in the student's supervisor's university office. The original documents will only be identified by code.

Compensation: Participation in this study is entirely voluntary.

A summary of the results of this research will be sent to Taki Rua Productions and to any interested groups and participants who requested it during the interviews or in informal conversations.

Agreement :

1. I, _____, agree to participate in this research project led by Geneviève Dupuis, M.A. student at the Department of Sociology and Anthropology of the University of Ottawa.
2. I agree/I do not agree (circle choice) that my interview be recorded.
3. I wish/I do not wish (circle choice) to be identified by my real name, if pertinent, in the M.A. thesis (and potentially scientific articles) that will result from this research.

For any further information about this study, I can contact the student.

For any information on the ethical aspects of this study, I can contact the Social Sciences and Humanities Research Ethics Board, University of Ottawa, Tabaret Hall, 550, Cumberland St., room 154, Ottawa, ON, Canada, K1N 6N5, telephone (613) 562-5387 or ethics@uottawa.ca.

There are two copies of this form, one of which I can keep in my possession.

Signature of the participant:

Date:

Signature of the student:

Date:

ANNEXE F : Contrat de stage avec Taki Rua

INTERN AGREEMENT 2011

AGREEMENT BETWEEN:

Taki Rua Productions

AND

Genevieve Dupuis – Intern

1. The intern, Genevieve Dupuis agrees and accepts the following:

- a) To complete an internship with Taki Rua Productions from **22nd May** until **3rd July**.
- b) To provide production support in rehearsals for *KARAPINEPINE* (2 days per week).
- c) To provide production support in rehearsals for *AWHI TAPU* (2 days per week);
- d) and admin support to Taki Rua Productions' Management staff (1 day per week).
- e) To complete daily tasks as directed by the Operations Manager/Production Manager.
- f) To commit to every task and opportunity given.
- g) Provide a written summary of internship to Taki Rua Management no later than **15th July**.
- h) Taki Rua has the right to terminate the internship at any stage should the intern:
 - i. Not be completing designated tasks to an acceptable level (including punctuality)
 - ii. Initiate conflict, verbal or physical with any member of the Taki Rua staff, production team or cast.

2. Taki Rua Productions agrees and accepts the following:

- a) To provide the intern with all necessary support in achieving her learning goals for this internship.
- b) To provide a diverse range of experiences that will challenge, educate and empower the intern.
- c) Will provide a written assessment of the intern's progress during the internship on the intern's departure from Taki Rua Productions.

1	XERO CODE: N/A	GENEVIEVE DUPUIS KARAPINEPINE / AWHI TAPU
----------	-------------------	--

BIBLIOGRAPHIE

- BALME, Christopher B., BALME, Christopher B., 1989, « New Maori theatre in New Zealand », *Australasian Drama Studies*: 149-166.
- , 1991, « A Place to Stand: Concepts of Space and Ceremony in Maori Contemporary Theatre » dans UNIVERSITY OF GLASGOW, DEPARTMENT OF THEATRE STUDIES, INTERNATIONAL FEDERATION FOR THEATRE RESEARCH, *Small is Beautiful: Small Countries Theatre Conference*, Glasgow, University of Glasgow Department of Theatre Studies Publications.
- , 1996, « Between Separation and Integration, Intercultural strategies in contemporary Maori theatre » dans PAVIS, Patrice (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge: 179- 187.
- , 1999, *Decolonizing the stage : theatrical syncretism and post-colonial drama*, Oxford, New York, Clarendon Press, Oxford University Press.
- BARBER, Keith, 2008, « 'Indigenous Rights' or 'Racial Privileges': The Rhetoric of 'Race' in New Zealand Politics », *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 9(2): 141-156.
- BEAUD, Stéphane et Florence Weber, 2010, *Guide de l'enquête de terrain, Quatrième édition augmentée*, Paris, Éditions La Découverte.
- BEEMAN, William O., 1993, « The Anthropology of Theater and Spectacle », *Annual Review of Anthropology*, 22: 369-393.
- BELICH, James, 1988 (1986), *The New Zealand Wars and the Victorian Interpretation of Racial Conflict*, Auckland, Penguin Books.
- , 1996, *Making Peoples, A history of New Zealanders, From Polynesian Settlement to the End of the Nineteenth Century*, Auckland, Penguin Books.
- BELZ, Albert, 2006, *Awhi Tapu*, Wellington, The Play Press.
- BINNEY, Judith, 1997 (1995), *Redemption Songs, A Life of the Nineteenth-century Maori Leader Te Kooti Arikirangi Te Turuki*, Honolulu, University of Hawai'i Press.
- , 2012a, « Te Kooti Arikirangi Te Turuki – Biography », *Dictionary of New Zealand, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, consulté en ligne le 22 juin 2012, <http://www.TeAra.govt.nz/en/biographies/1t45/1>.
- , 2012b, « Ngā poropiti – Māori prophetic movements - Te Ua Haumēne – Pai Mārire and Hauhau », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, consultée en ligne le 26 juin 2012, <http://www.TeAra.govt.nz/en/nga-poropiti-maori-prophetic-movements/2>.

CALVERT, Julia, 2006, « Witi Ihimaera's use of nineteenth century Maori prophets' oral narratives in *The Matriarch and the Dream Swimmer* », *Kōtare*, Victoria University of Wellington Publication.

Conseil de recherches en sciences humaines du Canada, Conseil de recherches en sciences naturelles et en génie du Canada, Instituts de recherche en santé du Canada, 2010 : *Énoncé de politique des trois Conseils : Éthique de la recherche avec des êtres humains*.

CUNNINGHAM, Chris, Brendan STEVENSON ET Natasha TASSELL, 2005, *Analysis of the Characteristics of Whānau in Aotearoa*, Report prepared for the Ministry of Education, Research Centre for Māori Health & Development, School of Māori Studies, Massey University.

DANSEY, H. R. et Te Rina Dawn DANSEY, 2010, « Dansey, Harry Delamere Barter – Biography », *Dictionary of New Zealand, Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, consulté en ligne le 28 août 2012, <http://www.TeAra.govt.nz/en/biographies/5d3/1>.

DUNNINGHAM, Roy, 2012, « Paratene Matchitt At His Finest », *Bay Buzz*, consulté en ligne le 6 août 2012, <http://www.baybuzz.co.nz/archives/5644/>.

DURIE, E.T.J., 1991, « The Treaty in Maori History » dans RENWICK, William (dir.), *Sovereignty and Indigenous Rights, The Treaty of Waitangi in International Contexts*, Victoria, Victoria University Press.

DURIE, Mason, 2001, *Mauri Ora. The Dynamics of Māori Health*, Auckland, Oxford University Press.

-----, 2003, « Māori Educational Advancement at the Interface between *Te Ao Māori* and *Te Ao Whānui* », communication présentée à la *Hui Taumata Mātauranga Tuatoru*, consultée en ligne le 15 août 2012, <http://www.waitakere.govt.nz/abtcnl/ct/pdf/taumata2003/140403att.pdf>.

GAGNÉ, Natacha, 2008a, « On the Ethnicisation of New Zealand Politics: The Foreshore and Seabed Controversy in Context », *The Asia Pacific Journal of Anthropology*, 9(1): 123-140.

-----, 2008b, « Le savoir comme enjeu de pouvoir : l'ethnologue critiquée par les autochtones », dans FASSIN, Didier et Alban BENSA (dir.), *Politiques de l'enquête : épreuves ethnographiques*, Paris, La Découverte : 277-298

-----, 2008c, « Les peuples autochtones, une catégorie en développement », dans P. Beudet, J. Schafer et P. Haslam (dir.), *Introduction au développement*

- international: approches, acteurs, enjeux*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa : 372-390.
- , 2009, «The political dimensions of coexistence », *Anthropological Theory*, 9(1): 33-58.
- , 2010, « Les espaces multiples d'affirmation de l'autonomie maaori » dans GAGNÉ, Natacha et Marie SALAÛN (dir.), *Visages de la souveraineté en Océanie*, Paris, L'Harmattan, coll. Cahiers du Pacifique Sud contemporain, no 6.
- , 2013, *Being Māori in the City: Indigenous Everyday Life in Auckland*, Toronto, University of Toronto Press.
- GAGNÉ, Natacha et Marie SALAÛN, 2009, « Présentation », dans GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN et Marie SALAÛN (dir.), *Autochtonies: vues de France et du Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval : xiii- xx.
- GARETT, Simon (dir), 1991, *He Reo Hou: 5 plays by Maori Playwrights*, Auckland, Wellington, Playmarket.
- , 1998, "Māori theatre" dans ROBINSON, Roger et Nelson WATTIE (dir) *The Oxford Companion to New Zealand Literature*, *Oxford Reference Online*, Oxford University Press, consulté en ligne le 27 février 2012, <http://www.oxfordreference.com/views/ENTRY.html?subview=Main&entry=t200.e772>.
- GEORGE, Miria, 2007, *And what remains*, Wellington, Tawata Press.
- GREENWOOD, Janinka, 2001, « Within a Third Space », *Research in Drama Education*, 6 (2): 193- 205.
- GUEST, Bill, 2010, *Transitions, Four Decades ot Toi Whakaari: New Zealand Drama School*, Wellington, Victoria University Press.
- HALBA, Hilary, 2009, « The Flames of Hope: The Representation of Prophecy in Two New Zealand Plays », *Australasian Drama Studies*, 55: 44-58.
- HASTRUP, Kirsten, 1998, « Theatre as a site of passage, Some reflections on the magic of acting » dans HUGHES-FREELAND, Felicia (dir.), *Ritual, Performance, Media*, London, Routledge.
- , 2004, « All the World's a Stage: The Imaginative Texture of Social Spaces », *Space and Culture*, 7: 223-236.
- , 2007, « Identity at Play : Individuals, Characters, and Theatres of Action » dans FAHY BRYCESON, Deborah, Judith OKELY et Jonathan WEBBER (dir.), *Identity*

- and Networks, Fashioning Gender and Ethnicity Across Cultures*, New York, Oxford, Berghahn Books.
- HAYWARD, Janine, 2006, « The Waitangi Tribunal », dans MILLER, Raymond (dir.), *New Zealand Government and Politics*, Auckland, Oxford University Press: 490-498.
- HEDDON, Deirdre et Jane MILLING, 2006, *Devising Performance, A Critical History*, New York, Palgrave Macmillan.
- HOËM, Ingjerd, 1998, « Clowns, dignity and desire: On the relationship between performance, identity and reflexivity » dans HUGHES-FREELAND, Felicia et Mary MARKWELL CRAIN (dir.), *Recasting ritual: performance, media, identity*, London, New York, Routledge.
- , 2004, *Theatre and political process: staging identities in Tokelau and New Zealand*, New York et Oxford, Berghahn Books.
- IHIMAERA, Witi (dir.), 1991, *Te Ao marama : contemporary Maori writing, Volume 1: Te whakahuatanga o te ao : reflections of reality*, Auckland, Reed Books.
- ERIKSEN, Thomas Hylland et Finn Sivert NIELSON, 2001, *A History of Anthropology*, Londres, Pluto Press.
- KAIWAI, Hector, 2003, *Pūkana Rawatia: Mickey Mouse Does The Haka*, Master's thesis in Māori Studies, University of Auckland.
- KAIWAI, Hector et Kirsten ZEMKE-WHITE, 2004, « Kapa Haka as a "Web of Cultural Meanings" » dans BELL, Claudia et Steve MATTHEWMAN (dir.), *Cultural Studies in Aotearoa New Zealand, Identity, Space and Place*, South Melbourne, Victoria, Oxford University Press.
- KELLY, Veronica, 2001, « The Globalized and the Local: Theatre in Australia and Aotearoa/New Zealand Enters the New Millennium », *Theatre Research International*, 26 (1): 1- 14.
- KNOX, Collin, n.d., « Māori Leadership in *Te Ao Māori* », *A NEW NZ, Visions from Inspirational New Zealanders*, consulté en ligne le 15 août 2012, <http://anewnz.org.nz/vision.asp?id=170>.
- LAPERRIÈRE, Anne, 2006, « L'observation directe », dans GAUTHIER, Benoît (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, Québec, Presses de l'Université du Québec : 269-291.
- LEWIS, John Lowell, 2008, « Toward a Unified theory of Cultural Performance: A Reconstructive Introduction to Victor Turner » dans ST JOHN, Graham (dir.),

- Victor Turner and Contemporary Cultural Performance*, New York, Oxford, Berghahn Books.
- LOHMANN, Roger Ivar, 2010, « Introduction: The Anthropology of Creations » dans *Anthropological Forum*, 20 (3): 215-234.
- MACALOON, John J., 1984, « Introduction: Cultural Performances, Culture Theory » dans MACALOON, John J. (dir.), *Rite, Drama, Festival, Spectacle, Rehearsals Toward a Theory of Cultural Performance*, Philadelphie, Institute for the Study of Human Issues.
- MAGEO, Jeannette, 2010, « Race, Gender, and 'Foreign Exchange' in Samoan Performing Arts », *Anthropological Forum*, 20 (3): 269-289.
- MAGNAT, Virginie, 2011, « Conducting Embodied Research at the Intersection of Performance Studies, Experimental Ethnography and Indigenous Methodologies », *Anthropologica*, 53 (2) : 213-228.
- MAUFORT, Marc, 2003, *Transgressive Itineraries, Postcolonial Hybridizations of Dramatic Realism*, Bruxelles, P.I.E Peter Lang.
- MAUFORT, Marc et David O'DONNELL, 2007, *Performing Aotearoa: New Zealand Theatre and Drama in an Age of Transition*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- MCALLISTER, Patrick, 2007, « Waitangi Day: An Annual Enactment of the Treaty? », *SITES: New Series*, 4 (2): 155-180.
- MCGARVEY, Rangi, 2011, « Ngāi Tūhoe », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, consulté le 17 août 2012, <http://www.TeAra.govt.nz/en/ngai-tuhoe>.
- MCNAUGHTON, Howard, 2001, « Negotiating Marae Performance », *Theatre Research International*, 26 (1): 25-34.
- MEAD, Hirini Moko, 2003, *Tikanga Māori, Living by Māori Values*, Wellington, Huia Publishers.
- MELBOURNE, Hirini, 1991, « Whare Whakairo: Māori 'Literary' Traditions » dans MCGREGOR, Graham et Mark WILLIAMS (dir.), *Dirty Silence, Aspects of Language and Literature in New Zealand*, Essays arising from the University of Waikato Winter Lecture Series of 1990, Auckland, Oxford University Press: 129-141.
- METGE, Joan, 1995, *New Growth From Old, The Whānau in the Modern World*, Wellington, Victoria University Press.
- , 2001, *Kōrero Tahi Talking Together*, Auckland, Auckland University Press with Te Matahauariki Institute.

-----, 2010, *Tuamaka : the challenge of difference in Aotearoa New Zealand*, Auckland, Auckland University Press.

- O'DONNELL, David, 2003, « "Whakarongo ki te hangi hotuhotu mokemoke e: Listen to the one who cires to be heard." Recent Theatre in Aotearoa/New Zealand » dans GLAPP Albert-Reiner et Marc MAUFORT (dir.), *Keying in to Postcolonial Cultures, Contemporary Stage Plays in English*, Trier, WVT.
- , 2009, « Politics of Place and Extended Family in Taki Rua Productions' 25th Year: *Strange Resting Places* and *Te Karakia* », *Australasian Drama Studies*, (55):10-29.
- ORTNER, Sherry, 2006, « Power and Projects: Reflections on Agency » dans *Anthropology and social theory : culture, power, and the acting subject*, Durham, Duke University Press.
- PETERSON, William, 2001, « Reclaiming the Past, Building a Future: Māori Identity in the Plays of Hone Kouka », *Theatre Research International*, 26 (1): 15-24.
- POLLOCK, Kerry, 2011, « King Country region », *Te Ara - the Encyclopedia of New Zealand*, consulté en ligne le 3 septembre 2012, <http://www.TeAra.govt.nz/en/king-country-region/12/4>.
- POTIKI, Roma, 1996, « It is political if it can be passed on », entrevue avec Christopher Balme dans PAVIS, Patrice (dir.), *The Intercultural Performance Reader*, Londres et New York, Routledge: 172-187.
- PRÉAUD, Martin, 2007, « Deux mises en scène interculturelles de l'histoire. Du rituel du théâtre chez les Yolngu et les Kija », dans GLOWCZEWSKI, Barbara et Rosita HENRY (dir.), *Le défi indigène*, Montreuil, Aux lieux d'être : 103-124.
- ROYAL, Te Ahukaramū Charles, 1998, *Te Whare Tapere, Towards a Model for Māori Performance Art*, Doctoral Thesis, Department of Theatre and Film, Victoria University of Wellington.
- , 2007, « Ōrotokare: Toward a New Model for Indigenous Theatre and Performing Arts » dans MAUFORT, Marc et David O'DONNELL, 2007, *Performing Aotearoa: New Zealand Theatre and Drama in an Age of Transition*, Bruxelles, P.I.E. Peter Lang.
- SALMOND, Anne, 1975, *Hui, A Study of Maori Ceremonial Gatherings*, Auckland, Reed.
- SAVOIE- ZAJC, Lorraine, 2006, « L'entrevue semi-dirigée », dans GAUTHIER, Benoît (dir.), *Recherche sociale. De la problématique à la collecte des données*, Québec, Presses de l'Université du Québec : 293-316.
- SCHECHNER, Richard, 1985, *Between Theater and Anthropology*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

- , 2003 (1977), *Performance Theory*, New York, Routledge.
- SCHWIMMER, Éric, 1968, *The Maori People in the Nineteen-Sixties*, Auckland, Longman Paul.
- SIOUI-DURAND, Yves, 2009, « Y a-t-il un nouveau monde pour les Amérindiens? », dans GAGNÉ, Natacha, Thibault MARTIN et Marie SALAÛN (dir.), *Autochtonies : vues de France et du Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval : 505-514.
- SISSONS, Jeffrey, 1993, « The Systematisation of Tradition: Maori Culture as a Strategic Resource », *Oceania*, 62(2).
- SMITH, Graham H., 1992, « Kura Kaupapa Maori: Contesting and Reclaiming Education in Aotearoa », dans DOUGLAS, Ray Poonwassie Deo H, *Education and cultural differences : new perspectives*, New York, Garland.
- SMITH, Kaapua, 2006, « Māori Party », dans MILLER, Raymond (dir.), *New Zealand Government and Politics*, Auckland, Oxford University Press.
- SMITH, Linda Tuhiwai, 1994, « In Search of a Language and a Shareable Imaginative World: E Kore Taku Moe, E Rio i a Koe », *Hecate*, 20 (2): 162-74.
- , 1999, *Decolonizing Methodologies: Research and Indigenous Peoples*, Dunedin and London, Zed Books and University of Otago Press.
- SMITS, Katherine, 2006, « Multicultural Identity in a Bicultural Context », dans MILLER, Raymond (dir.), *New Zealand Government and Politics*, Auckland, Oxford University Press.
- SMYTHE, John, 2004, *Downstage Upfront: The First 40 Years of New Zealand's Longest Running Professional Theatre*, Wellington, Victoria University Press.
- MINISTRY OF SOCIAL DEVELOPMENT/TE MANATŪ WHAKAHIATU ORA, 2010, « Cultural Identity, Māori Language Speakers », *The Social Report/ Te pūrongo oranga tangata*.
- STATISTICS NEW ZEALAND/TATAURANGA AOTEAROA, 2006a, « Quick Stats about Culture and Identity », consulté en ligne le 17 avril 2011, <http://www.stats.govt.nz/Census/2006CensusHomePage/QuickStats/quickstat-s-about-a-subject/culture-and-identity.aspx>.
- , 2006b, « QuickStats about Māori », consulté en ligne le 5 avril 2011, <http://www.stats.govt.nz/Census/2006CensusHomePage/QuickStats/quickstat-s-about-a-subject/maori/maori-ethnic-population-te-momo-iwi-maori.aspx>.
- TAKI RUA, 2010, consulté en ligne le 9 janvier 2011, <http://takirua.enspiral.info>.

- TE PUNI KŌKIRI, consulté le 26 juin 2012, <http://www.tpk.govt.nz/en/>.
- TOI WHAKAARI, 2010, Context & Practice, consulté en ligne le 2 mars 2012, <http://www.toiwhakaari.ac.nz/study-at-toi-whakaari/context-practice/>.
- TURNER, Victor W., 1957, *Schism and Continuity in an African Society: A Study of a Ndembu Village Life*, Manchester, The University Press.
- , 1990 (1969), *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France.
- , 1982, *From Ritual to Theatre: the Human Seriousness of Play*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- , 1988, *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications.
- TVNZ (producteur), 2011, épisode « Whare Tapere » de l'émission *Waka Huia*, visionné en ligne le 20 octobre 2011, <http://tvnz.co.nz/waka-huia/s2011-e15-video-4220173>.
- WALKER, Ranginui, 2004, *Ka Whawhai Tonu Matou, Struggle Without End*, North Shore, Penguin Books.
- WEBSTER, Steven, 1998, *Patrons of Maori Culture, Power, Theory and Ideology in the Maori Renaissance*, Dunedin, University of Otago Press.
- WILSON, Robert R., 1980, *Prophecy and Society in Ancient Israel*, Philadelphia, Fortress Press.