

Histoire orale et création dramatique: stratégies nouvelles en milieu minoritaire*

par

David Millar

et

Roger Parent

Faculté Saint-Jean
University of Alberta
Edmonton (Alberta)

RÉSUMÉ

Histoire, ethnologie, folklore et représentation dramatique se marient dans une approche de l'histoire orale développée autour du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» (PUTFA). Dans ce deuxième de six articles, nous approfondissons la conclusion du premier, particulièrement la problématique d'une culture en manque de textes écrits. L'expérience du projet PUTFA, les fonctions culturelles de Lotman et l'approche de Jacques Lecoq servent à expliciter les rapports entre le non-verbal, le vécu et la mémoire collective aux niveaux théorique et artistique. Un survol des sortes d'histoire orale, notamment les récits de vie, sert de fondement à une méthodologie centrée sur la mémoire sensorielle. La description du mode d'emploi comprend un aperçu des étapes pratiques et déontologiques à suivre ainsi qu'une discussion de certains problèmes et pièges récurrents reliés à l'éthique et au décodage interculturel. En conclusion, on propose une dizaine d'utilisations de

* Cet article est le deuxième d'une série de six articles qui paraîtront dans les *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*. Le premier article, intitulé «"Pour une théâtralité franco-albertaine": survol et genèse», est paru dans le numéro précédent (vol. 6, n° 1, printemps 1994, p. 27-46). Le lecteur pourra lire, dans le présent numéro, le troisième, «Procédé, système et identité culturelle» (p. 273-296), et le quatrième, «Le concept de l'interprète culturel dans la formation des artistes» (p. 297-320). Les deux autres textes paraîtront au printemps 1995 (vol. 7, n° 1) et à l'automne 1995 (vol. 7, n° 2). [note de la rédaction]

l'histoire orale au théâtre, en milieu scolaire et dans le cadre du développement communautaire.

ABSTRACT

History, folklore, ethnology and drama improvisation (based on the Lecoq approach) are combined in the methodology of the oral history module of "Pour une théâtralité franco-albertaine" (PUTFA). This second article of six focuses on the needs of collective creation in a minority culture, where written records are incomplete or absent. Our theory of sense-memory draws on Lotman's semiotics, psychological theory of contextual recall, and the experience of PUTFA. Several types of oral history (particularly the life-story) are discussed. Ethical, interpretive and other questions are identified at each stage of the interview, with possible solutions. Finally, ten uses of oral history methods and materials are suggested: in theatre, school and community development.

«[...] la meilleure part de notre mémoire est hors de nous, dans un souffle pluvieux, dans l'odeur de renfermé d'une chambre ou dans l'odeur d'une première flambée, partout où nous retrouvons de nous-mêmes ce que notre intelligence, n'en ayant pas l'emploi, avait dédaigné, la dernière réserve du passé, la meilleure, celle qui, quand toutes nos larmes semblent taries, sait nous faire pleurer encore.»

Marcel Proust (1954, tome I, p. 643)

Jusque dans ses rythmes trébuchants comme autant de pulsations du cœur, Proust évoque ainsi le beau risque de redécouvrir notre passé individuel ou collectif, doublé du défi de la création artistique. Une même problématique s'imposait aux participants du projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» (PUTFA) qui ont approfondi les rapports entre la formation d'acteurs et une dramaturgie inspirée du vécu de cette région. Dans un sens plus large, il s'agissait d'une démarche de développement communautaire où le théâtre, véritable agent catalyseur, devenait le terrain privilégié d'interaction entre les artistes et le public, entre la création et la diffusion, et où pourraient se développer des pratiques culturelles applicables à d'autres besoins de la minorité francophone: récit et journalisme, dramatisation et enseignement des langues, histoire et tourisme, etc.

Le défi était grand: demander à une poignée de comédiens de créer des textes à partir d'une culture en pénurie d'œuvres écrites¹, longtemps privée d'infrastructures éducatives et communicatives. Les affiliations (en dehors de l'élite militante) demeurent toujours fragmentées selon les lieux d'origine, les liens familiaux et les rapports entre générations. Ce n'est pas une coïncidence si, au moment d'entamer le dialogue avec un étranger, la coutume veut qu'il y ait d'abord échange de généalogies, car la «petite histoire» est presque l'unique lien avec le passé dans ce contexte culturel. En dehors du milieu intime, un certain refoulement caractérise le comportement franco-albertain². Autant on se nourrit d'espoir, autant on éprouve un certain désespoir face à la réalité, face au lourd fardeau à assumer pour «la survie». À cet égard, le rôle joué par le développement de théâtres régionaux dans la revitalisation acadienne et franco-ontarienne signale une piste prometteuse et encourageante pour une stratégie de création culturelle centrée sur l'artiste comme agent de changement social.

Le «jeu vrai», développé par le Conservatoire d'art dramatique de Québec et inspiré en grande partie de l'enseignement de Jacques Lecoq, et le modèle sémiologique de culture proposé par Lotman semblaient offrir les assises artistiques et théoriques pour une intervention semblable, adaptée au contexte albertain (Lecoq, 1987; Francœur et Francœur, 1993; Parent et Millar, 1994). Le modèle théâtral envisagé ne visait pas autant un contenu particulier qu'un processus qui amènerait l'acteur créateur à la découverte de ses ressources sensibles et à l'intégration du vécu individuel et collectif dans son travail. Ainsi, la dramaturgie se développe du jeu de l'individu au jeu d'ensemble. Au lieu d'imposer des textes ou des styles de jeu de l'extérieur, l'initiative espérait en développer «de l'intérieur», en rapport avec la spécificité d'une culture et de son expérience collective passée et présente: stratégie qui s'accommode bien de ce que certains ont appelé «la mémoire collective par l'histoire orale» (Lachance, 1987, p. 3).

Comme d'autres minorités francophones de l'Ouest, les Franco-Albertains ont une culture enfouie, constamment menacée de disparition, longtemps nourrie dans les foyers. Les prairies et les montagnes résonnent pourtant de noms français indicateurs d'une présence vieille de deux siècles. Pour n'en citer que quelques-uns: Lac Sainte-Anne, lieu privilégié de

pèlerinage autochtone; Batoche en Saskatchewan, Roche Miette sur la route de la Tête-Jaune, Saint-Paul des Métis. Le pays du grand ciel ouvert est cependant aussi celui des esprits «assimilationnistes» bornés³. Et, pendant cent ans, les Albertains d'expression française se sont vus dépossédés d'écoles et d'institutions publiques permettant une transmission linguistique et culturelle même minimale. À grand-peine a-t-on maintenu des paroisses francophones, établi une presse hebdomadaire, des collèges classiques et un poste de radio (Smith, 1985; Lacombe, 1993; Morin, 1993). Les services bilingues du fédéral sont restés minimaux; du côté provincial, rien, à part certaines écoles obtenues après des années de contestations judiciaires qui ont finalement abouti en Cour suprême. Une vingtaine d'écoles, dont seules une demi-douzaine vraiment francophones, s'offrent à la génération actuelle. Néanmoins, malgré les attraits et la pression du milieu majoritaire, certains villages et certains quartiers urbains francophones s'obstinent à revendiquer le droit légitime d'exister et de croître comme héritiers d'un peuple fondateur. «Nous sommes *ornery*, tête de caboche,» dit un ancien président de l'Association canadienne-française de l'Alberta (ACFA). «Il nous le fallait. Maintenir notre langue nous est devenu presque une religion»⁴. Dans ce contexte, il n'est pas surprenant que la création culturelle semble à la fois précaire et absolument nécessaire.

L'expérience du projet PUTFA, 1993-1994

Ces enjeux se sont manifestés tôt dans le projet. Pendant huit mois, une dizaine de comédiens, aidés de quatre professeurs du Conservatoire d'art dramatique de Québec, ont approfondi les techniques d'interprétation, d'écriture et de préparation créative. Ordinairement, le comédien cherche un texte à interpréter. Son travail consiste seulement à le mettre en scène et à le jouer. Mais le projet PUTFA voulait développer un théâtre d'ici, élargir la notion du jeu, d'où une série initiale de remue-méninges hebdomadaires sur les stratégies de communication à envisager pour créer cette rencontre entre les artistes et un public fragmenté que ceux-ci arrivaient difficilement à définir. Cette fragmentation se voyait également dans le groupe. Celui-ci devait par la suite découvrir le moyen de créer ensemble, par l'entremise des *Cycles Repère*, où la prise de conscience des ressources individuelles et l'intégration du

vécu dans l'improvisation créaient un cadre propice à la rencontre artistique à travers le creuset de l'art théâtral. Par exemple, au début des *Cycles Repère*, chaque stagiaire devait apporter un objet fortement représentatif de son expérience personnelle en Alberta⁵. Les comédiens ont amené un masque, une boîte (de déménagement), un portrait d'une grand-mère, l'hirochloé odorante (*sweetgrass*), herbe sacrée des autochtones, un dictionnaire français-anglais. Ces objets donnaient lieu à des partitions exploratoires sous forme de mime, de danse, de poèmes et d'improvisations. Ainsi a-t-on appris à explorer, en gestes et en paroles, les interprétations multiples générées par les autres membres du groupe.

Mais le fardeau de la création textuelle est moins facile à porter. Les textes d'expression française, proprement albertains, qui se prêtent à la dramatisation s'avèrent rares. Les comédiens du projet avaient du talent, mais plusieurs craignaient d'écrire, ou plutôt de mal écrire, une peur qu'on trouve partout en milieu minoritaire. Les émotions personnelles, l'objet matériel, le mime et les poèmes ne suffisent pas à composer un récit qu'on puisse jouer. Les artistes de souche albertaine éprouaient de la difficulté à exprimer leurs sentiments les plus profonds; dans ces circonstances, le sens d'une identité commune était difficile à capter, sauf à travers un certain langage du corps (que certains disent pouvoir reconnaître à vue). Quelques francophones venus d'ailleurs se sentaient en exil, ne voulant pas se couper du grand monde avec «une littérature du ghetto». D'autres encore ont découvert un esprit de débrouillardise et un savoir-faire d'acteur à travers l'adaptation caméléonesque reliée au fait d'avoir vécu dans plusieurs pays ou régions. La grande diversité d'opinions sur le choix de textes et sur les objectifs même de la création devenait révélatrice des diversités culturelles au sein du groupe et, par extension, de la communauté.

Sémiologie et histoire orale

Selon le modèle sémiologique de Lotman, la mémoire collective constitue une des trois grandes fonctions de la culture (Ivanov *et al.*, 1974). Par contre, les racines des systèmes significatifs d'une culture se trouvent plongées dans le sens du vécu quotidien communément partagé, imprégné dans les mémoires individuelles de la collectivité. Les communications orales ou écrites qui en ressortent, particulièrement sous forme de textes reconnus comme tels par la culture cible (Lotman et

Pjatigorski, 1969), créent la mémoire collective. Celle-ci n'est pas alors une superstructure, mais une strate commune de la conscience collective. Soumise à des modifications évolutives comme tout phénomène culturel, elle s'exprime peut-être le plus clairement à travers l'expression esthétique dont la nature polysémique favorise une intégration maximale du contexte référentiel global (Mukarovsky, 1970). Axé sur l'activation de la mémoire collective et sur la dramatisation du vécu d'une culture, le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» a intégré certains outils de l'histoire orale, en particulier les récits de vie, dans la formation des artistes.

Le point de départ est constitué par les documents narratifs inédits déjà recueillis dans la collection «Héritage franco-albertain»⁶. Regroupant environ trois cents cassettes sonores, cette série avait été enregistrée une décennie auparavant auprès des aînés de Saint-Paul-Bonnyville, lieu caractérisé par la vitalité de sa tradition orale. Dans cette collection se côtoient récits de vie, chansons, métiers, croyances et pratiques populaires, tous racontés dans les accents du pays. Après des improvisations exploratoires à partir de ces éléments, les stagiaires avaient à identifier et à interroger des amis de la génération précédente à Edmonton pour ensuite improviser sur les éléments narratifs qui les avaient frappés. Par contre, le point de concentration de la création devait se centrer autour de ce qui était demeuré inexprimé en mots, mais senti au cours de l'entrevue: le non-verbal.

Cet exercice, une sorte de lecture «entre les lignes du texte oral», s'est avéré très puissant. On a demandé aux stagiaires de fusionner les improvisations, les personnages et les récits individuels dans une création commune. La synthèse extraordinaire qui est ressortie de cette étape finale portait les marques d'une transposition artistique authentique. Il faut souligner ce point. Au lieu d'être calqué comme un drame documentaire sur des faits particuliers, le jeu du groupe fondé sur le non-dit⁷ et l'empathie⁸ a pu passer de l'anecdote à l'universalité, fruit d'une complicité qui arrive à transcender la parole. Ainsi, l'intuition créatrice des artistes s'est trouvée en étroite compréhension avec la génération précédente des aînés, ces «textes vivants». Ce volet de «La préparation créative» du projet de théâtre a, par la suite, acquis son propre essor en catalysant des projets indépendants, tels que la cueillette de récits pour le milieu scolaire.

Comme on le verra plus tard, le théâtre n'est qu'une mise en application parmi d'autres de la recherche orale. Son but central, la revalorisation de cultures populaires, est depuis longtemps envisagé par les historiens et les ethnologues (MacDonald, 1991). Pour ne citer que quelques exemples, *Foxfire*⁹ se réclame de la vie, des métiers, de la médecine et de la technologie des *hillbillies* américains. À partir d'entrevues radiophoniques célèbres, Studs Turkel (1967) découvre le demi-monde de Chicago, les hommes de jazz et les prolétaires. Le psychologue Robert Coles (1967) fait parler les enfants noirs «de la crise» du mouvement américain des droits civils, pour ensuite les comparer avec d'autres enfants du monde. La série *History Workshop Journal* au Royaume-Uni reconstitue la vie ouvrière. Tamara Hareven dans *Amoskeag* (1978) et Jacques Rouillard dans *Ah les États!* (1985) ont fait ressortir l'adaptation familiale des travailleurs québécois dans les filatures de la Nouvelle-Angleterre. De la même façon, Daniel Bertaux et Isabelle Bertaux-Wiame ont tracé les migrations, le travail et les coutumes des boulangers de Paris (Bertaux, 1976; Bertaux-Wiame, 1978). Ainsi, une méthodologie mise au point pour étudier les tribus lointaines est devenue l'anthropologie de notre société industrielle (Henige, 1982; Desmarais et Grell, 1986)¹⁰. Pour tracer son évolution au Canada, il faut citer les grands ethnologues et folkloristes tels Franz Boas, Marius Barbeau, Helen Creighton, Léon Gérin, Luc Lacourcière, Germain Lemieux, avec l'importante contribution des projets régionaux (Broadfoot, Perrault, Gagnon, Gourd, Lachance, Labelle, Cruikshank, *Sound Heritage* et *Raincoast Chronicles* sur la côte ouest; la série *Atlantic Folklore* et *Cape Breton's Magazine* à l'est). Ces recherches tiennent à la fois de l'histoire, de la sociologie et de la culture populaire. Souvent, ces projets ont stimulé d'autres types de production sous forme de film, vidéo ou disque. Somme toute, ils ont réussi à donner la voix aux gens – paysans, immigrants, ouvriers, pauvres, femmes, autochtones – longtemps relégués au silence.

Le récit de vie

Les sciences sociales prônent un cadre comparatif pour dégager la signification des récits de vie. Plusieurs guides (Chalifoux, 1992; Daunais, 1992) suggèrent une entrevue dirigée à l'aide de questions ouvertes qui passent au crible les étapes de la vie, le développement de la subjectivité et des valeurs, la

formation de l'identité et les contradictions sociales. On avertit le chercheur de ne pas influencer le récit par des réactions émotives, des questions fermées ou des interventions partisans. L'entretien idéal constitue une conversation intime, non directive. On peut même se passer du questionnaire détaillé si on a bien expliqué son objectif. Tout au plus, l'enquêteur aura avantage à noter la chronologie des principales étapes biographiques: naissance, enfance, éducation, travail, mariage, enfants, mortalité. Si besoin est, il peut revenir et demander des précisions sur le contexte social et matériel, les états d'âme et la quotidienneté avant de conclure définitivement l'entretien.

L'histoire orale ne constitue pas à elle seule une méthode, et la technique d'enregistrement est relativement simple. La méthode historique proprement dite se trouve dans la préparation, la comparaison et l'interprétation des entrevues. Il s'agit essentiellement d'une enquête menée à travers plusieurs récits de vie enregistrés (particulièrement en milieu ouvrier, minoritaire, féminin, autochtone), qui nous permet de mieux connaître un passé négligé par l'histoire traditionnelle basée sur les documents écrits légués par les élites, les hommes politiques, les militaires et les institutions du pouvoir. Forts de cette tradition, certains historiens orthodoxes accusent les «enregistreurs» de créer l'évidence documentaire, de ne pas tenir compte de toutes les failles dont la mémoire personnelle est capable (Millar *et al.*, 1975; Loftus, 1979). C'est une question d'importance, qui s'applique également aux autobiographies politiques, aux témoignages en Cour, aux rapports et aux statistiques officielles. Le souvenir peut non seulement défaillir, mais aussi véhiculer des biais conscients ou inconscients. C'est une question sur laquelle on reviendra.

Les éléments de la démarche présentée dans les pages qui suivent représentent essentiellement des outils, des moyens permettant d'effectuer une recherche en profondeur. Chaque entrevue, quelle que soit sa thématique, est au fond un récit de vie. En sortiront des hypothèses et des évidences valables que le chercheur doit vérifier et comparer avec d'autres témoignages, documents ou traces historiques. La méthode historique ou ethnographique s'appuie sur la structure de preuve; celle-ci, d'ordre scientifique, ne s'impose pas à un projet de création artistique comme celui de PUTFA. Par contre, dans les deux cas, la représentativité découle des éclairages multiples apportés à

un même sujet, données pour lesquelles il faut prévoir un système d'archives. Le travail ne s'arrête pas après un seul enregistrement. La représentation de tel groupe est-elle adéquate? Comment établir la distinction entre les expériences typiques et exceptionnelles? Très tôt dans un projet, on peut sentir ce que les raconteurs eux-mêmes considèrent comme étant important, mais l'enquête doit se poursuivre jusqu'à ce qu'une redondance dans le matériel se produise et qu'il y ait réciprocité des confirmations apportées par les sources utilisées.

Il y a autant de types d'histoire orale que d'intérêts personnels: récit de vie, apprentissage d'un métier, généalogie ou «petite histoire», migration, vie de quartier, guérison ou croyances populaires, fêtes agricoles, cycles de travail (du fermier, du trappeur ou de leur femme), peurs, superstitions et légendes, chansons et jeux selon l'âge, pratiques sexuelles, etc. Cette liste n'est que partielle. Une entrevue représente toujours une coproduction de l'enquêteur et de son informateur (Reinharz, 1992), d'où l'importance d'expliquer clairement les utilisations subséquentes de l'histoire de vie et de faire signer un formulaire de dépôt pour clarifier le droit d'auteur et d'accès (Henige, 1982; Dunaway et Baum, 1984).

Est-ce dire que l'histoire orale ne se définit que par l'emploi final? En un sens, oui. La personne interrogée choisira parmi tous ses souvenirs ceux qui éclairciront le thème de recherche – au point où le chercheur doit toujours se faire un devoir d'encourager une narration des plus détaillées et complètes. Une anecdote imprévue peut s'articuler de façon si cohérente qu'elle ressemble presque à une création artistique. Belle? Peut-être. Si on s'en méfiait légèrement pour s'interroger sur le détail laissé sous silence? Qu'est-ce que le sujet a sacrifié à la symétrie du récit? Le chercheur fera lui aussi des coupures et de nouvelles juxtapositions lors du montage du livre¹¹, tout comme dans une émission radiophonique, un film ou une vidéo documentaire. Le principe de montage s'applique aussi dans les œuvres scientifiques. Même l'historien le plus respectueux des sources ne peut éviter une certaine sélection. Il s'agit de faire un échantillonnage adéquat, une représentation fidèle de la réalité. Ce critère vaut également pour l'artiste à la recherche de matériel pour sa création¹².

La méthode de cueillette des données variera également selon le but de l'entrevue. Le produit s'inscrit dans le processus,

d'où la question classique qui surgit au début de la rencontre initiale: «Pourquoi voulez-vous m'enregistrer?». C'est précisément les vies ordinaires qui sont les plus représentatives, peut-on dire. Par sa réponse, le chercheur s'engage auprès de son interlocuteur à plusieurs niveaux: instrumental, personnel, éthique. Au plan dit «instrumental», il doit justifier le but et la thématique du projet en défendant son choix de candidat. Souvent, ce dernier sera satisfait de savoir quelle source l'a recommandé et quelle institution parraine le projet. Au niveau personnel, le chercheur doit établir sa bonne foi, rester très ouvert (souvent devant des contextes qu'il ignore), encourager les détails, chercher le for intérieur qui s'enracine dans la trame quotidienne. On y arrive par la qualité de l'écoute: attentive, intéressée, patiente. L'engagement est aussi d'ordre éthique (Millar et Roberts, 1981). Le chercheur n'est pas l'auteur, mais l'auditeur de cette vie qui se raconte. Il doit respecter les droits de son sujet, y compris l'anonymat, et, surtout, patienter. Il est là non pour satisfaire une curiosité superficielle, mais pour entendre toute la vérité. C'est inviter telle personne à devenir l'historien de sa vie, à dévoiler son sens. Qui d'autre? Qui de mieux? Nous ignorons la vie qui va nous être racontée (Desmarais et Grell, 1986).

Méthodologie de l'histoire orale

À la suite de ces énoncés théoriques, nous proposons une série d'étapes méthodologiques communes à l'enregistrement du récit de vie et aux autres types d'histoire orale. Ces suggestions pratiques se basent sur plusieurs projets menés depuis vingt ans, l'expérience du projet PUTFA, ainsi que celle de *Passe Muraille* et d'autres troupes dramatiques (Bessai, 1992; Parent et Millar, 1994). Certains guides sur les techniques d'enregistrement et de transcription sont à consulter (Roberge, 1991; Desmarais et Grell, 1986; Reimer, 1984). Par contre, notre argument principal consiste à dire que le procédé définit la fin. La déontologie fait partie intégrante de la méthode de collecte et d'interprétation.

Dans l'enregistrement d'un récit de vie, nous distinguons plusieurs étapes, chacune avec ses questions éthiques et des procédés appropriés, et souvent avec certains postulats épistémologiques. Nous discuterons par la suite des écueils à éviter. Brièvement, nous divisons le processus d'enregistrement

en dix étapes: 1) la préparation de l'entrevue, 2) son début, 3) les questions, 4) les notes thématiques, 5) les digressions, 6) la permission de dépôt, 7) les impressions personnelles, 8) la transcription, 9) le bouclage du cycle: le retour à la personne, et 10) le retour à la communauté. Voici de quelle façon les besoins techniques et humains s'enchevêtrent:

1) Dans la préparation, on explique le but et l'utilisation subséquente de l'entrevue et on montre le formulaire de consentement (à signer à la fin). Quelques banalités nécessaires (jour de l'entrevue, nom, date de naissance, adresse, chronologie de vie) servent à vérifier le son, à assurer le fonctionnement et le placement du microphone et à identifier des sources possibles d'interférence, comme des bruits d'horloge, qu'il faut chercher à éliminer. Il s'agit de prendre son temps, d'être détendu. C'est souvent à ce moment que la confiance s'établit. L'interlocuteur peut poser des questions parfois tranchantes: «Qui êtes-vous?», «Qu'est-ce que vous allez faire avec ça?». Le chercheur doit répondre franchement et simplement, dans un langage accessible.

Pour préparer la deuxième entrevue, ou pour approfondir un thème récurrent, l'étude de documents écrits devient particulièrement valable. L'album familial de photos, le cahier de chansons ou d'autres souvenirs personnels peuvent aussi fournir des points de départ à un deuxième enregistrement. L'histoire locale est à consulter, mais peut comporter des inexactitudes. Maintes petites communautés n'ont comme texte historique qu'un recueil d'anecdotes préparé par un amateur. Il ne faut pas non plus préférer l'écrit au vécu. Le fait d'encourager des témoignages complets, dont les versions différentes traduisent toute la complexité du réel, élimine d'emblée beaucoup de fautes et résout de nombreuses contradictions. Les gens peuvent se tromper par rapport à une date, mais rarement sur l'expérience vécue: connaître la faim, faire le travail quotidien, se remémorer les implications d'une naissance, d'un amour, d'un mariage ou de la mort d'un être cher. À partir de tels détails s'érige le système significatif d'une vie.

2) Au début de l'entrevue, l'informateur pourra lui-même choisir les souvenirs appropriés. Il s'agit d'encourager une narration en profondeur et d'éviter l'anecdote. La mémoire sensorielle offre un moyen efficace et puissant de replonger

dans le passé. On peut inviter le sujet à évoquer les détails sensoriels reliés aux souvenirs d'enfance: bruits, odeur, toucher, couleurs. Pour l'artiste (Pichette, 1993) comme pour la personne interrogée, ces souvenirs constituent souvent une carte de route du paysage intérieur et peuvent donner accès à des expériences communes à toute une génération (Geselman, 1988; Attias-Donfut, 1991).

3) Les questions ouvertes, exigeant plus qu'un simple «oui» ou «non», stimulent la narration. Idéalement, le sujet suivra les traces de sa propre mémoire sensorielle (Geselman, 1988; Daunais, 1992; Millar, 1978). La meilleure question demeure alors un silence attentif qui suscite presque infailliblement une élaboration subséquente du propos. Un souvenir-clé en amènera d'autres. La personne définira alors son propre trajet, jusqu'à s'étonner ensuite de la destination à laquelle le rappel libre l'a amenée: «Ça fait des années que je n'y ai pas pensé!»

4) Les notes thématiques, écrites par tranches de cinq minutes durant l'entrevue, s'avèreront très précieuses lors de la transcription ou du montage. Les questions qui surgissent durant l'entretien (quand, où, qui, comment c'était?) peuvent être notées dans les marges. Souvent la réponse surgira plus tard dans le récit. Sinon, on peut demander des précisions dans la deuxième heure de la rencontre.

5) Inévitables, surtout chez les personnes âgées, les digressions comportent néanmoins une valeur dont on ne peut juger qu'après coup. Les meilleurs récits sont toujours ceux qui surprennent. Même dans les plus erratiques, les liens inattendus entre les tropes peuvent se transformer en témoignage involontaire et renseigner sur les attitudes de l'individu. De toute façon, le ruban magnétique est le moindre des frais de l'entrevue; une interruption risque toujours de couper la parole et de faire perdre un détail significatif. On court moins de risque à laisser la personne continuer sans interruption pour la première heure; la confiance se trouve ainsi renforcée. Petite astuce: ne pas arrêter la machine à la «fin» de l'entrevue. Souvent les souvenirs plus riches surgissent à ce moment-là, dans l'intimité. On ne retrouvera jamais la spontanéité de la première version.

6) Un formulaire de permission à signer (voir exemple en annexe) fait toujours réfléchir. Donnez-le au sujet avant

l'entrevue initiale. La discussion suscitée permet d'expliciter le rôle de l'institution à laquelle la recherche est reliée, d'expliciter les conditions légales et, surtout, d'assurer un consentement informé. Ce formulaire comprendra, idéalement, une explication du projet et de sa diffusion subséquente ainsi qu'une liste du type de questions envisagées. Faute de mieux, on peut même en écrire un sur place. L'essentiel, d'après notre expérience, consiste à ne demander une signature qu'à la fin de l'entrevue. Cette signature permettra le dépôt et l'utilisation ultérieure du contenu.

Trois précautions sont à prendre. Le chercheur doit accompagner le formulaire écrit d'une explication orale pour établir un contact direct et humain. Le fait de pouvoir imposer des restrictions d'accès sécurise la personne interrogée et lui assure le plein contrôle sur l'entrevue. Libre à elle d'imposer les conditions qu'elle juge nécessaires; elle peut même demander de rayer une partie du ruban sonore¹³. C'est un événement pourtant exceptionnel; en vingt ans, cela nous est arrivé une seule fois à la suite d'un mensonge raconté. Généralement, cette démarche rassure et diminue l'autocensure. Certains chercheurs s'effrayent devant cet abandon de contrôle, mais la confiance établie vaut son prix d'or. À la fin, la vaste majorité ne veut rien rayer: «J'ai dit ma vérité, toute ma vérité». De plus, on remercie le chercheur d'avoir fourni l'occasion de laisser un témoignage fidèle et complet aux générations futures: «C'est pour la suite du monde»¹⁴.

7) Dès la sortie, il importe de noter ses impressions personnelles. Ces réactions instinctives peuvent dépister le non-dit qui entoure la communication verbale. Quand étais-je emballé ou surpris? Ai-je senti des réticences ou ai-je eu l'impression du déjà vu? Y a-t-il quelque chose qui ne va pas? On n'arrive jamais à tout écrire pendant l'enregistrement. En marquant d'un astérisque les passages les plus intéressants et en ajoutant un bon résumé thématique, on s'épargnera des heures de travail lors de la transcription.

8) La transcription de l'entrevue au complet doit se faire aussitôt que possible. Comme démarche minimale, on peut entrer ses notes à l'ordinateur en indiquant les thèmes et les passages importants à retenir pour une transcription ultérieure. Le chercheur y inclut les questions posées et consulte les sources écrites pour vérifier les données objectives: faits, événements,

noms et lieux. De ce travail jailliront d'autres questions pour une deuxième entrevue. On peut aussi soumettre la transcription écrite au sujet (Chalifoux, 1992; Gagnon, 1978). Si celui-ci demeure au loin, d'autres membres de sa famille ou des amis peuvent apporter une aide en enregistrant les réponses. Une fois la fierté des individus éveillée, la recherche peut donner lieu à une participation élargie, même communautaire, à plus long terme.

9) Pour boucler le cycle, il est préférable de rencontrer l'informateur à nouveau. La transcription peut occasionner une critique, parfois sévère: «Vous ne nous avez pas compris!» Envoyez-lui quand même ce que vous avez produit. Souvent, une telle critique signale une interrogation de la communauté sur sa propre formulation du passé et sur ce qu'elle révèle habituellement à un étranger. Si la transcription (ou l'ébauche de création) ne traduit pas toute la vérité, c'est le moment idéal d'en discuter plus profondément. Cette deuxième ronde peut donner lieu à une conscientisation communautaire, surtout quand les gens prennent en main leur propre histoire. Animer une telle transformation n'est pas une ambition indigne. Dans le cas du théâtre, il faut du courage pour tenter de rendre sur scène ce qui a été vécu par les personnes. En invitant les commentaires, suggestions et critiques, on déclenche une rétroaction avec le public et on se rapproche de l'ancienne tradition orale (Vansina, 1985).

10) Le retour à la communauté comprend également l'accessibilité des enregistrements et leurs transcriptions. Cet accès aux sources favorise plusieurs types de mises en application. Des copies de cassettes confiées aux archives locales pourraient alimenter des recherches sur place, tels les projets d'étudiants. Il faut alors préciser les modalités et les échéances régissant l'acquisition de ces copies. Dans certains cas, le sujet peut imposer des restrictions partielles, exigeant, par exemple, que certaines histoires ne soient dévoilées du vivant des personnes mentionnées dans les entrevues. Ces considérations font partie de l'éthique d'enquête dont l'essentiel consiste à respecter le désir de l'individu, tant au moment de l'entrevue qu'après la signature de la permission de dépôt.

Les écueils: quelques méthodes pour les éviter

Construire la mémoire collective, c'est rejoindre la communauté à la fois comme source et comme auditoire. Un

bon chercheur (et quelques comédiens se sont montrés particulièrement aptes à cette fonction) possède la sensibilité et l'empathie nécessaires à surmonter les murs du refoulement émotif. À cet obstacle, caractéristique du minoritaire, s'ajoute la retenue typique des aînés en milieu rural. Ici, une forte ligne de démarcation s'établit entre l'«histoire» formelle, comme les albums de centenaire, souvent limités à l'énumération des «faits» (familles, dates, lieux), et la «petite histoire», réservée aux initiés (parents, amis, gens du milieu). Un journaliste franco-albertain de longue expérience a observé, avec justesse, que l'élément essentiel des petits villages ou de la vie de quartier ne se trouve jamais dans la presse écrite mais dans les commérages, dans ce que connaît «tout le monde», c'est-à-dire ceux qui savent lire entre les lignes.

Pour traverser les façades et s'affranchir de l'événementiel, l'entrevue privilégie les sentiments à la chronologie et à l'anecdote, le privé au public, le non-dit au résumé habituel, les traditions ancestrales aux jugements sur les jeunes d'aujourd'hui. La porte d'entrée aux sentiments se trouve dans l'évocation du contexte sensoriel («Comment c'était d'être là?»): odeurs, couleurs, bruits, goût, chaleur. Le temps d'arrêt, la pause, l'attente silencieuse de l'auditeur favorisent la création de cette atmosphère d'intimité qui, parfois, exigera plusieurs rencontres.

Quant au problème de la «vérité historique», certains psychologues soulèvent le problème des faux souvenirs chez les témoins oculaires (Loftus, 1979). La mémoire triche et invente¹⁵, mais le danger du mensonge ou du parti pris se pose autant dans les autobiographies écrites. Tout historien reconnaît ainsi la nécessité de passer au crible les mémoires de tel ou tel illustre personnage. Selon d'autres psychologues, la mémoire contextuelle demeure le plus fiable des modes de rappel de l'organisme (Geselman, 1988). Soulignons aussi que la fausseté se fait sentir dans le comportement de l'individu au cours d'une entrevue. Rappelons alors l'importance de chercher autant d'informateurs que possible pour arriver à une redondance dans l'information¹⁶. Lorsque les histoires de vie se recoupent ou se confirment, la démarche se rapproche de la vérité collective (Desmarais et Grell, 1986), sans jamais l'atteindre, car la vérité absolue n'existe pas. On n'enregistre pas autant le vécu que le sens qui lui est attribué (Attias-Donfut, 1991)¹⁷. Pour l'historien

de l'oralité comme pour l'artiste, même les fictions (rumeurs, superstitions, légendes, etc.) constituent de légitimes objets d'étude en tant que manifestations de l'imaginaire collectif (Pichette, 1993).

L'histoire demeure toujours fragmentaire, qu'elle soit basée sur l'oralité des survivants ou sur des documents épargnés par le hasard. Jamais globale, l'entrevue comporte une sélection qu'opère l'agent informateur à tel moment, à tel lieu, avec tel collaborateur qui ajoutera par surcroît ses propres choix à l'histoire publiée (Reinharz, 1992). Ceci ne nie pas la valeur d'un recueil, même partiel. En Afrique, on dit que chaque aîné qui meurt représente une bibliothèque qui disparaît. Il serait néfaste de sous-estimer le potentiel informatif contenu dans le vécu des pionniers, des illettrés, des ménagères, des minoritaires. L'enquêteur rusé n'hésitera pas non plus à aborder à l'occasion les personnes dites «séniles» qui, malgré des mémoires défaillantes par rapport au présent, se rappellent parfois jusqu'à l'odeur des expériences d'enfance. Capter de tels récits, c'est conférer un don à la famille et à la communauté.

Certaines caractéristiques du chercheur, que celui-ci le veuille ou non, détermineront la profondeur de l'entrevue: ce qu'une femme ne racontera qu'à une autre femme, par exemple. On dit à un étranger ce qu'on ne dit pas à un proche parent, ou vice versa. Le statut idéal est celui d'un confident, ni trop proche ni trop distant. Du côté des personnes interrogées, il y a aussi une tendance à oublier les folies de jeunesse, à rationaliser et à embellir. Seule la profondeur de la rencontre (réalisée peut-être en plusieurs séances) suffira à circonvenir l'autojustification ou l'oubli involontaire. On peut juger l'entrevue réussie quand se dévoilent enfin les émotions mixtes, les tiraillements intérieurs et les contradictions.

Rappelons encore la nécessité absolue d'obtenir la permission de dépôt. Tant que le formulaire n'a pas été signé, l'informateur demeure seul propriétaire du contenu de l'enregistrement (mais pas de la cassette). Il en détient le droit d'auteur et fixera les conditions de son utilisation. Le principe du retour du matériel recueilli aux personnes interrogées et à leur communauté relève aussi de la nature collaborative de l'entrevue. Quoique négligé dans le passé, ce principe est de plus en plus soutenu par les comités d'éthique de recherche.

Diverses mises en application en milieu minoritaire

1. Théâtre

L'exploration des possibilités dramatiques du récit de vie dans le projet «Pour une théâtralité franco-albertaine» a permis de constater l'importance de la tradition orale dans un milieu dont la mémoire a été gommée dans les archives de la culture majoritaire. Particulièrement pertinent pour une communauté à la recherche de ses propres textes, le récit de vie révèle souvent plus qu'un drame individuel et peut être symbolique d'une mise en intrigue collective; par exemple, un cas d'assimilation évoque tant d'autres histoires semblables. Source d'entropie, le récit de vie peut donner expression à des sentiments généralement inavoués, à des différences culturelles propres à telle génération ou à tel lieu d'origine et dont les manifestations se trouvent dans les rythmes langagiers, les accents, le vocabulaire du métier, le langage du corps, la musique, etc.

La nature collaborative de l'entrevue suscite des souvenirs imprévus tant chez le chercheur que chez l'informateur. Ces résonances communes, multipliées par une recherche en profondeur avec plusieurs sujets, représentent un début de manifestation (et de célébration) de la mémoire collective. Même phénomène dans le travail théâtral lorsque le comédien s'inspire de ses propres entrevues ou de la matière contribuée par un autre membre de l'équipe. La création dramatique, loin d'être rivée à un récit particulier de vie, peut être à la fois libre et libératrice – libre par rapport aux textes enregistrés, libératrice par rapport au dépassement de la timidité habituelle d'une culture minoritaire.

Dans le module des *Cycles Repère* du projet de formation, les comédiens eux-mêmes ont remarqué qu'un fusionnement de plusieurs récits individuels s'opérait à travers le jeu, à tel point qu'il était parfois difficile d'en identifier la partition originale. On peut distinguer trois étapes à ce processus: l'improvisation, l'universalisation et la confirmation. Dans la première, l'acteur intériorise le dit et le non-dit des sujets interrogés. L'intégration subséquente de cette matière dans les procédés de création favorise l'arrivée de la deuxième, surtout si le travail non verbal est accentué. La mémoire collective commence à se faire sentir. La troisième étape, retourner jouer devant la communauté d'où on a recueilli les entrevues, permet aux acteurs d'ajuster et de

raffiner la signification de leur discours en fonction du point de vue culturel de la collectivité desservie.

2. Écoles

Les récits de vie, enregistrés et transcrits, se prêtent à de multiples stratégies pédagogiques dans une grande variété de disciplines. Ils peuvent servir de documents authentiques pour la classe de français (Boivin, 1993; Chiasson, 1993; Parent, 1989), d'histoire (Morin, 1993; Stanley-Blackwell, 1993), de géographie (Charette, 1992) et d'études sociales. Ces récits peuvent aussi stimuler des projets de création comme des vidéos (Girouard, 1993) et d'autres œuvres artistiques (Parent, 1989; Pichette, 1993).

3. Éducation permanente

Dans les projets d'alphabétisation, le facteur primordial de la motivation se trouve stimulé par l'utilisation de récits de vie (Éducacentre, 1994; Bossie, 1990; Lachance, 1987). À Vancouver, la création d'une émission radiophonique à partir de telles entrevues a énormément contribué à faire connaître un projet d'alphabétisation auprès des illettrés.

4. Folklore

Les chansons et danses des francophones, captées sur cassette ou sur vidéo, ont des utilisations scolaires et parascolaires. Imprimées, les transcriptions servent souvent de point de départ aux jeunes musiciens (Barbeau, 1962)¹⁸. En Nouvelle-Écosse, une véritable re-conscientisation de la population acadienne s'est effectuée à l'aide de ces techniques (Leblanc *et al.*, 1990).

5. Traduction

La traduction en anglais des récits de vie et du folklore francophone, pour les écoles anglophones, peut servir à accroître la visibilité de la minorité, à bâtir des ponts avec d'autres groupes pionniers et à faire valoir sa propre histoire et ses attentes légitimes. En milieu rural albertain, ce besoin est particulièrement criant.

6. Développement communautaire

À partir des entrevues, on peut faire des trousseaux d'histoire locale comprenant récits, musique, photos et autres composantes du patrimoine local. Plusieurs activités en

découlent, dont la stimulation du tourisme culturel avec cassettes sonores et spectacles «son et lumière» à l'appui. Quelques membres du projet PUTFA ont déjà conçu de tels projets.

7. Formation artistique

Les vidéos enregistrées dans le cadre du projet PUTFA peuvent servir à la création de matériel pédagogique pour faciliter la formation d'autres groupes et pour assurer l'enracinement du savoir-faire transmis.

8. Recherche

La recherche théorique et comparative peut s'articuler autour de problématiques communes. Le projet PUTFA a suscité l'intérêt de certains historiens, sociologues, linguistes, folkloristes et gens de théâtre en Alberta. D'autres régions francophones ont depuis quelque temps lancé un appel aux recherches comparatives régionales (Côté *et al.*, 1992).

Fondamentale à toutes ces mises en applications et aux procédés de l'histoire orale elle-même, se trouve la nature dialogique du signe et de la communication (Gallie, 1952). Transposé au niveau du macro-signe qu'est la culture, le principe dialogique, comme Bakhtine l'a si bien compris, est au cœur du décodage des phénomènes culturels: la compréhension est une forme de dialogue; elle est à l'énonciation ce que la réplique est à la réplique dans le «dialogue». Comprendre, c'est opposer à la parole du locuteur une «contre-parole» (Bakhtine, 1977, p. 146). L'histoire orale s'avère ainsi un puissant catalyseur de création culturelle parce qu'en plus de stimuler la mémoire collective, elle entame le dialogue autour du non-dit d'une culture et, par l'information recueillie, crée une matière de base que d'autres discours, académiques et artistiques, peuvent amplifier et légitimer.

NOTES

1. Il existe cependant quelques exceptions: les romanciers Georges Bugnet en Alberta, Maurice Constantin-Weyer et Gabrielle Roy au Manitoba, quelques autobiographies métisses et pionnières, et des recueils historiques des communautés rurales. Gamila Morcos rédige présentement une bibliographie complète des œuvres littéraires de l'Ouest.
2. Comportement typique des Acadiens, des Franco-Ontariens, voire des Québécois d'une époque peu éloignée.

3. Intégrisme anglo «red-neck», dont les racines se trouvent chez les Orangistes ontariens, le *Reform Party* des années 1840, et la *Protestant Protective Association* (qui, malgré son nom, était agressive et non défensive) des années 1890. La séparation de l'Église et de l'État étant confirmée par l'*Acte du Nord-Ouest* (1905), l'intégrisme catholique n'a pas eu le même poids qu'au Québec.
4. France Levasseur-Ouimet a entrepris l'écriture de l'histoire de l'Association canadienne-française de l'Alberta (ACFA).
5. La mémoire sensorielle est de première importance dans l'histoire orale (Millar, 1978); voir la notion de «objective correlative» dans la théorie littéraire de T. S. Eliot.
6. «Héritage franco-albertain» était un organisme voué à la recherche de différents aspects qui composent la vie culturelle des Franco-Albertains. La collection des documents recueillis par cet organisme se trouve maintenant à l'Institut de recherche de la Faculté Saint-Jean.
7. La question du non-dit sera l'objet de l'analyse du sixième article de cette série.
8. Chercher la tradition orale, surtout à travers les récits de vie, s'inscrit donc dans ce courant des sciences humaines qu'on appelle *verstehen*: comprendre, sympathiser, chercher le point de vue subjectif. Opposée aux prétentions des sciences qui se disent objectives, positivistes et «dures», cette approche demeure toujours aussi controversée que lors des querelles épistémologiques du XIX^e siècle. Sans entrer sur ce terrain toujours disputé entre behavioristes et psychologues, on peut dire que négliger entièrement l'objectif ou le subjectif serait une erreur. Qui oserait dire que l'historien peut se passer des motivations, même quand il les sait parfois trompeuses, pour n'utiliser que les comportements ou «faits» concrets – filtrés eux aussi à travers l'observation humaine? Ce que cette approche a de commun avec l'observation sur le terrain de l'anthropologue, de l'ethnographe, et avec toute étude de cas, c'est la recherche en profondeur qui permet de formuler des hypothèses ou des théories à partir du vécu de l'informateur, dont on dépend beaucoup. La qualité du rapport entre raconteur et écouteur est donc primordiale. Tout dépend du doigté et du contact personnel pour saisir les nuances et aller au fond dans une vie. Comme l'anthropologue qui essaie de déchiffrer la culture d'une tribu lointaine, nous sommes quand même à une distance certaine des pratiques et de croyances qu'on nous raconte. Que cette distance soit dans le temps ou dans l'espace, elle nous oblige à connaître les faits par l'entremise du raconteur. Parfois ceux d'une autre génération semblent venir d'une autre culture, à un point tel que les mœurs ont changé.
9. Périodique paru sous la direction d'Eliot Wigginton à partir de 1967.

10. Voir aussi la collection «Terre humaine» des Éditions Plon (Paris), une série d'ouvrages anthropologiques.
11. À l'exception des folkloristes qui s'efforcent de transcrire au complet chaque version; toutefois ils préfèrent, comme original, l'enregistrement sonore.
12. Le retour aux informateurs et le dépôt des entrevues aux archives constituent sa responsabilité majeure. L'historien se soucie particulièrement de la provenance, du contexte social et temporel du discours que sa citation dénote et que d'autres chercheurs tâcheront de vérifier. La démarche du projet PUTFA permet un processus de sensibilisation; celle de l'historien, une structure de preuve.
13. D'autres conditions prévues dans le formulaire, comme la restriction d'accès pendant un certain temps ou le changement des noms, peuvent offrir la même protection sans encourir la perte de l'enregistrement.
14. Très fréquente dans l'histoire orale, cette remarque a fourni le titre au premier film, *Pour la suite du monde*, tourné par Pierre Perrault à l'île d'Orléans, en 1967. On peut maintenant considérer ce film et les autres qui ont suivi, *Le règne du jour* (1968) et *Les voitures d'eau* (1969), dont les scénarios publiés méritent bien l'étude, comme des classiques de l'ethnologie.
15. Ce que nous croyons être notre amour, nos jalousies, se compose «d'une infinité d'amours successifs, de jalousies différentes» (Proust, 1954, tome I, p. 308). Mais l'auteur remarque ailleurs la «terrible puissance recréatrice» d'une mémoire involontaire recaptée (Proust, 1954, tome I, p. 368).
16. Un point souligné par le célèbre ethnologue Jan Vansina (1961) qui distingue entre le *corpus* de la tradition orale et une variante, si complète soit-elle. De la même façon, la linguistique et la sémiologie distinguent entre «langue» et «parole».
17. Ce que les Américains appellent «ethnomethodology» ou «grounded theory» (Desmarais et Grell, 1986, p. 24).
18. La chanson «Germaine» tirée de l'album *Profil* de Garolou (1979).

BIBLIOGRAPHIE

- ATTIAS-DONFUT, Claudine (1991) *Génération et âges de la vie*, Paris, PUF, 126 p. [Coll. «Que sais-je?» n° 2570]
- BAKHTINE, Mikhaïl (1977) *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Les Éditions de Minuit, 232 p.
- BARBEAU, Marius (1962) *Le rossignol y chante*, Ottawa, Musée national, 485 p.
- BERTAUX, Daniel (1976) *Histoires de vie ou récits de pratiques*, Paris, CORDES, 2 vol.

- BERTAUX-WIAME, Isabelle (1978) *Transformation et permanence de l'artisanat boulanger en France*, Paris, CORDES, 235 p.
- BESSAI, Diane (1992) *The Canadian Dramatist II: Playwrights of Collective Creation*, Toronto, Simon and Pierre, 292 p.
- BOIVIN, Aurélien (1993) «L'utilisation pédagogique du conte dans la classe de français», dans PICHETTE, Jean-Pierre (dir.) *L'oeuvre de Germain Lemieux, s. j.: bilan de l'ethnologie en Ontario français*, Sudbury, Prise de parole et Centre franco-ontarien de folklore, p. 203-221. (Actes du colloque «L'oeuvre du père Germain Lemieux, s. j.: bilan de l'ethnologie en Ontario français», qui a eu lieu à l'Université de Sudbury, les 31 octobre, 1^{er} et 2 novembre 1991)
- BOSSIE, Claude-Isabelle (1990) «Les récits de vie en formation», *Revue de l'Université de Moncton*, vol. 23, n^{os} 1-2, p. 79-92.
- CHALIFOUX, Jean-Jacques (1992) «L'Histoire de vie» dans GAUTHIER, Benoît (dir.) *Recherche sociale*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 295-310.
- CHARRETTE, Guillaume (1992) *L'espace de Louis Goulet*, Saint-Boniface, Les Éditions des Plaines, 201 p.
- CHIASSON, Anselme (1993) «Archaïsmes acadiens venus de France», *Les cahiers de la Société historique acadienne*, vol. 24, n^o 3, p. 183-200.
- COLES, Robert (1967) *Children of Crisis*, Boston, Little, Brown, 401 p.
- CÔTÉ, J. G., LECLERQ, Marie-Claude et LIZÉ, Claude (Groupe de Recherche sur le Théâtre en Abitibi-Témiscamingue) (1992) «The problematic of research on regional theatre conducted in remote areas», *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, vol. 1, n^{os} 1-2, p. 5-17.
- DAUNAIS, Jean-Paul (1992) «L'entretien non-directif», dans GAUTHIER, Benoît (dir.) *Recherche sociale*, Sillery, Presses de l'Université du Québec, p. 272-292.
- DESMARAIS, Danielle et GRELL, Paul (dir.) (1986) *Les récits de vie: théorie, méthode et trajectoires types*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 180 p.
- DUNAWAY, David K. et BAUM, Willa K. (1984) *Oral History: An Interdisciplinary Anthology*, Nashville, American Association for State and Local History et Oral History Association, 436 p.
- ÉDUCACENTRE (La Société éducative) (1994) «À la recherche du temps perdu»: *rapport d'histoire orale*, Maillardville, Vancouver, La Société éducative, 70 p.
- FRANCŒUR, Louis et FRANCŒUR, Marie (1993) *Grimoire de l'art, grammaire de l'être*, Québec, Presses de l'Université Laval et Les Éditions Klincksieck, 376 p.

- GAGNON, Nicole (dir.) (1978) *L'histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Edisem, 95 p.
- GALLIE, W. B. (1952) *Peirce and Pragmatism*, Harmondsworth, Penguin Books, 247 p.
- GESELMAN, R. Edward (1988) «Improving eyewitness memory through mental reinstatement of context», dans DAVIES, Graham M. et THOMSON, Donald M. (dir.) *Memory in Context: Context in Memory*, Toronto, Wiley, p. 245-266.
- GIROUARD, André (1993) «Les "Good old days pas pour moi" ou comment les Franco-Sudburois ont vécu la crise des années 1930», *Revue du Nouvel Ontario*, n° 5, p. 139-150.
- HAREVEN, Tamara (1978) *Amoskeag: Life and Work in an American Factory City*, New York, Pantheon, 395 p.
- HENIGE, David (1982) *Oral Historiography*, Londres, Longman, 150 p.
- IVANOV, V. V., LOTMAN, I. M., OUSPENSKI, B. A., PJATIGORSKI, Alexandre M. et TODOROV, V. N. (1974) «Thèses pour l'étude sémiotique des cultures», *Recherches internationales à la lumière du marxisme*, n° 81, p. 125-156.
- LACHANCE, Gabrielle (1987) «Récits de vie et mémoire sociale», dans DAIGNEAULT, Jacques et PELLETIER, Sylvie (dir.) *Mémoires et histoires dans les sociétés francophones*, Québec, Actes du CELAT n° 7, p. 3-12.
- LACOMBE, Guy (1993) *Bribes d'histoire franco-albertaine*, Edmonton, s.é., 159 p.
- LEBLANC, Barbara, SADOWSKY, Laura et LEBLANC, Tess (1990) «Aperçu de la danse traditionnelle acadienne dans l'est de la Nouvelle-Ecosse», *Les Cahiers de la Société historique acadienne*, vol. 21, n° 1, p. 4-21.
- LECOQ, Jacques (1987) *Le théâtre du geste*, Paris, Bordas, 152 p.
- LOFTUS, Elizabeth (1979) *Eyewitness Testimony*, Cambridge, Harvard University Press, 253 p.
- LOTMAN, Iouri M. et PJATIGORSKI, Alexandre M. (1969) «Le texte et la fonction», *Semiotica*, vol. 1, n° 2, p. 205-217.
- MacDONALD, Wilma (1991) «Origins: Oral History Programs in Canada, Britain and the United States», *Journal de la Société canadienne d'histoire orale*, n° 10, p. 12-24.
- MILLAR, David et al. (1975) «Historians Panel», *Sound Heritage*, vol. 4, n° 1, p. 20-31.
- MILLAR, David (1978) «Mémoire, histoire orale et conscience historique», dans GAGNON, Nicole (dir.) *L'histoire orale*, Saint-Hyacinthe, Edisem, p. 39-54.

- MILLAR, David et ROBERTS, Barbara (1981) «Voices from Silence: Oral History and the Minority Group Experience», dans GEBHARDT, K. (dir.) *Saskatchewan Oral History Conference Proceedings*, Regina, Saskatchewan Archives Board, p. 105-111.
- MORIN, Maurice (1993) *Un siècle à l'horizon*, Montréal, Société Radio-Canada n° HST 13, 96 p.
- MUKAROVSKY, Jan (1970) «La dénomination poétique et la fonction esthétique du langage», *Poétique*, n° 3, p. 392-398.
- PARENT, Roger (1989) *Techniques du théâtre intégrées à l'enseignement du français*, Edmonton, Alberta Education, 321 p.
- PARENT, Roger et MILLAR, David (1994) «"Pour une théâtralité franco-albertaine": survol et genèse», *Cahiers franco-canadiens de l'Ouest*, vol. 6, n° 1, p. 27-46.
- PERRAULT, Pierre (1968) *Le règne du jour*, Montréal, Lidec, 111 p.
- _____ (1969) *Les voitures d'eau*, Montréal, Lidec, 161 p.
- PICHETTE, Jean-Pierre (1993) *L'oeuvre de Germain Lemieux, s. j.: bilan de l'ethnologie en Ontario français*, Sudbury, Prise de parole et Centre franco-ontarien de folklore, 529 p. (Actes du colloque «L'oeuvre du père Germain Lemieux, s. j.: bilan de l'ethnologie en Ontario français», qui a eu lieu à l'Université de Sudbury, les 31 octobre, 1^{er} et 2 novembre 1991)
- PROUST, Marcel (1954) *À la recherche du temps perdu*, Paris, La Pléiade, 2 vol. [La première édition date de 1914]
- REIMER, Derek (1984) *Voices: A Guide to Oral History*, Victoria, Crown, 74 p.
- REINHARZ, Shulamit (1992) *Feminist Methods in Social Research*, New York, Oxford, 413 p.
- ROBERGE, Martine (1991) *Guide d'enquête orale*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, 265 p.
- ROUILLARD, Jacques (1985) *Ah les États!: les travailleurs canadiens-français dans l'industrie textile de la Nouvelle-Angleterre*, Montréal, Boréal, 155 p.
- SMITH, Donald B. (1985) «A History of French-Speaking Albertans», dans PALMER, Howard et PALMER, Tamara (dir.) *Peoples of Alberta*, Saskatoon, Western Producer, p. 84-108.
- STANLEY-BLACKWELL, Laurie C. C. (1993) «The mysterious stranger and the Acadian Good Samaritan: leprosy folklore in 19th century New Brunswick», *Acadiensis*, vol. 22, n° 2, p. 27-39.
- TURKEL, Studs (1967) *Division Street: America*, New York, Avon, 381 p.

VANSINA, Jan (1961) *De la tradition orale*, Tervuren, Musée royal de l'Afrique centrale, 179 p.

_____ (1985) *Oral Tradition as History*, Madison, University of Wisconsin, 258 p.

(Acceptation définitive en janvier 1995)

ANNEXE

PERMISSION DE DÉPÔT

Nom et description du projet: _____

Entrevue par (nom du chercheur): _____

Thèmes de l'entrevue: _____ (+ lieux, années)

Date: _____ Je, _____

(Nom, adresse, téléphone)

consens au dépôt de cette entrevue aux archives de la Faculté Saint-Jean pour des fins de recherche et de publication.

Aux conditions suivantes (à signer):

1. Une copie sera fournie () aux archives locales () à ma famille.
2. Utilisation sans restrictions _____
3. Les parties suivantes de l'enregistrement ne doivent pas être utilisées sans changement de noms pour une période de ____ années.
4. Une partie de l'enregistrement à rayer__.

Signature du participant

Date _____

Témoin _____