

Table des matières

Table des matières.....	ii
Remerciements.....	vi
Résumé.....	vii
Introduction.....	1
CHAPITRE 1.....	7
Cadre théorique.....	7
1.1 Le théâtre interculturel.....	8
1.1.1 La terminologie.....	8
1.1.2 Principales caractéristiques du théâtre interculturel.....	10
1.1.3 L'appartenance de <i>Trois</i> au théâtre interculturel.....	16
1.2 Les théories de la réception théâtrale.....	19
1.2.1 Les notions de public et de spectateur.....	20
1.2.2 L'identification du spectateur.....	22
1.3 L'interactionnisme symbolique.....	25
1.3.1 Le paradigme interprétativiste.....	26
1.3.2 Les approches herméneutique et phénoménologique.....	27
1.3.3 L'interactionnisme symbolique : principales caractéristiques.....	29
CHAPITRE 2.....	31
Cadre méthodologique.....	31
2. 1 La recherche qualitative.....	31
2.1.1 Justification et caractéristiques du type de recherche.....	31
2.2 L'entretien semi-dirigé.....	34

2.2.1 Les considérations éthiques	37
2.3 Le choix des participants.....	38
2.3.1 Le nombre de participants	38
2.3.2 Les critères d'inclusion	39
2.3.3 Les critères d'exclusion.....	41
2.3.4 Modalités de recrutement	41
2.4 L'élaboration du questionnaire	43
2.4.1 Les types de questions	43
2.4.2 Les questions posées aux participants	44
Tableau 1 : Liste des questions classées	45
2.5 Déroulement des entretiens	46
2.5.1 Préparation des rencontres.....	46
2.5.2 Déroulement type d'une rencontre	47
2.6 Traitement des données.....	48
2.6.1 Transcription des données	48
2.6.2 Codage des résultats	49
2.6.2.1 L'approche thématique.....	50
 CHAPITRE 3	 53
Présentation des résultats	53
3.1 Profil sociologique des participants	54
3.1.1 Immigrants.....	54
Tableau 2 : Profil sociologique des participants immigrants	54
3.1.2 Non-immigrants.....	56
Tableau 3 : Profil sociologique des participants non immigrants	56
3.2 Les questions concernant l'objet théâtral	58
3.2.1 Appréciation générale de la pièce.....	58
3.2.1.1 Immigrants	58
3.2.1.2 Non-immigrants	58

3.2.2 Moments marquants : scènes, répliques, personnages	59
3.2.2.1 Immigrants	59
3.2.2.2 Non-immigrants	61
3.2.3 Autres éléments reliés à l'objet théâtral	62
3.2.3.1 Immigrants	62
3.2.3.2 Non-immigrants	63
3.3. Les questions concernant l'immigration	63
3.3.1 La vision personnelle de l'immigration.....	63
3.3.1.1 Immigrants	63
3.3.1.2 Non-immigrants	65
3.3.2 Représentation de l'immigrant dans la pièce.....	66
3.3.2.1 Immigrants	66
3.3.2.2 Non-immigrants	67
3.4 Autres questions	68
3.4.1 La question identitaire	68
3.4.2 Reproductibilité de <i>Trois</i>	70
3.4.3 Influence possible de <i>Trois</i> sur la société.....	72
 CHAPITRE 4	 75
Analyse des résultats	75
4.1 Le rapport des participants à l'immigration	75
4.1.1 La définition culturelle des enquêtés.....	76
4.1.2 La connaissance de l'Autre	89
4.1.2.1 La connaissance de l'immigration par les participants non immigrants .	89
4.1.2.2 La connaissance de la société d'accueil par les participants immigrants....	94
4.2 Réalité et fiction de la représentation de l'immigrant dans <i>Trois</i>	101
4.2.1 Réponses des participants immigrants.....	102
4.2.2 Réponse des participants non immigrants	106

4.3 Représentation de l'échange intraculturel dans la société québécoise à partir de <i>Trois</i>	114
4.3.1 L'échange intraculturel tel que perçu par les participants.....	116
Conclusion	132
Éléments provoquant une réception différenciée	133
Le rapport à l'immigration : la définition culturelle des enquêtés	134
Le rapport à l'immigration : la connaissance de l'Autre.....	136
La représentation de l'immigrant.....	138
La perception de l'échange intraculturel.....	140
Considérations théoriques et méthodologiques	143
Tableau 1 : Conception de l'identité	147
Tableau 2 : Modalités de l'échange intraculturel.....	148
Tableau 3 : Transformation du spectateur par une pièce traitant de l'immigration	149
Bibliographie.....	151

Remerciements

Je tiens d'abord à remercier le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour son soutien financier m'ayant permis de mener à terme ce mémoire.

Également, je souhaite remercier M. Yves Jubinville pour m'avoir gracieusement prêté son bureau pour réaliser les entretiens, de même que le Centre du Théâtre d'Aujourd'hui pour m'avoir permis de recruter des spectateurs en ses lieux.

Je tiens spécialement à remercier mon directeur de mémoire, M. Hervé Guay, qui m'a encouragée à persévérer et à me dépasser pour sans cesse améliorer ce mémoire. Sans vous, je n'aurais certes pas accompli le travail qui se présente ici, ou du moins, il aurait été beaucoup moins réussi.

Merci également au corps professoral du département de Lettres de l'Université du Québec à Trois-Rivières. Grâce à vos enseignements, j'ai été en mesure d'être prête à relever le défi que constitue la réalisation d'un mémoire de maîtrise.

Un énorme merci à tous les spectateurs qui ont accepté de prendre le temps de réaliser un entretien avec une étudiante peu expérimentée qui faisait ça pour la première fois. Vos réponses m'ont stimulée et m'ont permis d'avoir un travail riche et pertinent. Sans vous, rien de tout cela n'aurait été possible.

Finalement, je ne peux passer sous silence l'implication de ma famille dans tout le processus de ce mémoire. Merci Alex de m'avoir soutenue pendant mes périodes de doute. Merci à Daniel d'avoir été une bouée de tous les instants. Et le dernier remerciement va à ma mère, à qui je dédie ce mémoire. Maman, tu m'as encouragée à me lancer dans cette aventure. Tu y as contribué plus que n'importe qui, mais tu n'auras malheureusement pas pu voir tout ce que j'ai accompli. Je sais malgré tout que tu serais très fière de moi. Merci pour tout.

Résumé

Le théâtre interculturel est de plus en plus présent sur les scènes, ne serait-ce que parce que le rapport à l'Autre est de plus en plus constant et fréquent au sein de la société. Au Québec, une des œuvres récentes les plus représentatives de ce mouvement est *Trois*, trilogie écrite par Mani Soleymanlou et présentée pour la première fois dans son format intégral à l'automne 2014. À partir de cette trilogie, nous proposons une étude de public à caractère intraculturel, c'est-à-dire en choisissant des spectateurs tant issus de l'immigration que nés en sol canadien. Cette étude, réalisée à l'aide de dix spectateurs de la représentation, tentera de mettre en lumière les différences existant dans la réception théâtrale en ce qui a trait à l'origine culturelle des enquêtés. Nous tenterons de comprendre la manière dont se joue l'échange intraculturel au Québec à partir d'une œuvre théâtrale de même que la façon dont les sujets se représentent l'immigration. Ce mémoire de maîtrise revient sur les théories et méthodes utilisées pour réaliser la recherche de même que les analyses et les résultats qui en découlent.

Mots-clés : réception, interculturalité, intraculturalité, Québec, Mani Soleymanlou, *Trois*, théâtre, immigration, spectateur, études culturelles, étude de public, recherche qualitative

Introduction

Au tournant des années 1990, la commission Bélanger-Campeau bat son plein. Ayant pour but d'interroger la population sur l'avenir politique et constitutionnel du Québec, elle est rapidement submergée par les discours sur l'identité québécoise. Dans leur article intitulé « Nous Autres les Québécois », Létourneau et Ruel analysent les discours portant précisément sur ce qu'est être québécois en rapport avec les « Autres, que ces derniers soient identifiés comme anglophones, néo-québécois, étrangers ou immigrants de fraîche date¹. » Ils ont tiré pour conclusion que « l'ouverture à l'Autre, toute généreuse qu'elle soit, est [...] toujours empreinte d'une hésitation à trop s'ouvrir, histoire de ne pas se diluer, se perdre ou même disparaître² ».

Plus de deux décennies plus tard, il est possible de penser que les choses ont beaucoup changé : l'immigration est en hausse et il n'est pas rare de compter dans son entourage des gens issus de communautés culturelles différentes de la nôtre. Or, en 2013, un projet de loi est déposé à l'Assemblée nationale du Québec ayant pour titre *Charte affirmant les valeurs de laïcité et de neutralité religieuse de l'État ainsi que d'égalité entre les femmes et les hommes et encadrant les demandes d'accommodement*, ou plus simplement, *Charte des valeurs québécoises*. Le débat sur l'identité québécoise

¹ Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois. Topiques du discours franco-québécois sur Soi et sur l'Autre dans les mémoires déposés devant la Commission Bélanger-Campeau », dans Khadiyatoullah Fall, Daniel Simeoni et Georges Vignaux (dirs), *Mots, Représentations : enjeux dans les contacts interethniques et interculturels*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Actexpress », 1994, p. 284.

² Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois », art. cité, p. 299.

renaît de ses cendres avec une vigueur impressionnante. Télévision, radio, journaux : partout, on ne parle que de ça. La société se divise, les débats s'enflamment. Les mêmes interrogations qui se posaient avec la Commission Bélanger-Campeau refont surface, à savoir de quoi l'identité québécoise est-elle faite, ou qu'est-ce qui menace la majorité francophone ? La plupart du temps, c'est la méconnaissance de l'Autre qui fait qu'il nous effraie. Cette méconnaissance nous amène à imaginer des scénarios dans lesquels les étrangers nous assimilent avec leurs valeurs différentes, corrompent notre identité de fiers Québécois ou changent complètement le visage de notre société. Nous pensons toutefois que cette peur n'est pas justifiée. Mais comment la faire cesser ? Comment favoriser les contacts avec l'Autre pour mieux le connaître ? Comment faire comprendre que l'ouverture à l'Autre est bénéfique et n'aboutira pas de facto à une perte identitaire ?

Un tel débat de société peut être abordé par des moyens artistiques tels que ceux déployés par le théâtre puisque ce dernier « naît toujours de la rencontre, de la confrontation de plusieurs cultures, d'identités différentes [...] et des relations qui s'établissent entre elles³ ». Dans le cadre de ce mémoire, ce sont ces mêmes relations que nous souhaitons étudier. En d'autres termes, nous ne souhaitons pas nous attarder au contenu d'une pièce, mais plutôt à l'effet qu'elle a sur les spectateurs. Porter notre regard vers ces derniers nous permettra de chercher des pistes pour mieux comprendre le dialogue entre les différentes communautés culturelles, soit de chercher le dialogue interculturel. C'est cette même idée d'interculturalité qui nous pousse à vouloir orienter

³ Marco de Marinis, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'annuaire théâtral*, n° 26, 1999, p. 84.

notre étude vers un public composé à la fois de spectateurs issus de l'immigration et d'autres n'ayant pas vécu cette expérience. Notre étude en sera donc une axée sur le public et aura pour principale caractéristique de nous centrer sur un public interculturel.

Pour tirer profit des observations portées sur le public, il importait néanmoins de nous intéresser à une pièce qui soulève des questions liées à l'identité québécoise, ou du moins qui traite de relations interculturelles. La trilogie *Trois* de Mani Soleymanlou s'est alors imposée d'elle-même. Elle a été présentée pour la première fois dans son intégralité lors du Festival TransAmériques en juin 2014, puis au Théâtre d'Aujourd'hui en octobre 2015. *Trois* ajoute un segment aux pièces précédentes, *Un* et *Deux*. Auparavant, ces dernières ont été produites respectivement en 2012 et 2013 au Théâtre La Chapelle de Montréal par la compagnie Orange noyée, fondée par Mani Soleymanlou. *Un* a de plus été présentée en France au mois de mars 2014 et ailleurs au Canada en 2013 (au Yukon, en Ontario, en Saskatchewan).

L'auteur, Mani Soleymanlou, est un Canadien d'origine iranienne dont la famille a d'abord immigré en France, puis en Ontario, avant que l'acteur obtienne en 2008 son diplôme de l'École nationale de théâtre du Canada, s'installe à Montréal et fasse carrière principalement au Québec. En 2012, il se met à l'écriture de sa première pièce, *Un*, dans laquelle il tiendra d'ailleurs son propre rôle. Le thème central de la pièce est un questionnement relatif à son identité multiple de « Torontois-Arabe-Iranien qui a vécu en France, et à Ottawa⁴ » de même qu'à Montréal. À travers différentes situations provenant de son passé, il évoque avec humour et en détail les

⁴ Mani Soleymanlou, *Trois*, Montréal, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2014, p. 18. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées MS, suivi du numéro de page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

tiraillements identitaires auxquels il est confronté. Il poursuit sa réflexion dans sa seconde pièce, *Deux*. Dans celle-ci, il interagit avec Emmanuel Schwartz, Québécois de mère catholique francophone et de père juif anglophone. Il en résulte une discussion sur deux visions différentes de l'identité : celle d'un acteur canadien issu de l'immigration et celle d'un Québécois ne s'étant jamais vraiment préoccupé de questions identitaires. *Trois*, dernière pièce de la trilogie, réunit quant à elle plus d'une quarantaine de Montréalais provenant de diverses communautés culturelles qui s'interrogent sur leurs identités et leurs appartenances. Le spectateur assiste dès lors à la cohabitation d'individus de multiples origines dans un même espace commun, la scène.

Les pièces de Soleymanlou sont pertinentes pour une étude de public liée au rapport entre soi et l'Autre, d'autant plus qu'elles présentent le thème de l'immigration sous une forme rafraîchissante. En effet, l'auteur aborde son parcours d'immigrant avec une pointe d'humour, ce qui rend ses pièces plus ambivalentes. Son théâtre, par sa teneur, constitue donc un objet approprié afin de recueillir le regard sur – et de – ces « étrangers du dedans⁵ ». Ce dernier point s'avère le centre de notre mémoire, soit celui d'une perspective interculturelle où nous souhaitons interroger tant des spectateurs non immigrants qu'immigrants, donc qui incarnent l'Autre. Procéder de cette façon nous permet de cerner, le cas échéant, une éventuelle réception interculturelle.

Ce n'est cependant pas seulement notre étude qui se trouve à porter le nom d'interculturel, mais bien la pièce en elle-même. En fait, le théâtre interculturel s'est

⁵ Terme développé par Clément Moisan et Renate Hildebrand dans *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 2011.

beaucoup développé au cours des dernières années, notamment au Québec, grâce à l'apport de théoriciens comme Patrice Pavis, Rustom Bharucha ou Ric Knowles. Par contre, dans les études théâtrales, l'accent est presque exclusivement mis sur les pratiques interculturelles à l'œuvre au sein même de la performance et peu de théoriciens se concentrent sur la réception interculturelle d'une œuvre, c'est-à-dire sur sa réception par différents groupes culturels. Lorsque la réception est mentionnée, c'est souvent de façon brève où l'auteur explique qu'il s'agit d'un aspect controversé des pratiques interculturelles⁶. Malgré cela, certaines études de public ont été réalisées ces dernières années, dont celle de Vuyk⁷ aux Pays-Bas. Cette dernière étude est particulièrement intéressante puisqu'elle s'intéresse « aux effets d'une performance de théâtre de communauté sur la communauté en termes de (1) compréhension interculturelle et intraculturelle et (2) de l'empathie qui en résulte⁸. » Les auteurs ont fait subir des entretiens à une soixantaine de spectateurs d'une pièce traitant de la vie d'une famille turque aux Pays-Bas, pour vérifier, entre autres, si leur perception de cette communauté avait été changée par la représentation. Les chercheurs ont montré que « presque la moitié des répondants ont pensé immédiatement après avoir été exposés à la performance qu'elle a changé leur opinion et qu'ils avaient appris d'elle⁹. »

⁶ Yvette Hutchinson, « The "Dark Continent" Goes North : An Exploration of Intercultural Theatre Practice through Handsping and Sogolon Puppet Companies' Production of Tall Horse », *Theatre Journal*, vol. 60, n° 1, mars 2010, p. 57-73.

⁷ Kees Vuyk, Linda Poleman, Ivana Cerovecki et Eugène van Erven, « "To be Dutch or not to be Turkish, that is the question", or, how to measure the reception of a community-based play about living between cultures », *Research in Drama Education : The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 15, n° 3, 2010, p. 339-359.

⁸ Vuyk et al., « To be Dutch », art. cité, p. 341. Nous traduisons librement : « this study focuses on the effects of a community-based performance on the intended audience in terms of (1) intercultural and intracultural understanding and (2) enhanced empathy. »

⁹ Vuyk et al., « To be Dutch », art. cité, p. 355. Nous traduisons librement : « almost half the respondents thought immediately after being exposed to the performance that it had changed their opinion and that they had learned from it. »

Ces observations nous ont interpellée et nous ont fait nous demander si elles pourraient être répétées dans un contexte québécois. Ainsi s'est donc amorcée notre réflexion sur la question de la réception interculturelle de la trilogie *Trois* de Mani Soleymanlou. Par ailleurs, pour orienter notre recherche, nous sommes partie du postulat initial selon lequel il y aura une réception différenciée des œuvres en fonction du groupe culturel du spectateur puisque « [t]oute interprétation est situationnelle, structurée et contrainte par les critères relatifs d'une culture spécifique¹⁰ ».

Ce mémoire sera donc composé de quatre chapitres nous permettant de bien comprendre les concepts théoriques et méthodologiques qui nous ont guidée au cours de notre étude. Le premier chapitre servira à établir les fondements théoriques nécessaires à toute étude interculturelle. Outre la théorie sur le théâtre interculturel en lui-même, nous examinerons les concepts liés aux théories de la réception de même qu'à l'herméneutique, deux champs qui nous seront utiles pour la suite des analyses. Le second chapitre sera quant à lui dédié à la méthodologie liée à une étude de public. Nous y expliquerons le choix de notre méthode de travail – l'entretien semi-dirigé – de même que le processus suivi pour mener à terme ces entretiens. Le troisième chapitre mettra de l'avant les résultats ressortis des entretiens réalisés avec les spectateurs. Finalement, le quatrième et ultime chapitre sera consacré à l'analyse de ces résultats et axé sur des problématiques précises portant sur le rapport à l'Autre.

¹⁰ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires. Une introduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994, p. 71.

CHAPITRE 1

Cadre théorique

Ce chapitre s'attardera à mettre en place les assises théoriques de ce mémoire. Nous y définirons les concepts qui nous seront utiles dans les prochains chapitres, mais plus précisément pour l'analyse des résultats. Nous commencerons par nous attarder aux définitions du théâtre interculturel. Nous y verrons que de nombreux théoriciens ne s'entendent pas nécessairement sur la terminologie même de théâtre interculturel et sur les caractéristiques faisant que telle pièce appartiendra ou non à ce théâtre. Nous terminerons cette section en précisant en quoi la trilogie de Soleymanlou s'inscrit dans ce mouvement.

Comme nous réalisons une étude de réception, nous nous attarderons ensuite aux théories de la réception et aux notions de public et de spectateur. Nous définirons notamment quelques critères à partir desquels un spectateur s'identifiera à une pièce de théâtre.

La dernière partie de ce chapitre sera consacrée à définir l'interactionnisme symbolique, sous-concept de l'herméneutique. Il nous sera fortement utile à l'analyse des résultats puisque c'est sous cet angle que nous les regarderons.

1.1 Le théâtre interculturel

1.1.1 La terminologie

Qu'est-ce que le théâtre interculturel ? Répondre à cette question en apparence simple peut s'avérer un réel problème quand on sait que la terminologie du théâtre interculturel varie beaucoup. En effet, selon les théoriciens, ce ne seront pas les mêmes termes qui seront employés pour désigner un phénomène en apparence similaire. Pour Jacqueline Lo et Helen Gilbert (1998), le terme privilégié est le « cross-cultural theatre » qui inclut les théâtres multiculturel, postcolonial et interculturel, ce dernier étant subdivisé en théâtres transculturel, intraculturel et extraculturel. Les différences dans la dénomination s'expliquent par la façon dont l'échange interculturel se fait. Par exemple, le théâtre multiculturel existe surtout dans un contexte, comme le Canada, où le multiculturalisme fait partie des politiques officielles. Le théâtre postcolonial, lui, se trouve dans des endroits où la présence de l'impérialisme occidental est avérée. Les tenants de ce type de théâtre offrent donc une forme de résistance en interrogeant la culture étrangère dominante, la gouvernance, les représentations sociales, l'économie, etc.

De son côté, Patrice Pavis explique que le terme « théâtre interculturel est en train de se perdre¹¹ » depuis les dernières années pour se décliner en diverses spécialités : théâtres multilinguistique, syncrétique, postcolonial, créole, multiculturel, migrant, des minorités, etc. On réalise alors qu'il est assez facile de se perdre dans la multitude de termes servant à expliquer un phénomène relativement simple. Ric

¹¹ Nous traduisons librement : « The denomination "intercultural theater" is falling out of use. » Patrice Pavis, *Intercultural Theatre Today*, Forum Modernes Theater, vol. 25, n° 1, 2010, p. 8.

Knowles¹² résume cependant assez bien ce en quoi consiste le terme interculturel et pourquoi il est préférable aux autres termes utilisés. Il insiste sur le fait qu'il s'agit d'une *interaction* entre différentes cultures dans une pièce, l'importance étant mise sur le principe d'interaction, donc de réciprocité. En d'autres mots, le théâtre interculturel s'appuie sur une hybridation volontaire des cultures, sur une rencontre intentionnelle entre des traditions théâtrales issues de différentes cultures.

Mais qu'en est-il de la pertinence de faire entrer en contact diverses cultures dans le domaine théâtral ? Ric Knowles considère qu'il devient primordial de redéfinir l'idée qu'on se fait de l'échange culturel pour proposer de nouvelles façons à partir desquelles le spectateur peut constituer ses idées et son identité à travers la performance. Ainsi, le théâtre interculturel est un endroit où « il y a renégociation des valeurs culturelles et reconstruction des identités individuelle et communautaire¹³ » (RK, p.4-5). D'autres aspects entrent aussi en jeu aux dires d'autres penseurs : « le fait d'établir des liens de sociabilité entre des personnes issues de cultures différentes [...] constitue une transgression de la frontière séparant les microcosmes culturels, et génère un dialogue interculturel dont l'objectif est de prendre en compte la diversité et le caractère hybride du monde moderne¹⁴. » Susan Bennett pense quant à elle que le théâtre interculturel peut amener le public à reconsidérer ses relations avec les individus provenant d'une communauté culturelle différente de la sienne ou, du moins, pourrait

¹² Ric Knowles, *Theatre & Interculturalism*, Londres, Palgrave Macmillan, 2010. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées RK, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹³ Nous traduisons librement : « a site for the continuing renegotiation of cultural values and the reconstitution of individual and community identities ».

¹⁴ Salhia Ben-Messahel, *Des frontières de l'interculturalité. Étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : Identité et Altérité*, France, Septentrion Presses Universitaires, 2009, p. 9.

avoir pour effet de « transformer les confrontations en négociations qui, au mieux, offrent une imagination où nous pouvons voir notre histoire et celle de l'autre sinon mieux, du moins différemment¹⁵. » En cette ère de mondialisation où l'immigration s'accroît et où il devient de moins en moins rare d'être confronté sur une base quotidienne à des individus nés dans une grande variété de pays, le théâtre interculturel est susceptible de générer un échange avec les spectateurs qui peut provoquer une plus grande ouverture d'esprit devant l'Autre et, à long terme, un changement dans les valeurs mêmes de la société. Or, comme le soulignait Susan Bennett, le public constitue un élément clé des pratiques interculturelles au théâtre.

1.1.2 Principales caractéristiques du théâtre interculturel

Chef de file des théoriciens du théâtre interculturel, Patrice Pavis, dans son livre intitulé *Le théâtre au croisement des cultures*, établit les bases de sa théorie de l'interculturalité théâtrale. Pour lui, « [e]n s'élargissant à l'échange interculturel, la pratique théâtrale contemporaine [...] n'y va pas de main morte : elle confronte et interroge des traditions, des styles de jeu et des cultures qui ne se seraient jamais rencontrés sans ce soudain appel d'air¹⁶. »

Pour mieux comprendre comment se déroule le processus d'échange interculturel au théâtre, Pavis l'a modélisé en créant son sablier. Celui-ci présente le mode de fonctionnement du passage de la culture étrangère, la culture-source, jusqu'à celle du spectateur, la culture-cible. Dans le haut du sablier se trouve la culture-source

¹⁵ Nous traduisons librement : « which make those confrontations into negotiations and which, at best, offer imaginations whereby we can see our own and others' stories if not better, then at least somewhat differently. » Susan Bennett, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, New York, Routledge, 1997, p. 203. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées SB, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

¹⁶ Patrice Pavis, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990, p. 32.

et dans le bas, la culture-cible. Pour parvenir au spectateur, les grains de la culture-source doivent être suffisamment fins pour traverser de l'autre côté du sablier. Ils doivent ensuite passer par plusieurs filtres – qui représentent entre autres le travail du metteur en scène, les modélisations culturelles ou encore les attentes propres du public ainsi que leurs présupposés – avant d'être reçus par les spectateurs. Ces filtres n'ont toutefois pas un ordre linéaire préétabli puisqu'ils sont faits pour être projetés et glissés un dans l'autre selon le spectateur. Il en résulte que la culture-source se trouve à avoir subi des transformations importantes avant d'arriver au public, ce qui fait qu'elle n'est plus aussi authentique que ce qu'on pourrait initialement croire. Pavis explique que son sablier peut être renversé pour que la culture étrangère aussi soit en mesure de puiser des éléments dans la nôtre, et que c'est même sa fonction première que de pouvoir s'écouler indéfiniment entre les cultures. Or, dans les faits, ce modèle du sablier est difficilement renversable et a amené beaucoup de spécialistes à le critiquer en raison de son caractère unilatéral. Lo et Gilbert l'adapteront et lui insuffleront un vent de fraîcheur en misant sur le caractère bidirectionnel des échanges.

Selon elles, « le terme interculturel suggère une exploration de l'intersection des cultures ; il attire l'attention sur le troisième espace séparant et unifiant différentes personnes. [...] [Leur] modèle est autant un modèle pour une pratique interculturelle qui encourage la mutualité et un essai de représentation de la mutualité qui existe déjà à certains niveaux¹⁷ ». Leur schéma représente donc un flux d'échanges qui va dans les

¹⁷ Nous traduisons librement : « The term "intercultural" suggests an exploration of the interscice between cultures ; it draws our attention to the hyphenated third space separating and connecting different peoples. [...] Our model is both a template for an intercultural practice that encourages more mutuality and an attempted representation of the mutuality that has already existed at some level ». Jacqueline Lo et Helen Gilbert, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », *The Drama Review*, vol. 46, n° 3, automne 2002, p. 44.

deux directions, c'est-à-dire de la culture étrangère à celle du public, et inversement. Chaque source apporte sa vision de la représentation théâtrale et subit une série de transformations dans le processus d'échange avec l'autre. Contrairement à Pavis pour qui le contexte sociopolitique apparaissait comme un des filtres par lequel devaient passer les grains de culture, le schéma de Lo et Gilbert place « toute activité interculturelle dans un contexte sociopolitique identifiable. Ceci sert non seulement à mettre au premier plan le caractère indissociable des comportements artistiques et des relations sociopolitiques, mais sert aussi à nous rappeler que la théorie et les stratégies de lecture sont elles aussi imbriquées dans un contexte historique et politique spécifique¹⁸. » Ce modèle ouvre la porte à un réel échange, et non à une imposition de sa propre vision de l'Autre, comme c'était le cas auparavant.

Plusieurs autres théoriciens ont collaboré à l'évolution du théâtre interculturel. Parmi eux se trouve Rustom Bharucha qui introduit le concept d'« intraculturalité pour décrire la rencontre des cultures à l'intérieur même d'une nation plutôt qu'entre des nations¹⁹ » (RK, p. 32). Il se réfère à sa propre situation culturelle pour élaborer son point de vue. Ce qu'il préconise, c'est une politique plus ouverte, plus sensible aux diverses ethnies présentes et un nouveau respect pour l'autonomie des cultures dans

¹⁸ Nous traduisons librement : « all intercultural activity within an identifiable sociopolitical context. This serves not only to foreground the inseparability of artistic endeavors from sociopolitical relations but also to remind us that theory and reading strategies are themselves deeply imbricated in specific histories and politics. » Jacqueline Lo et Helen Gilbert, « Toward a Topography », art. cité, p. 45.

¹⁹ Nous traduisons librement : « “intracultural” to refer to encounters between cultures within the nation-state rather than between nations. » À partir d'ici, nous nous permettrons d'utiliser les termes « interculturel » et « intraculturel » selon que nous insisterons sur la dimension nationale ou internationale. Nous tiendrons ainsi compte du fait que le terme « interculturel » est beaucoup plus employé que le terme « intraculturel ».

une ère où l'homogénéité porte ombrage aux particularités individuelles²⁰. Ce respect va plus loin. En fait, Bharucha mentionne que le théâtre interculturel

doit reconnaître que dans la culture-cible, il est possible qu'il y ait des membres de la culture-source qui peuvent lire les soi-disant réélaborations de leur culture d'une manière très différente de celle attendue par le public cible. Le théâtre interculturel doit donc prendre en considération les différentes manières de voir, sinon ce ne sera qu'une autre pratique homogénéisante.²¹

Tout comme Lo et Gilbert, il souhaite que chaque particularité historique de la culture présentée soit ancrée dans un contexte sociopolitique précis puisque l'histoire traverse nos vies²².

Christopher Balme se concentre quant à lui sur les textes dits culturels et le fait qu'ils sont seulement complètement compréhensibles par les gens de la culture qui les produisent et les utilisent. Son travail est surtout centré sur le théâtre des peuples maoris de Nouvelle-Zélande en réponse à l'hégémonie que les Blancs exercent sur eux. Ceci fait en sorte que Balme privilégie une autre forme de théâtre interculturel, soit le théâtre syncrétique, qu'il définit comme « l'amalgame des formes indigènes de performance avec certaines conventions et pratiques du théâtre traditionnel euro-américain pour produire les nouveaux principes théâtraux²³. » Comme plusieurs, il pense que le théâtre

²⁰ Rustom Bharucha, « Somebody's other. Disorientations in the cultural politics of our time », dans Patrice Pavis, dir., *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996, p. 208.

²¹ Nous traduisons librement : « has to acknowledge that within the "target audience" there could be members from a "source culture" who would read the so-called "reelaboration" of their culture in a significantly different way from the way a "target audience" is expected to read it. Interculturalism has to account for different ways of seeing, otherwise it is yet another homogenized practice. » Rustom Bharucha, *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*, New York, Routledge, 1993, p. 245.

²² Nous traduisons librement : « History is constantly intervening and interrupting our lives, both in theatre and the world. » Rustom Bharucha, *Theatre and the World*, ouvr. cité, p. 252.

²³ Nous traduisons librement : « the amalgamation of indigenous performance forms with certain conventions and practices of the Euro-American theatrical tradition, to produce new theatrico-aesthetic principles. » Christopher Balme, « Intercultural strategies in contemporary maori theatre », dans Patrice Pavis, dir., *The Intercultural Performance Reader*, ouvr. cité, p. 180.

interculturel se doit de trouver le juste équilibre entre des signes qui peuvent se lire par différents publics et la préservation de l'intégrité culturelle des acteurs en présence. Il ajoute :

si le matériau culturel est trop ésotérique, il sera reçu par le public comme de l'exotisme non décodable et ne sera absorbé que superficiellement. Si, d'un autre côté, le texte indigène est dilué pour se conformer exactement aux codes du spectateur non indigène, il perdra son intégrité qui est si centrale dans l'acceptation de sa propre identité²⁴.

Ce ne sont toutefois pas seulement les théoriciens qui ont contribué à l'avancement de la recherche en études théâtrales interculturelles. La « critical race theory » est née dans le domaine légal aux États-Unis à partir des années 1970 en continuité avec le mouvement pour les droits civiques. En 1995, cette approche a été légitimée grâce à la parution d'anthologies critiques. Par la suite, elle s'est immiscée dans plusieurs champs, tels que le théâtre ou la performance. En résumé, les principaux fondements de la « critical race theory » sont les suivants : le racisme est systémique, il sert les intérêts des Blancs ; la race n'existe que parce qu'elle est construite socialement et historiquement ; des principes identitaires traversent la race, le genre, la sexualité, la classe et l'ethnie ; et finalement, le statut minoritaire accorde une voix privilégiée aux problématiques raciales (RK, p. 48-49). Ce que cette théorie a apporté au théâtre interculturel est

une conscience accrue des races comme étant construites ou, plus précisément, performées ; du fait que l'identité raciale et culturelle et la différence sont fluides ; de l'intersection des identités sociales où un individu peut habiter en

²⁴ Nous traduisons librement : « if the cultural material presented is too arcane and esoteric then it will be received by the audience as non-decodable exoticism, which is then absorbed on a purely superficial level. If, on the other hand, the indigenous cultural texts are diluted to conform exactly to the receptive codes of the non-indigenous spectators then they lose that integrity which is so central to their acceptances in their own culture. » Christopher Balme, « Intercultural strategies in contemporary maori theatre », art. cité, p. 186.

même temps les identités sociales d'un Noir, d'une femme, d'une lesbienne et d'un Juif; et de la nature problématique d'une pensée binaire Noir-Blanc (analogique à celle des Occidentaux et du reste) qui ébranle les solidarités potentielles à travers des différences reconnues²⁵. (RK, p. 50)

Les approches mentionnées ci-haut ont mené à une nouvelle façon de voir le théâtre interculturel, que Ric Knowles résume ainsi : « La nouvelle interculturalité, comme je la vois, inclut une collaboration et une solidarité entre des matériaux réels et respectés dans des milieux locaux, urbains, nationaux, transnationaux et globaux²⁶. » (RK, p. 58-59) Il explique aussi que

c'est seulement quand les migrants, les gens issus de la diaspora et les peuples indigènes du monde gagneront plus de contrôle sur le financement, l'espace et le processus de production que les terres fertiles et riches de l'écologie des performances interculturelles et ses discours critiques pourront générer un ensemble de travail qui pourrait [...] « changer le monde, une pièce à la fois²⁷ » (RK, p. 80)

Nous sommes donc à même de constater l'importance primordiale qu'il accorde à un théâtre égalitaire où chacun, peu importe son origine culturelle, dispose d'une place de choix dans le champ théâtral. C'est à notre avis ce qui se passe avec la pièce *Trois* de Mani Soleymanlou, qui s'inscrit dans cette nouvelle tendance des pratiques théâtrales

²⁵ Nous traduisons librement : « is an acute, historicised awareness of race as constructed, or, more properly, performed; of racial and cultural identity and difference as fluid; of the intersectionality of social identities, where one can inhabit at once the social identities of a Black person, a woman, a lesbian, and a Jew; and of the problematic nature of black-white binary thinking (analogous to the west and the rest binary) that undermines potential solidarities across acknowledged difference. »

²⁶ Nous traduisons librement : « The new interculturalism as I see it, involves collaborations and solidarities across real and respected material differences within local, urban, national and global intercultural performance ecologies. »

²⁷ Nous traduisons librement : « It is only when the migrant, diasporic, and Indigenous peoples of the world gain more control over the funding, spaces and processes of production that the evolving rich and fertile ecologies of intercultural performance and its critical discourses can generate a body of work that might [...] “change the world, one play at a time”. »

interculturelles ; son esthétique s'ancre tant dans les théories du théâtre interculturel que dans sa pratique puisqu'on peut remarquer un va-et-vient constant entre les deux.

1.1.3 L'appartenance de *Trois* au théâtre interculturel

Cette trilogie apparaît comme faisant partie intégrante des définitions du théâtre interculturel énoncées plus haut. La particularité des pièces de Mani Soleymanlou, surtout *Deux* et *Trois*, est que ce caractère interculturel est double. Effectivement, une première interaction culturelle se fait entre le public et les artistes. Les spectateurs se trouvent à découvrir l'expérience d'individus provenant de l'immigration et à être sensibilisés à ce qu'ils vivent. La seconde interaction culturelle se fait sur la scène même, soit à l'intérieur de la pièce. Les personnages eux-mêmes sont issus de différents groupes culturels ; le public les voit alors interagir et réfléchir ensemble sur les composantes de leur identité dans une atmosphère privilégiant un dialogue interculturel dans lequel chacun peut s'exprimer librement même s'il n'a pas la même opinion que l'auteur. À première vue, sur cette scène, tous les interprètes sont égaux et ont voix au chapitre. Le spectateur peut donc s'inspirer de ce que la pièce lui présente pour modifier ses propres relations avec l'étranger et se délester de certains préjugés. L'auteur lui-même contribue à briser les préjugés. D'ailleurs, la trilogie souligne cette possibilité de diverger d'opinion avec l'auteur à plusieurs reprises. Mais le plus frappant intervient lorsque Mani discute de la situation actuelle en Iran avec Mazyar, un immigrant iranien comme lui. En fait, tout au long de la trilogie, Mani parle d'un Iran avec lequel il a perdu progressivement contact puisqu'il l'a quitté tôt dans sa jeunesse. Or, Mazyar est arrivé récemment au Québec et est plus au fait de la situation actuelle du pays. Le

moment est raconté dans une didascalie de l'édition papier de *Trois*, publiée aux éditions L'instant même :

Un jour, pendant les répétitions, Mazyar m'a réellement interrompu en me disant que ce que j'avais écrit dans UN n'était pas très juste. [...] On a eu une longue discussion à ce sujet, tout le monde était là. C'était très intéressant d'avoir cette discussion, au point où on a décidé d'en faire une scène. [...] On remet en question, surtout Mazyar, ma vision de l'Iran et comment lui, qui vient d'immigrer, a vécu l'Iran. [...] Mazyar doit parler des manifestations en Iran, des femmes voilées, de sa vie avant qu'il immigrer au Canada, de comment il arrivait à être heureux.

Comme j'ai un peu de mal avec sa vision des faits, je vais le rejoindre et lui montre la vidéo de la jeune fille que j'ai regardée dans UN. Pour répliquer, Mazyar sort à son tour son cellulaire de sa poche, me montre une vidéo de jeunes Iraniennes et Iraniens dans la rue en train de boire, de danser. (MS, p. 150)

On comprend alors qu'il est normal d'entretenir des préjugés à l'égard d'un peuple, et même au sujet de son pays d'origine. Ainsi, l'échange interculturel – et même intraculturel dans l'exemple précédent puisque les deux appartiennent doublement à la même culture : la culture iranienne et le culture québécoise – permet de voir un aspect de la situation qui nous échappait et peut nous conduire à modifier notre perception.

Une autre particularité de la trilogie est que la voix principale émane de l'Autre, cet immigrant, qui nous fait voir sa vision de notre culture. Il peut alors librement – et de façon réaliste – expliquer comment il perçoit la société plurielle dans laquelle il vit. Que ce soit pour *Deux* ou *Trois*, tous les acteurs ont participé à l'élaboration du texte. Par conséquent, chacun a pu ajouter une « couleur locale » qui lui est propre. Dans cette trilogie se côtoient, surtout dans la dernière partie, des Iraniens, des Québécois, des Français, des Haïtiens, des Belges et toute une variété d'acteurs issus ou non de

l'immigration. Dans une entrevue accordée à Paul Lefebvre dans le cadre du Festival TransAmériques, Mani Soleymanlou explique ceci de sa mise en scène :

[J]'utilise une théâtralité très simple. Les gens ont l'impression d'être avec moi et s'ouvrent de façon immédiate : mon travail, de toute évidence, pousse les spectateurs à imaginer leur propre parole et ils projettent leurs préoccupations sur les miennes. Je demeure encore étonné qu'on m'interpelle autant. [...] On souhaite presque que je devienne un guide et indique comment, selon moi, les immigrants devraient affirmer leur identité ! En fait, *Trois* est né de mon désir de comprendre pourquoi cela suscite une telle résonance chez tant de gens. Pourquoi une femme née ici de parents immigrés de Pologne, qui dit se sentir loin du pays de ses ancêtres, pourquoi cette femme m'a-t-elle affirmé avec passion qu'elle s'est reconnue dans *Un* ? Pourquoi cette autre femme, d'origine estonienne, m'a-t-elle apostrophé avec colère pour me dire que je n'avais pas le droit de dire qu'elle n'était pas estonienne – même si *Un* ne tient pas ce discours ? Tout ça me dépasse, au sens fort de l'expression : c'est plus grand que moi.²⁸

Ces commentaires permettent de voir la portée sociale que peut avoir une telle pièce. Comme l'explique Soleymanlou, des gens issus de différentes cultures ont assisté à ses pièces et se sont reconnus dans ses propos. Dans *Deux*, il fait une scène en compagnie d'Emmanuel Schwartz dans laquelle il présente ce que certains lui ont dit : « Même au théâtre La Chapelle [où *Un* et *Deux* ont initialement été joués], à peine la porte de la loge ouverte, avec encore quelques gouttes de sueur sur mon front d'athlète du cœur, on m'interceptait instantanément. Un bombardement de témoignages, de cris. » (MS, p. 74) En entrevue avec Marc Cassivi du journal *La Presse*, Soleymanlou explique qu'*Un*, sa première pièce, a provoqué de vifs débats en France, où elle a été présentée en 2013 :

²⁸ Festival TransAmériques, *Dossier de presse : Trois*, Montréal, 2014, en ligne le 5 septembre 2014, URL : <http://www.fta.ca/archive/trois>.

En France, la réaction a parfois été très violente. Après une représentation d'*Un*, un garçon de 13 ou 14 ans m'a dit: « Monsieur, pourquoi vous dites que le voile, c'est mal ? » Je lui ai répondu que je n'avais pas dit ça. Il m'a dit : « Vous avez dit que c'était un objet d'oppression et de répression. » Plusieurs adolescentes l'ont applaudi dans la salle. J'ai dû expliquer le contexte social de l'époque en Iran, le regard que ma mère posait sur le voile. C'était très tendu. Ces discussions-là nous brusquent²⁹.

Ces exemples illustrent que le public peut avoir une réponse émotionnelle variable à la suite de la représentation. Le spectateur saisit des brides de texte qui l'ont interpellé et porte un jugement sur ces derniers en fonction de ses propres valeurs. Nous pensons donc qu'il est pertinent d'orienter notre recherche vers ce public et non sur le texte lui-même, car « l'écoute de la parole du public révèle un spectateur doté de capacités critiques, activement employé à construire le sens³⁰ ». C'est dans la construction du sens que la pièce trouve sa véritable portée : sans la réception, une pièce de théâtre n'est qu'un texte parmi tant d'autres.

1.2 Les théories de la réception théâtrale

L'importance de la réception théâtrale prend tout son sens lorsqu'on constate que « [l]e théâtre est toujours un événement public », que « son mode de représentation du monde s'inscrit dans un dispositif *concrètement ouvert aux spectateurs*. [...] Quelle que soit la période et la forme de théâtralité, jamais la place du spectateur ne se réduit au siège qu'il occupe.³¹ » Hans Robert Jauss poursuit en expliquant que « [d]ans la triade formée par l'auteur, l'œuvre et le public, celui-ci n'est pas un simple élément

²⁹ Marc Cassivi, « Mani Soleymanlou : Prêt pour le débat », *La Presse*, 5 octobre 2014, en ligne le 5 octobre, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/201410/04/01-4806322-mani-soleymanlou-pret-pour-le-debat.php>.

³⁰ Daniel Dayan, « Avant-Propos. Raconter le public », dans *Hermès. La Revue*, n^{os} 11-12, 1993, p. 19.

³¹ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998, p. 7.

passif qui ne ferait que réagir en chaîne ; il développe à son tour une énergie qui contribue à faire l'histoire³². » Cette dernière idée est d'autant plus importante dans le cas de la réception propre au théâtre interculturel. Comme nous l'avons montré, le théâtre interculturel peut créer une renégociation des valeurs personnelles chez le spectateur : ce dernier « apprend, par l'expérience esthétique, ce que peut être l'expérience et le rôle des autres, le tout pouvant déterminer son comportement dans le sens de l'imitation des modèles, certes, mais aussi de la motivation consciente et du changement de son expérience à venir³³. » Il importe donc de bien définir ce qu'est un spectateur avant de vérifier si l'identification du spectateur à un personnage en particulier peut être fonction de son origine.

1.2.1 Les notions de public et de spectateur

Selon Hans-Thies Lehmann, la notion de spectateur devrait être privilégiée à celle de public. Pour lui, « l'homogénéité du public, si relative soit-elle, relève désormais de la fiction. Le public qui jouait autrefois le rôle de partenaire du théâtre est aujourd'hui divisé en de nombreuses factions et communautés de goût³⁴ ». Le public de *Trois* atteste par sa diversité de l'hétérogénéité actuelle du public. Effectivement, de par la nature même de la pièce, les spectateurs se trouvaient divisés entre immigrants et non-immigrants. Il peut donc être difficile pour toutes ces personnes d'être touchées par les mêmes moments de la pièce vu leurs expériences antérieures diverses.

³² Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978, p. 49.

³³ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, ouvr. cité, p. 286.

³⁴ Hans-Thies Lehmann, « Note sur l'anagnorisis. Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique », dans Hunkeler, Thomas et al, dir., *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, 2008. p. 21.

Lehmann critique aussi la propension des théoriciens à voir le public comme un tout ou comme étant formé de plusieurs individus. Marie-Madeleine Mervant-Roux résume bien les approches qui peuvent être prises dans les études de spectateur :

Dans la première, il est un sujet relationnel, vivant intensément un théâtre qui est d'abord une co-présence, une rencontre, un échange. Le deuxième discours, de tonalité plus sociale, le considère en groupe. Sa participation collective, observation critique ou force expressive d'intervention directe, lui donne une dimension politique. Le troisième discours, fondé sur les travaux des sémiologues, montre un « spectator in drama » mentalement entreprenant, lecteur, décodeur, analyste du spectacle, effectuant l'ultime étape du travail, donnant le sens³⁵.

De notre côté, nous penchons plus vers la troisième approche consistant à voir le spectateur comme un individu participant activement à donner le sens au texte dramatique. Serge Saada illustre ce point de vue :

À l'idée d'un spectateur en attente de ce que pourrait lui apporter l'art, nous préférons un spectateur en transformation permanente qui ne dissoudrait pas sa singularité ou sa faculté d'émerveillement dans un déterminisme forcé du savoir. C'est un spectateur voyageur qui se constitue le patrimoine le plus riche possible dans la multiplicité même des pratiques et des œuvres visitées, un spectateur qui se renforce au contact des œuvres et des autres, qui oriente graduellement ses choix, peut jouir d'une œuvre qui confirme ses références ou d'une œuvre qui en révèle de nouvelles³⁶.

En outre, cette activité constante du spectateur est particulièrement importante dans le cas de la réception interculturelle ; en effet, il peut être facile, lorsqu'on assiste à une représentation montrant une culture différente de la sienne, ou du moins des personnages issus de cultures différentes, de simplement y assister en tant que « touriste ». Cette idée, empruntée à Dennis Kennedy mais également avancée par

³⁵ Marie-Madeleine Mervant-Roux, *L'assise du théâtre*, ouvr. cité, p. 8.

³⁶ Serge Saada, *Et si on partageait la culture ? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, éditions de l'attribut, coll. « La Culture en questions », 2011, p. 149-150.

Susan Bennett, présente ceci du spectateur interculturel : il « reproduit les conditions du touriste global. Il est parfaitement possible pour nous, touristes dans un climat étranger, de rester insensibles à la culture que nous visitons [...]. Mais il est aussi possible pour les touristes de s'engager dans les défis de l'étranger maintenant qu'ils voient l'autre³⁷ » comme il est dans sa vie quotidienne.

1.2.2 L'identification du spectateur

Si nous reprenons cette idée de touriste, il apparaît évident que le spectateur provenant de la même culture que celle des personnages présentés sur scène ne se considérera pas comme un touriste. Le spectateur serait un citoyen de la ville, et ne poserait donc pas du tout le même regard sur ses concitoyens qu'un étranger le ferait. Le processus d'identification, dans le cas présent d'identification aux personnages, ne sera alors peut-être pas le même puisque, dans tout processus de réception, et ce qu'il soit de nature théâtrale ou non, « [t]oute interprétation est situationnelle, structurée et contrainte par les critères historiques relatifs d'une culture spécifique³⁸ » : c'est le bagage culturel du spectateur qui forgera en partie l'interprétation qu'il fait de la pièce. Selon Susan Bennett, « il est clair que les marqueurs culturels établis sont importants dans la pré-activation d'une certaine anticipation, d'un horizon d'attente, chez le public attiré par un événement particulier³⁹. » (SB, p. 106)

³⁷ Nous traduisons librement : « In fact, the intercultural spectator in the theatre replicates the conditions of the global tourist. It is perfectly possible for us as tourists in a foreign clime to remain unaffected by the culture we are visiting [...] But it is also possible for tourists to engage the challenges of the foreign, as they see the other now in its own location ». Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle: Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009, p. 132.

³⁸ Terry Eagleton, *Critique et théorie littéraires. Une introduction*, ouvr. cité, p. 71.

³⁹ Nous traduisons librement : « it is clear that established cultural markers are important in pre-activating a certain anticipation, a horizon of expectations, in the audience drawn to any particular event. »

Le concept d'horizon d'attente, développé entre autres par le théoricien Hans Robert Jauss pour mieux comprendre la réception d'une œuvre littéraire, peut être utile dans la compréhension du processus d'identification du spectateur. L'horizon d'attente s'explique brièvement par le fait que le lecteur arrive toujours avec certaines attentes ou prédispositions qui ont été formées par ses expériences antérieures. De fait, la « précompréhension du lecteur inclut les attentes concrètes correspondant à l'horizon de ses intérêts, désirs, besoins et expériences tels qu'ils sont déterminés par la société et la classe à laquelle il appartient aussi bien que par son expérience individuelle⁴⁰. » Il est donc important de considérer ces deux derniers points, soit l'influence de la société et l'expérience individuelle, dans la façon dont les spectateurs décodent une pièce de théâtre.

Toutefois, devant cette dualité d'influence sur le spectateur, il peut être pertinent de se demander si c'est l'influence culturelle qui domine l'expérience personnelle ou l'inverse. Deux manières de répondre à ce questionnement se profilent alors : « (1) Les gens peuvent faire toutes les interprétations possibles (les receveurs sont forts/les objets culturels sont faibles), et (2) les gens doivent se soumettre à n'importe quelle interprétation contenue dans l'objet culturel (les objets culturels sont forts/les receveurs sont faibles)⁴¹. » Nous pensons que ces deux visions sont quelque peu réductrices. En effet, comment séparer le fait que l'on soit né dans telle société de l'expérience que l'on a vécue ? Peut-on vraiment dire que l'expérience personnelle est

⁴⁰ Hans-Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, ouvr. cité, p. 284.

⁴¹ Nous traduisons librement : « (1) People can make any meanings whatsoever (receivers are strong/cultural objects are weak), and (2) people must submit to whatever meanings are inherently contained in the cultural object (cultural objects are strong/receivers are weak). » Wendy Grisword, *Cultures and Societies in a changing world*, 4^e édition, États-Unis, Sage Publications, coll. « Sociology for a new century », 2013, p. 89.

plus forte que l'expérience culturelle, et inversement ? Comme nous ne pensons pas qu'il y ait de réponse précise à de tels questionnements, nous considérerons seulement que le spectateur est influencé par plusieurs facteurs lors de son processus d'appropriation d'un bien culturel. C'est la nature de ces facteurs que nous tenterons de vérifier plus tard lorsque nous analyserons les résultats de notre étude de public.

Nous pouvons néanmoins poser l'hypothèse que le spectateur aura tendance à s'identifier à un personnage ayant un parcours culturel similaire au sien. D'autre part, d'après Jean-Marc Leveratto, qui cite Franz Boas, il existe une certaine normalité dans le fait de ne pas s'identifier immédiatement à un objet provenant d'une culture différente de la sienne. Pour lui, « [n]otre implication affective dans une certaine culture et notre manque d'informations sur les techniques utilisées pour leur fabrication gênent en effet l'appréciation esthétique d'objets spectaculaires provenant d'autres pays⁴² ». Or, si le spectateur fait preuve d'une plus grande ouverture, ce biais peut être facilement réversible :

La communication interculturelle contient donc le risque d'une mésestimation de la valeur humaine et de la performance technique [...] pour quiconque ne s'investit pas personnellement dans sa réception et ne fait pas un effort particulier pour comprendre sa fabrication technique. Il s'agit d'un risque, non d'une fatalité [...]. Un effort personnel nous permet donc d'éprouver l'efficacité esthétique d'un objet étranger à notre culture, et de reconnaître et de cultiver, le cas échéant, le plaisir ressenti à son premier contact. [...] La construction d'un cadre de perception adapté tout à la fois à l'altérité culturelle de l'objet et à l'identité culturelle du spectateur favorise ainsi l'intégration – qu'il s'agisse d'une chose importée ou d'une personne immigrée – dans une société d'accueil⁴³.

⁴² Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006, p. 41-42.

⁴³ Jean-Marc Leveratto, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, ouvr. cité, p. 43-44.

Saada remarque aussi qu'« au-delà des cases, des catégories, de l'idée que l'on se fait de l'autre, il est encore là cet espace inattendu de réception du spectateur, ce potentiel pour s'approprier le jeu d'une représentation sans pour autant y avoir été sensibilisé⁴⁴. » Ce qui ressort essentiellement de la pensée de ces deux auteurs, c'est le fait que l'identification du spectateur ne se fait pas nécessairement avec ce à quoi il est sensibilisé.

Une des raisons pour cela est que le spectateur

peut préférer des œuvres cadrées, consolantes, linéaires, quitte à les faire vivre à sa manière, et que nous ne pouvons nous prémunir de savoir à l'avance ce qui sera enrichissant pour lui. [...] La reconnaissance du spectateur dans sa singularité tiendrait compte de son degré de relation avec les propositions artistiques, de ses représentations, de ses habitudes culturelles, tenterait d'en imaginer des passerelles avec les lieux officiels, sans le réduire à sa condition sociale ou ses origines⁴⁵.

Même si nous ne pouvons pas supposer que le spectateur puisse avoir tendance à s'identifier plus facilement à un personnage ayant un vécu similaire au sien, d'autres variables entrent en jeu dans la réception théâtrale.

1.3 L'interactionnisme symbolique

Nous venons de voir que le spectateur est influencé par la société dans laquelle il se trouve de même que par ses expériences antérieures lorsqu'il participe à la réception d'une production théâtrale. Une théorie en particulier s'est intéressée aux liens entre la société et l'individu : l'interactionnisme symbolique. Avant de continuer

⁴⁴ Serge Saada, *Et si on partageait la culture ?*, ouvr. cité, p. 124.

⁴⁵ Serge Saada, *Et si on partageait la culture ?*, ouvr. cité, p. 146-148.

à développer sur cette théorie, voyons dans quel paradigme théorique elle s'inscrit et les raisons pour lesquelles nous avons choisi de travailler à partir d'elle.

1.3.1 Le paradigme interprétativiste

D'abord, l'interactionnisme symbolique fait partie du paradigme interprétativiste. Contrairement à une approche positiviste posant que les faits sociaux ont une réalité objective, le paradigme interprétativiste – aussi nommé phénoménologie, herméneutique ou constructivisme –, pose que la réalité est ancrée dans la sphère sociale. De façon plus précise, il montre

un monde dans lequel la réalité est socialement construite, complexe et constamment changeante. Ainsi, ce qui est important de savoir est comment les gens interprètent et font sens de quelconque objet, événement, action, perception, etc. Cependant, ces réalités construites sont vues comme existantes non seulement dans l'esprit d'un individu, mais aussi comme des constructions sociales en ce sens que les perspectives individuelles interagissent avec le langage et à travers une société plus large. Par conséquent, avoir accès aux perspectives de quelques membres du même groupe social à propos d'un phénomène peut amener un début de compréhension du modèle de pensées et d'actions de ce groupe⁴⁶.

Nous avons choisi un tel paradigme interprétatif étant donné que nous préconisons l'idée d'un spectateur actif dans la production de sens. De plus, les idées énoncées correspondaient aux principes de l'horizon d'attente expliqués plus haut. Il nous apparaissait donc important de regrouper un paradigme et un concept ayant des bases

⁴⁶ Nous traduisons librement : « a world in which reality is socially constructed, complex, and ever changing. What is of importance to know, then, is how people interpret and make meaning of some object, event, action, perception, etc. Those constructed realities are viewed as existing, however, not only in the mind of individuals, but also as social constructions in that individualistic perspectives interact with the language and thought of the wider society. Thus, accessing the perspectives of several members of the same social group about some phenomena can begin to say something about cultural patterns of thought and action for that group. » Corrine Glesne, *Becoming Qualitative Researchers: An Introduction*, 4^e édition, Boston, Pearson Education, 2010, p. 8. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées CG, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

communes, soit l'affirmation de l'influence mutuelle de la société et de l'individu, laquelle aura un impact lors du processus de réception théâtrale.

1.3.2 Les approches herméneutique et phénoménologique

Pour comprendre la manière dont le spectateur s'identifie aux personnages devant lui, l'approche herméneutique semble la plus appropriée parmi celles qui peuvent être utilisées dans un paradigme interprétatif. Résumée brièvement, l'herméneutique est la « pratique de la compréhension et de l'interprétation⁴⁷ ». Dans une approche de ce type, « l'attention du chercheur se porte plus à comprendre qu'à expliquer les choses, tout particulièrement la signification de l'ensemble d'une situation analysée⁴⁸. » Lors du processus de recherche lui-même, la méthodologie utilisée sera faite « d'allers-retours entre le tout et les parties, d'échanges entre l'analyste et le texte, de dons de sens de la part de l'interprète et de résistances de la part du réel, de découvertes et de constructions, nées du passé et arrivant de l'avenir, legs d'une communauté mais aussi contribution à celle-ci. » (PM, p. 115)

En outre, « l'herméneutique ne peut faire l'économie de la saisie phénoménologique de son objet, à savoir cette rencontre où la *présence* de l'objet n'est pas négligée, banalisée ou "snobée", mais est, au contraire, authentiquement reçue, attestée, honorée. » (PM, p. 107) La phénoménologie constitue une approche théorique très près de la perspective herméneutique. Elle tend à prendre de plus de plus de place

⁴⁷ Pierre Paillé et Alex Mucchielli, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2013, p. 103. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées PM, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

⁴⁸ Alain Noël, *La conduite d'une recherche : mémoires d'un directeur*, Montréal, Éditions JFD, 2011, p. 270. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées AN, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

dans les études de public, « et ceci, en rupture apparente avec les deux grandes traditions auxquelles s'est longtemps identifiée l'histoire de ce champ : recherche sur les *effets* [...] et recherche sur les *usages*⁴⁹ ».

« La phénoménologie a ceci de particulier qu'elle concerne nommément l'expérience du monde à partir de l'expérience qu'en font les sujets. » (PM, p. 140)

Dans son article intitulé « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment " une tourbière " fait figure de réduction phénoménologique », Liviu Dospinescu explique la façon dont la phénoménologie peut être utilisée dans les études de réception théâtrale. Elle se base sur les concepts d'espace-vidé et d'auto-énonciation pour y parvenir. L'espace vide, concept élaboré par Peter Brook, metteur en scène bien connu ayant contribué au développement du théâtre interculturel,

est une structure coexistant, à l'état latent, avec l'objet énoncé, que ce soit un mot, une réplique, un objet théâtral (accessoire, décor, une partie du décor), un éclairage, une musique ou un bruit spécifique, ou encore un geste, un mouvement, une mimique de l'acteur. Ce sont tous des produits de l'énonciation théâtrale. L'espace vide est donc un espace énonciatif virtuel, non « rempli » par l'artiste. Il peut être vu comme un *contenant* qui peut être rempli de *contenus* divers suite au travail de l'imaginaire chez le spectateur⁵⁰.

L'auto-énonciation met de l'avant le fait que le spectateur est amené à construire le sens de la pièce par lui-même. Ce faisant, il comble les vides et contribue à rendre « l'*invisible* visible par le pouvoir de [son] imaginaire. » (LD, p. 48)

⁴⁹ Daniel Dayan, « Avant-Propos. Raconter le public », dans *Hermès, La Revue*, n^{os} 11-12, 1993, p. 18.

⁵⁰ Liviu Dospinescu, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment " une tourbière " fait figure de réduction phénoménologique », *Recherches qualitatives*, vol. 25, n^o 1, 2005, p. 47. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées LD, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

Par ailleurs, « dans une phénoménologie de la réception théâtrale, le chercheur a la possibilité de jouer sur trois axes d'observation » (LD, p. 52) : le metteur en scène, le critique ou le spectateur. De notre côté, nous avons privilégié la vision du spectateur, que Dospinescu nomme *Spectateur actuel* :

Dans la visée du *Spectateur actuel*, l'observation du spectacle produit un modèle *actuel* de réception : le spectateur reçoit le spectacle comme objet actuel de perception. Mais il y a aussi une perception hors du temps et de l'espace spectaculaire. L'auto-énonciation réflexive met en évidence un processus complexe d'interprétation chez le *Spectateur actuel* grâce au jeu dans lequel s'inscrivent *la représentation scénique* (matérielle) et *la représentation imaginaire* (à partir des univers encyclopédique et affectif propres). (LD, p. 55-56)

Le but de la phénoménologie est alors de « saisir l'invariant originaire à travers la variation des visées de la conscience du spectateur. » (LD, p. 50)

1.3.3 L'interactionnisme symbolique : principales caractéristiques

C'est donc la conscience du spectateur qui est placée au premier plan dans la phénoménologie de la réception théâtrale. La conscience du spectateur peut toutefois être amenée à changer de par les expériences qu'il a vécues. L'interactionnisme symbolique « s'est particulièrement attaché à ces circonstances où l'individu modifie son rapport au monde et voit son sentiment d'identité transformé⁵¹. » Comme mentionné précédemment, le théâtre interculturel peut amener une renégociation des valeurs personnelles ; il nous apparaît donc tout à fait pertinent d'utiliser cette théorie pour aider à l'analyse des résultats de notre recherche.

Pour David Le Breton, auteur de *L'interactionnisme symbolique*, cette approche

⁵¹ David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004, p. 69.

s'intéresse à ce qui se joue entre les acteurs dans la détermination mutuelle de leur comportement. Le centre de gravité de l'analyse réside dans le lien de sens et d'action qui se noue entre les acteurs en présence. Le processus d'action est symbolique, c'est-à-dire qu'il est un échange de signification. L'interactionnisme symbolique évite l'écueil de percevoir l'individu sous les auspices d'une stricte détermination de ses comportements par des éléments extérieurs sans pour autant le voir comme une monade détachée de toute influence. Ses analyses [sont] toujours enracinées sur des études de terrain et sur l'observation de comportements concrets⁵².

Autrement dit, cette théorie concerne l'analyse des symboles présents dans la construction de l'expérience du monde par l'individu. « Un symbole, c'est ce que représente un objet, une personne, un événement en résonance avec l'expérience qu'en a un sujet, dans le contexte socioculturel qui est le sien. [...] L'objet n'est donc jamais saisi purement, directement, sans équivoque, pour ce qu'il est, mais à travers le sens qu'il revêt pour le témoin, dans les contextes qui sont les siens et ceux de sa société, sa culture. » (PM, p. 62-63) Ce qui nous intéresse dans cette approche, c'est l'importance du contexte culturel lors de l'analyse des résultats. Eu égard à notre problématique, le symbole convoqué ici serait les pièces de Mani Soleymanlou, et c'est le contexte culturel des participants qui permettrait de saisir le sens que les spectateurs donnent aux trois pièces, qui forment une trilogie liée, puisque chaque individu

se représente le monde et le rapporte à l'ensemble de son expérience, ceci au sein d'une communauté et d'une collectivité à l'intérieur desquelles se transige et se juge le sens. C'est à travers un ensemble d'interactions que les acteurs [de la société, et non de théâtre] rencontrent mais aussi construisent des répertoires de sens qui deviennent disponibles pour interpréter les diverses situations. C'est sur la base de ces sens hérités/construits qu'ils fondent en partie leurs actions, lesquelles permettent en retour de rendre disponibles, pour des actions futures, de nouvelles figures d'interprétation. (PM, p. 64)

⁵² David Le Breton, *L'interactionnisme symbolique*, ouvr. cité, p. 7.

CHAPITRE 2

Cadre méthodologique

Ce chapitre présentera la méthodologie autour de laquelle s'est construite cette étude. Nous y détaillerons chaque étape liée à la réalisation d'une recherche de nature qualitative, et ce, en passant de la justification de cette méthode de cueillette des données jusqu'aux divers moments la composant. Il nous apparaissait important de consacrer un chapitre entier à la méthodologie de cette étude étant donné sa complexité et les paramètres externes qui ont structuré sa réalisation. Par ailleurs, dans un objectif de reproductibilité et de souci de transparence, nous ne pouvions passer sous silence les étapes méthodologiques ayant mené à la réalisation de ce mémoire.

2.1 La recherche qualitative

2.1.1 Justification et caractéristiques du type de recherche

L'objectif premier de ce mémoire est d'observer la réception par le spectateur de la pièce *Trois* de Mani Soleymanlou. En choisissant de nous concentrer sur le spectateur et non sur les critiques journalistiques, nous nous trouvons devant une situation où nous devons choisir le type d'étude qui nous intéressait. Pour bien déterminer l'orientation méthodologique de la recherche, Corrine Glesne conseille de choisir des « techniques qui sont propices à (1) rendre explicites les données

nécessaires pour comprendre le phénomène en question, (2) à contribuer à différentes perspectives sur le sujet, et (3) à rendre optimal le temps disponible.⁵³ » (CG, p. 48)

Étant donné que la pièce était présentée durant une courte période, c'est-à-dire environ deux semaines, nous ne pouvions sélectionner une méthode de travail impliquant un nombre trop élevé de participants ; considérant que le recrutement d'un seul participant prenait de cinq à dix minutes, nous n'aurions simplement pas eu suffisamment de temps pour arriver à un nombre optimal de sujets. Aussi, n'ayant pas les compétences nécessaires en études statistiques pour réaliser une étude quantitative d'envergure, nous avons préféré écarter cette option. À notre avis, les résultats de ce type de recherche n'auraient pas permis de comprendre le phénomène de la réception, mais seulement de le quantifier, ce que nous ne souhaitions pas.

Puisque nous avons choisi la perspective théorique de l'interactionnisme symbolique, qui rappelle le s'inscrit dans le grand paradigme du constructivisme, la nature de notre recherche s'est quelque peu imposée d'elle-même. En effet, tel que mentionné dans le chapitre précédent, une telle approche a « pour but la compréhension des idées humaines, des actions et des interactions dans des contextes spécifiques ou en termes d'une culture plus large⁵⁴ » (CG, p. 8) et procède de manière inductive, c'est-à-dire qu'elle part du particulier pour aller vers le général. Autrement dit, « une recherche inductive vise à construire des connaissances nouvelles à partir de l'étude d'une situation empirique » (AN, p. 67). Parmi les caractéristiques méthodologiques

⁵³ Nous traduisons librement : « techniques that are likely to (1) elicit data needed to gain understanding of the phenomenon in question, (2) contribute different perspectives on the issue, and (3) make effective use of time available. »

⁵⁴ Nous traduisons librement : « share the goal of understanding human ideas, actions, and interactions in specific contexts or in terms of a wider culture. »

de ce paradigme, plusieurs correspondent à la façon dont nous souhaitons cerner l'objet de cette recherche – c'est-à-dire la réception par le spectateur –, entre autres celle de devoir composer avec des variables complexes et difficiles à mesurer, et celle de nécessiter une mise en contexte pour pouvoir être interprétée et saisie. Il en résulte des analyses souvent descriptives qui mènent à une recherche de motifs récurrents.

En gardant les particularités d'une étude constructiviste en tête, nous sommes arrivée à la conclusion qu'une étude de nature qualitative serait la plus appropriée. Ainsi, une telle recherche « suppose de s'intéresser à une petite partie de la population totale. Elle n'est pas régie par la quantité, mais par la qualité et la variété des recueils⁵⁵. » Elle est aussi qualitative

principalement dans deux sens : d'abord, dans le sens que les instruments et méthodes utilisés sont conçus, d'une part, pour recueillir des données qualitatives (témoignages, notes de terrain, images vidéo, etc.), d'autre part, pour analyser ces données de manière qualitative (c'est-à-dire en extraire le sens plutôt que les transformer en pourcentages ou en statistiques) ; le recherche est aussi dite qualitative dans un deuxième sens, qui signifie que l'ensemble du processus est mené d'une manière « naturelle », sans appareils sophistiqués ou mises en situation artificielles, selon une logique des personnes, de leurs actions et de leurs témoignages. (PM, p. 13)

Alain Noël mentionne que ce type de recherche peut être vu de façon négative puisque la qualité semble privilégiée au détriment de la quantité. Or, ces préjugés ne devraient pas intervenir dans le jugement d'une recherche : « c'est la rigueur qui produit des recherches de plus ou moins grande qualité. Ce n'est ni la quantité des données, ni la nature des traitements et des analyses qu'on leur applique qui servent

⁵⁵ Romy Sauvayre, *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2013, p. 27. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées RS, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

d'étalon de qualité, mais surtout la transparence de tout processus de recherche. » (AN, p. 48) Nous tenterons donc, tout au long de ce chapitre, de justifier chaque information présentée et d'être le plus explicite possible par rapport à ce qui nous a guidée dans l'aspect méthodologique de notre quête de données.

2.2 L'entretien semi-dirigé

Comme nous l'avons déjà mentionné à quelques reprises, nous avons choisi une approche d'inspiration phénoménologique. « Or, cette expérience n'est accessible que par l'entremise des entretiens » (PM, p. 140), méthode qui est d'ailleurs la plus fréquemment utilisée dans la collecte des données d'une étude de nature qualitative. Il existe plusieurs types d'entretien : dirigé, semi-dirigé, compréhensif, autobiographique, etc. Chacun a ses avantages propres, mais en ce qui nous concerne, c'est plutôt l'entretien semi-dirigé, aussi appelé entretien indirect, qui a été privilégié.

D'une part, selon Romy Sauvayre, « [c]e type d'entretien est approprié lorsque l'on souhaite approfondir un domaine spécifique et circonscrit, explorer des hypothèses sans qu'elles soient toutes définitives, et inviter l'enquêté à s'exprimer librement. » (RS, p. 9) En d'autres termes, il a l'avantage d'être encadré par un guide d'entretien où figurent des questions directrices, mais une certaine liberté est aussi accordée à la discussion et à la digression pour approfondir le sujet de l'enquête sur un ou des points précis. « Le guide n'est pas un cadre rigide. L'ordre des thèmes prévu est le plus logique possible, mais il n'est pas imposé : chaque entretien a sa dynamique propre. Le seul point important est que tous les enquêtés aient abordé tous les thèmes du guide

avant de terminer l'entretien⁵⁶ ». Le chercheur peut ainsi poser les questions dans l'ordre naturel de la discussion et reformuler certains points plus nébuleux, ce que n'aurait pas permis un questionnaire écrit ou un guide trop serré.

D'autre part, alors que le chercheur doit interpréter seulement des éléments de réponse explicites dans le questionnement direct, « [l]a démarche indirecte laisse au contraire place à diverses interprétations : l'interviewé est libre d'interpréter la question comme il l'entend [...] et l'enquêteur] peut aussi donner aux réponses un sens autre que celui des mots employés » (AN, p. 229-230). Il y a donc plus de liberté interprétative. Cette méthode comporte cependant des défis, comme l'explique Alain Noël :

le chercheur doit être conscient non seulement des commentaires à ses questions, mais il doit aussi observer tout ce qui constitue le contexte d'un échange limité dans le temps. Il doit donc être sensible à tout objet, à tout symbole de culture, de norme ou de valeurs nécessairement observable dans le contexte de l'entrevue [...]. Comme toute activité limitée dans le temps, le chercheur devra essayer d'optimiser celui dont il dispose en planifiant les grandes phases de déroulement de l'entretien : une introduction, une discussion libre de réchauffement, le recentrage sur les questions prioritaires du guide, le contrôle de l'avancement de la collecte et la clôture de la rencontre. » (AN, p. 232)

En outre, l'entretien semi-dirigé est une « démarche à privilégier lorsqu'il y a une petite population de participants possibles et que les chercheurs veulent développer un rapport plus étroit avec leurs informateurs. » (AN, p. 225) Cette proximité entre chercheur et enquêté est importante puisque l'enquêté doit se sentir en confiance dès le début de l'entretien ; d'ailleurs, « la confiance de l'enquêté progresse à mesure qu'il ne

⁵⁶ Nicole Berthier, *Les techniques d'enquête en sciences sociales. Méthode et exercices corrigés*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cursus Sociologie », 2006, p. 80. Dorénavant, les références à cet ouvrage seront notées NB, suivi de la page, et placées entre parenthèses dans le corps du texte.

lit aucun jugement » (RS, p. 61) de la part du chercheur. Ce dernier doit alors « laisser une impression favorable en étant sympathique, rassurant, et bien entendu poli. Tout doit être fait pour stimuler et susciter l'intérêt de l'enquêté, tout en le rassurant. » (AN, p. 247) Notre cas posait aussi le problème de l'interaction avec des immigrants ; il fallait donc prendre en compte que le lien de confiance ne s'établirait peut-être pas de façon aussi aisée qu'avec des Québécois d'origine.

C'est entre autres l'une des raisons pour lesquelles nous avons privilégié l'entretien individuel à un entretien de groupe ; les participants auraient pu ne pas se sentir en confiance devant plusieurs inconnus et ne pas donner leur réelle opinion, d'autant plus que plusieurs proviennent de diverses communautés culturelles. Par ailleurs, d'autres difficultés auraient pu survenir : rassembler tous les participants en un moment et un lieu communs, respecter le temps de parole de chacun, gérer la discussion d'un groupe, prendre des notes sur chacun des enquêtés, etc. Le questionnaire a aussi été écarté puisque sa forme trop figée « ne permet pas la même profondeur d'échange avec les enquêtés » (AN, p. 225). L'interaction avec les participants n'aurait alors pas eu lieu et les réponses auraient pu être peu précises ou incomplètes. Il aurait aussi été difficile de recontacter les participants pour leur demander des explications supplémentaires à des questions auxquelles ils auraient peu répondu. Ce problème était évité dans l'entretien puisque nous pouvions approfondir directement les questions problématiques, ou du moins les reformuler pour que l'enquêté les comprenne mieux et réponde plus aisément.

2.2.1 Les considérations éthiques

La recherche qualitative par entretiens impliquant la participation d'êtres humains, il était nécessaire d'obtenir un certificat d'éthique auprès du Comité d'éthique de la recherche du Décanat de la recherche et de la création de l'Université du Québec à Trois-Rivières. L'obtention de celui-ci nous permet d'assurer la confidentialité et le respect des participants tout au long du processus de la recherche. Cette recherche détient le certificat d'éthique CER-14-204-07.18, délivré le 19 septembre 2014. Plusieurs étapes ont été réalisées afin d'obtenir ce certificat.

D'abord, les autorisations de l'auteur et du Théâtre d'Aujourd'hui ont été requises pour pouvoir effectuer le recrutement des participants dans le hall du théâtre. Ensuite, le guide d'entretien a été élaboré pour que le comité d'évaluation soit en mesure de comprendre le type de questions qui pourraient être posées aux participants. Des recherches ont alors été effectuées sur le type de questions à privilégier. Nous y reviendrons dans la section concernant l'élaboration du guide d'entretien. Par la suite, la lettre d'information et le formulaire de consentement ont été rédigés. Au moment du recrutement, ces documents ont été remis aux participants pour qu'ils soient en mesure de comprendre les enjeux de notre étude et qu'ils puissent faire un choix éclairé quant à leur participation. Y étaient détaillés les normes de confidentialité telles que l'authentification des participants par un nom fictif, les informations sur le lieu où les données des entretiens allaient être conservées, les risques et bénéfices liés à la participation, et toutes les informations pour nous contacter ou pour contacter le Comité d'éthique.

2.3 Le choix des participants

2.3.1 Le nombre de participants

Comme nous l'avons mentionné précédemment, les chercheurs travaillant à l'aide des approches qualitatives s'entendent pour dire qu'il importe de travailler la profondeur des entretiens. Ils privilégient les groupes de participants restreints puisque, une fois dépassé un certain nombre, « la collecte de données apparaît répétitive ou stérile eu égard au phénomène concerné, compte tenu de l'interprétation qui lui est donnée, ou lorsque la même catégorie s'impose avec suffisamment de constance ou de force lors de l'analyse. » (PM, p. 370) En tenant compte de ce conseil, nous avons initialement choisi d'interroger douze participants qui auraient été également répartis entre immigrants et non-immigrants. Nous pensions, de cette façon, être en mesure d'obtenir une vision d'ensemble de la réception interculturelle de *Trois* sans toutefois que le débat devienne redondant.

Or, dans les faits, dix participants ont été interrogés, comprenant quatre immigrants et six non-immigrants. Plusieurs raisons expliquent cela. D'abord, le recrutement a été plus laborieux que prévu. Nous avons prévu effectuer le recrutement au cours de deux représentations de la pièce au Théâtre d'Aujourd'hui. Toutefois, nous avons négligé le fait que le recrutement était seulement possible avant la pièce et durant les deux entractes d'une durée de quinze minutes chacun. Étant donné que la pièce durait plus de 4 heures, nous ne souhaitions pas rester après la représentation puisqu'il nous apparaissait moins probable que les spectateurs soient disposés à nous écouter. Après deux soirées de recrutement, seulement six participants avaient

manifesté de l'intérêt pour le projet. Il a donc fallu y retourner deux autres fois pour être en mesure d'obtenir une quinzaine de participants. Nous avons prévu en recruter quelques-uns de plus advenant le cas où certains ne soient plus intéressés au projet ou encore ne donnent pas suite à notre prise de contact. Cela a été très utile puisque certains spectateurs ayant mentionné leur intérêt n'ont pas répondu aux courriels que nous leur avons envoyés ensuite. Nous présenterons les participants retenus dans le prochain chapitre.

2.3.2 Les critères d'inclusion

Le choix du public étudié est intimement lié aux pièces elles-mêmes. Comme l'auteur et personnage principal est lui-même issu de l'immigration, une de nos hypothèses de départ est qu'il est probable que le public immigrant s'identifie plus facilement à lui et à son vécu que le public d'origine québécoise. Le critère de sélection principal repose alors sur la provenance géographique des participants. Ceux-ci ont été séparés en deux groupes : les non-immigrants et les immigrants.

Le premier groupe est donc constitué d'individus étant nés sur le sol canadien. Nous avons choisi de les désigner par le terme de « non immigrants » et non Québécois ou Canadiens pour identifier clairement leur situation. Ainsi, certains immigrants auraient pu se considérer comme Canadiens puisqu'ils ont une résidence permanente au pays ou un statut de citoyen canadien. Il nous apparaissait donc plus juste d'utiliser la dénomination de non immigrant pour désigner les participants d'origine canadienne. La plupart des participants habitent la région montréalaise étant donné que c'est à cet endroit que fut présentée la pièce. Néanmoins, la provenance régionale des participants

non immigrants, outre le fait qu'ils soient nés au Canada, ne faisait pas partie des critères de sélection bien qu'elle puisse être prise en considération lors de l'analyse. Nous ne pensons pas que le fait de changer de province ou de région soit une forme d'immigration semblable à celle qui nous intéresse dans le cadre de cette recherche.

En ce qui a trait au second groupe, nous avons préféré ne pas sélectionner des immigrants d'une région délimitée pour éviter de nous attacher à la problématique d'un groupe culturel en particulier. Nous souhaitons surtout évaluer de façon générale la réception par les immigrants et non pas axer cette étude sur des sujets appartenant à la même région que celle d'où provient l'auteur. En restreignant la provenance des participants, nous aurions probablement eu de la difficulté à trouver parmi le public montréalais un nombre suffisamment élevé de personnes souhaitant participer à l'étude. De plus, nous considérons comme immigrants les gens ayant immigré après l'âge de cinq ans. Avant cet âge, les enfants n'ont pas toujours conscience d'avoir immigré et des répercussions que ce changement a eues sur leur vie. Les participants de ce groupe devaient aussi être à l'aise de parler de leur vécu puisqu'il peut parfois être difficile pour certains individus de s'exprimer sur une situation qu'ils ont trouvée difficile. Nous voulions le plus possible éviter les désagréments psychologiques chez les enquêtés. Il était donc préférable qu'ils soient d'emblée à l'aise de raconter leurs expériences.

Nul autre critère important n'est intervenu dans la sélection des participants. Nous ne souhaitons pas restreindre l'âge des sujets lors de la sélection parce que nous désirions avoir un panorama aussi large que possible. Il est cependant à noter que les participants devaient être d'âge adulte pour faciliter le travail et rendre la prise de

contact aisée. Ce critère permettait également de ne pas avoir à inclure le consentement parental dans la demande de certificat d'éthique.

2.3.3 Les critères d'exclusion

D'autre part, certains critères excluait automatiquement le participant. D'abord, il était primordial que les enquêtés puissent comprendre la langue française et être en mesure de s'exprimer de façon claire et précise. Cela avait pour but de faciliter l'entretien et favorisait plus généralement la compréhension de la pièce elle-même. Les spectateurs ayant des difficultés d'ordre linguistique n'étaient pas pris en considération. Néanmoins, le fait d'avoir ou non un accent prononcé n'entraînait pas l'exclusion d'un participant.

En second lieu, les immigrants devaient avoir eu conscience du changement de pays opéré et la majorité des chercheurs s'entendent que seuls satisfassent ce critère les sujets qui ont immigré après l'âge de cinq ans. Le temps passé au Québec jusqu'à présent n'a été ni un critère de sélection ni d'exclusion. Dans cet esprit, tant les nouveaux arrivants que les immigrants de longue date ont été considérés.

2.3.4 Modalités de recrutement

Le premier contact avec les participants s'est fait en personne lors des représentations de *Trois* au Théâtre d'Aujourd'hui. Nous avons préalablement contacté la direction du théâtre pour l'aviser des dates où nous serions présente, l'autorisation de solliciter les spectateurs nous ayant été accordée au préalable. Nous sommes allée au théâtre les 7, 10, 11 et 16 octobre 2014. Nous arrivions environ trente minutes avant la pièce et amorcions immédiatement le recrutement des participants.

L'activité se poursuivait pendant les deux entractes. Si le spectateur approché semblait intéressé, l'approche pouvait durer de cinq à dix minutes, afin que la présentation du projet soit complète. Dans le cas contraire, c'est-à-dire quand la personne n'exprimait pas d'envie de prendre part à l'étude, nous allions à la rencontre d'un autre candidat éventuel.

Le fonctionnement du recrutement même était assez simple. D'abord, nous nous présentions et expliquions brièvement la nature du projet en précisant qu'il impliquait un entretien d'une durée maximale d'une heure. Cette précision a fait en sorte que plusieurs spectateurs ont renoncé à participer au projet. Devant les refus fréquents, nous avons décidé d'offrir l'option de réaliser l'entretien au téléphone, ce qui a attiré quelques spectateurs puisqu'ils n'avaient pas à se déplacer. À la suite de cette brève introduction, si le participant se montrait intéressé, nous lui donnions une courte lettre de présentation du projet et lui demandions de remplir une fiche du participant incluant ses coordonnées pour que nous puissions le recontacter et fixer le moment de l'entretien. Cette fiche d'inscription contenait des informations factuelles telles que le nom, la nationalité, le numéro de téléphone, l'adresse postale et électronique de même que la façon dont le sujet désirait être contacté (au choix, par suivi téléphonique ou électronique). Nous terminions en laissant une carte professionnelle avec nos coordonnées.

2.4 L'élaboration du questionnaire

2.4.1 Les types de questions

Tel que déjà mentionné, l'entretien semi-dirigé est orienté à l'aide d'un questionnaire. L'élaboration de ce dernier constituait sans doute la partie la plus importante de la planification de cette recherche. En effet, créer les questions nous permettant d'avoir accès à des réponses concluantes s'avère un processus complexe. Glesne suggère d'ailleurs de garder un questionnement en tête lors de l'élaboration des questions: « si c'est cette notion que je veux comprendre, quelles questions devrais-je diriger à quels participants ?⁵⁷ » (CG, p. 104) Noël explique également que « [c]haque groupe de questions, sauf celles de mise en route de la rencontre, doivent pouvoir être associées à une dimension de la recherche. » (AN, p. 233) Il poursuit en expliquant que

[l]es bonnes questions doivent être simples et unidimensionnelles ; vous devez éviter de poser des questions que l'on pourrait qualifier d'étagées. Si la question est formulée avec des sous-questions, votre participant risque de ne pas vous donner l'information que vous recherchez. Il est préférable de poser des questions simples que l'on peut reformuler si le participant vous invite à lui donner plus de précisions. Le talent d'un bon intervieweur consiste alors à pouvoir reformuler la question sans pousser l'interviewé dans une direction de réponse prédéterminée. (AN, p. 244)

Autrement dit, il ne faut pas que la réponse espérée à la question soit incluse dans cette dernière. Il est aussi important de diversifier le type des questions qui sont posées, c'est-à-dire de faire bon usage des questions ouvertes et fermées.

Les questions ouvertes donnent en général des informations riches et diversifiées (en particulier pour étudier les représentations). Elles renseignent aussi sur le niveau d'information des répondants et leur compréhension des

⁵⁷ Nous traduisons librement : « [i]f this is what I intend to understand, what questions must I direct to which respondents ? »

questions. Mais les personnes interrogées ont souvent du mal à répondre à des questions vagues ou hors-sujet, des non-réponses, des « *ne sait pas* » et « *l'oubli* » de certains aspects inavouables. Et puis l'analyse de ces questions est lourde.

À l'inverse des questions ouvertes où les réponses ne sont pas suggérées par une liste, les questions fermées risquent d'induire des choix de réponse peu réfléchis et entachés de désirabilité sociale. Mais elles ont l'avantage indéniable de permettre les comparaisons et d'être faciles à administrer et à traiter. (NB, p. 96)

Dans le cadre d'un entretien semi-dirigé, « une bonne dynamique d'entretien nécessite l'usage de questions ouvertes. » (RS, p. 24) Effectivement, si le participant ne fait que répondre par *oui* ou *non*, l'entretien ne sera pas fluide et il pourrait être difficile d'analyser les réponses ultérieurement. Ce type de réponse peut aussi être un signe que les questions sont trop directrices et ne laissent pas assez de place à l'interprétation de l'enquêté.

2.4.2 Les questions posées aux participants

Nous avons donc essayé le plus possible d'élaborer des questions assez ouvertes lorsque nous avons créé notre guide d'entretien. Nous avons aussi tenté de garder en tête les problématiques de notre recherche pour nous assurer que toutes les questions soient pertinentes et conduisent à une réponse cohérente. Les dimensions autour desquelles les questions devaient graviter étaient l'identité, l'immigration et les temps forts du spectacle. Nous avons choisi ces dimensions puisque nous désirons vérifier si un objet théâtral peut provoquer chez un spectateur une émotion le portant à renouveler sa vision de l'Autre, de l'immigrant. Ces thèmes constitueront aussi la base de l'analyse thématique que nous ferons des résultats.

Ces dimensions ne sont que quelques exemples des interrogations qui guident cette recherche. Nous sommes donc partie de ces questionnements pour formuler les questions que nous désirions poser aux enquêtés. Nous avons aussi gardé à l'esprit l'équilibre entre questions ouvertes et fermées. Le tableau suivant présente les dimensions observées de même que les questions qui sont posées pour chacune d'entre elles. Nous les avons placées par thème puisque nous n'avons pas suivi d'ordre spécifique pour les présenter. De plus, nous avons indiqué un I entre parenthèses à la suite de la question pour indiquer que celle-ci serait posée spécifiquement aux immigrants et un NI pour indiquer qu'elle sera posée aux non-immigrants. Les questions n'ayant pas ces signes à leurs côtés seront posées à tous les participants.

Tableau 1 : Liste des questions classées

Dimension observée	Questions posées aux participants
Identité	<ul style="list-style-type: none"> - Depuis votre immigration, comment votre rapport à votre identité a-t-il évolué ? (I)
Immigration	<ul style="list-style-type: none"> - Comment les expériences vécues par Mani Soleymanlou et les autres personnages sont-elles représentatives de celles des autres immigrants ? (NI) - Pensez-vous que les pièces auxquelles vous venez d'assister sont représentatives de votre situation ? (I) - Pensez-vous que ces pièces peuvent amener les Québécois à mieux vous accepter ou, du moins, à mieux vous comprendre ? (I) - Qu'avez-vous appris sur l'immigration dans cette pièce ? (NI) - En quoi votre opinion des immigrants a-t-elle changé à la suite de cette pièce ? (NI)
Temps forts du spectacle	<ul style="list-style-type: none"> - La pièce <i>Trois</i> a-t-elle suscité en vous des questionnements particuliers ? - Quels éléments (réplique, scène, personnage, objet) vous ont marqué et pour quelles raisons ? - Quelle est votre appréciation générale de la pièce ?

	<ul style="list-style-type: none"> - Vous identifiez-vous à certaines situations vécues par les personnages ? Lesquelles ? - Pensez-vous que les contacts entre immigrants et non-immigrants peuvent être facilités grâce à ces pièces (ou à une autre) ?
--	---

2.5 Déroulement des entretiens

2.5.1 Préparation des rencontres

La première étape consistait à relancer les participants pour déterminer le lieu et le moment de la rencontre. Lors de cette prise de contact, nous vérifions aussi si le sujet souhaitait réaliser un entretien téléphonique ou était en mesure de se déplacer pour un entretien en personne. Dans le cas de l'entretien téléphonique, nous organisons un rendez-vous et il ne restait plus qu'à appeler le participant au moment convenu avec lui.

Toutefois, pour les entretiens en personne, il fallait déterminer le lieu de passation. Romy Sauvayre, après avoir consulté deux psychologues, est venue à la conclusion qu'il y a plus de chance que l'entretien se réalise si l'enquêté est libre de choisir le lieu qui lui semble le plus approprié. Elle conseille cependant un lieu calme propice au discours où il y aura peu d'interruptions et où le participant sera confortable pour donner son opinion. Nous avons initialement pensé à effectuer les rencontres dans les principales bibliothèques de Montréal, mais n'étant pas résidente de la ville, nous ne pouvions effectuer de réservation de locaux. Nous avons toutefois eu la chance d'avoir accès à un local situé à l'Université du Québec à Montréal, en plein centre-ville. Il s'agissait du bureau de M. Yves Jubinville, situé au J-3090. Nous proposons donc aux participants d'effectuer la rencontre à cet endroit puisqu'il était facilement accessible en métro. La plupart des participants qui ne faisaient pas l'entretien

téléphonique ont accepté que nous nous rencontrions à cet endroit. Les autres ont choisi un lieu près de leur résidence, notamment un café. Bien que ces lieux aient été un peu plus bruyants qu'un bureau fermé, les participants s'y sentaient à l'aise et répondaient bien à nos questions.

Avant les premières rencontres, nous relisons le guide d'entretien. Cela nous permettait de garder en tête les questions à poser et contribuait à garder la fluidité de l'échange. Au fur et à mesure que nous rencontrions les participants, nous maîtrisons de mieux en mieux le guide et nous avons moins besoin de nous y rapporter.

2.5.2 Déroulement type d'une rencontre

Bien qu'une dizaine de rencontres individuelles aient été réalisées et que chacune ait eu ses particularités, toutes avaient le même déroulement général. D'abord, et ce conformément aux modalités du certificat d'éthique, nous lisons avec les participants la lettre d'informations et leur faisons signer le formulaire de consentement. Ceci nous permettait de nous assurer qu'ils comprenaient bien la nature de la recherche de même que l'importance de leur contribution. Il est toutefois à noter que les participants avaient préalablement pris connaissance de ces informations lors de la prise de contact initiale, donc il n'y avait pas de surprise lorsqu'ils arrivaient à l'entretien.

À la suite de ce préambule, nous commençons l'entretien en complétant les informations relatives au profil sociologique du sujet, c'est-à-dire l'âge, l'emploi occupé et la religion pour tous les participants ; et le pays d'origine et le nombre d'années depuis l'arrivée au Québec pour les immigrants. Avant de poursuivre, nous

nous assurions que le magnétoscope fonctionnait, nous permettant ainsi d'enregistrer l'entretien et de nous assurer de pouvoir obtenir les données les plus précises possible. Les participants étaient tous au courant que l'entretien était enregistré puisque nous avons inclus ce point dans la lettre d'informations que nous avons lue avec eux. Nous continuions avec les questions mêmes de l'entretien, et ce, sans ordre particulier. Nous enchaînions les questions dans l'ordre naturel de la conversation, mais nous nous assurions que toutes les questions étaient posées. Pour être certaine de ne rien oublier, nous vérifiions rapidement le guide d'entretien tout au long de l'entretien et une dernière fois à la fin.

Selon les participants, l'entretien durait de 15 à 55 minutes. Nous terminions en invitant les participants à nous poser des questions et en leur demandant s'ils souhaitaient recevoir les résultats de la recherche. Nous remercions alors l'enquêté du temps accordé et, lorsque le participant quittait le local, nous complétions le guide d'entretien avec les notes que nous avons prises et les impressions que le sujet nous avait laissées.

2.6 Traitement des données

2.6.1 Transcription des données

Une fois les entretiens terminés, il fallait commencer le traitement pour aller chercher les données nous permettant de répondre à notre problématique initiale. Comme les entretiens réalisés ont été enregistrés, il importait de les transcrire pour faciliter le traitement des données. Berthier explique que l'entretien doit être « retranscrit intégralement, avec ses hésitations et ses défauts de langage (répétitions,

fautes de syntaxe, etc.), sans oublier les silences et leur durée, les rires et les interruptions. » (NB, p. 78) Nous avons donc procédé de la manière la plus rigoureuse possible afin de nous assurer de ne pas biaiser les transcriptions en effaçant des segments moins utiles à l'interprétation ou en modifiant les propos mêmes des participants. Nous avons ainsi laissé les fautes de syntaxe intactes, ce qui pourra se voir dans le prochain chapitre lorsque nous présenterons les résultats. Le but est évidemment de rester le plus près possible du langage des participants, et non d'obtenir une langue académique dépourvue de toute nuance culturelle.

2.6.2 Codage des résultats

Une fois la transcription des entretiens réalisée, il restait l'étape importante de l'analyse des données brutes. Nicole Berthier explique que les méthodes d'analyse sont très différentes lorsqu'on passe des études quantitatives aux qualitatives. En effet, les entretiens peuvent difficilement faire l'objet d'un traitement statistique par le biais de données numériques ; il s'agira plutôt d'observer certains phénomènes dans leur globalité. Cela est causé par la grande présence de questions ouvertes dans l'entretien semi-dirigé. Ainsi, « [p]arfois, les questions ouvertes ne sont pas destinées à une analyse statistique, elles servent simplement à illustrer certains points. » (NB, p. 238)

Paillé et Mucchielli poursuivent dans la même veine en expliquant qu'il existe une variété de méthodes qui peuvent être utilisées pour l'analyse même. Conséquemment,

[L]es opérations et manipulations dont il s'agit dans l'analyse qualitative des données peuvent être techniques : comme des transcriptions, des découpages de textes, des mises en tableau (comme dans l'analyse structurale), des confrontations à des grilles ; ou elles peuvent être intellectuelles : comme des

transpositions de termes en d'autres termes, des regroupements intuitifs, des confrontations à des savoirs, des inductions généralisantes ou des réductions à des constantes ou à des formes essentielles. (PM, p. 15)

Pour déterminer l'opération analytique qui convenait le mieux à nos besoins, il a fallu nous référer à l'approche théorique que nous avons choisie, soit la phénoménologie ou l'interactionnisme symbolique. Ainsi, « l'examen phénoménologique [étant] l'écoute initiale attentive des témoignages pour ce qu'ils ont à nous apprendre » (PM, p. 141), il était nécessaire de prendre en compte l'approche qui générerait les réponses optimales. Par ailleurs, « se pencher sur un corpus de données pour en faire une analyse, c'est se situer dans un cadre de recherche. Donc, que cherche-t-on au juste ? Et avec quels types d'orientation et quels présupposés ? Plusieurs éléments participants du cadre général de la recherche guident d'entrée de jeu la thématization » (PM, p. 238), d'autant plus que la phénoménologie s'intéresse à l'expérience du monde, ce qui peut facilement être thématized.

2.6.2.1 L'approche thématique

L'approche thématique semblait alors être celle correspondant le plus à notre cadre de recherche. De façon plus précise, elle comporte deux fonctions : « [l]a première fonction concerne le travail de saisie de l'ensemble des thèmes d'un corpus. [...] La deuxième fonction va plus loin et concerne la capacité de tracer des parallèles ou de documenter des oppositions ou divergences entre les thèmes. » (PM, p. 232)

L'attribution des thèmes analysés s'est faite de façon naturelle étant donné que nous avons déjà séparé notre recherche en trois axes, soit l'identité, l'immigration et les temps forts du spectacle.

Nous avons choisi la technique du support papier pour travailler à l'analyse. En fait, il s'agissait de transcrire les données et ensuite d'annoter le document. Il était ensuite possible de manipuler ce document à notre guise, notamment de pouvoir le placer sur une grande surface de travail, y surligner des passages importants ou encore découper des sections. L'avantage de cette technique était qu'aucun apprentissage n'a été nécessaire en comparaison avec les techniques utilisant des logiciels spécialisés, qui sont assez complexes : « tout logiciel doit être manipulé selon des règles précises, parfois avec une hiérarchie obligatoire des opérations » (PM, p. 236), ce qui fait qu'il peut s'avérer difficile de retourner en arrière. En outre, nous n'avions pas les compétences informatiques nécessaires pour nous lancer dans l'analyse par logiciel.

En gardant nos trois axes de recherches en tête, nous avons séparé « les diverses unités de signification les unes des autres [...] ». Une unité de signification est une phrase ou un ensemble de phrases liées à une même idée, un même sujet, ou, si l'on veut, un à un même thème. » (PM, p. 241) Les unités ainsi obtenues seront « présentées sous forme de tableau de codage : chaque colonne décrit par exemple les thèmes et sous-thèmes d'un entretien (présence/absence) et chaque ligne caractérise les répondants. » (NB, p. 246) De nombreux autres chercheurs pensent aussi que de regrouper les données sous la forme d'un tableau permet d'avoir une vue d'ensemble rapide des résultats, ce qui en facilite l'analyse. Ensuite, « à partir des tableaux de codage, on pourra faire des comparaisons de sujets (rechercher des types d'individus qui se ressemblent) ou établir des rapprochements ou répulsions de thèmes (cooccurrences). » (NB, p. 246)

Il est à noter que l'analyse s'est faite à travers tout l'entretien, et non seulement sur les questions propres au thème analysé. Ainsi, il était fort probable, surtout puisqu'il s'agissait d'entretiens indirects, que les participants mentionneraient plusieurs thèmes pour la même question. Une question comme *Pensez-vous que les pièces auxquelles vous venez d'assister sont représentatives de votre situation ?* pouvait alors amener le participant à traiter du lien qu'il éprouvait avec son identité, de son vécu d'immigrant ou encore de moments forts du spectacle qui représentaient sa situation d'immigrants. C'est donc pour cette raison que, dans le chapitre suivant, nous présenterons les résultats par thème et non par questions.

La dernière étape a eu lieu quand tous les résultats ont été compilés et analysés ; il fallait alors rédiger notre recherche et présenter de façon logique les résultats obtenus. À ce propos, Corrine Glesne pense que l'écriture « lie ensemble les idées qui ont été développées par le processus de recherche et notées dans des notes ou des journaux. L'acte d'écrire stimule aussi des nouvelles idées, des nouvelles connections⁵⁸. » (CG, p. 218) Effectivement, c'est au fur et à mesure de la rédaction de la recherche que de nouvelles idées sont survenues et que de nouveaux liens sont apparus. À ce moment-là, nous pouvions choisir ce qui avait un intérêt particulier à nos yeux et le développer en profondeur. Il était alors probable que les thèmes que nous avons initialement choisis pour guider notre analyse ne soient pas ce qui se reflète lors de cette même analyse. Il nous fallait alors rester ouverte et nous laisser le droit de modifier nos hypothèses de départ en fonction des données réelles recueillies au cours des entretiens.

⁵⁸ Nous traduisons librement : «links together thoughts that have been developing throughout the research process and jotted in memos and journals. The act of writing also stimulates new thoughts, new connections. »

CHAPITRE 3

Présentation des résultats

Le présent chapitre énonce les résultats obtenus lors de la réalisation des entretiens. Il comporte quatre sections : le profil sociologique des participants, les questions concernant l'objet théâtral, celles concernant l'immigration et une autre incluant d'autres questions sans lien précis avec une thématique particulière. Ces sections ont été séparées selon les objectifs de notre projet de recherche, qui étaient de vérifier les facteurs de différenciation de la réception d'une pièce de théâtre à caractère interculturel. Pour la plupart de ces données, nous avons séparé les réponses des sujets immigrants et non immigrants. Procéder de cette façon nous a permis de bien distinguer les réponses des deux groupes, de telle sorte qu'il puisse être aisé de savoir à quel groupe appartenait la personne ayant énoncé telle opinion.

Dans le but de ne pas alourdir inutilement le propos, nous avons choisi de ne pas présenter les réponses de chacun des participants pour toutes les questions. Seules les réponses présentant le plus de pertinence en regard avec notre problématique ont fait l'objet de développements. Nous n'avons toutefois pas retenu une opinion par rapport à une autre ; la pertinence s'est imposée comme le critère déterminant de la présentation de ces résultats.

Nous tenons finalement à rappeler que puisque les entretiens ont été réalisés en personne, les enquêtés s'exprimaient librement et avec un vocabulaire qui leur était propre. Pour garder l'authenticité de leurs paroles, nous avons fait le choix de laisser intacts les propos des enquêtés et de conserver les erreurs syntaxiques résultant de la prise de parole.

3.1 Profil sociologique des participants

3.1.1 Immigrants

Cette étude comporte quatre participants issus de l'immigration. Comme ce sera le cas pour les participants non immigrants, un nom fictif a été attribué à chacun d'eux pour s'assurer de conserver leur anonymat. Le tableau suivant présente le sexe, l'âge, le métier, le pays d'origine et le nombre d'années depuis l'arrivée au Canada de chacun des participants. La forme du tableau a été préférée puisqu'elle rend plus facile l'identification des principales caractéristiques sociologiques des participants.

Tableau 2 : Profil sociologique des participants immigrants

Participant	Sexe	Âge	Métier	Pays d'origine	Temps depuis l'arrivée au Québec
Julie	Femme	38	Comédienne	France	9 ans
Farrah	Femme	72	Infirmière retraitée	Iran	26 ans
Jorge	Homme	28	Responsable de l'accueil des groupes au Centre des sciences de Montréal	Mexique	7 ans
Laure	Femme	60	Édition pédagogique	France	19 ans

Ce tableau n'est toutefois pas exhaustif et certaines réponses méritent d'être explicitées. Ainsi, Farrah a mentionné qu'il s'agissait de sa deuxième présence au Québec. Son mari et elle sont venus au Québec de 1967 à 1973 pour terminer leurs études, puis sont retournés en Iran. Ensuite, en raison de la situation politique dans ce pays, ils sont revenus au Québec en 1989 et y sont toujours.

En ce qui a trait au métier exercé par les participants, nous remarquons qu'ils sont assez diversifiés et représentent plusieurs milieux, notamment les arts et la santé. En outre, les enquêtés immigrants viennent de divers pays, et une vient du même pays que Mani Soleymanlou, l'auteur de la pièce. Un autre élément à mentionner dans ce tableau est le fait que les enquêtés sont tous au Québec depuis un certain temps et ont tous immigré dans leur âge adulte. Ainsi, tous respectent le critère de sélection disant que nous souhaitons que les immigrants aient eu conscience de leur immigration et soient arrivés au Québec après l'âge de 5 ans. Finalement, avec des âges se situant entre 28 et 72 ans, il sera intéressant de vérifier si l'âge peut être un facteur de différenciation lors de la réception d'une pièce de théâtre à caractère interculturel.

En ce qui concerne la religion à laquelle les participants immigrants s'identifient, Julie se dit athée, Farrah est non croyante, et Laure vient d'un milieu anticlérical et a donc « été élevée complètement en dehors de la religion ». Jorge, quant à lui, indique qu'il a « des réflexes catholiques à cause de l'environnement » dans lequel il a grandi, mais n'est pas pratiquant. Le commentaire de Jorge nous amène à penser qu'il est probable que l'appartenance religieuse du sujet au moment de l'entrevue ne soit pas un facteur décisif pouvant provoquer une différenciation de la

réception, mais que l'éducation qu'il a reçue, soit le fait d'être issu d'un milieu religieux ou pas, pourrait influencer les réponses données.

3.1.2 Non-immigrants

Six participants à cette étude sont non immigrants. Le tableau qui suit présente le sexe, l'âge et le métier des participants non immigrants.

Tableau 3 : Profil sociologique des participants non immigrants

Participant	Sexe	Âge	Métier
Chantal	Femme	52	Psychologue psychanalyste
Lucie	Femme	67	Artiste, professeure d'université retraitée
Michaël	Homme	32	Col bleu et enseignant au primaire
Louise	Femme	55	Secrétaire
Jean	Homme	62	Ingénieur
Suzanne	Femme	50	Gérante

Avant de continuer avec le profil sociologique des enquêtés, nous nous devons de préciser le cas Chantal. En effet, celle-ci a mentionné d'entrée de jeu lors de l'entretien qu'elle était née au Québec de mère québécoise et de père français. Elle a passé la majorité de sa jeunesse au Québec, mais de 13 à 30 ans, elle a vécu en France. Par la suite, elle est revenue au Québec, mais prévoit retourner en France de façon définitive dans un avenir rapproché. Elle précise qu'elle a deux lieux d'origine, soit la France et le Québec, et qu'elle se sent « immigrante partout ». Nous nous trouvons ainsi devant le choix de la placer dans le groupe des immigrants puisqu'elle s'identifie en partie à eux ou de l'inclure dans le groupe des non-immigrants puisqu'elle est née

sur le sol canadien. Il nous est alors apparu que la réalité était loin d'être aussi séparée que la catégorisation que nous en avons faite et que les zones grises constituaient souvent une norme. À la lumière de cette réflexion, nous avons fait le choix de ne pas tenir compte des propos de Chantal lors de notre analyse étant donné la trop grande disparité possible entre ses perceptions, celles des immigrants et celles des non-immigrants. Néanmoins, nous nous servirons de ses propos, présentés dans ce chapitre, pour éclairer le phénomène de la réception interculturelle et pour tenter d'examiner les points de rapprochement ou d'éloignement entre les deux groupes de sujets.

Jean a aussi un vécu différent des autres participants non immigrants en raison du fait que, grâce à son métier d'ingénieur, il a été amené à vivre 2 ans en Arabie Saoudite. Ceci lui a fait vivre en quelque sorte la réalité d'un immigrant même s'il « n'a pas la volonté d'être immigrant. »

En ce qui concerne les métiers des enquêtés, ils sont encore une fois très variés. Ils nous aiguillent par ailleurs sur le niveau d'éducation des sujets ; nous pouvons affirmer que la majorité a dû passer par l'université pour exercer sa carrière actuelle, donc ce point sera à considérer lors de l'analyse des résultats. En ce qui a trait à l'âge des participants, il varie de 32 à 67 ans, avec cinq participants ayant plus de 50 ans.

Quant à la religion à laquelle l'enquêté s'identifie, Chantal et Michaël se disent athées. Les quatre autres participants précisent qu'ils ont reçu une éducation catholique, mais ne sont pas pratiquants. D'ailleurs, Lucie explique que « si pour vous c'est une pratique, c'est non, si c'est une question d'éducation, c'est catholique. » Comme nous l'avons précisé avec le groupe des immigrants, ce sera plutôt le facteur de l'éducation

reçue que de l'appartenance religieuse qui pourra influencer les réponses obtenues. Cette hypothèse sera à vérifier dans le prochain chapitre.

3.2 Les questions concernant l'objet théâtral

3.2.1 Appréciation générale de la pièce

3.2.1.1 Immigrants

De façon générale, la pièce a été très appréciée de tous les participants. Ce qui est ressorti, c'est qu'il y avait une « évolution entre *Un*, *Deux* et *Trois* » ; selon Farrah, il y avait « d'abord le monologue, puis le dialogue [...] et la troisième était la synthèse de tout ce qui était arrivé dans *Un* et *Deux* ». Chacune des parties était donc importante, mais toutes n'ont pas été appréciées également. Ainsi, la première partie a moins convaincu les participants de par le fait qu'il s'agissait d'un « one-man show », ce à quoi certains ne s'attendaient pas ; la seconde partie a été reconnue comme intéressante grâce au « dialogue entre ces deux personnes-là de deux cultures différentes » ; et la dernière partie a surtout été appréciée en raison de la quantité de personnages y figurant et « le dynamisme que ça amène autant de comédiens sur scène ».

3.2.1.2 Non-immigrants

Tout comme cela a été le cas avec les participants issus de l'immigration, les sujets non immigrants ont eu une appréciation générale de la pièce très positive. Presque tous les participants ont mentionné que « tout était intéressant » et que chaque partie avait une saveur qui lui était propre. En ce qui concerne l'appréciation de chacune des parties, il n'y a pas nécessairement eu de consensus. Ainsi, Suzanne a préféré *Deux* puisque celle-ci la faisait plus rire, Jean a moins aimé la troisième partie

« parce qu’il y avait des interventions avec lesquelles [il n’était] pas vraiment d’accord », notamment parce qu’il sentait qu’il y avait trop de référence à la Charte des valeurs québécoises. Louise, de son côté, a « trouvé ça bien d’avoir le point de vue d’une personne, ensuite la confrontation, ensuite le groupe » puisque cela s’inscrivait dans une continuité malgré les différences. Selon Lucie, les deux premières parties servaient plus à la « contextualisation » alors que la dernière partie était « plus séduisante parce qu’il y avait beaucoup de monde, que ça établissait une rupture avec le rythme des deux précédentes ». Chantal a quant à elle trouvé que « passer de un à deux, c’est déjà compliqué comme il dit, bon ça amène la bataille [...] et puis tout d’un coup, ça éclate dès que tu passes à *Trois*, ça devient un milliard, c’est exponentiel. »

3.2.2 Moments marquants : scènes, répliques, personnages

Après avoir passé en revue l’appréciation générale de la pièce, examinons de plus près les scènes ou les moments qui ont marqué chaque groupe de spectateurs.

3.2.2.1 Immigrants

Les scènes qui ont marqué le groupe composé des immigrants se trouvent surtout dans la troisième partie de la pièce. Une scène ayant été nommée deux fois est celle de la bataille, qui a été qualifiée « d’extraordinaire » par Julie. C’est dans cette scène que culminent de vives discussions entre les personnages. Une musique épique démarre et les personnages se mettent à se lancer des flèches imaginaires et à s’entretuer.

Les chansons ont aussi eu leur effet sur les spectateurs issus de l’immigration, surtout *We are the world*, chanson introduisant la troisième partie. Deux opinions

divergentes se forment à partir de cette scène : le fait que c'est très impressionnant et l'aspect caricatural, voire « satirique », qui s'en dégage. Pour la première impression, formulée par Jorge, c'est surtout l'aspect du divertissement qui ressort de son commentaire. Le moment où tous les acteurs se lèvent et chantent le refrain a été pour lui très impressionnant. Or, c'est justement ce type de réaction que Laure déplore ; bien que ce moment l'ait amusée, elle a été « interloquée » par les gens « qui l'ont pris au premier degré et ont commencé à taper dans les mains et à faire les mouvements de *We are the world* [...], comme si ils ne percevaient pas que d'emblée, il [Mani] dénonçait ce genre de sentimentalisme à la noix ».

Deux participantes, Laure et Julie, toutes deux Françaises, ont par ailleurs noté avoir apprécié les nombreuses références faites à la France tout au long de la pièce. Pour Julie, c'était « ces moments-là qui [la] faisaient le plus rire », puisqu'elle reconnaissait des choses qu'elle connaissait. Laure, quant à elle, a bien aimé que l'auteur « renverse le propos en parlant des Français qu'on trouve partout parce que ça a des relents racistes, en fait ce sont des choses qu'on entend en France [...] en parlant des autres, des Arabes, des musulmans ».

Finalement, tous les sujets immigrants ont fait mention de la dernière intervention de la pièce, soit celle de l'autochtone. Julie l'a trouvé « magnifique », et Farrah a trouvé que c'était le moment « le plus intéressant » de toute la représentation. Jorge a aussi mentionné l'intervention de « la personne inuit qui parle et dans le fond, qui raconte qu'il est immigrant lui aussi, mais dans le fond, il vient du Canada, et il dit quelque chose comme immigrer, c'est comme marcher. En tout cas, pour moi, ça, ça

met beaucoup de poids, ça fermait la boucle, comme on dit. » Laure poursuit dans la même idée :

Évidemment, terminer sur la parole donnée aux Amérindiens, aux Innus, ben ça, c'est vraiment très fort et tout le temps de la pièce, je me suis demandé « mais la question autochtone, quand est-ce qu'elle va être abordée ? » Alors, elle est abordée très brutalement au moment où le protagoniste là qui fait une sortie, qui fait une tirade sur, je ne m'en souviens plus exactement, mais wô, attends, l'idée c'est de toute façon, le Québécois, c'est quelqu'un qui a commis un génocide.

3.2.2.2 Non-immigrants

En ce qui concerne les moments qu'ont retenus les participants non immigrants, il s'agit entre autres de brèves séquences où la gestuelle de Mani est mise de l'avant. Trois d'entre eux ont mentionné des moments tels que l'action de tirer à l'arc de même que les mouvements imitant ceux d'un avion, qui, selon Lucie, étaient « un geste qui annonçait tout le reste de la pièce, qui annonçait la cohésion théâtrale entre ce corps-là, ses propos et ce qui a été amené par la suite ». Michaël note aussi que ce qu'il a trouvé « trippant », c'est « le non-verbal en général, quand il [Mani] devient comme exalté dans ses mouvements, il se laisse emporter par ça ».

D'autres scènes éparses n'ayant pas de lien avec la gestuelle de l'artiste ont aussi été remarquées par les participants non immigrants. Chantal et Suzanne ont retenu la discussion entre Mani et Mazyar, l'autre personnage iranien, où Mazyar expliquait que l'Iran d'aujourd'hui n'est plus celui que Mani a quitté et que lui pouvait embrasser sa copine dans la rue sans problème. Pour Suzanne, ce qui l'a surprise est que « ça montrait que lui aussi [Mani] pouvait avoir des préjugés sur son pays comme nous autres on pouvait en avoir même si lui venait de là. » Louise a quant à elle parlé d'un

sentiment énoncé par Emmanuel Schwartz dans la seconde partie, alors qu'il mentionnait que les Québécois se trouvaient dans un « genre de confort qui nous rend mous » ; elle trouvait ce passage très parlant et que ses propos reflétaient ce qu'elle pensait elle-même.

Chantal a été « ravie d'entendre les mêmes questions que celles » qu'elle se pose :

le mec, il arrive à Toronto, on dit qu'il est Français, il n'a jamais été Français, il est passé en France, il a appris la langue là. Après, on lui dit qu'il est Iranien, de parler de l'Iran, et là, il tombe sur une fracture terrible parce qu'il dit, mais l'Iran, mais j'en sais rien [...] Alors moi, je me rappelle, j'avais 13 ans, je suis arrivée en France et on me dit parle à la classe du Canada, mais je le sais-tu moi le Canada !

3.2.3 Autres éléments reliés à l'objet théâtral

3.2.3.1 Immigrants

Presque tous les participants immigrants ont parlé de la mise en scène d'une façon ou d'une autre lors des entretiens. D'abord, et ce que Jorge nomme très bien, c'est qu'il y a une certaine « complexité dans la simplicité de la présentation » ; en effet, la scénographie, un plateau, est toute simple tout en s'avérant très évocatrice. Laure explique que « cette idée de toutes ces chaises vides, et donc de cet individu tout seul en fait, isolé, dans un endroit vide où les gens ne sont pas, déjà, c'est une très très bonne idée de départ. » Julie note aussi que Mani s'est bien amusé dans sa mise en scène, mais que pour elle, qui œuvre dans le domaine théâtral, « ça aurait pu être poussé encore un peu plus loin [parce qu'on] aurait le goût d'en avoir plus tellement c'est le fun. »

3.2.3.2 Non-immigrants

Michaël a mentionné le fait qu'il appréciait qu'il y ait un mouvement perpétuel, apparition et disparition du quatrième mur, c'est-à-dire que l'on mettait parfois fin à la séparation des comédiens et du public. Suzanne a continué dans la même veine en notant qu'elle sentait que Mani s'adressait au public comme s'il lui parlait directement.

Michaël a aussi noté que l'auteur « discute d'un sujet sans nous dire quoi penser » et que « le propos n'allait pas par-dessus l'histoire ». De son côté, Lucie a repris l'idée de Michaël en expliquant que « le travail de l'art, cette maîtrise, cette finesse-là fait que les gens peuvent dire des choses brutales sans que personne s'en trouve offensé, donc des choses dures qui amènent à réfléchir plutôt qu'à s'enrager, ben il faut que ce soit fait avec un art qui est vraiment fini, comme ils l'ont fait. Ça me met tellement de bonne humeur quand je vois ça ! » Elle constate également que la pièce est « formidablement portée par du théâtre qui se tient, le texte, la construction du texte, le jeu d'acteurs, la mise en scène, la présence, les présences en scène » et « ça prend de très bons acteurs parce que on l'a vu, dans le quarante-et-un, il y en a qui sont moins bons que d'autres, et ça devient tout de suite anecdotique ».

3.3. Les questions concernant l'immigration

3.3.1 La vision personnelle de l'immigration

3.3.1.1 Immigrants

Nous commencerons en citant Jorge, qui résume très bien comment se sentent les immigrants en général : « Je me décris dernièrement comme un *étranger éternel*, ou constant, ou de laine ». Cette impression a été souvent répétée sous une forme

quelconque par les autres sujets immigrants interrogés. Ce qui ressortait, c'était que malgré que la personne soit installée au Québec depuis plusieurs années, elle demeure une étrangère et se le fait rappeler constamment. Voici ce que Julie en pense : « Parfois, on oublie qu'on vient d'ailleurs parce que c'est ça notre ville, c'est notre pays, on y vit, c'est là où nos enfants grandissent, puis c'est toujours l'autre qui va te rappeler que tu es étrangère. » Jorge continue en précisant qu'il a cette « impression qu'on n'appartient pas ici et en même temps de se faire rappeler par des petits gestes, c'est pas direct, mais d'une façon très indirecte, on se fait rappeler tous les jours qu'on ne vient pas d'ici et qu'on est différent. »

Julie ouvre la porte à une différenciation chez les immigrants : l'immigration facile des Européens, notamment les Belges, les Français et les Suisses, et l'immigration des gens venant d'un pays miné par les guerres ou ceux ayant un statut de réfugié. Laure poursuit dans la même veine en disant vivre une « situation complètement privilégiée » parce qu'elle est venue ici par plaisir et « pour tenter une expérience de vie autre que celle qu'on avait. » Elle reconnaît toutefois que la pièce lui a fait prendre conscience du fait que ce n'est pas aussi facile pour tout le monde : son immigration

est une catégorie tellement privilégiée, je crois que c'est ça qui fait que les questions vitales qui entourent l'immigration, on ne se les a pas vraiment posées. Donc, cette pièce m'a obligée à dire « ah ben tiens, nous ça a été tellement confortable pour nous », c'est intéressant de se dire qu'il y a des gens pour qui ça a été vraiment inconfortable et qui se posent des questions qui nous ne nous ont pas vraiment traumatisés.

Farrah est de celle dont l'immigration a été la plus difficile. Cette femme d'origine iranienne a eu à faire face à beaucoup de préjugés, notamment dans son

métier d'infirmière où elle se faisait expliquer des actions qu'elle connaissait déjà : une autre infirmière « a insisté à m'expliquer, ben c'est parce que vous pensez que je comprends moins bien que les autres que vous essayez de me répéter ». Elle a aussi souvent entendu des phrases telles que « retourne d'où tu viens », « vous venez d'un pays sous-développé et vous venez ici pour ramasser des sous ». Pour elle, ces propos ont eu « l'effet d'une douche froide, ça m'a marquée énormément. »

3.3.1.2 Non-immigrants

Du côté des enquêtés non immigrants, certains ont mentionné avoir appris quelque chose sur les immigrants et l'immigration en général grâce à *Trois*. Pour Suzanne, ce qui était surprenant est le fait que même Mani ait des préjugés sur son propre pays : « on déduit que vu qu'il vient de là, il devrait tout connaître, mais ça fait juste prouver que non, lui est né là et ses parents sont Iraniens, mais lui il ne l'est plus, sa réalité aujourd'hui, c'est ici, il est plus au courant de ce qui se passe ici que ce qui se passe là-bas. » Louise, de son côté, a été surprise de voir « à quel point ils [les personnages immigrants] s'identifient au Québec » puisqu'elle les considérait, surtout pour les jeunes, comme des visiteurs de passage dans la ville pour leurs études : « je les voyais toujours comme des passants, peut-être aussi parce que beaucoup de gens de McGill qui viennent d'autres pays, et souvent, je me disais ces jeunes-là sont ici pour deux, trois ans, le temps des études. [...] Ça, ça a beaucoup changé, ça m'a fait voir que peut-être que j'ai des jugements, des préjugés. » Pour Lucie, ce qui était intéressant était le fait que « les gens qui prennent la parole sont des gens qui parlent d'une expérience, en général d'une expérience souffrante, mais que l'exercice sort d'une

victimisation. Fini, plus de victime, on est en train de faire ça avec ça et après on verra ce qu'on fera d'autre. »

Jean a quant à lui été parfois en contradiction avec les propos de Soleymanlou :

peut-être qu'ils sont obligés de partir, peu importe si c'est des réfugiés, sont pas obligés de venir au Québec, de venir au Canada, ils peuvent aller où on veut bien les accueillir. C'est sûr que le fait d'être obligé d'abandonner son pays d'origine implique beaucoup plus que ça, d'abandonner une partie de son identité, on peut dire ça de même, de son identité, parce que tu arrives dans un pays où tu peux faire valoir ce que tu amènes de plus parce que t'es comme ça, mais c'est parce que toi t'es comme ça, c'est pas parce que ta société d'origine est comme ça.

3.3.2 Représentation de l'immigrant dans la pièce

3.3.2.1 Immigrants

La plupart des immigrants interrogés ont mentionné se reconnaître d'une façon ou d'une autre dans les questionnements de Soleymanlou ou encore dans les situations vécues par les personnages immigrants présentés dans la pièce. Farrah, venue d'Iran tout comme Soleymanlou, a observé elle aussi la confusion entre l'Iran et l'Irak répandue chez beaucoup de Québécois : « on me demandait d'où je venais, je disais l'Iran et on me disait ah oui, l'Irak, ben voilà, c'est quelque chose qu'on voyait aussi dans la pièce de théâtre. » Pour Jorge, c'était plutôt dans le fait de toujours se faire rappeler qu'il vient d'ailleurs, « comme Mani qui est né en Iran [...] mais quand il se trouve à Montréal, il est un peu de partout et les gens lui rappellent ça, mais en même temps, ça fait tellement longtemps qu'il est à Montréal. Il est éparpillé dans le fond. C'est dans ça que je me reconnaissais en fait. » Laure, quant à elle, se reconnaît dans « le fait de devoir se définir », ce qu'elle n'avait jamais fait auparavant du fait qu'elle

ne s'est « jamais vécue ni perçue comme étant vraiment immigrée [...] parce que d'abord, [elle a] gardé sa nationalité française. »

Dans un autre ordre d'idées, presque tous les participants issus de l'immigration ont mentionné que les situations vécues par les immigrants dans la pièce étaient représentatives des situations réelles des immigrants. Julie explique qu'elle « sent que c'est juste des histoires vraies, que ça n'a pas été romancé, théâtralisé, et puis tous les immigrants sont confrontés aux mêmes choses quand ils viennent au Québec, à ce qu'ils découvrent, ce qu'ils ne connaissent pas, au regard de l'autre. Après, suivant d'où on vient, on est catalogué dans une petite case. » Laure précise toutefois que la première partie est probablement « représentative de ce qu'il [Mani] a vécu enfant », mais que la troisième partie, « c'est très scénographié, donc on est plus dans quelque chose de construit avec un objectif de dénoncer ou illustrer tel type de situation, donc peut-être que c'était moins représentatif d'une expérience personnelle. »

3.3.2.2 Non-immigrants

Les sujets non immigrants ont trouvé que la façon dont les immigrants étaient représentés dans la pièce pouvait parfois être comparée à ce qu'ils vivent réellement. Pour Michaël, certaines situations sont représentatives, alors que d'autres le sont moins : « il y a des moments où ils font de l'humour et à d'autres moments où il fait une réelle réflexion [...] c'est assez représentatif si on ne prend pas les bouts où, justement, il est dans l'exagération. » Jean prend l'exemple d'une actrice québéco-chinoise pour illustrer le fait qu'il trouve que ce sont des expériences réelles : « une Chinoise qui est née ici et ils vont la traiter de chinoise juste parce qu'elle a les traits d'une personne chinoise, mais à partir du moment où la personne parle avec l'accent

d'ici, tu dis ah ok, elle n'est pas chinoise, donc ce métissage-là m'a amené à dire que oui, c'est représentatif. » De son côté, Chantal pense que « les immigrants se reconnaissent dans la fracture dont il parle, dans le fait de dire d'où je viens. » Suzanne, quant à elle, pense que le propos a été quelque peu grossi, mais elle apporte une nuance en disant que les acteurs

le vivent vraiment, mais que ça n'occupe pas nécessairement 100% de leur temps. Là, ils mettaient ça en premier plan comme si c'était le centre de leur vie, mais jusqu'à quel point c'est le centre de leur vie ? À quelque part, ils se lèvent le matin, ils vont travailler, ils font leur ordinaire, ils se demandent ce qu'ils vont manger pour souper comme tout le monde, ils ne se posent pas tous les jours la question : « Qui suis-je ? » Le but de la pièce était de nous parler de ça, donc c'est sûr que ça a été condensé.

Lucie poursuit la même idée en expliquant que l'expérience des acteurs

devient finalement un véhicule pour l'expérience des autres, de ceux qui écoutent et de ceux qui sont aussi sur la scène. Donc, on ne peut pas prendre le crachoir, on ne peut pas en mettre trop et plus. Alors moi, je suis sûre que les gens qui sont là ont eu à sacrifier, ne serait-ce qu'en répondant aux attentes d'un metteur en scène qui dit wô, cette phrase-là, tu coupes, c'est plus comme ça que je l'imagine.

3.4 Autres questions

3.4.1 La question identitaire

La question identitaire traversant toutes les parties de *Trois*, il était certain qu'elle se retrouverait dans les discours des participants interrogés. L'acteur qui incarne bien l'identité québécoise trouble est sans doute Emmanuel Schwartz, omniprésent dans la seconde partie. Lucie explique qu'elle reconnaît ses enfants et leurs amis dans cet homme né de parents issus de milieux différents. Suzanne et Jean

s'identifient aussi à lui puisque tous deux sont restés dans leur société d'origine et ne ressentent pas de profonds questionnements sur leur identité.

Michaël, enseignant, a vu dans la pièce une excellente porte d'entrée pour aborder la notion de l'identité avec de futurs étudiants. Ce qu'il a noté, c'est que Mani « est bien intégré à la société québécoise et, en même temps, c'est un malaise qui persiste, qui peut devenir même sa raison d'être par moments. Par d'autres moments, il en rit, tu vois que ça peut changer avec l'humeur la manière dont on se perçoit, si on est Québécois ou pas, peu importe le pays où on vit. »

De leur côté, les participants issus de l'immigration ont eu à effectuer un cheminement identitaire différent des non-immigrants. Pour Julie, le questionnement lié à son identité était présent avant son immigration puisqu'elle a des origines colombiennes. Après l'immigration, elle mentionne qu'il faut se remettre en question et s'adapter ; c'était à elle « de faire l'effort de connaître ce nouveau pays, de l'apprendre, de l'aimer, de le découvrir ». Jorge aussi a vécu un changement dans la perception de son identité. À son arrivée au Québec, il se sentait tiraillé entre ses identités mexicaine et québécoise, et ce sentiment le hante encore des années plus tard. De plus, « le fait de parler la langue et de comprendre un petit peu plus qu'avant la culture et les habitudes du Québec, ça [l]'aide à [s]'intégrer et donc à [se] forger une identité au Québec, une identité québécoise. » Laure, elle, n'avait jamais eu à se questionner sur son identité et ne ressent pas le besoin de le faire. Elle explique qu'elle considère son expérience comme une valeur ajoutée et non comme une perte, donc elle n'a pas « à se questionner sur est-ce que je perds quelque chose ? qu'est-ce que je perds ? »

Par ailleurs, dès le début de l'entretien, Farrah mentionne « le problème identitaire » lorsqu'elle est questionnée sur son appréciation globale de la pièce. Pour elle, il s'agit « quand même d'un problème au sein de la société québécoise, et [elle] trouve qu'on a besoin de ce genre de chose [d'une pièce comme *Trois*] pour une meilleure adhésion de toutes ces cultures ensemble. » Cette idée de problème typiquement québécois est reprise par Lucie qui dit que « d'entrée de jeu, on voit que l'identité se présente dans une complexité, dans un prisme, ce qui, il y a 30 ans dans le théâtre québécois, la question de l'identité ne se présentait pas comme ça [...]. Là, ce qui est apporté, c'est une complexification des enjeux, un résultat de mondialisation, un résultat de postmodernité ».

3.4.2 Reproductibilité de *Trois*

Étant donné que le but de cette étude était d'examiner le processus réceptif de *Trois*, nous désirions savoir si les participants pensaient qu'une telle trilogie pouvait être présentée dans d'autres pays ou d'autres régions qui ne seraient pas autant affectés par les problèmes identitaires que le Québec. En d'autres termes, nous souhaitons savoir si la réflexion de Soleymanlou était universelle ou portait spécifiquement sur la situation de l'identité migrante au Québec. Certains enquêtés sont d'avis que la pièce pourrait être jouée ailleurs, que ce soit dans le Canada ou dans le monde ; d'autres, non ; d'autres encore émettent des réserves. Pour Julie, « c'est les mêmes questionnements partout, dans tous les pays, l'immigration, l'identité, c'est la même chose. » Elle précise toutefois que « c'est un tout autre rapport dans le Canada anglais [...] parce que eux ne sont pas en lutte justement avec une crise identitaire. » Farrah pensait quant à elle que le travail fait concernait surtout le peuple québécois, mais qu'il

pourrait être « porteur » pour d'autres pays où le bilinguisme existe, notamment la France ou la Belgique.

Jorge met de l'avant un point particulier, qui est que certains pays ont peu d'immigration, ou du moins, peu de contacts avec les gens issus de l'immigration : « au Mexique, je ne pourrais pas voir ça. C'est sûr que ça aurait pas, comment dire, un succès aussi grand que ça pourrait avoir au Québec parce que oui il y a de l'immigration au Mexique, mais pas autant qu'ici. »

Louise pense que la pièce est une « analogie qui pourrait se faire un peu partout, au Canada je dirais et aux États-Unis. Là, en Europe, c'est une autre affaire parce que là, avec le truc européen, les gens perdent leur identité parce qu'il n'y a plus de frontières. » Pour Lucie, il serait pertinent que la pièce se promène « dans les festivals. Avignon, c'est un grand machin très prestigieux, mais je voyais aussi dans des endroits peut-être un petit peu plus, un peu moins prestigieux justement, mais avec une faune différente aussi qui vient voir ça, qui va s'abreuver à ça. En tout cas, c'est clair que ça voyage très bien. »

Jean précise quant à lui les différences possibles en fonction de la composition des immigrants propre à la région où éventuellement la pièce serait reprise :

il y a ceux qui sont ici et ceux qui sont venus, c'est pas la même composition d'immigrants dans les autres provinces où il y a peut-être plus d'Espagnols, mais beaucoup de Pakistanais à cause de la langue. Nous, on a plus des Caraïbes, donc oui, ça pourrait être intéressant, mais c'est limité par cette contrainte-là. Comment veux-tu que la personne s'attache à ce qui est présenté si ça ne représente rien pour elle ? Autrement dit, c'est relié si, culturellement, c'est représentatif pour elle.

Pour Suzanne, il semble « que quand tu es immigrant, que tu arrives d'un autre pays et que tu t'installes dans un autre pays, peu importe lequel, tu vis des questionnements, donc que ce soit ici ou ailleurs... je suis sûre que ce n'est pas unique à nous autres. »

Lucie pense que *Trois* fait « partie du répertoire qui est donc rejouable », ce qui signifierait que n'importe qui pourrait la reprendre et que le sens serait gardé. Elle précise toutefois que les acteurs doivent être aussi bons que Mani et Manu, sinon

ça devient tout de suite anecdotique, ça perd son universalité, alors que Mani ou Manu, quand ils parlent ces deux-là, on sait très bien que c'est très personnel, c'est pour ça que le corps marche si bien, et en même temps, on peut très bien s'y reconnaître. Je veux dire moi, femme blanche élevée dans le catholicisme, 67 ans, mais comme femme, comme tout ton rapport à tout ce qui a été pas clair ou disons difficile à négocier socioculturellement dans la culture, dans ton pays, dans ton environnement, ben tu le retrouves, tu lui trouves une place dans la manière dont ils portent leur texte.

3.4.3 Influence possible de *Trois* sur la société

Si donc une femme blanche de 67 ans comme Lucie peut se retrouver à l'intérieur des propos énoncés dans une pièce comme *Trois*, une telle pièce peut-elle influencer d'une façon ou d'une autre la société dans laquelle elle est présentée ?

D'abord, Julie explique que « dans une société qui évolue où une mixité culturelle est présente, pour que ça fonctionne, il faut se comprendre, se parler. C'est le seul moyen, sinon les barrières restent en fait. Et ça [*Trois*] permet de comprendre. [...] Je pense que ce genre de show est important, puis il devrait y en avoir plus et on n'en parle pas assez. »

Contrairement à elle, Jorge « ne croit pas aux miracles ! Le théâtre n'est pas fait pour tout le monde, donc je trouve que c'est déjà très inaccessible. Peut-être que si on le voyait à la télévision, ce serait différent pour moi. » Laure pense aussi que la pièce ne crée pas nécessairement de changement, sauf « peut-être s'il y avait de petits débats organisés à la fin de la pièce. [...] J'aimerais que ça ait un impact parce que ça soulève des questions intéressantes, mais est-ce que ça en a ? J'en sais rien. » Jean est du même avis, puisque, selon lui, « ceux qui vont au théâtre sont des gens a priori déjà plus ouverts, donc ça ne peut pas vraiment les aider. Ça peut les amener à réfléchir, mais en principe, ils sont plus ouverts. Ce n'est pas la masse qui va au théâtre ; autrement dit, au cinéma, ce serait peut-être plus efficace. »

Lucie pense que « ça l'a déjà fait [avoir un impact], clairement. Non seulement ça le fait entre les gens de différentes cultures d'abord sur la scène, mais ça crée aussi ça avec les spectateurs, c'est clair. Ça le crée aussi parce que ça voyage, c'est des choses qui voyagent en partie ou en totalité très bien. »

Finalement, Suzanne pense que la pièce favorise la compréhension intraculturelle parce qu'elle permet d'entendre le point de vue des immigrants. « Quand tu les connais pas ces points de vue-là, tu ne peux pas vraiment connaître ces personnes-là. Tu vois une façade, mais tu ne sais pas vraiment ce qu'ils pensent. Et moi, ça, une pièce comme ça, ça fait ouvrir les horizons, ça fait voir quelque chose qu'on ne soupçonnait pas, en tout cas quelque chose que je ne soupçonnais pas. »

À travers la présentation des résultats, plusieurs hypothèses ont été soulevées. D'abord, bien que les participants aient pour la plupart mentionné n'appartenir à aucune religion, il est apparu que la majorité avait reçu une éducation catholique. Il serait donc possible que le critère de la religion soit un facteur décisif de distinction entre immigrants et non-immigrants. Par ailleurs, nous avons remarqué que la question autochtone a été soulevée seulement par les immigrants, et ce, avec beaucoup d'émotion. L'immigrant serait alors plus conscient des conditions de l'autochtone que le Québécois lui-même. D'autre part, les sujets ont soulevé l'idée qu'une telle pièce de théâtre présentait des situations vécues par des arrivants de façon réelle et vraisemblable. Nous avons cependant noté que les enquêtés évoquaient le fait que certaines scènes étaient très scénographiées, donc moins réalistes. Nous essaierons donc de vérifier si leurs propos sont contradictoires ou cohérents en regard de cette situation.

Les quelques hypothèses que nous venons de soulever seront explorées plus en profondeur dans le prochain chapitre. Nous analyserons alors les résultats obtenus en cherchant à comprendre au-delà des mots. Procéder de cette façon nous permettra de saisir les nuances du phénomène que les participants eux-mêmes auraient pu ne pas saisir.

CHAPITRE 4

Analyse des résultats

Alors que le précédent chapitre se concentrait sur la présentation des résultats obtenus lors des entretiens, ce chapitre gravitera autour des thèmes dégagés lors de la présentation des résultats, soit le rapport des participants à l'immigration, la réalité ou la fiction de représentation de l'immigrant dans *Trois* de même que l'échange intraculturel résultant de la trilogie. Ces divisions ne sont pas les mêmes que celles que nous avons préalablement imaginées, qui incluaient l'immigration, les temps forts du spectacle et la notion d'identité. Devant les résultats obtenus, ces dernières divisions ne nous apparaissaient pas comme ayant un potentiel élevé d'analyse, ce qui nous a poussés à nous réorienter vers les divisions actuelles de ce chapitre. Nous croyons ainsi que la réception interculturelle sera mieux observée et comportera de meilleures pistes réflexives qu'auparavant.

4.1 Le rapport des participants à l'immigration

Un des premiers traits permettant de constater que des individus appréhendent un spectacle comme brossant un tableau des rapports intraculturels au sein de la nation vient de ce que les interprètes de cette performance interculturelle de la nation ont tendance à définir, à préciser leur position culturelle tant par rapport à la majorité

qu'aux autres minorités présentes dans l'espace commun qu'est la société québécoise. Avant toute chose, il importe donc d'observer la perception de leur propre situation identitaire de la part de nos participants. Nous verrons ensuite leur évaluation de leur connaissance des non-immigrants et des immigrants et sur quels aspects de leur vie quotidienne ou de leur habitus culturels ils se basent pour la mesurer. Il est permis de penser que cette définition, ce positionnement, aura une influence sur leur interprétation de *Trois* comme miroir des échanges culturels au sein de la nation. Nous terminerons en mettant en lien l'esthétique de la trilogie avec l'intraculturalité telle que vécue par nos participants.

4.1.1 La définition culturelle des enquêtés

Comme mentionné précédemment, nous débiterons en tournant notre regard vers l'identité culturelle dont nos enquêtés se réclament. Nous souhaitons ainsi observer la place qu'ils pensent détenir dans la société québécoise pour ensuite la mettre en lien avec leur rapport à l'Autre, que ce dernier soit immigrant ou non immigrant. Commençons par observer comment les participants non immigrants se définissent par rapport à leur société d'origine.

Lucie admet que, bien qu'elle se décrive comme venant « du Québec profond, pure laine, 100% coton », en tant qu'artiste, « tout [son] travail a été construit » sur la quête identitaire, « quête qui est pas identitaire de manière linéaire ou nostalgique ; au contraire, c'est une activité de réflexion et de recherche ». Elle-même s'inclut dans sa société d'origine et participe activement aux débats qui y font rage, comme en fait foi sa participation aux manifestations du printemps érable de 2012. Étant l'une de nos participantes les plus âgées, Lucie nous rapporte avoir constaté à quel point le rapport

à l'identité a changé depuis les trente dernières années, et qu'il « se présente dans une complexité, dans un prisme ». Sa position est intéressante par le fait qu'elle se sent appartenir à « 100 % » à une communauté et pense y avoir des racines profondes sans être pour autant tout à fait assurée quant à d'autres éléments de son identité. Il serait alors possible de prétendre qu'une appartenance identitaire forte à son territoire n'en exclut pas moins que l'individu peut être engagé dans une quête identitaire relativement à d'autres aspects de sa personne.

Michaël, de son côté, est d'avis que « ça peut changer avec l'humeur la manière dont on se perçoit, si on est Québécois ou pas » et mentionne que son identité n'est pas « figée ». Pour lui, le questionnement identitaire est en lien avec le fait de se demander « d'où on vient ? Qu'est-ce qu'on fait là ? Pis est-ce qu'on en veut vraiment ? Pis nous des fois, au Québec, ça s'enligne plus vers : qu'est-ce qu'on en fait de notre pays? » L'usage du « nous » indique qu'il se perçoit comme Québécois et considère sa nationalité comme un élément déterminant de son identité. Sa pensée semble osciller entre une conception de l'identité québécoise comme liée à des racines ou encore à une volonté, une intention, une décision. À cet égard, il souligne indirectement que la dimension politique de l'identité, souverainiste ou fédéraliste, peut déterminer l'allégeance nationale. Il note que Mani est « très bien intégré à la société québécoise », ce qui semble suggérer qu'il y a deux catégories d'immigrants, les intégrés et non-intégrés, sans qu'il indique pourquoi il l'inclut dans cette catégorie. Pour lui, la question identitaire est donc assez tranchée et se pose d'une manière peut-être plus « drastique » qu'il n'ose l'affirmer. Le fait d'être québécois semble, tout compte fait, découler de la décision de s'intégrer à la majorité francophone, ce qui signifierait aussi qu'un individu

intégré à la société ferait partie de ce qu'il qualifie de « notre pays » même s'il n'y est pas né. L'absence de mention du gentilé « canadien » et de ses dérivés porte à croire qu'il minimise la dimension minoritaire de l'identité québécoise au sein de l'ensemble canadien ainsi que la possibilité de s'identifier d'abord à sa propre communauté culturelle ou comme porteur d'identités multiples.

Contrairement aux cas présentés jusqu'à présent, Louise définit plutôt son identité comme une équation à trois éléments : elle cite la ville où elle habite, ensuite la région où elle est née et finalement l'identité québécoise : « ce serait vraiment Montréalaise parce que j'ai toujours vécu à Montréal, mais j'ai des souches très très québécoises [...]. Si je m'identifie, ben c'est Montréalaise, mais de souche du Lac-St-Jean ». Elle précise par ailleurs que « c'est très fort comme identité au Saguenay Lac-St-Jean » et qu'elle est très proche de ses racines. L'insistance du discours de Louise sur ses racines jeannoises laisse planer un doute sur les autres habitants de Montréal quant à leur qualité de Québécois comme si la seule qualité de Montréalaise n'aurait pas suffi à en faire une véritable Québécoise. Elle insiste sur les villes qu'elle a fréquentées et même la province. Elle est très fière de son héritage familial et le rappelle à plusieurs moments dans l'entretien. Le déplacement d'une région à la métropole semble la définir, l'un ne pouvant aller sans l'autre ; elle n'est pas seulement une fille du Lac-St-Jean, elle est aussi montréalaise. Il ne lui vient cependant pas à l'idée de faire un parallèle entre l'arrachement à son lieu d'origine, entre son exil à Montréal, et une éventuelle condition d'étrangère ou d'immigrante. Son discours, s'il considère des identités multiples (municipale, régionale et nationale), les perçoit comme convergence. À nouveau, l'absence de lien avec le Canada est à noter, comme s'il

n'existait pas. Il pourra être intéressant de se demander si Louise voit un parallèle entre elle et l'immigrant qui se définit parfois comme Québécois et parfois par son lieu de naissance. Le discours de Louise ressemble à celui de Lucie par son insistance sur son lieu de naissance, mais diffère de celui de Michaël pour qui l'identité relève d'une décision et d'une intégration.

Le cas de Jean est quelque peu complexe en raison du fait qu'il se définit souvent comme étant « à l'intérieur de la même société » ou exprime qu'il est « né ici, donc [son] identité est ici », mais ne précise pas la société de laquelle il parle. Ses propos laissent transparaître qu'il s'agirait plutôt de la société montréalaise, et non québécoise, en raison du fait qu'il dit : « si j'allais à Québec, je me sentirais différent. Je vais à la Baie-James, je me sens différent ». Il explique cela en précisant qu'il ne fait pas « partie d'une mentalité de gang » ; l'individualisme paraît primer pour lui sur le sentiment collectif. Ce pourrait être une raison pour laquelle il ne sent pas le besoin de définir d'une manière très précise la société à laquelle il appartient. Le caractère citadin de son identité se détache du fait qu'il se différencie des villes moins grandes ou des régions éloignées. Il prétend aussi se reconnaître dans Emmanuel Schwartz « dans le sens [que] si tu te poses pas de questions, t'en fais pas de cas [de ton identité] ». Pour lui, il semble que, en quelque sorte, le citadin – et peut-être même le citadin masculin – aurait moins besoin de s'interroger sur sa définition culturelle. Nous trouvons intéressant de constater que Jean souligne qu'il a été amené à voyager beaucoup dans le cadre de son travail et s'est retrouvé dans des situations où il a dû définir son identité, notamment en Arabie saoudite, pays dans lequel il importe de préciser la religion à laquelle on appartient. Malgré le caractère nomade de sa vie, il semble se montrer peu

intéressé à se questionner sur son identité et à se définir, s'isolant de telle sorte de la « gang », le tout mettant en avant son cosmopolitisme, son identité citadine et son individualisme.

Finalement, notre dernière participante non immigrante, Suzanne, élabore peu sur son identité et prétend n'avoir « pas de questionnements » et ne pas vivre de trouble identitaire. Elle précise tout de même que ces derniers forment « tout un pan de [sa] vie » qu'elle n'a pas. Par là, elle paraît indiquer que ce genre de questionnements touche principalement les immigrants, ce qui semble aller de soi pour elle. Elle signale toutefois une petite curiosité « de savoir c'est qui les premiers de la France qui sont venus, [mais affirme n'avoir] jamais vécu quelque chose de même. » Cette affirmation de n'avoir rien vécu de semblable permet à Suzanne une différenciation marquée de sa vie avec celle des immigrants, différence qu'elle privilégie au fait de se définir comme Québécoise ou Canadienne. Elle aussi se présente comme étant « née ici » sans préciser la nature de cet « ici ». Elle ne paraît donc pas percevoir son identité comme problématique. Comme tous les autres sujets de cette étude, elle n'en demeure pas moins préoccupée par ses racines, même si c'est modérément, et son attachement touche principalement ses ancêtres et sa généalogie, ce qui lui permet d'en mentionner la francité, voire le caractère européen. Si quelque chose se dégage du discours de Suzanne, c'est la différence entre l'« ici » où elle est née et l'Europe de ses ancêtres, c'est-à-dire la tension entre américanité et francité.

Continuons maintenant avec nos enquêtés immigrants, pour qui la question identitaire risque de soulever des interrogations non applicables aux non-immigrants

en raison de leur parcours migratoire propice à un remaniement identitaire, ou du moins, à un questionnement découlant de leur nouvelle situation culturelle.

Julie est au Québec depuis neuf ans et se définit comme étant « française ». Pour elle, les questions liées à l'identité reviennent à répondre à « qui je suis pour les autres ? Qui je suis par rapport à moi ? », mais ne sont pas uniquement présentes chez les personnes issues de l'immigration. Elle se prend en exemple en précisant qu'elle a un grand-père d'origine colombienne qu'elle n'a jamais connu et donc que « le côté de la recherche de “où on vient, qui on est” et tout, ça a toujours fait partie aussi de [ses] questionnements » même avant son immigration. Elle dit de l'expérience de l'immigration que « t'es obligé de te remettre en question, t'es obligé de t'adapter », ce qu'elle trouve très important parce que, toujours selon elle, « beaucoup de Français font l'erreur, en venant au Québec, parce qu'on a la même langue, beaucoup de Français s'imaginent qu'on a la même culture alors que la culture est très différente. » Il est intéressant de constater que, pour Julie, l'appartenance culturelle tient autant aux choix des autres qu'aux siens propres. De ce point de vue, son appartenance première à la France paraît autant venir de ce qu'elle en pense que de ce que les autres en pensent. Ses commentaires sur les Français au Québec laissent entendre qu'elle n'est pas seulement française comme elle le prétend, puisqu'elle insiste sur la nécessité de se remettre en question et de s'adapter. Néanmoins, il ne semble pas que les efforts qu'elle préconise soient toujours récompensés, au contraire. L'observation « on reste toujours l'étranger » aux yeux de l'autre qu'elle formule paraît corroborer cette idée. Pour elle, il est en effet difficile de joindre une nouvelle société si « c'est toujours l'autre qui va te rappeler que tu es étrangère. » L'allusion à la langue et aux différences

culturelles porte à penser que l'accent de Julie a quelque chose à voir avec la condition d'étrangère dont les autres l'affublent même si elle ne le mentionne pas explicitement. Son identité d'immigrante est affirmée nettement, la France et le Québec étant dotés selon elle de cultures « très différentes ». Si elle ne perçoit guère les Québécois comme ouverts aux étrangers, elle en attribue partiellement la faute à d'autres qu'elle, ceux qui ne font pas d'efforts. Sa description de la relation entre les immigrants et les non-immigrants en est une faite de tensions et d'incompréhensions réciproques. Tout cela semble avoir compromis la possibilité qu'elle aurait eu de se sentir pleinement québécoise ou canadienne.

Farrah demeure au Québec depuis très longtemps. Elle se « sent d'abord Iranienne, puis Québécoise, puis citoyenne du monde. » En fait, elle ressent « une espèce de solidarité » avec le Kurdistan syrien et considère qu'aucun pays n'est meilleur qu'un autre parce que « c'est par hasard que leurs ancêtres sont allés vers cette région-là ». Elle prône une ouverture à un monde dans lequel il y aurait « le partage des biens » parce que « la richesse du monde appartient à toute la planète. » Il se dégage de son discours qu'il est possible de conjuguer des identités multiples en lien notamment avec les lieux où elle a résidé, mais pas seulement. Le cosmopolitisme dont elle se réclame en se considérant « citoyenne du monde » repose, semble-t-il, sur des solidarités qui peuvent être établies avec des populations d'autres pays. Sa solidarité se manifeste cependant à l'égard d'une minorité d'une région située au Proche-Orient dont elle est originaire. Si elle dit ne pas croire à la supériorité d'un pays sur un autre, à ses yeux, certains pays paraissent parés de plus d'avantages, puisqu'il faudrait séparer la richesse avec toute la planète. Elle se manifeste donc en faveur d'une solidarité Nord-

Sud, dont elle constate l'absence puisqu'elle émet le vœu qu'il y ait partage. Une sensibilité proche-orientale émane aussi de son discours qui sous-entend qu'il y a une distinction à faire entre population riche et pauvre, et certaines qui sont opprimées et d'autres qui ne le sont pas, la vraie oppression ayant l'air de se situer au Sud. Tout opère comme si la vie au Québec avait favorisé sa perception des inégalités entre pays. À cet égard, le fait qu'elle cite comme deuxième identité sa nationalité « québécoise » est inhabituelle ; c'est en effet la seule de nos participantes immigrantes à se définir de la sorte. Comme il s'est passé de nombreuses années depuis son installation au Québec, il est possible que cela ait eu une incidence sur la détermination de sa deuxième identité.

Jorge dit quant à lui qu'il va « toujours être Mexicain » et appelle le Mexique son « chez moi ». Il reconnaît cependant qu'il n'est plus tout à fait Mexicain et qu'il « devient quelque part un étranger quand [il] retourne au Mexique », ce qui le fait se décrire « dernièrement comme un étranger éternel, ou constant, ou de laine ». Il est donc doté d'une double identité qui fait de lui un « étranger » et un « laine », un phénomène qui semble produire en lui des sentiments mêlés. Pour lui, « le questionnement sur l'identité, oui, c'est une quête » qui était présente à son arrivée au Québec et qui l'est encore même s'il y est établi depuis six ans. En apprenant à mieux connaître la société québécoise, il prétend qu'il est à même de mieux se développer une identité québécoise. Jorge est notre enquêté immigrant dont l'immigration est la plus récente (elle date de 2008). Il a dû surmonter des obstacles linguistiques et culturels, ce que nos participantes françaises n'ont pas eu à faire. En effet, pour Jorge, « le fait de parler la langue et comprendre un petit peu plus qu'avant la culture et les habitudes du Québec » lui permet justement de surmonter les barrières auxquelles il est confronté.

Par ailleurs, la langue espagnole qu'il parle ou l'importance de la communauté latino peuvent expliquer qu'il est encore fortement lié à son pays d'origine. Il montre néanmoins qu'il aspire à s'inscrire dans la société québécoise, mais semble convaincu qu'il restera malgré tout un étranger parce qu'il va « toujours avoir quelque chose dans [ses] papiers qui dit » qu'il n'est pas né au Québec. Comme pour Julie, ce constat paraît partiellement venir de sa propre volonté comme de celle qu'il perçoit chez les autres si l'on se fie à l'image des papiers que l'on présente aux autres et qui ne servent donc pas à se convaincre soi-même. Jorge voit sa condition comme un entre-deux, une situation liminale qui ne se terminera jamais. Ce n'est pas le passeport canadien qui est déterminant ici, mais le lieu de naissance qui paraît ineffaçable à ses yeux et aux yeux de ceux et celles qui l'entourent.

Laure mentionne quant à elle que « le fait de devoir se définir, c'est quelque chose qu'effectivement [elle n'avait] jamais fait. » Bien qu'elle soit au Québec depuis près de 20 ans, elle a « gardé [sa] nationalité française » et ne s'est « jamais vécue ni perçue comme étant vraiment immigrée. » La situation de Laure est atypique en ceci qu'elle ne perçoit pas le fait d'être allée vivre dans un autre pays comme s'accompagnant nécessairement de changements identitaires. Sa perception de son identité a quelque chose de stationnaire et de stable. Cela tient peut-être au fait de qu'elle définit comme « immigrée », ce qui pourrait l'empêcher de se percevoir comme telle. Bien qu'elle n'ait jamais renoncé à sa nationalité française, elle avoue qu'en venant au Québec, elle « n'avai[t] de cesse de prendre [ses] distances par rapport à ces origines-là » en raison de « la mauvaise réputation qu'ont les Français ». Si elle était consciente d'une distance à prendre, cela ne semble pas avoir été suivi de

comportements qu'elle ait jugé bon de mentionner. Elle mentionne en revanche deux fois que son origine « s'entend avec [son] accent » et ce serait pour elle l'une des seules façons permettant qu'on l'identifie comme française. D'emblée, elle mentionne que le fait d'avoir « un accent » l'a amenée à « répondre tout de suite à des questions du genre, mais comment, pourquoi êtes-vous venus, vous Français, vous Parisiens, ici ? [...] C'est obligé de dire oui, je viens de tel endroit et voilà pourquoi je suis venue ici. » Considérant son immigration comme « une valeur ajoutée », elle ne sent pas qu'elle a perdu une partie de ce qu'elle était, raison pour laquelle, selon elle, elle n'a eu pas besoin de se redéfinir. En prêtant attention à ses propos, il en ressort que son identité française l'a plutôt servie au Québec et en a fait autre chose qu'une simple immigrante ; contrairement à des immigrants en provenance d'autres pays, elle paraît avoir jugé tout compte fait qu'il était plus avantageux de mettre à l'avant-plan sa culture française que de tenter de s'éloigner de ses origines.

En regard des propos présentés ci-haut, nous sommes à même d'amener quelques précisions sur l'identification culturelle de nos participants. D'abord, le principal constat présent tant chez les immigrants que les non-immigrants se rapporte à l'appartenance culturelle comme étant en mouvement, c'est-à-dire que les préoccupations identitaires sont amenées à changer selon la période de la vie de l'individu. Michaël est celui qui l'a énoncé le plus clairement en reprenant textuellement l'idée que « ça peut changer avec l'humeur la manière dont on se perçoit ». D'autres ont mentionné se définir de plusieurs façons, telle Louise qui est tantôt Montréalaise, tantôt Jeannoise. De fait, l'idée prédominante est que l'identité ne serait pas programmée, mais plutôt construite :

Parce que l'identité est avant tout relationnelle, elle est sujette à changement quand les circonstances modifient le rapport au monde. Cela signifie qu'elle n'est pas donnée une fois pour toute ; elle est plutôt construite. Ce processus de construction se poursuit tout au long de la vie, quoique certains éléments de l'identité personnelle soient plus permanents que d'autres. [...] L'identité équivaut à la relation qu'on construit avec son environnement. Ce terme reçoit ici un sens très large. L'environnement ne se limite pas au milieu naturel. Il comprend tout élément signifiant faisant partie de l'entourage d'une personne : les gens d'abord, mais aussi les paroles (énoncées dans une langue spécifique qui leur donne un sens et une forme particuliers ou, en contexte diglossique, résultant du choix entre deux langues ou plus) et les actes de ces gens, ainsi que les idées et les représentations (les images porteuses de sens) transmises par ces paroles et ces actes, de même que les produits matériels qui découlent de l'activité humaine⁵⁹.

Ainsi, une modification importante telle que l'immigration sera propice à modifier l'environnement de l'individu et pourra l'amener à ressentir des changements dans son identité culturelle. Le changement peut dès lors influencer sur les comportements en rendant, au fil du temps, accessoire ce qui était auparavant primordial. « Ce qui prime, cependant, c'est de réaliser que l'identité est un phénomène dynamique, un bricolage relationnel, une construction en perpétuel mouvement apte à se transformer selon les aléas de son environnement⁶⁰. » Malgré cela, il appert que certains éléments de l'identité sont plus permanents, comme c'est le cas avec nos participants immigrants qui se définissent tous principalement par leur lieu d'origine, et ce, quel que soit le nombre d'années depuis lequel ils sont établis au Québec. Comme Jorge l'indique, il est possible de se forger « une identité québécoise », mais il demeure difficile de rester toujours « l'étranger », celui qui n'est pas né ici, puisque l'on est soumis au regard de

⁵⁹ Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », dans Denise Deshaies et Diane Vincent, dir., *Discours et constructions identitaires*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004, p. 2-3.

⁶⁰ Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », art. cité, p. 10.

l'Autre. On peut à cet égard se demander dans quelle mesure la possibilité pour l'immigrant de s'intégrer à la société québécoise et d'en être un acteur important est entravée par une insistance sur les origines sans cesse réitérée par les membres de la majorité francophone. En outre, on pourrait expliquer ce phénomène par le fait que « la communauté qui le [l'immigrant] reçoit peut aussi sentir, bien que différemment, son identité culturelle, la pureté de sa langue, ses croyances et, en général, son sentiment d'identité de groupe, menacés⁶¹. » La menace est d'autant plus présente dans le cas où les immigrants viennent de pays où les valeurs dominantes heurtent celles en vigueur et « dans quelques cas, la présence de l'immigrant augmente les angoisses paranoïdes du groupe récepteur, et le nouveau-venu peut être vécu de manière persécutrice comme un intrus [...] Dans des cas extrêmes, cela peut donner lieu à des réactions xénophobes intenses avec des marques d'hostilité⁶². » Farrah est la participante immigrante qui a le plus été touchée par de telles marques d'agressivité ; en effet, elle a entendu souvent des formules telles que « vous venez d'un pays sous-développé et vous venez ici pour ramasser des sous, et puis ça c'était vraiment une douche froide, ça m'a marqué énormément [...] retourne là d'où tu viens, oui, j'ai entendu ces choses-là ». Bien qu'elle ait réussi à briser cette peur initiale et à bien s'inscrire dans la société, elle reste marquée par les propos qui ont été tenus à son égard.

Du côté des non-immigrants, il est intéressant de noter que l'appartenance culturelle est d'abord liée au Québec, et non au Canada. « Dans un État-nation multiculturel et (ou) plurilinguistique, il arrive souvent que la population majoritaire

⁶¹ León Grinberg et Rebeca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Lyon, Césura Lyon Éditions, coll. « Psychanalyse », 1986, p. 105.

⁶² León Grinberg et Rebeca Grinberg, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, ouvr. cité, p. 107-108.

possède une identité nationale (Canadien au Canada, par exemple), alors que les minorités sont définies et se définissent généralement elles-mêmes selon leur ethnicité (Autochtone, Québécois, Italo-Canadien, Sino-Canadien, etc.).⁶³ » Il n'est donc pas surprenant que les non-immigrants québécois, faisant partie d'une minorité à l'intérieur du Canada, se définissent comme appartenant à la minorité ; dans le même ordre d'idées, l'immigrant se rattachera à la communauté culturelle dont il est issu pour se définir par rapport à la majorité québécoise dans laquelle il vit. Il serait donc coutumier que l'allégeance première continue d'aller au pays d'origine de l'immigrant et non à son pays d'accueil. Néanmoins, tout comme le montre l'exemple de Farrah, qui se définit entre autres comme Québécoise, le temps peut devenir un facteur amenant l'individu à se repositionner dans l'espace territorial qu'il occupe ; ainsi, l'immigrant pourra avoir tendance à délaissé son statut minoritaire parmi les autres minoritaires (Québécois) pour se rallier à l'identité nationale prédominante de la société d'accueil (Québécoise dans le cas de nos sujets immigrants).

En outre, nous pouvons tirer un constat général de la position de nos enquêtés par rapport à leur identité, celui que « l'identité est une réalité qui évolue, qui est plurielle et composite, et qui se définit par rapport à un passé, certes, mais aussi par rapport à un présent et un futur. [...] En ce sens, le Québec reste une société et un projet collectif à inventer⁶⁴ ». Une trilogie telle que *Trois* peut donc participer de ce projet collectif en faisant dialoguer une pluralité d'identités qui cohabitent dans un

⁶³ Louis-Jacques Dorais, « La construction de l'identité », ouvr. cité, p. 9.

⁶⁴ Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois. Topiques du discours franco-québécois sur Soi et sur l'Autre dans les mémoires déposés devant la Commission Bélanger-Campeau », dans Khadiyatoullah Fall, Daniel Simeoni et Georges Vignaux (dir.), *Mots, représentations : enjeux dans les contacts interethniques et interculturels*, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. Actexpress, Ottawa, 1994, p. 306-307.

environnement commun et en accordant davantage d'importance que dans la vie de tous les jours à la parole immigrante. Le lien qui unit chacun des acteurs de la pièce agrandit alors le territoire habité par ces derniers, puisqu'ils partagent non seulement au présent un même territoire, le Québec actuel, mais également un passé s'étant déroulé dans des espaces variés.

4.1.2 La connaissance de l'Autre

Par ailleurs, ce que nous explique la définition de l'identité présentée précédemment est que l'environnement dans lequel évolue la personne jouera un rôle important dans sa définition identitaire. Les groupes qu'elle fréquente, les images qu'elle voit, les « produits matériels » qu'elle consomme, tout cela concourt à faire de la personne ce qu'elle est. C'est dans cette optique d'identité construite en partie grâce à l'environnement que nous souhaitons nous attarder à la connaissance qu'ont nos enquêtés non immigrants de l'immigration en comparaison avec celle qu'ont les sujets immigrants envers leur société d'accueil pour évaluer la part jouée par l'environnement extérieur dans la connaissance de l'Autre.

4.1.2.1 La connaissance de l'immigration par les participants non immigrants

Notons d'abord que Lucie est mariée « avec quelqu'un qui était né ailleurs, donc qui était immigrant [et a] donc beaucoup circulé entre des gens qui étaient soit de première génération » d'immigration, soit de deuxième génération. Elle se sent par le fait même « au fait des difficultés, au fait de ce que ça peut représenter » que d'être immigrant. Par ailleurs, elle reconnaît ses enfants et leurs amis dans le personnage d'Emmanuel Schwartz en raison de la mixité de ses origines, bien que ni Emmanuel Schwartz ni ses parents ne soient issus d'une immigration récente. Elle semble donc

concevoir comme similaire le fait d'appartenir à une minorité d'installation récente et à une minorité établie depuis longtemps au Canada, un individu qui est né citoyen canadien et un autre qui est né à l'extérieur du Canada. Elle assimile ainsi le vécu minoritaire au vécu immigrant, alors qu'ils diffèrent souvent sous plusieurs aspects au sein de la société québécoise. Nonobstant le fait que, dans *Deux*, Emmanuel Schwartz nie tout problème personnel provenant de l'origine biculturelle de sa famille, elle souligne les « difficultés » rencontrées par les enfants des familles biculturelles au sein de la nation québécoise et laisse entendre que les siens ou d'autres ont souffert qu'un des deux parents soit immigrant.

Michaël prétend quant à lui avoir été exposé dès son jeune âge à la diversité en mentionnant que le père de son meilleur ami était mexicain. Il se sert d'une anecdote pour exprimer sa position à cet égard. Alors qu'une enseignante essayait de lui faire comprendre que son ami était différent en raison de ses origines, il « trouvai[t] ça drôle, dans la sensibilisation au racisme, quelqu'un qui dit "ben ton ami, il est différent de toi", je veux dire, d'essayer de faire comprendre à l'enfant qui lui n'en voit déjà pas de différence ». Michaël se considère ouvert d'esprit et pense qu'il ne pourrait exercer le métier d'enseignant si ce n'était pas le cas. Si on se fie à cette anecdote, il semble donc, pour Michaël, qu'être ouvert signifie ne pas tenir compte des différences culturelles même si elles existent. Le racisme serait donc selon lui du côté de ceux et celles qui voient une différence entre les origines des individus et s'en servent pour traiter différemment les uns et les autres. Son discours instaure cependant une différence entre le père et le fils, le premier demeurant « mexicain » en dépit de son installation au

Canada assez longtemps pour y fonder une famille et le fils étant un Québécois comme les autres, semble-t-il, dès lors qu'il y est né.

Louise précise que comme elle « habite au centre-ville, [elle est] beaucoup en contact » avec diverses nationalités. Elle les voit tous les jours et « donc on ne se pose pas de questions aussitôt qu'[elle] voit quelqu'un de différent ». Néanmoins, elle avoue qu'elle les considère souvent comme « des passants, peut-être aussi parce que beaucoup de gens de McGill viennent d'autres pays, pis souvent, je me dis que ces jeunes-là sont là pour deux ou trois ans le temps des études ». Pour Louise, le centre-ville regorge d'immigrants de diverses nationalités. Cette « différence » avec elle est redoublée par le fait qu'elle ne souligne pas qu'il y a aussi d'autres individus de la majorité qui y vivent. Elle semble diviser les individus de ces nationalités entre les jeunes « de passage » et les autres qui resteraient plus longtemps sans qu'ils perdent pour autant leur « différence ». D'après elle, l'immigrant a l'air d'être avant tout une minorité « visible » à une certaine différence, sans que l'on sache ce qui lui permet de savoir comment elle reconnaît cette différence. Pour elle, les immigrants font partie de la ville, de son centre en tous cas, voire de son quotidien, et cela fait en sorte qu'elle ne se pose pas de questions à leur égard.

Jean estime quant à lui avoir vécu d'une certaine façon l'expérience de l'immigration plusieurs fois dans sa vie en raison de son métier d'ingénieur qui l'a amené à travailler sur la Côte-Nord et en Arabie saoudite. Il ne se considère toutefois pas comme un immigrant parce qu'il n'a « pas la volonté d'être immigrant, mais je suis quand même, je suis exposé à d'autres cultures parce que j'ai voyagé ». Pour lui, la nationalité ou la couleur de la personne ne fait pas de différence : « est-ce que je suis

correct de dire “je sais que t’es Noir, mais ça fait pas de différence pour moi ?” [...] Je l’ignore pas, je la sais la réalité, mais dans ma relation avec la personne, c’est pas ça que je vois ». S’il voit des similitudes entre l’immigration et le déplacement, le voyage, le séjour à l’extérieur de chez soi, voire à l’étranger, Jean considère dissemblables ces deux situations. Il admet donc que sa connaissance de l’immigration est de seconde main, n’est pas une connaissance intérieure du phénomène et qu’elle vient surtout de ses voyages. C’est ce qui le guide dans ses relations interculturelles. La tournure interrogative qu’il emploie (« est-ce que je suis correct ? ») relativement à sa façon d’interagir avec des gens d’autres nationalités ou d’une couleur de peau différente de la sienne laisse apercevoir une limite, un doute quant à son attitude de « non-différence » à leur égard. Il dit ne pas ignorer la réalité autre vécue par les minorités visibles et sans doute par les immigrants, mais il préfère que ça n’intervienne pas dans la relation qu’il tisse avec eux.

Finalement, Suzanne avoue ne pas « connaî[tre] personne d’immigrants de proche » et, par conséquent, elle ne s’est « jamais arrêtée à penser à leur réalité à eux-autres, à ceux qui étaient pas nés ici ». En cela, elle reconnaît donc que leur vécu peut différer du sien. De plus, sa définition de l’immigrant a le mérite d’être claire : « ceux qui ne sont pas nés ici ». Plus important que de connaître des immigrants selon elle, manifester de l’ouverture ou de la compréhension à leur égard s’avère, à ses yeux, de s’intéresser à la politique internationale, ce qu’elle exprime de la manière suivante : « ça n’empêche pas que je suis au courant de ce qui se passe dans le monde ». La position de Suzanne est intéressante en ceci qu’elle ne manifeste pas d’idées préconçues au sujet de l’immigration. Elle l’est aussi par le fait qu’elle ne lie pas la

compréhension de ce phénomène à une connaissance intérieure de l'immigration, mais plutôt « à ce qui se passe dans le monde ».

Nous nous trouvons donc avec des enquêtés évoluant dans des environnements les amenant à fréquenter plus ou moins les gens issus de l'immigration. Certains ont une connaissance plus intérieure du phénomène alors que, pour d'autres, il s'agit d'une connaissance extérieure. Il ressort du discours de nos enquêtés qu'il est possible de connaître un phénomène sans en avoir soi-même fait l'expérience. Que ce soit par un contact avec des gens qui ont vécu cette expérience ou parce qu'on est soi-même intéressé par les questions internationales, l'empathie peut se développer pour l'Autre :

Pour la très grande majorité des Québécois, [l']échange culturel est en effet voulu et désiré comme un prétexte pour entreprendre une migration contrôlée ou mesurée vers l'autre et l'ailleurs, le but ultime de cette migration étant d'incorporer, au stock de références par rapport auxquelles ils se définissent *positivement* et *fièrement*, de nouvelles références qui modifieront partiellement, mais non pas radicalement ou totalement, la configuration culturelle qui les caractérise⁶⁵.

Il n'en reste pas moins que « l'ouverture à l'Autre, toute généreuse qu'elle soit, est [...] toujours empreinte d'une hésitation à trop s'ouvrir, histoire de ne pas se diluer, se perdre ou même disparaître⁶⁶ », comme l'expriment les propos de Jean.

Nous avons aussi observé que le pays d'où vient l'immigrant ne semble pas avoir une incidence importante aux yeux de nos spectateurs non immigrants. Aucun n'a fait mention d'une difficulté liée à un immigrant de tel ou tel pays. Il semble alors qu'ils ont parlé de l'immigration de manière assez générale, sans s'attarder à la

⁶⁵ Jocelyn Létourneau, « L'altérité chantée, l'altérité vécue. Conceptualiser l'échange culturel dans le Québec contemporain », dans Ouellet, Pierre (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 441.

⁶⁶ Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois », art. cité, p. 299.

différence entre les immigrants provenant d'un pays de l'hémisphère Sud ou de l'hémisphère Nord, que ces différences soient linguistiques, culturelles, religieuses ou autres. Par le fait même, ils ont tendance à mettre dans cette grande catégorie d'« étrangers » des gens issus de pays si divers qu'ils n'ont rien en commun sauf le fait de ne pas venir d'ici. En tant que non-immigrant, cette façon de faire est très fréquente :

Tous les individus qui ne me sont pas « familiers » n'ont probablement rien à voir les uns avec les autres, chacun possédant davantage de points communs avec moi-même qu'entre eux; qu'à cela ne tienne, je les désigne *tous* du nom d'étranger, qui me permet de leur donner une identité par défaut, que je peux dès lors rejeter ou envier, stigmatiser ou fétichiser, exclure comme un repoussoir ou intérioriser comme un modèle. Je donne ainsi *une* identité à ce qui en a mille et une, *les* « étrangers » se retrouvant tous sous le même concept⁶⁷.

Quand nous avons demandé à Suzanne si la pièce était représentative de la réalité d'un immigrant iranien ou de tout immigrant, elle a répondu : « en général. Je les ai tous mis ensemble. » Pour elle, peu importe d'où viennent les immigrants, leur situation reste semblable en raison de l'expérience commune qu'ils partagent. Une telle vision de l'immigration concorde avec le fait qu'elle fréquente peu des gens issus de l'immigration. Elle n'est donc pas à même d'avoir connu des gens aux parcours migratoires différents qui auraient pu illustrer la diversité des situations d'immigration.

4.1.2.2 La connaissance de la société d'accueil par les participants immigrants

Passons maintenant à la connaissance que les participants immigrants ont de la société dans laquelle ils se sont installés. Comme ils ne sont pas tous établis au Québec

⁶⁷ Pierre Ouellet, « Le lieu de l'autre. L'énonciation de l'altérité dans la poésie québécoise contemporaine », dans Ouellet, Pierre (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002, p. 189.

depuis le même nombre d'années et qu'ils proviennent de pays variés, ce qu'ils souligneront de la société québécoise risque de différer sensiblement.

Très rapidement au cours de l'entretien, Julie mentionne que « le Québec est lui-même dans une crise identitaire au milieu du Canada. C'est des identités qui se confrontent, et le Québec a à la fois peur de perdre son identité par l'intrusion de trop de gens d'ailleurs parce que déjà il se bat lui-même avec un côté anglophone. » Elle poursuit en disant qu'il ne « faut pas que le Québec ait peur entre guillemets parce qu'au contraire, c'est une évolution positive puis ça enrichit justement par l'inclusion ». Pour Julie, le Québec francophone semble une majorité qui ne s'assume guère et a du mal à composer avec sa minorité anglophone. Elle a aussi tendance à mettre cette minorité, pourtant dotée d'institutions bien plus solides, sur le même plan que les autres communautés culturelles envers lesquelles les francophones doivent faire preuve d'ouverture. La peur des francophones est présentée ici comme une peur irrationnelle et n'est pas liée à des explications géohistoriques comme la condition postcoloniale ou la situation minoritaire au sein du Canada et de l'Amérique du Nord, bien qu'elle fasse allusion à l'ensemble canadien. Selon elle, cette attitude est préjudiciable à l'accueil d'immigrants non-occidentaux – elle s'exclut ainsi d'un problème sur lequel elle insiste pourtant –, car pour une personne « qui ne connaît pas du tout la culture occidentale [...] quand on dit "ben voilà, l'identité est québécoise", cela risque d'être lourd à porter. » Elle ajoute : « Même si au fond je comprends c'était quoi l'idée derrière, mais elle était trop mal transmise ». Si elle convient de la complexité de la situation linguistique québécoise, il revient d'abord à la majorité de bien l'expliquer, ce dont elle est incapable au dire de Julie. L'ouverture à la diversité

qu'elle réclame de la majorité semble appeler un effort de réciprocité moindre de la part des immigrants que cette situation ne doit pas troubler.

Farrah est d'accord que « le problème identitaire, c'est quand même un problème au sein de la société québécoise ». Elle a conscience de la distance qu'il peut exister entre les gens issus de communautés culturelles différentes, que ce soit celles du Québec ou de par le monde ; ainsi, pour Farrah, il importe « de se connaître. Quand on se connaît pas, on pense que nous sommes des ennemis, mais mieux on se connaît, mieux on peut se donner la main et avancer ». À la différence de Julie, elle n'insiste pas sur la dimension linguistique mais plutôt sur la religion. Elle est consciente de la connotation négative attachée à cet élément parmi d'autres de sa culture iranienne. Elle raconte à ce propos l'histoire de sa mère qui portait le foulard et qui l'a finalement enlevé, notamment en raison de la pression sociale exercée sur elle par le regard des autres et par sa propre famille : « on a pu convaincre ma mère pour enlever son foulard parce que, au fond, on dit personne peut enlever les croyances de quelqu'un d'autre, mais que si les gens prennent leurs distances, et c'est comme quelque chose de bizarre, on devrait pas porter d'insignes ». Cet exemple porte à croire que, pour Farrah, l'immigrant doit faire des efforts pour s'intégrer et que c'est sa famille et lui qui ne doivent pas troubler les sentiments de la majorité relativement à des sujets tendus comme la religion. Il importe avant tout pour elle de manifester de l'ouverture et, pour que cela s'avère, de ne pas provoquer de la méfiance.

De son côté, Jorge décrit sa réalité d'immigrant au Québec comme lui étant constamment rappelée par les gens qu'il croise : « d'une façon très indirecte, on se fait rappeler tous les jours qu'on ne vient pas d'ici et qu'on est différent. » L'obsession des

Québécois francophones pour les origines semble être pour lui le principal obstacle qu'il rencontre puisqu'il doit y faire face tous les jours. Sa réaction est d'essayer de comprendre mieux la société qui l'accueille : « Comprendre un peu plus la culture et les habitudes du Québec ». C'est ainsi, croit-il, qu'il pourra s'intégrer et « se forger une identité au Québec, une identité québécoise. » Jorge a peu élaboré sur ce qu'il faut connaître de la société québécoise et ce qu'il connaissait d'elle. Il est par ailleurs celui qui s'est établi le plus récemment dans la province, ce qui pourrait expliquer pourquoi il n'a pas détaillé ce qu'il en retient. Pour l'essentiel, même s'il est d'immigration récente, il est de l'avis de Farrah que c'est à l'immigrant de faire des efforts, mais diffère d'opinion avec Julie en ceci que, pour lui, il revient avant tout au nouvel arrivé de s'informer. Il est significatif à cet égard qu'il n'évoque pas que cette responsabilité incombe à la majorité francophone.

Avant même son immigration, Laure était informée de la façon dont les Français étaient perçus par les Québécois, et avoue même que cette vision est « d'une certaine manière justifiée, enfin parce que le mode de comportement français reste celui-là, plutôt arrogant, plutôt sûr de lui ». Elle est « surprise » par « l'incrédulité de la part des Québécois » devant le fait que des Français viennent dans leur province et s'y installent : « qu'est-ce que c'est que cette vision que vous avez de vous-mêmes, et de là de faire un panégyrique de ce qu'on trouve ici de positif, de paisible, de non-agressif ». Si la situation postcoloniale n'est pas mentionnée, les complexes de supériorité et d'infériorité des deux cultures apparaissent clairement pour elle. Le prisme colonial survient également dans son discours relativement à la question amérindienne dont elle assure qu'elle la touche. Selon elle, il s'agit « d'une zone

aveugle de la société québécoise. » Paradoxalement, la responsabilité des deux problèmes semble appartenir de son point de vue à la majorité francophone. Elle se montre en outre plus sensible à ce qui menace « les Amérindiens » qu'au problème identitaire « spécifiquement québécois », qui semble à nouveau découler de l'attitude de la majorité francophone, ce que semble corroborer son commentaire selon lequel un tel problème ne se retrouve pas, par exemple, en France où « la question de l'identité ne se pose pas, pas comme quelque chose de menacé ». Bien que son discours soit émaillé de références à l'impérialisme, elle semble frappée uniquement par ses conséquences malheureuses sur les Premières nations et reste silencieuse tant sur le rôle des communautés culturelles que de l'ensemble canadien ou nord-américain dans cette équation.

Il faut d'abord convenir du sentiment partagé par la majorité des enquêtés immigrants de continuer à être considérés comme des étrangers et de constamment se faire rappeler qu'ils ne viennent pas d'ici. Jorge résumera cette situation en se décrivant comme un « étranger éternel ». « Le mot *étranger* est devenu, d'adjectif qu'il était, qualifiant l'objet d'une expérience sensible ou émotive radicale, un substantif désignant une idée ou un concept qui sert de modèle d'identification dans un système de valeurs où l'on assigne une place et une posture à chacun⁶⁸ ». Ainsi sera étranger « ce qui n'est pas soi, ce qui ne vient pas d'ici, ce qui n'est pas familier⁶⁹. » Même si l'immigrant est établi depuis nombre d'années, il reste identifié à son pays d'accueil, et n'appartient pas de facto à la société québécoise parce que non originaire d'elle.

⁶⁸ Pierre Ouellet, « Le lieu de l'autre », art. cité, p. 186.

⁶⁹ Pierre Ouellet, « Le lieu de l'autre », art. cité, p. 188.

Ce qui est intéressant, c'est de noter à quel point ces « étrangers » sont sensibles à ce qui définit la société québécoise, que ce soit ses problèmes identitaires, linguistiques ou encore ceux liés aux Autochtones. Ils notent presque tous à quel point la situation identitaire est problématique au Québec, mettant la table pour tous les enjeux liés à la diversité. En fait, « le Québec semble actuellement à un moment crucial d'introspection et de réflexion portant sur les questions identitaires associées à la cohabitation des différences [...]. Ces débats ont révélé de vives inquiétudes et tensions concernant les questions migratoires et la cohabitation interculturelle⁷⁰ », ce à quoi sont confrontés directement les immigrants étant donné qu'ils sont à l'autre bout de ces tensions. Ils sont donc à même de constater par expérience personnelle les peurs, comme le dit Julie, que peuvent ressentir les non-immigrants envers eux, ce qui passe par leur insistance à les traiter comme des étrangers parce que « l'Autre reste toujours un danger virtuel⁷¹ ».

Par ailleurs, les enquêtés immigrants sont conscients du statut minoritaire qui caractérise les Québécois au sein du Canada. Ajoutons à cela la question autochtone, que Laure de même que plusieurs autres participants immigrants ont évoquée brièvement, et il en résulte une certaine compétition pour le statut de minorité. De fait, à l'échelle du Canada, le Québécois peut être vu comme minoritaire en raison notamment de la langue ; l'Amérindien, lui, est légalement minoritaire et appartient à ce qu'on désigne comme les Premières-Nations ; de plus, les immigrants sont

⁷⁰ Christian Poirier, « Entre optimisme tranquille et inquiétudes identitaires. Enjeux territoriaux, socioculturels et politiques de la diversité au Québec », dans Nicole Lacasse et Jacques Palard, dir., *Immigration et intégration au Québec et en France. Enjeux de société et expériences territoriales*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Rencontres Champlain-Montaigne », 2010, p. 46.

⁷¹ Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois », art. cité, p. 298.

minoritaires n'étant pas nés sur le territoire. À l'échelle de la province maintenant, le Québécois est majoritaire, tandis que l'Autochtone et l'immigrant restent minoritaires. Christian Poirier résume le dilemme que pose cette situation : « La nation québécoise serait ainsi irrémédiablement écartelée entre la fusion des minorités dans la majorité historique franco-québécoise ou la construction d'une identité civique composée d'une juxtaposition d'identités particulières dont la nation historique ne serait qu'un élément parmi d'autres⁷². » Si nous tournons notre regard du côté de l'immigrant, peu importe l'endroit où il se trouve, il reste toujours l'étranger, celui qui n'est pas d'ici, celui qui ne peut guère sortir de cet état minoritaire où l'enferme la majorité francophone.

Bref, que ce soit à travers le discours des participants immigrants ou non immigrants, ce qui ressort est la nécessité de se connaître pour avancer en tant que société. Pour ce faire, il importe que les transferts culturels se fassent réciproquement, et pas seulement dans un sens, soit celui de la majorité vers la minorité. Ces transferts culturels, nous rappelle Clément Moisan,

sont le lieu d'exploration et d'interrogation de l'altérité, des processus identitaires dans et par lesquels se construisent, se déconstruisent et se reconstruisent, les représentations de soi et de l'autre. Elles permettent aussi d'analyser le jeu des identités, individuelles et collectives, imprégnées par les différences linguistiques, régionales, culturelles, politiques, sociales et nationales. [... Elles] se présentent aussi comme des sources ou des occasions de restructuration des identités en contact, par divers modes, d'appropriation, d'acculturation, de métissage⁷³.

⁷² Christian Poirier, « Entre optimisme tranquille et inquiétudes identitaires. Enjeux territoriaux, socioculturels et politiques de la diversité au Québec », art. cité, p. 49.

⁷³ Clément Moisan, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études », 2008, p. 72.

4.2 Réalité et fiction de la représentation de l'immigrant dans *Trois*

Après avoir analysé comment les sujets interrogés se positionnent dans l'espace identitaire québécois et vu en quoi consistait leur rapport à l'immigration, portons maintenant notre regard sur la façon dont nos enquêtés ont perçu les immigrants dans *Trois*. Cette section sera donc consacrée à l'observation des liens existant entre les scènes présentées dans la pièce et la façon dont les enquêtés se représentent l'immigration. Notre analyse portera notamment sur le caractère vraisemblable de la trilogie et sur l'influence que cela peut avoir dans nos rapports avec autrui. Ainsi, avec une telle question, nous souhaitons avant tout vérifier notre hypothèse selon laquelle une certaine corrélation entre réalité et fiction peut être bénéfique dans un échange intraculturel. En fait, d'après Hurley, le pouvoir réflexif d'une pièce sera d'autant plus important qu'elle n'a pas été vue comme une parodie, mais comme un portrait réaliste d'une situation quelconque⁷⁴. Pour énoncer cette position, elle s'appuie sur l'exemple de la pièce *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay, expliquant que sa résonance réside avant tout dans son réalisme. Bien qu'il soit impossible de prédire si *Trois* aura un succès futur aussi fulgurant que la pièce de Tremblay, nous pouvons néanmoins extrapoler les propos d'Hurley à notre pièce et prétendre que son succès actuel réside dans la vraisemblance du discours tenu par les personnages et le réalisme des situations y étant présentées ; c'est du moins ce que nous tenterons de vérifier en regard des commentaires formulés par nos participants.

⁷⁴ Erin Hurley, *National Performance. Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Cultural Spaces », 2011, p. 69.

4.2.1 Réponses des participants immigrants

Commençons par nous attarder aux commentaires prononcés par les participants immigrants. D'entrée de jeu, Julie « sent que c'est juste des histoires vraies, que ça a pas été romancé et théâtralisé [...] pis tous les immigrants sont confrontés aux mêmes choses quand ils viennent au Québec, à ce qu'ils connaissent pas, au regard de l'autre ». Ainsi, d'après Julie, l'expérience de l'immigration, peu importe la situation dans laquelle l'immigrant se trouve, se déroulerait de la même manière, comme en fait foi son utilisation du déterminant « tous ». Néanmoins, elle précise à un autre moment dans l'entretien que Mani « a quand même un parcours plus particulier [à cause de] ses différentes transitions ». Elle reconnaît alors que les immigrants n'ont pas tous un parcours similaire, ne serait-ce que parce que certains ont posé leurs valises dans d'autres pays avant de s'enraciner au Québec. Il serait alors possible de penser que, pour Julie, ce qui unit les immigrants n'est pas nécessairement leur parcours pré-migratoire, mais plutôt celui post-migratoire, puisqu'ils s'établissent dans une même société et doivent par le fait même s'adapter à la même réalité. D'ailleurs, elle explique que la trilogie est « assez représentati[ve] des questionnements » que se posent les immigrants lorsqu'ils s'établissent dans un nouveau pays. Malgré cela, elle trouve que « évidemment, pour le show, pour le côté théâtral, on va en rajouter ». Elle nuance alors son propos initial qui était que la trilogie présentait des « histoires vraies » et que ce n'était pas « romancé et théâtralisé » pour le remplacer par l'idée que *Trois* reste du théâtre, donc est « évidemment » travaillé et amplifié. Cette nuance s'avère importante et sème un doute quant à l'aspect vraisemblable des scènes présentées dans la pièce. Ce qu'on pourrait toutefois dégager du discours de Julie serait que le fond des propos

des acteurs part d'une observation réelle et d'un sentiment vécu par ces derniers, mais que la situation théâtrale même lui a donné un côté plus joué et « romancé ».

Tout comme Julie, Farrah s'est « de beaucoup » reconnue dans les questionnements évoqués par les acteurs de *Trois*. Elle donne en exemple son expérience personnelle en tant qu'infirmière pour illustrer qu'elle aussi a subi des préjugés lorsqu'elle s'est établie au Québec. Elle y explique que ses compétences ont souvent été remises en question en raison de son origine (« c'est parce que vous pensez que je comprends moins bien que les autres que vous essayez de me répéter ») et qu'elle a été « profondément » blessée par certains propos qui lui ont été adressés. Ce faisant, d'une certaine façon, elle présente son histoire de manière semblable à ce que font les comédiens sur scène alors qu'ils font état de moments où ils ont subi du racisme. Par ailleurs, et en concordance avec ce que Julie a exprimé, Farrah trouve que la trilogie n'expose pas tout à fait la réalité vécue par les personnes immigrantes et indique que « pour que ça touche, faudrait que ce soit un peu plus teinté », sans préciser toutefois ce qui devrait être nuancé. Malgré cela, elle trouve que la pièce était « très réelle ». Nous nous trouvons encore une fois avec une discordance entre deux idées énoncées par notre sujet. D'une part, Farrah trouve les scènes réalistes, mais d'autre part, elle aurait préféré que le propos soit davantage « teinté ».

De son côté, Jorge précise d'emblée que pour lui, « c'est clair que c'est [la façon dont les immigrants sont présentés] exagéré, mais [...] on voyait ce qui était vrai ou on pouvait entrevoir ce qui était vrai. » En ce sens, ce qu'il dit va dans la même direction que nos précédents enquêtés, mais Jorge insiste sur le fait que la réalité s'aperçoit relativement facilement derrière la façade qu'est le théâtre. Jorge n'étant pas un assidu

des théâtres (« en général, je déteste le théâtre »), il est intéressant de constater qu'il est lucide devant le fait qu'il assiste à un spectacle, donc à quelque chose de forcément fictif, mais qu'il parvient à saisir que l'essence des propos est vraie et correspond à la réalité vécue par les immigrants. À ce propos, il admet qu'il se reconnaît « absolument » dans les questions évoquées dans la trilogie, surtout en ce qui a trait à « l'impression [...] de se faire sentir qu'on n'appartient pas à ici ». Il se compare à Mani (« ça fait tellement longtemps que je suis ici, comme Mani », « je peux facilement me reconnaître dans Mani ») et comprend très bien comment ce dernier se sent parce qu'il l'a lui-même vécu.

Finalement, pour Laure, notre dernière participante immigrante, la trilogie se veut avant tout l'histoire « de l'expérience personnelle de l'auteur [...], ce] qui est probablement très représentatif de ce qu'il a vécu enfant », mais son aspect « très scénographié » fait en sorte « qu'on est plus dans quelque chose de construit avec un objectif de dénoncer ou illustrer tel type de situation ». Elle n'élabore toutefois pas sur l'objectif ou la situation à dénoncer ou à illustrer. La pièce ne présenterait alors pas des expériences pouvant être généralisées à tout immigrant, mais illustrerait bien ce que ses protagonistes ont eux-mêmes vécu ; à ce propos, Laure admet qu'« il est probable quand même que le fait de penser que c'est sa propre expérience, que c'est vraiment un témoignage en direct, je pense que oui, c'est quand même porteur d'une charge plus grande d'authenticité ». En ce sens, Laure diffère quelque peu des autres sujets immigrants interrogés parce qu'elle peine à dissocier l'expérience théâtrale des expériences réelles. Il est probable qu'il en soit ainsi en raison du fait qu'elle trouve certains moments « très *over*, surjoué[s], surdramatisé[s], [... et] en rupture de ton »

avec le reste de la pièce. Dès lors que le spectateur sent le jeu de l'acteur et sent qu'il se trouve dans un théâtre, dans une situation de jeu, il se peut qu'il décroche et que la vraisemblance des propos s'amenuise, ce qui est arrivé à Laure. Toutefois, malgré qu'elle pense que *Trois* reste « très scénographié » et parfois « surjoué », elle admet qu'elle s'est reconnue à plusieurs endroits dans la pièce. Par ailleurs, lorsqu'elle décrit les moments qui l'ont interpellée, outre ceux faisant référence à la France et aux Français, Laure présente plutôt une position contraire à celle de Mani au lieu de se reconnaître en lui : « le fait de devoir se définir, c'est quelque chose qu'effectivement, j'avais jamais fait avant. » Laure s'éloigne ainsi des propos des autres sujets immigrants, qui eux se reconnaissent en Mani et dans les expériences vécues par les acteurs. Il se pourrait que Laure n'ait pas trouvé la pièce représentative des expériences des immigrants étant donné qu'elle-même ne s'est jamais « perçue comme étant vraiment immigrée. » Ce faisant, elle n'a pas associé son vécu à ceux d'autres immigrants puisqu'elle ne se considère pas comme tel et n'a jamais remis en question son identité, comme l'ont fait les autres.

Le constat que nous pouvons tirer des observations portées par les participants immigrants sur la vraisemblance des situations vécues par les acteurs immigrants dans la trilogie est que leur discours est surtout double et nuancé : d'un côté, ils trouvent que c'est très réaliste et que ça représente bien ce qu'ils ont vécu et vivent encore ; de l'autre, ils disent que ça a été exagéré et que ce n'est pas très représentatif. Le commentaire qui viendrait le plus éclairer cette situation provient de Jorge : « on voyait ce qui était vrai ou on pouvait entrevoir ce qui était vrai. » On pourrait par conséquent conclure que certains moments ou passages de *Trois* correspondraient à l'expérience

de l'immigration en ce qui a trait au caractère de l'« étranger » et à certaines expériences communes à la majorité des immigrants. A contrario, certains moments seraient plus représentatifs d'une expérience personnelle pouvant avoir comme cause le pays d'origine de l'immigrant, son vécu prémigratoire ou toute idiosyncrasie propre à sa personne.

4.2.2 Réponse des participants non immigrants

Continuons notre analyse avec les réponses des sujets non immigrants concernant le caractère vraisemblable des situations vécues par les acteurs immigrants dans la pièce. D'abord, Lucie trouve que « ça [les situations vécues par les immigrants] a été beaucoup amenuisé [...] ne serait-ce qu'en répondant aux attentes d'un metteur en scène qui dit "cette phrase-là, tu la coupes" ». Elle continue en développant sur l'importance que détient le metteur en scène par rapport à ce qui est dit dans la pièce : « c'est le travail de l'art, du metteur en scène, c'est de faire en sorte que cet ensemble-là devient une sorte d'orchestration et que les gens qui racontent racontent à la fois leur expérience, mais leur expérience devient finalement un véhicule pour l'expérience des autres, de ceux qui écoutent et de ceux qui sont aussi sur scène. » Ce qui est intéressant dans cette perspective est que Lucie met l'accent sur le travail effectué lors de la création même de la pièce pour indiquer que les acteurs n'ont pas nécessairement présenté exactement ce qu'ils ont vécu dans leur vie réelle en raison des contraintes liées à l'acte théâtral. Dans le but que cette « orchestration » fonctionne bien, « on peut pas en mettre trop et plus » : les acteurs et le metteur en scène doivent donc travailler ensemble pour arriver à un ensemble cohérent dans lequel chacun trouve

sa voix et son espace. Ce faisant, l'expérience personnelle devient « un véhicule » qui lie le spectateur et l'acteur, et même les acteurs entre eux.

De son côté, Michaël pense que « c'est assez représentatif si on prend pas les bouts où justement, il est dans l'exagération. » En d'autres termes, certaines situations seraient vraisemblables et correspondraient à ce que vivent les immigrants, mais d'autres seraient très théâtrales et moins représentatives de la réalité. Il donne pour exemples « des moments où ils [les acteurs] font de l'humour et d'autres moments où il [Mani] fait une réelle réflexion, des fois ils [les acteurs] sont dans l'autodérision, ça fait que ça dépend vraiment des moments. » L'aspect intéressant ici est que Michaël semble penser que traiter de façon humoristique une situation précise la rend instantanément moins vraisemblable. Il utilise le terme « réelle » en l'associant à la « réflexion », ce qui laisse penser que ce qui est présenté lors de ces moments auraient un caractère plus vraisemblable, plus réaliste, qu'au cours du reste de la pièce. En effet, pour juger de ce qui est représentatif ou non, Michaël fonde sa pensée sur le facteur de l'humour et compare les moments drôles avec ceux plus réflexifs. Il insiste sur le fait que la pièce va dans « des extrêmes », ce qui montre que ce n'est pas toujours près de la réalité.

Louise pense quant à elle que « dans les faits, ça a été, ben pas adouci, mais comme ramené à une réalité. C'est quand même des gens bien très très bien intégrés, donc c'est pas stéréotypé, c'est comme, ils parlent de où ils viennent, mais en même temps, ils parlent de leur réalité de Québécois ». D'entrée de jeu, il est possible de percevoir que Louise trouve les situations présentées dans la pièce comme pouvant être réelles, notamment en raison de son utilisation du terme « réalité », qui revient assez

fréquemment dans son discours. Par ailleurs, elle mentionne le fait que les acteurs sont tous « très très bien intégrés » à la société québécoise, ce qui pourrait présager que Louise trouve représentatives les situations parce qu'elles sont en quelque sorte « québécoises », et donc ancrées dans une réalité qu'elle connaît. Elle répète plusieurs fois qu'« ils sont tous Québécois dans le fond [...] tout est non-extrémisé, c'est l'impression que j'ai, pour rendre ça abordable ». En un sens, elle prétend que le fait que ce soit une pièce québécoise dans laquelle jouent des Québécois et des immigrants – qui sont presque aussi québécois que les autres – la rend plus réelle, plus « abordable » et accessible pour cette raison précise. Ce qui est à noter est aussi que certains des acteurs immigrants présentés ne sont pas établis dans la province depuis longtemps – quelques mois ou quelques années –, mais Louise les considère quand même comme québécoisés. Ce qu'elle utilise pour juger du caractère vraisemblable de la pièce est alors l'aspect « québécois » de la pièce.

Jean pense quant à lui que ce qui est vraisemblable dans la trilogie est lié aux acteurs et à leur vécu. Par exemple, il dit que les situations « sont représentatives parce qu'il y en a que c'est deux conjoints qui viennent de pays différents, mais tsé, la personne est née ici pareil. » Il poursuit dans la même veine en donnant les cas de « l'Haïtienne ; elle était pas née ici, mais elle est venue ici, elle a choisi de s'intégrer ici dans sa vie, pis elle a fini que c'est ça mon pays, mais il y en a d'autres, une Chinoise qui est née ici, et ils vont la traiter de Chinoise parce qu'elle a les traits d'une personne chinoise ». Il semble penser que le fait que certains acteurs soient réellement issus de l'immigration – ou du moins ont des caractéristiques physiques qui les placent dans une certaine ethnie – favorise le caractère vraisemblable et réaliste de la pièce parce

qu'il est vrai que des gens comme la « Chinoise » se font juger par leur couleur ou leurs traits physiques. Néanmoins, Jean explique que ça reste du théâtre, donc « c'est des réalités différentes de ce que la personne va observer, a vécu ». Il concède alors que certains propos ne sont pas nécessairement représentatifs de la réalité en raison du caractère même de l'acte théâtral bien que « ça empêche pas la réflexion pareil. » Nous pourrions penser que, pour Jean, ce qui tiendrait du vraisemblable aurait trait à ce que les acteurs vivent en raison de leur apparence physique, mais moins en lien avec leur vécu. Par ailleurs, il exprime une analogie entre la trilogie et certains articles publiés dans des revues scientifiques : « quand je lis sur un autre pays, je me dis comment le reporter a influencé ou a été influencé, c'est peut-être pas vrai ce qu'il écrit [...]. C'est [la pièce] quand même une image qui nous vient d'une personne qui a une certaine culture, ça peut fausser la réalité de ce qui est présenté, c'est pas tout à fait vrai. » Jean compare alors le travail du journaliste qui présente selon son angle propre un pays qu'il connaît peu à celui d'un auteur – ou acteur, metteur en scène – qui tenterait de montrer une réalité qui lui est moins connue. En effet, comme l'auteur est influencé par la culture de laquelle il provient, sa vision du Québec est teintée par cette dernière, et il peut par le fait même « fausser la réalité ».

Finalement, pour Suzanne, « à quelque part, t'as pas le choix de grossir un peu, mais j'ai l'impression qu'ils le [les questionnements identitaires] vivent vraiment, mais que ça occupe pas nécessairement 100 % de leur temps. Là, ils mettaient ça en premier plan comme si c'était le centre de leur vie. » En d'autres termes, Suzanne sent le fond de vérité qui se dégage des propos des acteurs, mais est consciente du fait que « ça a été condensé pour rentrer dans une pièce parce que c'était le but ». Elle pense que les

acteurs se posent réellement les questions qu'ils abordent dans la trilogie, ce qui accentue son côté vraisemblable et représentatif de la réalité. Par ailleurs, d'après Suzanne, « tu veux pas vraiment savoir [le] quotidien normal » des personnes immigrantes parce que c'est le même que le nôtre (« ils se lèvent le matin, ils vont travailler, ils font leur ordinaire, ils se demandent ce qu'ils vont manger pour souper comme tout le monde »). Ce qui est intéressant est alors lié à leur intégration à leur société d'accueil et aux questions qu'ils se posent étant donné que « ça nous fait voir leur point de vue, [...] ça fait voir quelque chose qu'on soupçonnait pas, en tout cas, que moi je soupçonnais pas. » En présentant de façon certes « condensée » mais néanmoins réaliste leur point de vue, les acteurs réussissent à faire croire à Suzanne que ce qu'ils expriment est vrai, ce qui lui permet d'être plus consciente des difficultés auxquelles ils sont confrontés sur une base plus ou moins régulière.

En mettant en lien les discours de tous les enquêtés non immigrants, nous constatons que, tout comme c'était le cas pour les participants immigrants, il semble que pour eux aussi l'aspect « spectacle » empêchait que les scènes présentées dans *Trois* correspondent exactement à la réalité des immigrants. La majorité a en effet mentionné d'une façon ou d'une autre qu'ils avaient trouvé quelques propos parfois grossis, parfois atténués, le tout dans l'optique de répondre « aux attentes d'un metteur en scène » (Lucie). Soulignons toutefois que certaines scènes ont été perçues comme pouvant être représentatives de l'expérience des migrants, notamment les moments où les acteurs immigrants présentent quelques passages de leur vie où ils ont été victimes de racisme.

Nous nous attendions déjà à ce type de réponse de la part des non-immigrants. Il est possible que, n'ayant pas eux-mêmes fait l'expérience de l'immigration, les Québécois aient déjà enregistré une vision, voire des préjugés, relativement à cette expérience qui les empêche de souscrire entièrement à celle qui leur est présentée. Dans le même ordre d'idées, il se peut aussi que les sujets non immigrants s'attendaient d'une pièce de théâtre parlant de l'immigration qu'elle soit plus dramatique que comique. Nous avons toutefois été surpris de constater que cette lucidité devant la vraisemblance de cette pièce de théâtre était partagée par les participants immigrants. Nous pensons que cela peut s'expliquer par le fait que Soleymanlou lui-même précise à plusieurs endroits dans *Trois* qu'il s'agit de son histoire à lui, de son expérience personnelle. Ceci est plus clair dans la première partie où l'auteur se trouve à faire en quelque sorte le récit de sa vie. La deuxième partie met encore de l'avant la singularité de son vécu bien qu'un deuxième personnage y fasse son apparition. Finalement, la confusion peut survenir dans la dernière partie, qui est très polyphonique, mais encore une fois, Soleymanlou insiste sur le fait que le prétexte à la création de la trilogie était son histoire et non celle de tous les immigrants.

Pourrait-on alors dire avec certitude que la trilogie est représentative de ce que les immigrants vivent réellement ? Oui et non. Tant les sujets immigrants que non immigrants sont nuancés sur cette question, mettant de l'avant le fait qu'il est impossible que le théâtre soit conforme à la réalité. En fait, le théâtre « est chargé de la responsabilité de refléter le vécu humain dans toute sa complexité. [...] Une telle orientation vise [alors] à sortir de l'illusion pour s'inscrire dans le réel ou, du moins,

pour stimuler le réel⁷⁵. » Les termes « refléter » et « stimuler » présentent bien de quelle façon le théâtre ne fait qu'imiter une certaine réalité humaine, le réel étant si complexe qu'on ne peut en saisir la totalité sur scène. Par ailleurs, comme l'exprime Liviu Dospinescu, le théâtre permet aussi la projection de ce que l'individu pense déjà :

Il est important de se rappeler que le théâtre est une construction d'images (nouvelles) à partir des images du réel ; la représentation est donc un univers de *présences qui font sens*. Autrement dit, dans le théâtre traditionnel, les figures scéniques dépassent leur qualité d'*être-là* et, suivant le projet de la mise en scène, elles aspirent au statut de représentations, d'univers possibles, de « vérités » auxquelles on *croit*, auxquelles on tâche de s'identifier et sur lesquelles on projette des désirs⁷⁶.

C'est ce dont nos spectateurs ont été témoins ; ils ont vu des représentations plus ou moins fidèles de la réalité, mais ils veulent croire à ces « vérités », s'identifier à elles et espérer que cela puisse contribuer à réfléchir sur la question de l'immigration. Il ne semble donc pas nécessaire que tout soit en tout point fidèle à la réalité pour que le spectateur adhère aux propos véhiculés dans le spectacle, l'important est d'y croire et de comprendre que ces images sont tirées du réel. En fait, selon Marco de Marinis,

[c]e qui rapproche les maîtres de la scène contemporaine, c'est l'effort de penser et de réaliser un théâtre comme une rencontre de connaissance, comme une expérience interhumaine authentique, une découverte et une transformation de soi, rendue possible par le fait qu'elle n'est pas reconnaissance de l'identique et du déjà connu mais confrontation et exploration de l'altérité, donc de l'inconnu et même de l'obscur, et cela, soit pour l'acteur, soit pour le spectateur⁷⁷.

⁷⁵ Liviu Dospinescu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 45-46.

⁷⁶ Liviu Dospinescu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », art. cité, p. 47. Les italiques sont de l'auteur.

⁷⁷ Marco de Marinis, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturelisme et transculturelisme », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, 1999, p. 88.

Autrement dit, si la trilogie est d'emblée perçue par son créateur comme un espace de discussion et de transformation personnelle, l'effet sur le spectateur sera qu'il pourra être en mesure d'explorer l'Autre et ses réalités. Ce faisant,

[I]e simulacre [la représentation théâtrale] fonctionnerait comme une entité qui capte la sensibilité du spectateur pour lui faire éprouver une sensation, par exemple en lui donnant la possibilité d'expérimenter un phénomène, un espace ou un temps autres que ceux qui constituent sa réalité immédiate, ou encore de vivre à la place d'une « créature ». Le sujet aurait de cette manière le sentiment de plonger dans une réalité autre (virtuelle) que la sienne (réelle). Une telle expérience diffère de celle de la *catharsis*, car celle-ci implique un complexe émotionnel qui nécessite l'identification du spectateur avec un personnage, alors qu'en restant toujours à distance de l'univers scénique, l'expérience du simulacre que subit le spectateur est liée au fait même de *vivre*, et d'*être*, ne serait-ce que pour quelques instants, une *identité* autre⁷⁸.

Le phénomène expérimenté dans *Trois* est celui de l'expérience du migrant. Tel que nous l'avons vu dans la section précédente de ce chapitre, nos sujets non immigrants ont été en mesure de « rentrer dans leur tête et de comprendre » (Suzanne) ce que vivent les immigrants, même si ça ne durait que le temps de la représentation. Ils ont pu réfléchir sur leurs propres préjugés (Louise), les relativiser (Laure) ou simplement être sensibilisés aux questions liées à l'immigration (Suzanne). Même si la pièce résulte la plupart du temps d'une expérience personnelle de l'auteur ou des acteurs, et bien que les spectateurs interrogés ne se soient pas identifiés d'emblée à un certain personnage – mis à part certains sujets immigrants, comme Jorge, qui se sont reconnus dans Mani –, ils ont réussi à apprécier la pièce et à en tirer des réflexions personnelles, notamment parce que

⁷⁸ Liviu Dospinescu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », art. cité, p. 55.

[c]ette intimité entre le vécu des comédiens et celui des spectateurs assure la toute première identification du public à une prise de parole qui pourrait tout aussi bien venir « de cousins qui vivent la même affaire qu'eux-mêmes ». Le « nous » de l'organisation se fusionne alors au « nous » de la communauté. Ce positionnement entre la culture organisationnelle et la culture du milieu prédispose déjà à la représentativité de la création, indépendamment de toute technique discursive : vraisemblance, traitement « réaliste », etc.⁷⁹.

Par ailleurs, « plus la signification textuelle de la performance puise ses références dans le réel, dans la sémiotique du monde naturel, plus diverses transpositions deviennent possibles et, par conséquent, plus ces traitements sont en mesure de contextualiser le récit dans le temps et l'espace d'une collectivité⁸⁰. » Comme *Trois* fait écho à beaucoup de références tirées du réel québécois, le spectateur est alors susceptible d'effectuer des comparaisons entre ce qu'il voit et ce qui est présent dans la société. Il reste à savoir si le fait que la pièce est une simulation de la réalité qui n'est pas identique à celle-ci mais y ressemble beaucoup joue un rôle dans la façon dont les spectateurs perçoivent l'échange intraculturel, soit le dialogue entre des gens issus de communautés culturelles différentes au sein d'une même société. Ce sera l'objet de la section suivante de ce chapitre.

4.3 Représentation de l'échange intraculturel dans la société québécoise à partir de *Trois*

Nous en venons maintenant à la dernière partie de ce chapitre, où nous voulons vérifier si une pièce de théâtre peut favoriser l'échange intraculturel. En fait, selon Jauss, le spectateur « apprend, par l'expérience esthétique, ce que peut être l'expérience

⁷⁹ Roger Parent, *Résoudre des conflits de culture. Essai de sémiotique culturelle appliquée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2009, p. 200.

⁸⁰ Roger Parent, *Résoudre des conflits de culture*, ouvr. cité, p. 213-214.

et le rôle des autres, le tout pouvant déterminer son comportement dans le sens de l'imitation des modèles, certes, mais aussi de la motivation consciente et du changement de son expérience à venir⁸¹ ». Nous avons déjà abordé la notion de théâtre comme reflet de la société dans la présentation du cadre théorique de ce mémoire. Il est important de noter que le théâtre ne sert pas seulement de miroir à la société, il peut aussi lui servir de modèle et lui montrer une autre façon de voir le monde. Tel que le mentionne Marco de Marinis, il agit alors comme un « *double de la culture* [en tant que] voyage vers/dans l'Autre, une découverte, une exploration et une confrontation avec l'altérité, à partir de sa propre altérité⁸² ». Nous avançons donc l'hypothèse que *Trois* appartient à ce type de théâtre pouvant inspirer un modèle d'échange intraculturel. Le spectateur est alors invité à partir de cette trilogie à procéder à une modification de son comportement et ainsi, à plus grande échelle, amener un changement positif à travers la société.

Pour y parvenir, nous vérifierons si les spectateurs ont été confortés dans leurs idées initiales en ce qui a trait à l'immigration et au théâtre ou si, au contraire, ils ont été amenés à poser une réflexion visant à les transformer. En ce sens, nous chercherons à comprendre ce qui crée ou ne crée pas le conflit dans le dialogue intraculturel de sorte qu'il soit possible de comprendre l'influence que peut détenir – ou pas – une trilogie telle que *Trois*.

⁸¹ Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, ouvr. cité, p. 286.

⁸² Marco de Marinis, « L'expérience de l'altérité », art. cité, p. 88.

4.3.1 L'échange intraculturel tel que perçu par les participants

Commençons par examiner la façon dont les participants immigrants perçoivent le rapport intraculturel dans *Trois*. D'abord, pour Farrah, « on a besoin de ce genre de choses [la trilogie] pour une meilleure adhésion de toutes ces cultures ensemble et puis [pour voir] comment on peut avancer. Je pense que ça nous rapproche les uns des autres. » Elle ajoute qu'elle trouve que *Trois* « éveille énormément », ce qui pourrait avoir un effet positif dans le cas où la trilogie partirait en tournée à travers le Québec. À travers son discours, Farrah énonce à plusieurs reprises qu'elle « espère qu'on va avoir des choses comme ça de plus en plus », mettant donc l'accent sur le besoin d'échanges interculturels dont la trilogie est porteuse pour elle. Elle n'entre pas dans les détails sur les aspects de cette connaissance de l'autre, mais précise que la trilogie aide à « se connaître [...] et mieux on se connaît, mieux on peut se donner la main et avancer ». Ce qui est significatif dans ce que Farrah dit, c'est que la rencontre avec les communautés culturelles semble se produire surtout à Montréal, mais que celle-ci touche peu le Québec « profond » que semble symboliser pour elle la tournée en province. Son souhait que voient le jour d'autres objets culturels dans cette veine donne à penser que chaque communauté culturelle a aussi besoin de connaître les autres pour mieux s'ouvrir à elles. En d'autres termes, elle est d'avis qu'un véritable dialogue interculturel existe dans *Trois* et elle encourage à l'étendre à deux autres pans de la société que le spectacle ne touche sans doute pas assez. En ce sens, nous pouvons donc avancer que la trilogie a contribué à conforter Farrah dans sa vision de l'immigration. À un certain moment de l'entretien, elle mentionne que « nous sommes tous des immigrants dans le monde », ce qui est répété par Soleymanlou dans la deuxième partie de la trilogie. *Trois* semble correspondre à la vision de l'échange interculturel de Farrah

où toutes les communautés proviennent de l'immigration et doivent entretenir des rapports égalitaires, qui ne semblent pas exister à l'instant présent, la majorité francophone ayant l'air de ne pas se trouver à Montréal mais plutôt en région où le contact avec diverses communautés culturelles est moins fréquent et semble moins facile. Pour elle, par conséquent, ce qui plombe ce dialogue, c'est le désir moins grand de la majorité installée en région d'en savoir plus sur les immigrants.

De son côté, Laure « aimera[t] que ça ait un impact parce que ça soulève des questions intéressantes, mais est-ce que ça en a ? J'en sais vraiment rien. » Ce qu'elle exprime ici est en fait un doute sur la capacité de l'objet théâtral de créer un véritable dialogue parce que « franchement, le théâtre, qui est-ce qui va au théâtre ? La pièce coûte 40\$! » Pour elle, il faudrait qu'il y ait « des petits débats organisés à la fin de la pièce » pour qu'il y ait réellement une interaction possible entre la scène et son public. Elle précise en outre que *Trois* présente une « approche intellectuelle de l'immigration, donc de ce point de vue-là, je pense que c'est pas ça qui va permettre une prise de conscience à ce moment-là de certains publics ou de certains jeunes parce qu'on est uniquement dans la parole ». Elle paraît opposer la connaissance intellectuelle d'une situation à une connaissance sensible qui passerait notamment par l'émotion suscitée par un drame mettant en scène des immigrants. Laure est donc très sceptique par rapport à la représentativité de l'échange interculturel imaginée dans cette trilogie et sur son impact dans le grand public, et ce, même si elle souhaite qu'un dialogue entre les différentes communautés puisse se créer, notamment chez les jeunes. Elle-même n'a d'ailleurs pas modifié son rapport à l'immigration après avoir assisté à la représentation. En outre, elle voit moins le théâtre comme un lieu de débats que comme

un lieu pour présenter des conflits qui lui semblent absents de *Trois*. Elle précise que la troisième partie est « quelque chose de construit avec un objectif d'illustrer tel type de situation » et qu'elle montre par conséquent une situation quasi inexistante. C'est donc un dialogue possible qui y est esquissé, peu susceptible d'exister dans le réel où un cloisonnement entre communautés perdure. Pour elle, comme le théâtre ne touche que quelques individus, ce dialogue a l'air de ne pouvoir toucher que de rares personnes.

Jorge pense aussi que le médium du « théâtre n'est pas fait pour tout le monde, donc [il] trouve que c'est déjà très inaccessible. Peut-être que si on le voyait à la télé ce serait différent pour [lui]. » Au tout début de l'entretien, il précise d'ailleurs que « le théâtre, c'est pas fait pour moi ! », et qu'il a été voir la pièce seulement parce que sa copine insistait pour qu'il y aille. Il continue en disant que « en passant par le théâtre, [...] ce serait beaucoup plus difficile de changer l'idée des Québécois ou de quelqu'un qui a des idées ancrées de profilage racial ». Il croit d'emblée que la trilogie « serait plus intéressant[e] pour un étranger. Quelqu'un qui vient d'ici, il reste que les gens sont tellement exposés par des gens qui viennent d'ailleurs [que ça] pourrait être intéressant, mais [il] trouve que ça appelle plus les gens de l'étranger. ». Jorge amène donc une distinction ici entre le spectateur immigrant et celui qui « vient d'ici » en ce qui concerne l'intérêt même d'assister à la trilogie. Ainsi, pour lui, *Trois* souffre du syndrome du théâtre féministe qui, bien que conçu pour diffuser les idées féministes à l'ensemble de la population, attire surtout des femmes déjà gagnées à ces idées. Ceci est corroboré par le fait que se considérant lui-même comme un « étranger éternel », il s'est beaucoup reconnu dans *Mani*. En d'autres mots, c'est donc plus une pièce sur

mesure pour des gens comme lui. Bref, pour Jorge, la trilogie risque d'attirer surtout des immigrants, ce qui fait nécessairement obstacle au dialogue intraculturel. L'autre obstacle au dialogue intraculturel aux yeux de Jorge s'avère le fait qu'une bonne partie de la population a des « idées déjà ancrées de profilage racial », cette dimension plus radicale étant absente du spectacle de Soleymanlou. Transformer l'opinion de telles personnes sur l'immigration est de toute évidence impossible grâce à un spectacle, si drôle soit-il. Selon Jorge, le spectateur peut apprécier la trilogie sans nécessairement réfléchir sur ses relations avec les autres, tout en n'étant que divertie. Ceci pourrait avoir comme cause le fait que la trilogie est « exagéré[e] », donc ne montrerait pas les réels défis auxquels sont confrontés les immigrants. Ce faisant, le spectateur n'est qu'exposé à certaines réalités mineures et pas à la violence qui accompagne le profilage racial, et ne peut alors pas procéder à une réflexion approfondie sur ses rapports intraculturels. « [J]e ne crois pas aux miracles ! », énonce-t-il en second temps, par rapport à l'influence que peut avoir une pièce de théâtre, entre autres par rapport à la télévision. Dans cette perspective, *Trois* ne peut participer à la représentation des relations intraculturelles puisque la trilogie évite les tensions les plus marquantes. Autre frein important à l'échange intraculturel : le médium même par lequel il est véhiculé. Pour Jorge, le théâtre s'avère un art peu accessible que les immigrants fréquentent peu et qui ne s'adresse pas aux classes sociales dont les préjugés sont les plus ancrés : le public populaire de la télévision et des grands médias.

Finalement, Julie s'oppose à Jorge et à Laure en raison du fait qu'elle croit que la trilogie peut avoir « beaucoup, beaucoup » d'influence dans la société. Pour elle, « on est dans une société qui évolue, où la mixité culturelle est présente, et pour que ça

fonctionne, il faut se connaître, il faut se comprendre, se parler ; c'est le seul moyen, sinon les barrières restent ». *Trois* se révèle un exemple de dialogue intraculturel fonctionnel, car elle « permet de comprendre [...] de faire évoluer les choses. C'est en allant à la rencontre des gens, en leur parlant, en leur racontant des histoires » qu'on arrive à avancer. Par ailleurs, Julie insiste à plusieurs moments sur l'importance de dialoguer ensemble en tant que société et que c'est « par la rencontre que ça peut fonctionner ». Elle pense donc que « ce genre de show est important pis il devrait y en avoir plus et on n'en parle pas assez [de l'immigration] », d'autant plus que la trilogie est faite « de façon intelligente ». Ses remarques donnent à penser qu'il est rare que le dialogue intraculturel se passe de cette façon à l'extérieur du théâtre. Ouverte à un dialogue de ce type, elle semble en déplorer l'absence en insistant sur l'idée qu'il faudrait plus de pièces de ce genre pour que le dialogue intraculturel ait réellement du succès à grande échelle. Par ailleurs, étant issue du milieu artistique et plus spécifiquement théâtral, Julie pense que le théâtre est un bon endroit pour imaginer des échanges intraculturels, mais admet que « le théâtre, c'est pas tout le monde qui y va [...] Il faut que ce soit dans le cinéma, dans la télé, dans les arts plus populaires pour que ça fonctionne. » En d'autres mots, elle voit le théâtre comme un lieu valable de débats, de discussions, auquel devrait s'ajouter d'autres lieux touchant d'autres publics et peut-être une représentation plus dramatique, plus réaliste de la situation des immigrants.

Passons maintenant du côté des spectateurs non immigrants et de la façon dont ils ont approché l'échange intraculturel. Commençons par examiner ce que Louise en pense. Pour elle, ce qui aide la trilogie à créer un dialogue, et par le fait même contribue

à l'ouverture des spectateurs relativement à un échange intraculturel, c'est que Mani « a beaucoup de sens de l'humour. Je pense que les gens peuvent s'identifier [à lui] y'a du *entertainment*, ça fait que ça accroche les gens et je trouve que ça les amadoue. » L'utilisation du terme « amadoue » ici est intéressante. De par sa définition, il signifie charmer quelqu'un par des flatteries, des propos qui sont embellis et présentés de façon à ce que l'autre change d'idée. Dans le cas de *Trois*, ce serait l'aspect humoristique qui serait propice à créer l'intérêt des spectateurs et à les amener à garder leur attention sur le discours énoncé, ce qui aurait pour effet de les influencer positivement, en évitant les aspects trop dramatiques ou trop conflictuels existant dans ces échanges. L'*entertainment* et le comique se dégageant de la pièce dégageraient une vision idéalisée, enjolivée de l'échange intraculturel pour le rendre acceptable à des non-immigrants comme Louise. Un autre facteur ayant contribué à rendre la trilogie plus « abordable » pour elle est que les acteurs « sont comme tous québécoisés » et ne choquent pas les spectateurs par leur extrémisme religieux ou culturel : « il n'y avait pas d'extrémistes, c'était tous des gens qui essayaient de nous convaincre à quel point ils sont Québécois ». Louise semble penser que c'est la forte image nord-américaine que dégagent les acteurs qui permet de mieux s'ouvrir à eux et de plus les écouter. Il ne peut donc y avoir d'échange intraculturel réussi à ses yeux que si l'ouverture vient d'abord des immigrants envers la culture québécoise. Il en aurait probablement été autrement si ces derniers n'avaient pas été autant « québécoisés » ou avaient tenus des propos blessants à l'égard de la culture majoritaire ou qui divergent radicalement de ceux considérés comme acceptables par la société québécoise. Le parti pris de Soleymnalou a amené Louise à changer son opinion par rapport aux immigrants après avoir assisté à la pièce : « c'est comme des réajustements, ben ça a changé ma

perception des jeunes immigrants ou qui viennent d'autres pays. Comme je disais au début, je les voyais vraiment comme des passants, pas des gens qui s'identifient au Québec. Ça, ça a changé ma perception. » La vision de l'échange intraculturel qui se dégage pour Louise est celle d'une frange importante d'immigrants qui sont intégrés et qui, parce qu'ils sont intégrés, sont susceptibles d'entrer en discussion avec la majorité. De son point de vue, le « fardeau de la preuve » repose donc sur la volonté d'intégration des immigrants.

Dans le cas de Suzanne, la trilogie a surtout eu l'effet de lui « faire réaliser des affaires. Ça m'a fait penser que je m'étais jamais arrêtée à penser à leur réalité à eux, à ceux qui n'étaient pas nés ici [...]. Ça a créé de l'empathie de ma part envers eux, de comprendre que c'est pas nécessairement toujours facile ». Elle offre donc la vision opposée de Louise en faisant part du fait que pour qu'il y ait échange, il faut que la majorité s'ouvre à la réalité immigrante. En d'autres termes, « ça [l']a mise en face d'une réalité qui [ne lui] était pas familière », ce qui lui a permis « d'ouvrir les horizons, ça fait voir quelque chose qu'on soupçonnait pas, en tout cas que moi je soupçonnais pas ». Elle prend acte notamment du fait que les immigrants peuvent aussi avoir des préjugés à propos de leur pays d'origine. Concrètement, la trilogie l'a sensibilisée à la réalité des immigrants, et elle s'intéresse davantage à leur situation, entre autres lorsqu'elle lit son journal le matin : « j'ai lu dans *La Presse* un article d'une madame qui vient de Chine, et son livre, c'est une lettre à son fils, pis elle dit des affaires que Mani disait aussi ». Elle arrive donc à faire des liens entre *Trois* et d'autres situations où les immigrants sont mis à l'avant-plan. Elle mentionne qu'elle ne connaît pas « personne d'immigrants de proche », ce qui peut expliquer pourquoi elle n'avait

jamais vraiment pensé à leur réalité et pourquoi elle a trouvé la trilogie si informative de la situation. Suzanne exprime par ailleurs à plusieurs reprises qu'elle « comprend » mieux leur réalité, et pas seulement qu'elle la connaît maintenant. En outre, elle croit que « quand tu les connais pas ces points de vue-là [ceux des immigrants], ben tu peux pas vraiment connaître ces personnes-là. Tu vois une façade, tu vois une personne, mais tu sais pas vraiment ce qu'ils pensent. » Une trilogie comme celle de Soleymanlou « t'est [alors] amené comme un cadeau de rentrer dans leur tête et de comprendre » ce que les immigrants – mais plus spécifiquement Mani – vivent. En bref, Suzanne a senti plus d'empathie et d'ouverture envers les immigrants à la suite de la représentation et est à même de mieux comprendre une réalité qu'elle ne connaissait pas jusqu'alors. En somme, pour que l'échange intraculturel soit fécond, il faut des occasions pour créer une ouverture préalable et *Trois* a permis ceci pour elle en lui apprenant comment se sentait l'Autre, même si elle n'utilise pas ces mêmes termes. L'impact de la pièce tient donc pour elle à ce qu'elle offre une clé à la majorité francophone pour ébaucher un dialogue intraculturel fondé sur l'empathie au lieu d'un partage de valeurs communes ou sur une intégration passant par une vision positive des immigrants de la majorité francophone.

En ce qui concerne Lucie, *Trois* expose « non seulement [des échanges] entre les gens de différentes cultures d'abord sur la scène, mais ça crée ça aussi avec les spectateurs, c'est clair. » Notons ici qu'elle mentionne ce qui se passe sur scène et entre les spectateurs. En fait, c'est la seule participante qui souligne que le discours intraculturel est double : le rapport se fait entre les acteurs mêmes, et par la suite avec les spectateurs. De cette façon, l'image présentée devant le spectateur est propice à

l'amener à réfléchir à ses propres rapports avec l'Autre. Pour Lucie, cela s'est traduit par la réalisation d'une société pluraliste à l'oeuvre. Le public de *Trois* risque donc d'y voir une dimension importante de la société québécoise. Elle insiste néanmoins pour dire que « dans cette pièce-là, ça m'a pas révélé mes propres préjugés », laissant penser qu'elle trouve que la pièce ne va peut-être pas assez loin dans sa confrontation de l'Autre, contrairement, selon elle, au film français *Qu'est-ce qu'on a fait au bon Dieu ?* qui aborde de plein fouet la question du racisme. Dans un autre ordre d'idées, Lucie n'a pas « tendance à voir les affaires de manière utilitaire, mais c'est certain que ça [*Trois*] peut pas faire de dommages, ça peut pas faire de tort, et c'est certain que ça peut aider à plein de choses qu'on n'a pas encore nécessairement nommées. » Ainsi, elle pense qu'une telle trilogie montre « qu'on est peut-être, dans certains moments, rendu pas mal plus loin que ce que d'autres événements pourraient nous faire croire [...]. Y'a assez d'affaire qui jouent dans notre tête pour nous faire voir que oui, effectivement, on est rendu là. Y'a des pièces comme ça qui nous amène à réfléchir à où on est rendu comme société ». Si on lit entre les lignes, la trilogie serait donc un miroir des avancées de la société en matière de dialogue intraculturel positif, mais laisserait de côté des situations improductives ou tendues comme le débat sur les accommodements raisonnables qui a précédé la présentation de la trilogie de plusieurs mois. Selon Lucie, il semble donc que le dialogue intraculturel nécessite qu'on laisse de côté ses préjugés, ce qui a l'air d'être surtout le cas du côté de la majorité. Elle mentionne aussi le racisme comme frein à ce dialogue qu'elle regrette de ne pas voir suffisamment abordé par le spectacle. Les trois pièces esquissent néanmoins une conversation intraculturelle, elles « montrent qu'il y a eu débat. Parce que très souvent, on entend des gens qui nous disent "Ah, y'a jamais eu de débat", non, y'en a eu et y'en

a encore, ces questions-là sont débattues, discutées, nous traversent ». Pour elle, *Trois* contribue donc à un débat qui est déjà amorcé depuis un certain temps. Elle pense que ce débat sur l'immigration devrait se poursuivre et a bon espoir que la trilogie constitue une étape susceptible de transformer le rapport avec l'Autre, ne serait-ce qu'en faisant en sorte de confronter le public majoritairement francophone à la discussion ayant cours entre les acteurs de plusieurs origines qui composent la distribution du spectacle.

Ensuite, continuons avec Michaël, qui se considère comme une personne déjà très ouverte : « Je pense pas que je serais devenu prof si j'avais eu peur des autres nationalités. » Il constate cependant que ce n'est pas le cas de tout le monde. Il mentionne avoir eu « le goût, en sortant de là, d'enfermer une couple de personnes bornées qu'on connaît, d'enfermer les gens là et de les obliger à l'écouter. » En utilisant le terme « obliger », Michaël fait ressortir l'idée que certaines personnes sont réfractaires à abandonner leurs préjugés et n'acceptent pas de se voir confrontées à des cultures dont les valeurs sont différentes des leurs. Ce sont surtout les gens ayant des préjugés qui bénéficieraient, selon lui, d'assister à une telle trilogie parce qu'en les forçant à être là, ils n'auraient pas d'autre choix que d'écouter et pourraient peut-être faire preuve de plus d'ouverture. Il reste toutefois sceptique par rapport à l'influence réelle que la trilogie pourrait avoir sur ces gens : « je pense pas si ça réussirait à changer leur perception, peut-être, je sais pas ! » Il semblerait donc qu'il croit que la pièce puisse provoquer des questionnements et amener des changements, mais chez des gens qui seraient a priori disposés à écouter et qui ne seraient pas figés dans leurs valeurs. Le dialogue intraculturel ne se ferait pas alors d'emblée, mais nécessiterait que le spectateur soit disposé à y participer et à écouter ce qu'on présente devant lui. Étant

lui-même intéressé depuis longtemps aux questions liées à l'immigration et à la réalité vécue par certains immigrants, il trouve néanmoins que *Trois* « est une belle porte d'entrée pour l'identité », notamment dans un contexte d'enseignement. Il trouverait pertinent que la trilogie soit présentée à des groupes d'étudiants pour qu'ils en discutent par la suite étant donné que les questions qui y sont soulevées sont intéressantes et pertinentes. Bref, selon Michaël, la pièce aurait plus tendance à conforter les spectateurs dans ce qu'ils pensent déjà et à réunir des gens sensibilisés aux problèmes d'immigration, à moins que l'on s'en serve pour comme point de départ pour une discussion avec des élèves ou des étudiants, ce qui laisse tout de même entendre que *Trois* aborde des aspects significatifs du vivre-ensemble entre immigrants et non-immigrants.

Enfin, Jean mentionne qu'il était en fort désaccord avec certains moments de la trilogie, témoignant ainsi de la difficulté d'un dialogue intraculturel où tous vivraient sans conflit. Pour lui, il y a des aspects politiques qui font en sorte qu'une telle conversation ne va pas de soi et qu'elle reste conflictuelle. La laïcité est pour lui un de ces sujets conflictuels où le dialogue entre immigrants et non-immigrants est difficile : « c'était une intervention par rapport à la Charte. C'était comme si les immigrants s'étaient sentis exclus parce qu'on leur demandait de ne pas porter de signes ostentatoires. C'était pas seulement les immigrants, c'était aussi les catholiques, les chrétiens. » Il semble ici penser que tout n'est pas une question de tolérance mais qu'entrent en jeu des valeurs qui peuvent être divergentes. Ses idées assez fermes sur certains sujets, notamment la *Charte des valeurs québécoises*, dont il fait mention à plusieurs reprises, donnent à penser que, pour lui, c'est aux immigrants de s'adapter au

mode de vie et aux valeurs de la majorité et non à la majorité d'accepter le style de vie et les valeurs de certains immigrants. L'ouverture dont il se réclame a donc des limites et on peut entendre le point de vue de l'autre sans forcément l'adopter. Il ajoute que les gens « qui vont au théâtre sont des gens a priori déjà plus ouverts, donc ça peut pas vraiment les aider. Ça peut les amener à réfléchir, mais en principe, [...] c'est pas la masse qui va au théâtre. Autrement dit, au cinéma, ce serait peut-être plus efficace. ». Il est d'avis que la pièce « parle un peu à des convertis, mais ça empêche pas la réflexion. » Par contre, « la personne peut très bien ne réfléchir à rien pendant cette pièce-là et va survivre », prouvant ainsi qu'on ne peut forcer quelqu'un à écouter. En ce sens, ses propos coïncident avec ceux de Michaël puisque tous deux mettent l'accent sur le fait que le spectateur doit d'abord être intéressé à ces questions pour pouvoir y réfléchir. Là où il s'éloigne cependant des autres sujets non-immigrants, c'est dans le fait qu'il inscrit ce rapport entre immigrants et non-immigrants dans un cadre politique, dans des rapports de force entre communautés qui, pour lui, semblent laissés de côté par Soleymanlou dans sa quête d'écoute des uns et des autres.

À partir des observations portées sur la façon dont nos enquêtés perçoivent l'échange intraculturel, plusieurs constats peuvent être faits par rapport au succès ou à l'échec du dialogue intraculturel pouvant résulter d'une pièce de théâtre. D'abord, pour certains spectateurs, le médium même du théâtre constitue un frein à un dialogue réussi entre les communautés culturelles. Pour eux, ceux qui fréquentent ces lieux sont « a priori plus ouverts » (Jean) et ne constituent pas une tranche importante dans la population. Néanmoins, cela n'est pas tout à fait adéquat selon Lehmann : « l'homogénéité du public, si relative soit-elle, relève désormais de la fiction. Le

public, qui jouait autrefois le rôle de partenaire du théâtre, est aujourd'hui divisé en de nombreuses factions et communautés de goûts⁸³ ». Certes, les groupes qui fréquentent les théâtres sont « surtout constitué[s] d'enseignants, d'artistes, d'universitaires impliqués au quotidien par les formes proposées⁸⁴ », comme le montre d'ailleurs notre propre échantillon de spectateurs, mais nous avons aussi vu que des gens issus de communautés culturelles n'appartenant pas à la majorité les fréquentent aussi, ne serait-ce que pour assister à une pièce qui les interpelle de par son propos. Nous aurions donc tort de classer tous les spectateurs sous la même catégorie étant donné que chacun a son propre vécu et ses propres caractéristiques. En outre, selon Dennis Kennedy, « sur quelle base peut-on penser qu'un simple public dans un cinéma ou au théâtre est si différent du public de masse de la télévision ou d'un public diffus, autrement qu'ils sont une collection aléatoire de spectateurs individuels, même s'ils sont dans le même espace⁸⁵ ? » et ce, d'autant plus que le théâtre est un art où l'accès est direct entre les spectateurs et les acteurs :

Qu'il s'agisse d'un spectacle de danse, de théâtre ou de cirque, une représentation en intérieur ou en plein air, une relation à trois s'établit : celui qui reçoit, celui qui joue et ceux qui regardent ensemble. Dans un balancement entre solitude et ce sentiment d'être entouré par d'autres, le spectateur peut mesurer cette énergie unique d'une représentation vivante. Il regarde, écoute et sent avec les autres. Il est entraîné par d'imperceptibles mouvements, par ce dialogue secret et vivant qui anime les salles de spectacle. Il vit un moment unique parce que direct et présent⁸⁶.

⁸³ Hans-Thies Lehmann, « Note sur l'*anagnorisis* », art. cité, p. 21.

⁸⁴ Serge Saada, *Et si on partageait la culture ?*, ouvr. cité, p. 22.

⁸⁵ Dennis Kennedy, *The Spectator and the Spectacle*, ouvr. cité, p. 9. Nous traduisons librement : « On what basis can we think of a simple audience in a cinema or theatre as any different from a mass television or diffused audience, anything more than a random collection of individual spectators, even if they happen to be in one space ? »

⁸⁶ Serge Saada, *Et si on partageait la culture ?*, ouvr. cité, p. 41.

Le spectateur est alors à même de constater une certaine proximité avec les acteurs, ce qui peut contribuer à augmenter l'effet ressenti, notamment quand les acteurs s'adressent directement au public, comme c'est le cas d'une grande partie de *Trois* de par son caractère quasi performatif. Le dialogue peut alors bien fonctionner parce que le rapport avec les acteurs est direct et ne passe par aucun intermédiaire. D'ailleurs, la majorité de nos enquêtés ne voient pas de problème à ce que le médium utilisé pour promouvoir cet échange intraculturel soit le théâtre, témoignant de l'importance que détient ce dernier.

Dans un autre ordre d'idées, les participants pour qui l'échange intraculturel était réussi ont surtout évoqué le fait que la trilogie permettait de mieux « connaître » ou « comprendre » l'Autre. D'ailleurs, selon Marco de Marinis, ce qui importe est la notion de « connaissance », et pas nécessairement une rencontre résultant en une « renégociation des valeurs » tel que le percevait Susan Bennett. En fait, nos spectateurs s'inscrivent surtout dans la perspective de De Marinis, c'est-à-dire qu'ils indiquent que *Trois* permet de mieux « connaître » l'Autre. L'échange intraculturel se fait alors plus dans une visée pédagogique que sous la forme d'une discussion : à la suite de la représentation, le spectateur constate ce que l'Autre vit et comprend mieux sa réalité. Mais il n'est pas nécessaire que cela s'accompagne d'une remise en question des valeurs ou d'une nouvelle ouverture à l'Autre. En ce sens, peu de nos participants ont réellement noté chez eux un changement dans leur comportement ou leur façon de voir les immigrants : ils en ont surtout appris davantage sur ce en quoi consistent l'expérience migratoire et l'adaptation dans la société d'accueil que constitue le Québec.

Une autre des questions ayant été mises de l'avant par nos sujets concerne le sens dans lequel l'échange se fait. Est-ce à la minorité de s'adapter à la majorité pour que fonctionne le dialogue entre eux, ou la majorité doit-elle faire sa part ? En fait,

l'existence et l'évolution d'un groupe impliquent une relation dynamique entre les identités individuelles et l'identité collective. D'une part, la façon dont les individus se conçoivent eux-mêmes dépend, en partie, des caractéristiques structurelles et culturelles des groupes auxquels ils appartiennent ; d'autre part, ce qui définit le groupe – l'identité collective – est, en partie, le résultat des relations entre les individus qui en sont membres et de leurs activités communes⁸⁷.

Autrement dit, c'est à chacun de travailler à la réussite de cet échange intraculturel parce qu'il sera optimal dans la mesure où il résultera d'une « relation dynamique » entre tous ses participants. Dans une société telle que le Québec, la dimension problématique liée à des décennies de troubles identitaires fait en sorte qu'il est difficile de concevoir un échange où chacun participe également et s'ouvre aux changements proposés par la connaissance de l'Autre, quel que ce dernier soit : le Québécois est

marqué par une insécurité fondamentale qui trahit cette réminiscence dont aucun franco-Québécois ne peut se débarrasser : celle d'avoir été un jour sous la férule de l'Autre. Aussi l'ouverture vers l'Autre, toute généreuse qu'elle soit, est-elle toujours empreinte d'une hésitation à trop s'ouvrir, histoire de ne pas se diluer, se perdre ou même disparaître [...] De même, l'assurance acquise, conquise, est-elle immanquablement oblitérée par la menace de recouvrer cette condition séculaire de « petit », comme le résultat de la volonté de l'Autre de bloquer le processus amorcé d'émancipation⁸⁸.

Selon cette interprétation, la peur de ne plus être majoritaire retient le Québécois dans ses rapports à l'Autre, nuisant ainsi à un échange intraculturel efficace et sain. Une

⁸⁷ Raymond Breton, « Modalités d'appartenance aux francophonies minoritaires : essai de typologie », *Sociologie et sociétés*, vol. 26, n° 1, 1994, p. 59.

⁸⁸ Jocelyn Létourneau et Jacinthe Ruel, « Nous Autres les Québécois », art. cité, p. 299.

trilogie comme *Trois* peut alors contribuer à réduire cette peur en montrant en quelque sorte que le migrant est lui aussi aux prises avec des troubles d'adaptation, mais a une volonté forte de s'intégrer à la société et d'en être un acteur important. C'est d'ailleurs Louise qui a mentionné qu'elle trouvait que les acteurs étaient tous « québécoisés », ce qui l'a aidée à réfléchir à la question de l'immigration. Pour elle, le fait que ce soit tous des jeunes y est aussi pour beaucoup puisque, selon Létourneau,

[o]n trouve, dans la position formulée par les jeunes à propos des rapports entre l'ici et l'ailleurs, le passé et l'avenir, l'ancien et le nouveau, tout ce dont on a besoin pour conceptualiser aussi concrètement que possible la nature de l'échange culturel qui prédomine au sein de la société québécoise.

Pour la très grande majorité des Québécois, cet échange culturel est en effet voulu et désiré comme un prétexte pour entreprendre une migration contrôlée ou mesurée vers l'autre et l'ailleurs, le but ultime de cette migration étant d'incorporer, au stock de références par rapport auxquelles ils se définissent *positivement* et *fièrement*, de nouvelles références qui modifieront partiellement, mais non pas radicalement ou totalement la configuration culturelle qui les caractérise⁸⁹.

Cette position est partagée par nombre de nos spectateurs pour qui il est important de dialoguer ensemble et de connaître l'Autre pour progresser en tant que société. En bref, le défi réside dans le fait d'accepter l'Autre et ses différences, et d'accepter que l'immigration contribue à l'avancement de la société et non à sa stagnation.

⁸⁹ Jocelyn Létourneau, « L'altérité chantée, l'altérité vécue », art. cité, p. 441. Les italiques sont de l'auteur.

Conclusion

En guise de conclusion, nous continuerons là où nous avons laissé le dernier chapitre, soit sur la question de l'immigration et sur la place que peut détenir une œuvre théâtrale dans le cheminement d'une société visant une plus grande acceptation de la différence et une cohésion accrue entre les citoyens immigrants et non immigrants qui la composent. Ce défi est bien expliqué par Christian Poirier :

Au fond, les sociétés sont toutes confrontées à la même problématique : comment ajuster la reconnaissance des différences à la construction d'un monde commun ? Comment conjuguer ces deux dynamiques potentiellement antinomiques de la modernité libérale, à savoir la culture (l'identité et la reconnaissance, qu'elle soit individuelle ou de groupe) et l'égalité entre les citoyens ? Comment instaurer une véritable communauté politique sensible au « bien commun » et une démocratie soucieuse de l'expression des différences ? Comment concilier, pour reprendre les mots de Paul Ricoeur, le « même » et le « différent » ?⁹⁰

Avec notre étude, nous nous sommes demandé si une trilogie telle que *Trois de Mani Soleymanlou* puisse contribuer à diminuer les écarts entre les communautés culturelles en agissant en tant que vecteur pédagogique pour mettre de l'avant une réalité souvent moins connue, de sorte que le « même » et le « différent » évoqués par Ricoeur

⁹⁰ Christian Poirier, « Entre optimisme tranquille et inquiétudes identitaires. Enjeux territoriaux, socioculturels et politiques de la diversité au Québec », art. cité, p. 50-51.

cohabitent plus efficacement, du moins chez ceux ayant été témoins de la représentation théâtrale.

Initialement, l'idée derrière cette recherche était de vérifier quelles étaient les différences dans la réception d'une pièce de théâtre à caractère interculturel. De nombreuses questions ont été soulevées, et, en guise de conclusion à ce mémoire, nous tenterons d'émettre quelques hypothèses quant à la nature de ces différences. Pour y parvenir, nous présenterons d'entrée de jeu les écarts entre les propos des sujets non immigrants suivis de ceux existants chez les sujets immigrants. En regard de ces différences, nous regrouperons les spectateurs, cette fois-ci en fonction de leurs propos et non selon leur origine ethnique. Osons espérer que cela permettra de brosser un portrait plus complet de la réception intraculturelle, sans toutefois tenir pour acquis que la question de l'origine du spectateur provoque de facto une différence. Nous terminerons ce mémoire en tournant notre regard sur les théories et méthodes choisies pour évaluer leur pertinence et examiner si les recherches actuelles en théorie de la réception interculturelle coïncident avec ce que notre propre travail a mis en lumière.

Éléments provoquant une réception différenciée

Dans le but de bien mettre en lumière les différences existant entre chacun des participants, que ceux-ci soient immigrants ou non-immigrants, nous procéderons à partir des thèmes que nous avons précédemment évoqués dans l'analyse des résultats, c'est-à-dire le rapport à l'immigration, la représentation de l'immigrant et finalement l'échange intraculturel. Nous résumerons brièvement les propos de chaque enquêté pour faire ressortir les particularités de chacun. Notons ici que le but n'est pas de réécrire l'analyse des résultats, mais bien de la résumer.

Le rapport à l'immigration : la définition culturelle des enquêtés

Commençons par nous attarder à la définition culturelle exprimée par les sujets non immigrants. D'entrée de jeu, Lucie se présente comme étant issue du « Québec profond » et « 100% coton », mais ressent néanmoins une quête identitaire qui la guide dans son travail d'artiste. Elle démontre son implication dans sa communauté en participant aux débats qui l'animent, notamment lors du printemps érable en 2012. Tout comme elle, Jean dit s'inscrire dans sa communauté, sans toutefois préciser si cette communauté est québécoise ou encore montréalaise. Il est étranger à ce qu'il appelle une « mentalité de gang » et ne se pose pas de questions quant à son identité. De son côté, Suzanne ne sent pas non plus le besoin de s'interroger sur ses origines autrement que par une « curiosité » à l'égard de ses premiers ancêtres. Elle ne développe pas la façon dont elle se définit plus amplement. Michaël pense quant à lui que l'identité n'est pas quelque chose de fixe et qu'elle relève plutôt d'un choix variant selon la journée ou l'état émotif de l'individu. Utilisant le terme « nous », il se définit comme Québécois et perçoit comme tels certains immigrants qui se sont bien intégrés dans la société. Louise fait aussi état de cette identité multiple, mais cette fois-ci en se définissant tantôt par son appartenance à sa région d'origine (Lac-St-Jean), tantôt par la ville ou la province où elle habite (Montréal ou Québec).

En ce qui concerne les spectateurs immigrants, Julie se décrit d'emblée comme française et insiste sur le fait que l'immigrant doit s'adapter à sa nouvelle terre d'accueil et se remettre en question. Néanmoins, pour elle, les questions liées à l'identité ne sont pas exclusives à l'immigrant puisqu'elle-même s'interrogeait sur ses origines avant son immigration en raison de son grand-père colombien. Jorge poursuivait lui-même cette

quête identitaire depuis son arrivée au Québec, mais bien qu'il se dise mexicain, il indique qu'il se sent comme un « étranger éternel », mettant de l'avant le malaise identitaire qu'il vit. Farrah, établie au Québec depuis longtemps, énumère, en ordre d'importance, ses diverses identités : « Iranienne, puis Québécoise, puis citoyenne du monde ». Son identité est multiple et Farrah semble plutôt s'en réjouir que s'en troubler. Finalement, Laure n'a jamais ressenti le besoin de mettre une étiquette sur son identité, que ce soit avant ou après son immigration. Elle le justifie par le fait qu'elle a conservé son identité française et ne s'est jamais perçue comme une immigrante. Elle ne semble pas intéressée par les questions identitaires et par le fait de devoir absolument se définir d'une manière ou d'une autre.

En portant notre attention sur ce que nos enquêtés pensent de l'identité et leur façon de se définir, il est possible de déterminer trois grands groupes de spectateurs. Il est certain que quelques sujets puissent s'inscrire dans plus d'un groupe, mais nous tenterons de faire ressortir la caractéristique la plus importante pour eux pour les associer à une façon de percevoir la relation à son identité. D'abord, nous pouvons constater qu'une certaine portion des sujets considère que leur identité est fixe, ou du moins, se définissent clairement comme appartenant à une communauté quelconque. Ainsi, bien qu'ils diffèrent en d'autres moments, Lucie, Jean et Julie seraient de ceux pour qui l'identité est figée. Contrairement à eux, Michaël, Louise, Farrah et Jorge démontrent par leurs propos une identité multiple. Que ce soit parce qu'ils utilisent plusieurs manières de se définir ou parce qu'ils ont été amenés à voir leur propre identité modifiée, pour eux, il est impossible de ne se définir que d'une manière. Finalement, la dernière catégorie de spectateurs inclurait ceux pour qui l'identité n'est

pas une variable importante et qui ne se posent pas de questions relativement à cette dernière. Laure et Suzanne appartiendraient à ce sous-groupe, puisqu'aucune n'a senti le besoin d'élaborer son identité ou de se définir précisément.

Le rapport à l'immigration : la connaissance de l'Autre

Poursuivons avec la connaissance de l'Autre que pensent posséder nos enquêtés. Nous commencerons par les sujets non immigrants. Lucie explique être au fait de la réalité des immigrants puisqu'elle s'est mariée avec quelqu'un venu d'ailleurs. Ce faisant, ses enfants sont « biculturels » et leurs amis et eux ont été confrontés aux difficultés liées à cette réalité. Michaël exprime aussi son contact fréquent avec la diversité et ne perçoit quant à lui pas de distinction dans sa façon de traiter un immigrant et un non-immigrant. Il fait mention de son ouverture d'esprit et l'exprime par le fait qu'il a des amis issus de diverses communautés culturelles. Tout comme lui, Louise côtoie sur une base régulière des immigrants, mais le fait plutôt à distance puisqu'elle les croise au centre-ville de Montréal. Son contact et sa connaissance de l'Autre sont donc limités à ce qu'elle voit dans la rue et dans les transports en commun, ce qui ne débouche pas sur une connaissance interne du phénomène. Jean a quant à lui été exposé à différentes cultures en raison de ses nombreux voyages d'affaires, mais il ne fait pas de différence entre quelqu'un de couleur ou d'une autre nationalité. Il préfère s'intéresser à la personnalité plutôt qu'à ses origines, faisant en sorte qu'il ne s'attarde pas vraiment à connaître le parcours de l'Autre, plutôt sa personnalité. Finalement, Suzanne ne connaît aucun immigrant, mais manifeste néanmoins de l'ouverture envers eux en s'intéressant à ce qui se passe dans

le monde par le biais des actualités. Elle n'a donc pas d'idées préconçues à leur égard puisqu'elle ne s'était jamais arrêtée à penser à leur façon de voir le monde.

Du côté des enquêtés immigrants, Julie perçoit que le Québécois a souvent une peur de l'Autre qui empêche l'immigrant de bien s'intégrer à la société. Elle explique cela par le fait que le Québec se trouve dans une crise identitaire où ce qui menace l'homogénéité culturelle est vu comme dangereux. Farrah perçoit le même problème identitaire, mais croit que c'est à l'immigrant de s'adapter à cette société. Pour elle, pour qu'il y ait de l'harmonie, il importe de bien se connaître et de faire des efforts pour s'intégrer. Jorge, lui, est de ceux qui font des efforts pour mieux comprendre la société québécoise et se forger une identité en ce lieu. Malgré tout, il constate que le Québécois le décrit sans cesse comme un étranger, ce qui lui rappelle indirectement, par des gestes simples, qu'il ne pourra jamais faire partie intégrante de cette société. Pour Laure, la connaissance de l'Autre passe par l'affirmation que le Québécois se croit inférieur au Français en ne comprenant pas pourquoi celui-ci souhaite s'installer chez lui. Selon elle, le principal problème des Québécois est leur rapport à la question amérindienne, qui la touche, semble-t-il, beaucoup.

Tenter de regrouper les spectateurs en de grandes catégories s'avère ici plus complexe. Certes, des regroupements sont possibles entre tous les non-immigrants, sauf Suzanne, qui semblent fréquemment exposés à l'Autre. Malgré cela, pour certains, rien n'indique qu'ils connaissent réellement la réalité de l'Autre de par le fait que ces contacts sont souvent plutôt faibles. Néanmoins, il est possible de rapprocher Jean et Michaël, pour qui aucune différence n'existe entre immigrants et non-immigrants en ce qui a trait à la façon dont ils les traitent. Les points de vue de Julie et Farrah se

recourent en raison de leur perception du problème identitaire. Outre ces quelques rapprochements, esquissons une distinction entre les spectateurs par rapport à ce qui semble se dégager de leur connaissance de l'Autre. D'abord, un premier regroupement peut être constitué par ceux qui connaissent et comprennent l'Autre, et ce, de façon plus précise que de simplement le croiser. Sont alors inclus Lucie – mariée à un étranger –, Julie et Farrah. La seconde catégorie rassemble les sujets qui ne connaissent pas nécessairement l'Autre, mais qui manifestent une réelle ouverture et un effort pour apprendre à mieux le connaître. Les enquêtés Suzanne et Jorge composent cette catégorie. Le troisième groupement est composé de Louise et Laure. Pour elles, le contact avec l'Autre se fait de façon superficielle ; Louise croise dans la rue des étrangers, alors que Laure se complait dans sa position de française mais manifeste un petit intérêt pour la question amérindienne. Finalement, à l'autre bout du spectre se trouvent Jean et Michaël, qui eux ne voient aucune différence entre les immigrants et les non-immigrants. D'après eux, même s'ils sont ouverts à l'Autre, il n'y a pas de raison de croire que chacun est différent, ce qui importe est la personne en elle-même et non ses origines. Ils voient là une preuve qu'ils ne sont pas racistes, bien que le fait de ne pas voir de différence ne manifeste guère en soi une forme d'acceptation que l'Autre est un tant soit peu différent.

La représentation de l'immigrant

Voyons de quelle façon les enquêtés immigrants perçoivent la manière dont sont représentés les immigrants à travers la trilogie de Soleymanlou. D'après Laure, il s'agit plutôt d'une manifestation d'une expérience personnelle – celle de l'auteur – qui n'est donc pas nécessairement représentative de ce que les immigrants vivent

réellement. L'aspect très « scénographié » du spectacle contribue à sa manière de penser, d'autant plus qu'elle croit que l'objectif est d'illustrer un phénomène plutôt que de le comprendre. Julie pense aussi que certains aspects ont été amplifiés pour « le show », mais arrive néanmoins à sentir que les expériences des immigrants sont vraisemblables, puisque, à son avis, tout nouvel arrivant est confronté aux mêmes choses en arrivant au Québec. Elle semble penser que c'est surtout le vécu post-migratoire qui unit les immigrants, et non le pays d'où ils viennent ou le chemin qu'ils ont parcouru pour arriver ici. Néanmoins, elle trouve la trilogie représentative de tels questionnements, tout comme Jorge, qui se reconnaît assurément dans les questions soulevées. Pour lui, bien que ce soit clairement exagéré, il n'empêche qu'il est possible d'entrevoir à quoi ressemble un parcours d'immigrant à travers la pièce. Farrah partage avec lui le fait de se reconnaître dans les questions issues de la pièce tout comme elle pense que certains propos devraient être plus nuancés pour toucher vraiment.

Du côté des spectateurs non immigrants, Lucie précise que l'acte de créer la pièce et de répondre aux attentes d'un metteur en scène amène forcément une diminution dans l'intensité des propos ; elle trouve donc que ça a été amenuisé plus que grossi. L'expérience personnelle de l'auteur, toujours selon Lucie, devient donc le véhicule pour celle des autres, que ces derniers soient acteurs ou spectateurs. Louise partage l'idée que les propos ont été adoucis, mais précise que c'est parce que tous les acteurs étaient bien intégrés et québécois. Contrairement à elles, Suzanne pense que le propos a été grossi, ce qui ne l'empêche pas de sentir la vérité et de croire que ce qui est présenté devant elle est plausible. Bref, elle voit une nouvelle réalité grâce à la trilogie. Michaël croit quant à lui que certains passages sont représentatifs du vécu des

immigrants, alors que d'autres sont exagérés. Pour lui, l'humour ne porte pas forcément à la réflexion, ce qui provoque parfois des situations moins représentatives. Jean, de son côté, croit que le vécu des acteurs est montré de façon vraisemblable, mais que le médium théâtral empêche de croire entièrement à ce qui est présenté. Il pense que la pièce peut provoquer la réflexion chez certaines personnes, alors que d'autres ne seront que diverties.

Peu importe le spectateur, ce qui ressort le plus se trouve dans les nuances et dans le fait que la pièce est parfois représentative. Comme aucun des spectateurs n'affirme sans l'ombre d'un doute que la pièce est toujours un miroir de la réalité, il y se crée alors une division entre les spectateurs qui croient que le propos a été amplifié et ceux qui croient que le propos a été diminué. Le premier groupe serait composé de Julie, Jorge, Michaël et Suzanne. Le deuxième groupe inclut Louise, Lucie et Jean. Finalement, Farrah et Laure n'élaborent pas sur le caractère adouci ou amplifié de la représentation de l'immigrant, mais insistent néanmoins sur le fait que des nuances devraient être apportées pour que l'émotion soit au rendez-vous, ce à quoi Laure est plutôt sceptique.

La perception de l'échange intraculturel

D'emblée, pour Farrah, il est crucial que le dialogue intraculturel ait lieu pour que chaque communauté puisse se rapprocher et qu'on obtienne la paix globale. À ses yeux, la trilogie permet de connaître l'Autre, ce qui résulte dans le succès de l'échange intraculturel. Ainsi, manifestant déjà une ouverture à l'Autre, Farrah a été confortée dans sa vision de l'immigrant grâce à la trilogie. Julie poursuit dans la même veine en insistant sur le fait que de telles créations permettent de se connaître, de se parler et de

se rencontrer. *Trois* permet de comprendre ce que vivent les immigrants, ce qui a donc une influence positive sur la société selon ses dires. Julie perçoit donc que le dialogue intraculturel est réussi, mais souhaiterait voir plus d'œuvres – qu'elles soient de nature théâtrale, cinématographique ou autre – comme *Trois* pour que le dialogue puisse réellement avoir lieu au sein de toute la société. Alors que Julie croit que le théâtre est un bon médium, Jorge indique que cette forme n'est pas adaptée à tous et fait obstacle à un échange de qualité. D'entrée de jeu, il perçoit la pièce comme plus intéressante pour les étrangers bien que cette dernière ne fasse qu'effleurer certains moments plus difficiles liés à la condition d'immigrant, notamment toute la question du profilage racial. Jorge ne croit pas qu'une œuvre théâtrale arrive à transformer l'opinion de toutes les personnes, surtout lorsque celles-ci sont trop ancrées dans leurs croyances. Finalement, Laure aimerait que la trilogie ait un impact, mais elle doute que ce soit vraiment réalisable. L'approche de l'immigration est trop intellectuelle et reste trop dans la parole, ce qui nuit à un réel échange intraculturel. Ainsi, la pièce montre en quelque sorte un dialogue, mais ce dernier demeure peu répandu dans la société.

De son côté, Louise admet que le côté humoristique de la trilogie amadou le spectateur et l'amène à mieux adhérer au propos. Ce qui aide par ailleurs le spectateur est le fait que les acteurs sont québécois et qu'aucune forme d'extrémisme n'est perceptible. Pour elle, même si elle a avoué avoir changé sa façon de percevoir les jeunes immigrants à la suite de la représentation, l'immigrant doit être celui qui fait l'effort de s'intégrer à la société québécoise pour que l'échange intraculturel soit réussi. Suzanne a aussi été amenée à changer sa perception des immigrants et à ressentir plus d'empathie envers eux. Contrairement à Louise, elle croit que c'est aux Québécois de

s'ouvrir aux immigrants. Grâce à la trilogie, elle comprend mieux leur réalité, et par le fait même, elle semble indiquer que *Trois* serait une porte d'entrée pour ébaucher un dialogue intraculturel à plus grande échelle. Tout comme Suzanne, Lucie croit que la trilogie représente une étape dans la transformation des rapports avec l'autre. Par ailleurs, de son côté, elle perçoit le rapport intraculturel comme étant double, soit se faisant entre les comédiens sur scène et par la suite avec les spectateurs. La trilogie porte à réfléchir et présente un miroir des avancées de la société en ce qui a trait à l'immigration. En ce sens, elle montre qu'on est rendu plus loin que ce que d'autres événements pourraient faire croire. Michaël, lui, est sceptique quant au fait qu'un changement réel puisse être provoqué par *Trois*. Bien que la trilogie constitue une porte d'entrée intéressante pour aborder le sujet de l'identité, il est pour lui difficile de concevoir que certaines personnes « bornées » subissent un quelconque changement dans leur perception de l'Autre. Pour lui, les questionnements provoqués ont surtout des résonances chez ceux étant déjà intéressés par ces questions, et *Trois* ne fait donc que conforter les spectateurs dans leurs idées. Finalement, Jean démontre que si l'échange intraculturel est possible, il ne se fait pas sans conflit. Il a lui-même été en fort désaccord avec certains moments de la pièce, notamment par rapport à tout ce qui avait trait à la politique québécoise. Il croit que c'est à l'immigrant de s'intégrer au lieu où il habite, tout comme lui le fait lorsqu'il voyage pour affaires. Jean croit que la pièce peut provoquer une réflexion, mais il est toutefois très probable qu'elle ne le fasse pas, témoignant encore une fois de la difficulté de réaliser un dialogue intraculturel réussi.

Nous nous trouvons donc devant trois types de spectateurs. D'un côté se trouvent Farrah, Julie et Lucie pour qui l'échange intraculturel est réussi. Elles croient

que la trilogie porte à réflexion et qu'il devrait y avoir plus d'œuvres de même type pour que le dialogue intraculturel puisse se réaliser à l'échelle de la société. D'un autre côté, nous trouvons Louise et Suzanne. Ces dernières ont été en mesure de voir leurs propres visions de l'immigrant changer à la suite de la représentation, témoignant de la réussite du dialogue intraculturel. Notons par ailleurs, que Suzanne aurait pu se trouver dans le premier groupe en raison du fait qu'elle voit *Trois* comme une porte d'entrée au dialogue intraculturel et constate que la pièce porte à réflexion. Finalement, Laure, Jorge, Michaël et Jean constituent le dernier groupe, soit celui pour qui l'échange intraculturel est difficilement réalisable. Bien que chacun ait des raisons différentes pour évoquer l'échec du dialogue, il n'en reste pas moins que tous voient des obstacles à surmonter pour que *Trois* produise un impact considérable sur leurs relations avec les Autres.

Considérations théoriques et méthodologiques

Il est temps maintenant d'effectuer un retour sur les cadres théorique et méthodologique qui ont servi à réaliser ce mémoire. Le défi de notre mémoire résidait dans le fait qu'il se trouve à la croisée des études théâtrales, des études de réception et des études sur les communautés de spectateurs, ce qui en fait d'ailleurs l'originalité. Or, ce positionnement n'est pas fréquent et il nous apparaissait difficile de circonscrire notre recherche à un seul de ces aspects et, parfois, de trouver des références adéquates et pertinentes pour chacun d'eux. Effectivement, dès que les premières recherches ont été réalisées dans le but de construire le cadre théorique de ce mémoire, nous avons constaté que définir un cadre théorique incluant à la fois la notion de réception théâtrale et celle de l'interculturalité présenterait un défi étant donné que les études sur la

réception interculturelle ne sont pas légion. Il a donc fallu élargir notre champ de recherche pour traiter de façon plus générale de la théorie issue des méthodes qualitatives pour ensuite les transposer dans le contexte particulier de la réception théâtrale et terminer en les juxtaposant à la définition de l'interculturalité. Ce terme même nous a posé problème en raison des nombreuses définitions qui le composent. Nous en sommes venue à la conclusion que le terme « intraculturel » serait préférable étant donné qu'il met en avant le fait que la rencontre entre les communautés culturelles se fait au sein d'une même nation. En ce qui a trait aux notions liées à la réception théâtrale, outre la distinction entre spectateur et public, il a parfois été difficile de trouver des éléments traitant spécifiquement des rapports s'effectuant dans un contexte interculturel. Certes, les données trouvées sur l'identification du spectateur se sont avérées utiles, mais il a parfois fallu s'appropriier des notions pour les inclure dans le contexte propre de notre étude, ce qui d'ailleurs a été le cas par rapport à toutes les notions étudiées. Finalement, dans un autre ordre d'idées, les théories liées à l'analyse des résultats, soit la phénoménologie et l'herméneutique, nous ont surtout servi à établir le cadre méthodologique à privilégier de même qu'à trouver quelques balises au moment de l'analyse. Toutefois, nous nous sommes fiée tout autant à notre intuition de chercheuse qu'à la théorie pour mener les analyses, la théorie ne s'appliquant pas toujours facilement.

Par ailleurs, avoir choisi de travailler à partir d'une méthode issue des recherches qualitatives a provoqué son lot de défis et de contraintes qui, avouons-le, n'avaient pas été anticipés. D'entrée de jeu, le recrutement n'a pas été réalisé de façon optimale en raison de la courte période dont nous disposions pour approcher les

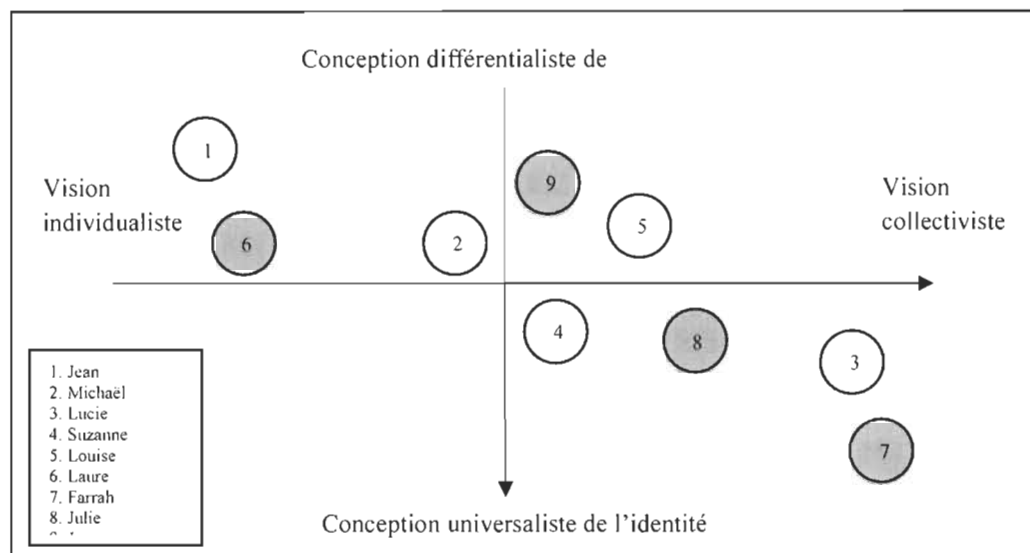
participants potentiels. Devoir sélectionner des spectateurs issus de l'immigration s'est révélé particulièrement difficile, justifiant leur nombre inférieur à celui des participants non immigrants. Nous avons dû nous fier à des caractéristiques telles que l'accent ou l'apparence physique pour tenter d'identifier les spectateurs immigrants et les intéresser à notre projet. Cette façon de procéder augmente grandement le risque de biais et n'est pas toujours fiable, comme l'indique le choix de la participante Chantal, qui s'exprime avec un fort accent français mais est née en sol canadien. Par ailleurs, l'analyse a été rendue plus difficile en raison du manque d'expérience dont nous disposions quant à la recherche qualitative. En outre, élaborer le guide d'entretien sans avoir au préalable réalisé certains essais d'entretien ou encore ne pas avoir prévu de relance s'est avéré une erreur compte tenu que certaines questions ont obtenu des réponses peu précises ou difficiles à interpréter. Le questionnaire est peut-être ici en cause, n'ayant pas été testé au préalable. De la même façon, avoir réalisé un seul entretien avec le participant ne nous a pas permis de les recontacter pour leur demander de préciser ou de développer certaines réponses. En effet, lors de l'analyse, certaines questions sont ressorties comme méritant que nous nous y attardons plus, mais il était impossible d'aller chercher ces éléments de réponse chez tous les participants puisque nous n'avions pas pensé à inclure telle question dans le guide d'entretien. Si nous avions disposé d'une deuxième rencontre, il est certain que la profondeur et la qualité des réponses en auraient été améliorées. En revanche, cela aurait sans doute dépassé le cadre d'un mémoire de maîtrise.

Tel qu'indiqué précédemment, le but premier de ce mémoire était de vérifier s'il existait des différences dans la réception d'une pièce de théâtre à caractère interculturelle en utilisant pour cela des entretiens réalisés avec des spectateurs tant immigrants que non immigrants. À la lumière des réflexions portées sur cette question, il est clair que nous avons des présupposés au début qui ne se sont pas nécessairement avérés lors de l'analyse. Alors que nous avons tendance à voir les deux groupes de spectateurs comme étant très séparés, nous nous sommes rendu compte qu'à l'intérieur des deux groupes, des différences pouvaient être remarquées et que des similitudes pouvaient exister au-delà du fait qu'il s'agissait d'immigrants et de non-immigrants. Si l'on s'en tient à la question de l'identité, il existe par exemple dans les deux groupes des personnes qui jugent que l'identité individuelle est plus importante que l'identité collective. De même, trouve-t-on des deux côtés des sujets pensant que ce sont les francophones qui devraient faire des efforts pour mieux accueillir les immigrants et des sujets pensant qu'il revient aux immigrants de travailler à leur propre intégration.

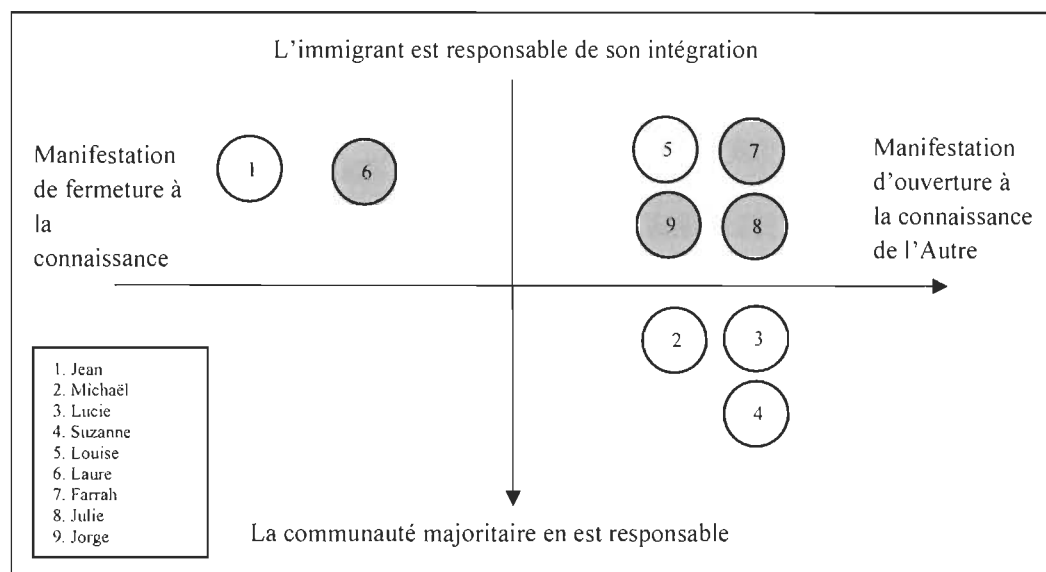
Dans le but de mieux illustrer le positionnement de nos sujets par rapport aux thèmes évoqués dans ce mémoire, nous avons regroupé les réponses sous forme de continuums, d'axes, témoignant des nuances entre les opinions de chacun, peu importe son origine culturelle. Nous avons choisi de disperser les réponses sous forme de points, ce qui fait bien ressortir l'emplacement de chacun des spectateurs en fonction des axes choisis. Ces axes touchent trois questions : 1) la conception de l'identité ; 2) les modalités de l'échange intraculturel ; et 3) la possibilité qu'une œuvre théâtrale portant sur l'immigration transforme le spectateur. Les tableaux ci-dessous regroupent donc des axes issus de diverses notions élaborées lors de l'analyse. Ces axes ont été

groupés en fonction de leur pertinence et des caractéristiques communes qu'ils avaient plutôt qu'en fonction des questions posées lors des entretiens.

Tableau 1 : Conception de l'identité

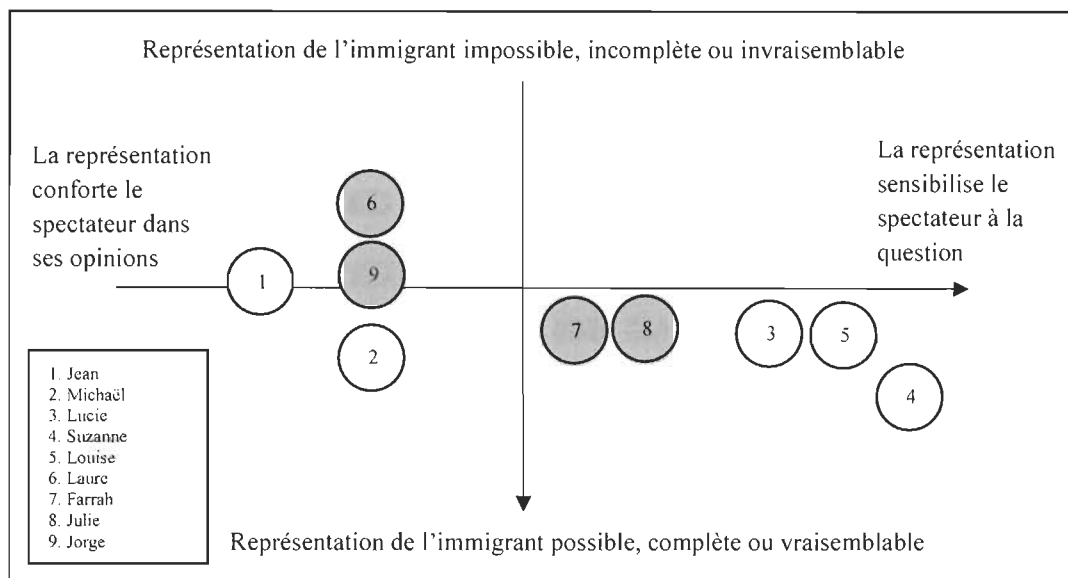


En ce qui concerne la conception de l'identité, on peut avancer que la majorité des immigrants a une vision collectiviste de l'identité, par rapport aux non-immigrants, pour qui l'identité se trouve au centre du schéma. Les sujets nés au Canada ont une conception plus variée de l'identité, notamment selon leur âge, leur sexe ou leur vécu.

Tableau 2 : Modalités de l'échange intraculturel

Nous constatons que presque la totalité des sujets, sans égard à leur origine, manifestent une ouverture à la connaissance de l'Autre, ou du moins, une certaine curiosité. En principe, cela tend à démontrer que la plupart des individus fait preuve d'ouverture à la diversité, même si c'est seulement jusqu'à un certain point. En outre, les immigrants sont plus portés à penser qu'il leur revient de s'adapter à leur société d'accueil, ce qui tranche avec les non-immigrants, dont un peu plus de la moitié pense que c'est à la communauté majoritaire d'intégrer les immigrants.

Tableau 3 : Transformation du spectateur par une pièce traitant de l'immigration



Ici, les résultats sont très dispersés, et ce, des deux côtés. Il est donc ardu d'effectuer des comparaisons nettes entre les groupes. Toutefois, nous notons que les spectateurs immigrants se trouvent au centre du schéma, ce qui indique qu'ils émettent des opinions plus nuancées quant à la transformation possible du spectateur à la suite de la représentation théâtrale. De leur côté, les non-immigrants se situent aux extrémités de cet axe, ils formulent donc des opinions plus tranchées, que ce soit d'un côté ou de l'autre de cet axe. Par ailleurs, les spectateurs non-immigrants ont une tendance légèrement plus marquée à trouver que l'immigrant est présenté de façon relativement vraisemblable ou complète.

Malgré ces quelques explications présentant des facteurs de différenciation, plus que tout, nous sommes amenée à conclure qu'il existe autant de raisons de percevoir différemment une œuvre théâtrale qu'il existe de spectateurs, que chacun peut y voir ce qu'il souhaite sans égard à son origine ethnique même si le pays d'origine, comme d'autres facteurs comme l'âge, le sexe, la scolarité, la confession

religieuse, peut avoir un effet sur la réception d'une pièce. Certes, certains recoupements peuvent être réalisés, mais nous ne pouvons pas affirmer avec certitude qu'il existe effectivement une réception différenciée uniquement en fonction de l'origine des spectateurs. Comme bien des phénomènes complexes, la réception est multifactorielle et varie en fonction d'un ensemble d'éléments, comme les tableaux ci-haut le montrent bien. En un sens, ce qui regroupe tous ces spectateurs est la volonté d'assister à une représentation théâtrale évoquant des questions susceptibles de provoquer des conflits. Que le spectateur ressorte du spectacle en ayant ou non changé son opinion face à l'immigration, il reste que pendant les heures que dure *Trois*, il a été plongé dans la réalité d'une personne immigrante et a assisté à un polylogue qui inclut certes quelques conflits, mais où chacun dispose néanmoins d'un temps de parole.

Le théâtre peut-il alors être un moyen pour que s'amorce un échange entre les diverses communautés culturelles ? Bien sûr, ce ne seront pas tous les Québécois qui assisteront à des spectacles tels que *Trois* et seront touchés par eux, mais même si seulement quelques spectateurs ressentent l'impact que peut avoir une telle trilogie, « ces changements, aussi petits soient-ils, sont d'une importance capitale pour les sociétés étant donné que les grands changements au niveau social peuvent être le résultat de changements mineurs à un niveau personnel.⁹¹ »

⁹¹ Nous traduisons librement : « These changes, however small, are paramount importance for societies since big changes on a societal level can be the result of minor changes on a personal level. » Marios Koukounaras-Liagis, « Can an educational intervention, specifically Theatre in Education, influence student's perceptions of attitudes to cultural and religious diversity? A socio-educational research », *British Journal of Religious Education*, vol. 33, n° 1, 2011, p. 86.

Bibliographie

BEN-MESSAHEL, Salhia, *Des frontières de l'interculturalité. Étude pluridisciplinaire de la représentation culturelle : Identité et Altérité*, France, Septentrion Presses Universitaires, 2009.-

BENNETT, Susan, *Theatre Audiences. A theory of production and reception*, New York, Routledge, 1997.

BERTHIER, Nicole, *Les techniques d'enquête en sciences sociales. Méthode et exercices corrigés*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « Cours Sociologie », 2006.

BHARUCHA, Rustom, *Theatre and the World. Performance and the politics of culture*, New York, Routledge, 1993.

BRETON, Raymond, « Modalités d'appartenance aux francophonies minoritaires : essai de typologie », *Sociologie et sociétés*, vol. 26, n° 1, 1994, p. 59-69.

CASSIVI, Marc, « Mani Soleymanlou : Prêt pour le débat », *La Presse*, 5 octobre 2014, en ligne le 5 octobre, URL : <http://www.lapresse.ca/arts/201410/04/01-4806322-mani-soleymanlou-pret-pour-le-debat.php>.

DAYAN, Daniel, « Avant-Propos. Raconter le public », dans *Hermès, La Revue*, n° 11-12, 1993.

DE MARINIS, Marco, « L'expérience de l'altérité. Le théâtre entre interculturalisme et transculturalisme », *L'Annuaire théâtral*, n° 26, 1999, p. 84-102.

DORAIS, Louis-Jacques, « La construction de l'identité », dans DESHAIES, Denise et VINCENT, Diane, dir., *Discours et constructions identitaires*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Culture française d'Amérique », 2004.

DOSPINESCU, Liviu, « Attitudes de recherche en phénoménologie de la réception théâtrale ou comment "une tourbière" fait figure de réduction phénoménologique », *Recherches qualitatives*, vol 5, no 1, 2005, p. 43-61.

DOSPINESCU, Liviu, « Effet de présence et non-représentation dans le théâtre contemporain », *Tangence*, n° 88, 2008, p. 45-61.

EAGLETON, Terry, *Critique et théorie littéraires. Une introduction*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

Festival TransAmériques, *Dossier de presse : Trois*, Montréal, 2014, en ligne le 5 septembre 2014, URL : <http://www.fta.ca/archive/trois>.

GLESNE, Corrine, *Becoming Qualitative Researchers: An Introduction*, 4^e édition, Boston, Pearson Education, 2010.

GRINBERG, León et GRINBERG, Rebeca, *Psychanalyse du migrant et de l'exilé*, Lyon, Césura Lyon Éditions, coll. « Psychanalyse », 1986.

GRISWORD, Wendy, *Cultures and Societies in a Changing World*, 4^e édition, États-Unis, Sage publications, coll. « Sociology for a new century », 2013.

HURLEY, Erin, *National Performance. Representing Quebec from Expo 67 to Céline Dion*, Toronto, University of Toronto Press, coll. « Cultural Spaces », 2011.

HUTCHINSON, Yvette, « The “Dark Continent” Goes North : An Exploration of Intercultural Theatre Practice through Handsping and Sogolon Puppet Companies’ Production of Tall Horse », *Theatre Journal*, vol. 60, n° 1, mars 2010, p. 57-73.

JAUSS, Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1978.

KENNEDY, Dennis, *The Spectator and the Spectacle : Audiences in Modernity and Postmodernity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

KNOWLES, Ric, *Theatre & Interculturalism*, Angleterre, Palgrave Macmillan, 2010.

LE BRETON, David, *L'interactionnisme symbolique*, Paris, Presses universitaires de France, 2004.

KOUKOUNARAS-LIAGIS, Marios, « Can an educational intervention, specifically Theatre in Education, influence student’s perceptions of attitudes to cultural and religious diversity? A socio-educational research », *British Journal of Religious Education*, vol. 33, n° 1, 2011, 75-89.

LEHMANN, Hans-Thies, « Note sur l'*anagnorisis*. Réflexions sur le spectateur dans le théâtre pré- et postdramatique », dans HUNKELER, Thomas et autres (dir.), *Place au public. Les spectateurs du théâtre contemporain*, Genève, MétisPresses, 2008.

LÉTOURNEAU, Jocelyn et RUEL, Jacinthe, « Nous Autres les Québécois. Topiques du discours franco-québécois sur Soi et sur l'Autre dans les mémoires déposés devant la Commission Bélanger-Campeau », dans FALL Khadiyatoulah et autres (dir.), *Mots, représentations : enjeux dans les contacts interethniques et interculturels*, Ottawa, Presses de l'Université d'Ottawa, coll. « Actexpress », 1994.

LEVERATTO, Jean-Marc, *Introduction à l'anthropologie du spectacle*, Paris, La Dispute, 2006.

LO, Jacqueline et GILBERT, Helen, « Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis », *The Drama Review*, vol. 46, n° 3, automne 2002, p. 31-53.

MERVANT-ROUX, Marie-Madeleine, *L'assise du théâtre : pour une étude du spectateur*, Paris, CNRS Éditions, 1998.

MOISAN, Clément, *Écritures migrantes et identités culturelles*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études », 2008.

MOISAN, Clément et HILDEBRAND, Renate, *Ces étrangers du dedans : une histoire de l'écriture migrante au Québec (1937-1997)*, Québec, Nota Bene, coll. « Études », 2011.

NOËL, Alain, *La conduite d'une recherche : mémoires d'un directeur*, Montréal, Les Éditions JFD, 2011.

QUELLET, Pierre (dir.), *Le soi et l'autre. L'énonciation de l'identité dans les contextes interculturels*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2002.

PAILLÉ, Pierre et MUCCHIELLI, Alex, *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*, 3e édition, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2013.

PARENT, Roger, *Résoudre des conflits de culture. Essai de sémiotique culturelle appliquée*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Intercultures », 2009.

PAVIS, Patrice, *Le théâtre au croisement des cultures*, Paris, José Corti, 1990.

-----, *Intercultural Theatre Today*, Forum Modernes Theater, vol. 25, no 1, 2010.

-----, dir., *The Intercultural Performance Reader*, New York, Routledge, 1996.

POIRIER, Christian, « Entre optimisme tranquille et inquiétudes identitaires. Enjeux territoriaux, socioculturels et politiques de la diversité au Québec », dans LACASSE, Nicole et PALARD, Jacques (dir.), *Immigration et intégration au Québec et en France. Enjeux de société et expériences territoriales*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. « Rencontres Champlain-Montaigne », 2010.

SAADA, Serge, *Et si on partageait la culture? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*, Toulouse, Éditions de l'attribut, coll. « La Culture en questions », 2011.

SAUVAYRE, Romy, *Les méthodes de l'entretien en sciences sociales*, Paris, Dunod, 2013.

SOLEYMANLOU, Mani, *Trois*, Montréal, L'instant même, coll. « L'instant scène » 2014.

VUYK, Kees, POELMAN, Linda, CEROVECKI, Ivana et VAN ERVEN, Eugène, « "To be Dutch or not to be Turkish, that is the question", or, how to measure the reception of a community-based play about living between cultures », *Research in Drama Education : The Journal of Applied Theatre and Performance*, vol. 15, n° 3, 2010, p. 339-359.