

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SANS ÉTIQUETTE :

LA DIVERSITÉ CULTURELLE ET LE THÉÂTRE MONTRÉALAIS
FRANCOPHONE ACTUEL REPOSANT SUR LES TÉMOIGNAGES
D'ARTISTES MONTRÉALAIS ISSUS DE DIFFÉRENTES COMMUNAUTÉS
CULTURELLES

MÉMOIRE

PRÉSENTÉ

COMME EXIGENCE PARTIELLE

DE LA MAÎTRISE EN THÉÂTRE

PAR

ANA PFEIFFER QUIROZ

NOVEMBRE 2017

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.03-2015). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Nous tenons à débiter notre mémoire en prenant le temps de remercier avant tout notre directrice de recherche Geneviève Billette de nous avoir accompagnée dans cette aventure qui a signifié, pour nous, le retour aux études après plusieurs années de pratique théâtrale dans un autre pays. Son talent, sa passion et son professionnalisme nous ont permis d'aller plus loin dans nos réflexions et nos idées. Un merci spécial à Yves Jubinville pour avoir su nous accompagner dans la rédaction de notre mémoire. Vos commentaires rigoureux nous ont aidés grandement. Lors de notre parcours à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM, nous avons eu l'opportunité de rencontrer de professeurs allumés et généreux : Marie-Christine Lesage, Martine Beaulne, Stéphanie Jasmin, Francine Alepin, Émilie Martz-Khun, Hans-Thies Lehmann, Peter Bataklijev et Ney Wendell Cunha Oliveira. Vos commentaires avisés ont nourri notre travail théorique et pratique. Merci à toute l'équipe du Centre des auteurs dramatiques pour son appui inconditionnel dans notre travail de recherche. Merci Paul Lefebvre, nos discussions sur le théâtre québécois ont été capitales dans le développement de notre mémoire. Merci Carole Lavoie de nous avoir reçue toujours si chaleureusement quand nous faisons nos interminables lectures au CEAD. Rédiger un mémoire dans une deuxième langue n'est pas toujours facile. Cependant, nous avons pu compter sur l'aide précieuse de Chantal Gamache du Service à la vie étudiante de l'UQAM. Merci Chantal pour le dévouement que vous avez montré à notre sujet. Merci aussi à Jean-Claude Côté pour son aide avec le français. Un grand merci à toute l'équipe de création et production de *Sans étiquette* pour leur implication. Merci Anne-Marie Spénard, Ariane Lamarre, Pascal Cousineau, Josianne Dulong-Savignac. Merci aux acteurs : Thomas Leblanc, Lyne Labrie, Émilie Monnet, Manuel Aranguiz, Patricia

Perez, Peter Batakliiev, Ligia Borges, Tatiana Zinga Botao, Cynthia Trudel, Sorachny Tan, Fayolle Jean Jr. et Alexander Peganov. Merci de tout notre cœur. Merci aussi à notre famille et à notre chum québécois « de souche », Boris Ruest, pour avoir vécu aux côtés d'une « minorité visible et audible » pendant ces années pas toujours faciles d'adaptation et d'intégration aux études.

DÉDICACE

À notre petite Olivia,
notre source d'inspiration et d'encouragement

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	vii
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I	
LA PRÉSENCE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LE THÉÂTRE FRANCOPHONE ACTUEL.....	8
1.1 Aperçu du profil démographique de Montréal du point de vue historique	9
1.2 Le théâtre montréalais et le portrait sociodémographique actuel.....	15
1.3 La dramaturgie québécoise des cinq dernières années et la diversité culturelle.....	16
1.3.1 Les personnages autochtones dans la dramaturgie québécoise des cinq dernières années	17
1.3.2 Les personnages immigrants dans la dramaturgie québécoise des cinq dernières années	26
1.4 <i>Trois, Moi et l'autre, Sans pays et Polyglotte</i>	34
1.5 Initiatives des artistes autochtones	37
CHAPITRE II	
LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LE THÉÂTRE MONTRÉALAIS FRANCOPHONE EN REGARD DE L'ÉVOLUTION DÉMOGRAPHIQUE	39
2.1 Les différents programmes de Montréal art interculturel (MAI) et de Diversité artistique Montréal (DAM)	40
2.2 Le théâtre québécois comme lieu d'expression d'une prise de parole du peuple québécois	49
2.3 La langue et les accents dans le théâtre montréalais	54
CHAPITRE III	
LES ÉTAPES DE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE DE <i>SANS ÉTIQUETTE</i>	60
3.1 La <i>parrèsia</i> par Michel Foucault.....	63

3.1.1	La prise de parole citoyenne d'artistes montréalais	66
3.1.2	Un état de délivrance des acteurs dans le processus de création....	68
3.1.3	Synthèse.....	75
3.2	Le questionnaire comme structure dramaturgique et la mosaïque comme une esthétique visuelle dans <i>Sans étiquette</i>	75
3.2.1	La mosaïque née des artistes qui ont répondu au questionnaire.....	78
3.2.2	La polyphonie née des réponses au questionnaire.....	79
3.3	Le jeu parrésiasique dans <i>Sans étiquette</i>	80
3.3.1	Le voyage du politique à l'intime dans l'écriture scénique de <i>Sans étiquette</i>	82
3.3.2	Aménagement spatial de <i>Sans étiquette</i>	84
	CONCLUSION.....	88
	ANNEXE A	
	LISTE DES PIÈCES SELECTIONNÉES POUR NOTRE CORPUS DE RECHERCHE.....	96
	ANNEXE B	
	LISTE DE LA BASE DE DONNÉES DU CEAD	99
	ANNEXE C	
	TÉMOIGNAGES DES ACTEURS	115
	BIBLIOGRAPHIE	118

RÉSUMÉ

Dans ce mémoire, nous désirons ouvrir un dialogue interculturel grâce aux témoignages d'artistes montréalais de diverses origines. Ces témoignages peuvent nous aider à identifier les raisons qui expliquent l'écart entre la diversité culturelle de Montréal et sa représentation sur les scènes de théâtre. Comment le théâtre peut-il devenir un espace de rencontre dans une société multiculturelle comme celle de Montréal? Nous dressons d'abord l'état des lieux de la place de la diversité culturelle dans le théâtre local francophone. Premièrement, nous donnons un aperçu des mouvements migratoires de la ville de Montréal. Deuxièmement, nous identifions comment les personnages autochtones ou issus de l'immigration sont abordés dans la dramaturgie québécoise des cinq dernières années. Et finalement, nous analysons certaines créations théâtrales montréalaises qui abordent le sujet de l'Autre. Nous notons un faible dialogue entre les artistes québécois « de souche » et les artistes dits de la diversité. Nous explorons des pistes de réponses en examinant d'une part, les programmes de deux organismes (MAI et DAM) chargés de la diffusion des œuvres interculturelles ou de l'accompagnement à l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu théâtral et, d'autre part, l'histoire de la naissance du théâtre québécois. Cela nous permet de faire un lien entre les artistes québécois fondateurs de ce théâtre et les artistes dits de la diversité. Nous constatons l'éclosion d'un mouvement de revendication artistique mené par des artistes autochtones et des artistes issus de l'immigration à l'heure actuelle. Finalement, nous proposons une création qui ouvre un dialogue interculturel et met sur la table les témoignages de 12 artistes montréalais issus de diverses origines: métisse-autochtone, québécois de souche, métis-immigrant et issus de l'immigration. Ces témoignages sont devenus le matériau d'un essai scénique, qui s'appuie sur le concept de *parrêsia*¹, ou courage de la vérité, développé par Michel Foucault. C'est ainsi qu'avec cette distribution composite d'acteurs montréalais, nous avons proposé la mise en place d'un dialogue franc sur la diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone.

MOTS-CLÉS : diversité culturelle, dialogue interculturel, théâtre montréalais francophone, *parrêsia*, témoignages.

¹ *Parrêsia* : « mot du grec ancien παρρησία (« parler de tout ») (de πᾶν, « tout », et ῥῆσις, « discours »). Il existe aussi la calligraphie parrhêsia \pa.ɛ.zja\ qui dans la Grèce antique signifiait liberté de parole. (Informations obtenus d'après le Dictionnaire Grec-Français, 2002). Pour notre mémoire nous suivons la graphie utilisée par Michel Foucault dans son ouvrage *Le gouvernement de soi et des autres* (2009).

INTRODUCTION

Ce projet de mémoire-création est né de nos questionnements, en tant qu'artiste immigrante. Notre expérience personnelle nous a amenée à récolter des témoignages auprès d'artistes issus de l'immigration, d'artistes québécois dits « de souche » et d'artistes autochtones. Ces témoignages représentent des pistes importantes de réflexion pour créer, au sein du théâtre montréalais, un espace de rencontre collective où un appel à ce qui nous rassemble, notre humanité, est encore possible. Cette recherche-création pense pouvoir apporter de nouvelles réflexions en matière de présence et de représentation de la diversité culturelle au sein du théâtre montréalais et favoriser un dialogue interculturel dans le milieu théâtral francophone.

Les mouvements migratoires présents dans les grandes villes modernes produisent des brassages culturels constants. Montréal, la métropole québécoise, n'échappe pas à ce phénomène de mondialisation. C'est en effet une ville colorée et hétérogène, qui se caractérise, entre autres, par sa diversité démographique. L'immigration en croissance depuis plus de 50 ans le confirme. Néanmoins, les mouvements migratoires, les plus récents et les plus anciens, ne sont pas les seules causes de cette diversité culturelle. La population montréalaise est composée à la base des trois cultures distinctes qui façonnent le Canada : les cultures autochtones des Prem eres Nations, les cultures française et anglaise.

La population montréalaise est dans un processus de mélange et de transformation continu. Ce phénomène soulève des enjeux sociaux, identitaires et politiques : la place des immigrants et des Premières Nations dans la société québécoise et le sentiment d'appartenance à une société. Les enjeux identitaires et politiques sont présents dans la plupart des villes occidentales modernes comme le décrit Georges Banu : « La ville se présente comme un milieu multiple et varié, un milieu à identité variable, un milieu impur. » (1994)

Si nous nous promenons par les rues de Montréal, nous aurons la chance de voir des citoyens de presque toutes les ethnies du monde, nous entendrons plusieurs langues, notamment, le français, celui-ci parlé avec plusieurs accents. Le théâtre montréalais francophone semble être en marge de ce contexte de brassage culturel. Il est indéniable que la diversité culturelle et le théâtre francophone entrent rarement en dialogue. Les scènes théâtrales francophones à Montréal présentent, la plupart du temps, des distributions d'acteurs très homogènes et peu diversifiées en termes d'origines culturelles et ethniques. Cependant, il existe, dans les dernières années, des tentatives isolées de certains artistes pour briser cette « pureté ». La grande majorité de ces démarches artistiques proviennent d'artistes autochtones, métis ou issus de l'immigration.

Si on reprend la citation de Banu, on observe qu'il parle d'un « milieu impur » en termes d'« un milieu à identité variable ». C'est précisément cette impureté de la ville montréalaise qui nous intéresse dans ce mémoire-crédation. Comment l'art théâtral peut-il témoigner de ce contexte composite des sociétés modernes? En tant qu'artiste, nous souhaitons faire monter cette impureté sur scène.

Pour certains, ce souhait apparaît impossible à réaliser. Pour d'autres, une recherche autour de la diversité culturelle au théâtre peut facilement conduire à des pistes de recherche encore nébuleuses et à des déraillements éthiques. Cependant, les questionnements sur la diversité culturelle et le théâtre francophone sont au cœur du

débat dans le milieu théâtral local depuis quelques années. En dépit du scepticisme des uns et de l'indifférence des autres sur ce sujet, ces questionnements témoignent d'un enjeu majeur : la faible présence de la diversité culturelle montréalaise dans le théâtre local francophone.

Le milieu théâtral francophone, notamment le Conseil québécois de théâtre (CQT), commence à s'intéresser à ce constat.

Le théâtre québécois vit de métissages prometteurs qui annoncent une multitude de nouvelles voies artistiques. Ces cultures maghrébines, haïtiennes, latino-américaines, d'Europe de l'Est, d'Asie, sans oublier celles des Premières Nations, s'insèrent dans nos vies et viennent bousculer notre québécity et c'est tant mieux. (Rondeau, 2015)

Ce message d'ouverture de Jean-Léon Rondeau, président du Conseil québécois du théâtre, lors du 13^e congrès du CQT, *Théâtre et diversité culturelle*, tenu en novembre 2015, montre la volonté du CQT de faire avancer ce dossier. Néanmoins, parler de diversité culturelle n'est jamais une tâche facile. Plusieurs interventions, lors du congrès, témoignaient d'un sentiment d'inconfort et d'impuissance chez les artistes dits québécois de souche et d'un sentiment de méfiance et de frustration chez les artistes autochtones, ainsi que chez les artistes dits de la diversité, notamment les artistes issus de l'immigration et les artistes québécois catégorisés comme « minorité visible ». La complexité de notre sujet d'étude est indéniable. Il peut créer des opinions divergentes parmi nos lecteurs. Cependant, en tant que chercheuse et artiste, nous prenons le risque.

Les questionnements sur la diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone non seulement constituent un sujet de recherche passionnant, mais cette problématique ébranle aussi notre quotidien de manière intime. Ils sont au cœur de notre démarche artistique, en tant qu'artiste immigrante d'origine péruvienne. Arrivée à Montréal en 2006, nous ne parlions pas le français. Nous l'avons appris dans le but d'être capable d'exercer notre métier, le théâtre, dans notre nouvelle ville. À ce

moment-là, certains nous ont dit : « Il faut que tu fasses quelque chose sur les immigrants en espagnol. » Nous trouvions cette idée insensée, même dangereuse, car elle risquait de nous isoler et de nous emmener à instaurer un théâtre fait par des immigrants pour les immigrants. Cela équivalait à un non-sens pour nous. Nous étions ici pour faire partie du milieu du théâtre montréalais francophone et nous ne laisserions personne nous écarter de ce but. Nous ne voulions pas d'étiquettes apposées à notre art. Nous étions décidée, il fallait parler la langue et après, faire le théâtre dont nous rêvions. Il y a déjà dix années de cela. Nous avons appris la langue. Nous nous sommes sentie inspirée maintes fois pour démarrer un projet théâtral à Montréal et nous nous sommes aussi sentie plusieurs fois désillusionnée, démunie et sans forces pour continuer, et cela jusqu'au point où nous avons laissé tomber le rêve de faire du théâtre à Montréal.

Effectivement, au début de 2007, nous avons décroché un contrat en cinéma à Lima, comme assistante à la réalisation. Nous trouvions difficile de le refuser et de continuer à nous battre contre vents et marées à Montréal. Ainsi, nous sommes retournée à Lima, notre ville natale, et ce contrat a été suivi par d'autres au cinéma et au théâtre. Nous avons la conviction de ne jamais retourner à Montréal. Néanmoins, nous restions avec le sentiment de n'avoir pas pu accomplir ce que nous nous étions proposé. C'est ainsi que notre « tête de cochon » comme on dit en bon québécois, nous a ramenée à Montréal en 2010, avec la conviction de démarrer une recherche et une pratique artistique en théâtre dans cette ville d'Amérique du Nord. Le théâtre que nous rêvons de développer à Montréal est un théâtre loin du théâtre de ghetto. Le théâtre dont nous rêvons est un théâtre où tous les accents sont possibles, un théâtre montréalais qui témoigne de la richesse démographique et historique de la ville. Nous rêvons d'un dialogue artistique interculturel entre les artistes habitants de cette ville.

Ce témoignage d'ordre intime que nous venons de partager, s'avère révélateur dans notre démarche de recherche et de création. Non seulement il exprime les motivations

et les objectifs de notre étude, mais il représente aussi l'axe central de notre sujet de recherche : la diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone actuel vus à travers les yeux d'artistes montréalais issus de différentes communautés culturelles. C'est ainsi que nous avons décidé de travailler avec le témoignage d'artistes montréalais dans la création de notre essai scénique, *Sans étiquette*. C'est à travers le dévoilement franc des expériences et des opinions personnelles d'artistes montréalais que cette étude vise à trouver des pistes de réflexion qui ouvriraient les portes à un dialogue interculturel dans le théâtre montréalais francophone.

Pour travailler à partir du dévoilement des expériences vécues, nous nous sommes appuyée sur le concept de *parrêsia* développé par Michel Foucault. Notamment, sur l'ouvrage *Le courage de la vérité. Le Gouvernement de soi et des autres II* (2009). Cet ouvrage compile le dernier cours du philosophe donné au Collège de France, en 1984. La *parrêsia* ou l'« acte de franc parler » que Foucault développe dans cette étude est explorée dans notre processus de création. Elle nous conduit ainsi à aborder les témoignages des acteurs comme des discours de « dire vrai ». Le vrai, ici mentionné par Foucault, ne réfère pas à la vérité absolue, mais plutôt à une parole de franchise. La vérité exprimée par l'acte parrésiatique constitue le droit de prendre la parole publiquement et d'énoncer avec courage une vérité à laquelle le parrésiate doit être lié de manière intime.

Le courage de parler de sujets complexes avec franchise sur la scène constitue un chemin que certains artistes de théâtre ont déjà emprunté. C'est ainsi que Baptiste Pizzinat qualifie cette quête « de franc parler » de certains artistes comme un mode de *parrêsia*. Dans son article intitulé « Pippo Delbono et le courage de la vérité », Pizzinat (2012) utilise la notion de la *parrêsia* foucauldienne pour présenter le parcours de cet artiste italien, comme un acte de mise à nu de sujets polémiques et actuels. Pizzinat mentionne également d'autres artistes de la scène contemporaine qui ont la même nécessité d'interpeller leur société à partir de leur propre vérité. Parmi

eux, on trouve Antonin Artaud, Pina Bausch, Peter Brook, Bernard-Marie Koltès, etc. Également, nous avons identifié des exemples de créations théâtrales que nous pouvons, à notre avis, qualifier de créations parrésiasiques, comme *Rwanda 94*, de Groupov, *Véronique Doisneau*, de Jérôme Bel, *100% stadt*, du collectif de mise en scène Rimini Protokoll. Ces créations convoquent sur la scène théâtrale des récits intimes et le « franc parler » des interprètes. Dans ces créations, il est fréquent que les interprètes n'incarnent pas de personnages à proprement parler. Ils se présentent comme étant eux-mêmes et racontent des passages de leur vie. Toutes ces créations nous ont servi de références pour aborder la création de *Sans étiquette*. La diversité de leurs esthétiques nous a montré la possibilité illimitée de l'exploration d'un discours de franchise au théâtre. Dans notre création, nous tentons de mettre de l'avant les paroles d'acteurs montréalais dans toute leur diversité, pour susciter une réflexion sur leur intégration au sein du théâtre montréalais francophone.

Dans le premier chapitre de ce mémoire, nous dressons l'état des lieux de la place de la diversité culturelle dans le théâtre local francophone. Pour ce faire, nous nous penchons sur la dramaturgie québécoise des cinq dernières années, ainsi que sur les initiatives d'artistes de théâtre autour de la diversité. Nous avons retenu les créations suivantes *Trois*, *Moi et l'autre*, *Sans pays* et *Polyglotte*, qui portent sur l'immigration ainsi que la création *Muliats* de la compagnie Menuentakuan, qui porte sur les relations entre les Autochtones et les Québécois. Dans le deuxième chapitre, nous essayons de d'analyser les mécanismes qui favorisent l'écart entre la diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone. Pour cela, nous examinons d'abord le processus d'intégration des artistes professionnels dits de la « diversité », à travers certains programmes d'organismes montréalais qui travaillent autour de l'interculturalité. Par la suite, nous rappelons les liens entre le théâtre québécois et la revendication identitaire et langagière du peuple québécois. Il nous semble important de bien comprendre cette condition historique complexe pour saisir les grands enjeux d'un dialogue interculturel au sein du théâtre francophone. Dans le troisième chapitre,

nous abordons les étapes de la démarche de création de *Sans étiquette*. D'abord, nous expliquons de quelle manière la *parrêsia*, concept développé par Michel Foucault (2009), est devenue la ligne directrice de notre démarche de création. Par la suite, nous présentons notre questionnaire comme l'outil qui nous a servi à structurer la dramaturgie de notre essai scénique. Puis, nous expliquons comment les réponses des artistes aux questions de *Sans étiquette* ont produit un récit polyphonique. Finalement, nous abordons le jeu parrésiasique. Nous montrons comment le lien entre l'intime et le politique de l'acte parrésiasique a encadré la conception de notre création et comment cette conception a influencé l'aménagement de l'espace de représentation.

CHAPITRE I

LA PRÉSENCE DE LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LE THÉÂTRE FRANCOPHONE ACTUEL

Nous nous intéressons dans ce mémoire à la place qu'occupe la diversité culturelle dans le théâtre montréalais francophone exclusivement. La plupart des institutions culturelles francophones et anglophones se sont développées séparément au Québec, tel est le cas du théâtre. Le théâtre francophone et le théâtre anglophone constituent deux mondes parallèles, « deux solitudes ». Le milieu théâtral anglophone à Montréal conçoit la diversité culturelle différemment. Cependant, notre corpus d'étude n'aborde pas le théâtre anglophone. Nous nous concentrons sur le théâtre montréalais en langue française.

Dans la société montréalaise, la diversité culturelle se perçoit souvent, de façon implicite, comme composée de la population autochtone des Premières Nations, de la population née ailleurs qu'au Québec et des descendants directs de ces deux populations. Cette perception reste discutable. Montréal, ville fondée sur un ancien territoire mohawk par la monarchie française et conquise, par la suite, par l'Empire britannique dans un contexte colonial, est le fruit d'un choc culturel depuis ses débuts. Le recensement de 2006 révèle que la ville de Montréal compte une faible présence d'autochtones et que près du tiers de sa population est issu de l'immigration.

La population immigrante est en augmentation à Montréal depuis sa fondation par les Européens. En revanche, la population autochtone à Montréal et dans le reste du Canada n'a pas augmenté après l'arrivée des Européens; bien au contraire, elle a diminué de manière radicale et violente.

Ce premier chapitre présente, premièrement, le profil démographique de Montréal et deuxièmement, l'état des lieux du théâtre montréalais francophone par rapport au portrait démographique actuel de la ville. Troisièmement, nous présentons une analyse des productions dramaturgiques québécoises des cinq dernières années, qui présentent des personnages non seulement québécois francophones, mais aussi autochtones ou immigrants. C'est-à-dire, des pièces qui mettent en lumière la relation et le dialogue entre les divers imaginaires sociaux montréalais actuels dans un même espace fictionnel. Il sera question, par la suite, de se concentrer sur quatre créations théâtrales qui traitent du rapport à l'Autre dans la société montréalaise. Finalement, nous donnons un aperçu des dernières initiatives des artistes autochtones dans le théâtre francophone montréalais.

1.1 Aperçu du profil démographique de Montréal du point de vue historique

La présence des peuples autochtones et les mouvements migratoires ont contribué à la constitution de la diversité démographique de Montréal. Aujourd'hui, la ville compte une très faible population autochtone. Les politiques du Canada au sujet des Autochtones ont provoqué, tout au long de son histoire, la marginalisation et la diminution de cette population.

En 1760, l'Empire britannique prend le pouvoir sur les territoires appartenant à la France en Amérique du Nord. L'Angleterre s'est arrogé le droit d'exercer une autorité sur la population autochtone. Ce qui signifiait un dérapage politique considérable, car

les peuples autochtones étaient des peuples libres et ils n'avaient pas été conquis par la France :

L'idée que les Autochtones ont été conquis est profondément enracinée dans l'imaginaire collectif des Québécois. Mais d'où vient cette idée, sinon des manuels scolaires d'autrefois? L'histoire du Canada nous présentait, illustration à l'appui, Jacques Cartier plantant une croix à Gaspé en 1534. Il prenait ainsi possession du territoire au nom du roi de France. Il faut cependant se demander si on n'a pas abusé de cette image. Le fait de planter quelques croix sur un territoire pouvait-il suffire à assurer la souveraineté de la France sur les terres et les sociétés amérindiennes et inuites? Rien de moins sûr. (Lepage, 2009, p.3)

En 1763, la Proclamation royale devient la première constitution du pays. Dans ce premier document officiel, la question des Autochtones occupe une grande place. Il semble fondamental d'encadrer et d'instaurer une relation pacifique avec ces peuples pour construire un pays. Ainsi, les premiers traités entre la Confédération canadienne et les Amérindiens contiennent des alliances amicales, tout en respectant apparemment les droits territoriaux de ce qu'on appelle aujourd'hui les Premières Nations.

[...] Attendu qu'il est juste, raisonnable et essentiel pour notre intérêt et la sécurité de nos colonies de prendre des mesures pour assurer aux nations ou tribus sauvages qui sont en relation avec nous et qui vivent sous notre protection, la possession entière et paisible des parties de nos possessions et territoires qui ont été ni concédées ni achetées et ont été réservées pour ces tribus ou quelques-unes d'entre elles comme territoires de chasse [...]
(Proclamation royale, 1763)

La reconnaissance de certains territoires autochtones et la volonté de paix par les autorités britanniques semblent claires. Cependant, le vocabulaire utilisé dans ce bref extrait, notamment les mots « sauvages » et « protection », révèle déjà le regard ethnocentriste et paternaliste posé par les Européens sur les Autochtones de l'Amérique du Nord. Dans les siècles qui suivront, ce regard entrainera de nombreux et graves problèmes dans les relations sociales et politiques entre les Premières Nations et le reste du Canada. Par exemple, certaines lois ont causé la marginalisation

et la diminution démographique des peuples autochtones dans le territoire canadien, québécois et montréalais.

Comme le soulignent les anthropologues Savard et Proulx, à partir des années 1840, les autorités gouvernementales vont en effet chercher à se doter de pouvoirs nécessaires à l'accélération de la dépossession territoriale des Indiens, et à la diminution du nombre de ceux-ci par voie d'assimilation au mode de vie blanc. De tels objectifs exigeaient que le gouvernement s'arroge le droit de décider lui-même qui serait Indien et, surtout, à quel moment ce statut devient caduc. (Savard et Proulx, 1982, p. 86-87). Les deux auteurs indiquent que le plan visant à « l'extinction progressive de la population indienne au Canada » fut élaboré entre 1840 et 1867 et qu' « il répondait à des objectifs de réduction des coûts ». (Lepage, 2009)

Également, la loi fédérale qui enlevait le statut d'Indienne aux femmes mariées avec des non Autochtones est un autre exemple de cette problématique.

Cette loi a été un déni d'identité pour des milliers de personnes, notamment pour les femmes indiennes qui mariaient des non-Indiens. Cette injustice a été corrigée en partie, en 1985, avec l'adoption de la loi fédérale C-31. De nombreuses personnes et leurs descendants ont pu recouvrer leur statut d'Indien et leur appartenance à des communautés autochtones. Dans l'ensemble du Canada, la population des Indiens inscrits s'est accrue de 19% en cinq ans du seul fait de ce changement à la loi. (Canada, Commission royale 4, 1996: 38). Au Québec, on estime que la population des Indiens inscrits s'est enrichie de 9 000 personnes pour cette même raison. (Québec, SAA, 1997, p.8)

Par la suite, ce pays déjà constitué de trois cultures fondatrices (autochtone, française et anglaise) verra sa population augmenter et se diversifier davantage tout au long du XIX^e et du XX^e siècle. Par exemple, les premiers immigrants africains étaient en majorité forcés d'immigrer en qualité d'esclaves. Bien que l'esclavage ne fût pas aussi répandu au Canada comme il le fut aux États-Unis et en Amérique du Sud, la traite d'esclaves reste le contexte dans lequel ces premières vagues d'immigration sont arrivées en Nouvelle-France et dans le Dominion canadien. Un autre facteur qui a favorisé l'immigration massive d'esclaves et de Noirs libres des États-Unis a été la révolution américaine. Plusieurs loyalistes noirs fuient les États-Unis vers le Canada entre les années 1775 et 1783.

En ce qui concerne Montréal, elle a été et est encore le territoire d'accueil de plusieurs vagues migratoires. Les immigrations juives de l'Europe de l'Est (1760), notamment, de la Russie²; les immigrations irlandaises (entre 1845 et 1852); et italiennes (1850), constituent les vagues les plus anciennes qui se sont installées à Montréal.

Entre les années 1882 et 1939, les premières vagues d'immigration moyen-orientale arrivent au Canada et, plus précisément, à Montréal. Cette première vague est constituée par des populations provenant des pays comme la Syrie, le Liban, la Jordanie et la Palestine. En 1960, les politiques d'immigration du Canada mettent en place un volet humanitaire pour accueillir les réfugiés de guerre, ce qui provoque l'arrivée de grandes vagues migratoires provenant de l'Asie (Sri Lanka, Viêtnam, Cambodge, Turquie, etc.), de l'Amérique du Sud (Argentine, Chili, Pérou, Colombie, Brésil), de l'Amérique Centrale (El Salvador, Guatemala, Mexique, Cuba, etc.) et des Caraïbes (Haïti, Jamaïque, etc.). Entre les années 1980 et 2000, Montréal reçoit également de nombreux immigrants venant d'Afrique et d'Europe de l'Est, notamment de Russie, d'Ukraine, de Bulgarie, du Kosovo, de Roumanie, etc.

Ces vagues migratoires des 50 dernières années questionnent les sociétés québécoise et canadienne sur les plans social et politique. C'est ainsi que le terme « minorité visible » est apparu. Selon la Loi sur l'équité en matière d'emploi au Canada et au Québec, ce terme se définit comme suit :

Font partie des minorités visibles les personnes, autres que les autochtones, qui ne sont pas de race blanche ou qui n'ont pas la peau blanche. Il s'agit principalement des groupes suivants : Sud-Asiatique, Chinois, Noir, Philippin, Latino-Américain, Arabe, Asiatique du Sud-Est, Asiatique occidental, Coréen et Japonais. (Loi sur l'équité en matière d'emploi, L.C. 1995, ch. 44. Sanctionnée 1995-12-15)

² Les premières vagues d'immigration juive qui arrivent à Montréal ont été envoyées en grande majorité dans l'Ouest canadien lorsque les individus n'acceptaient pas de se convertir au catholicisme. Quand la loi sur la liberté de religion est mise en vigueur au Québec, plusieurs familles juives s'installent à Montréal.

Selon le recensement de 2006, Montréal est composée de 488 090 immigrants sur un total de 1 600 000 habitants, ce qui représente 31% de la population totale. Ces chiffres donnés par le recensement de 2006 augmentent de 2% si les étudiants et les travailleurs non-résidents sont considérés. Cette population se trouvait, au moment du recensement, sans statut légal de résident ou de citoyen. Ce groupe représente potentiellement des immigrants à venir, comme le signale la Division des affaires économiques et institutionnelles de Montréal.

Dans la population totale, on compte également près de 33 000 résidents non permanents, titulaires d'un permis de travail ou d'un permis d'études, ou revendiquant le statut de réfugié, ainsi que les membres de leurs familles vivant avec eux. Les résidents non permanents comptent pour 2 % de la population totale. (Rapport de la Division des affaires économiques et institutionnelles de Montréal. 2010)

Il est possible d'affirmer que Montréal, à l'heure actuelle, est composée de 0,5 % d'Autochtones, de 33 % d'immigrants récents et de 60 % de Québécois francophones et anglophones. Il est à noter que 50 % de sa population est considérée comme une « minorité visible » ou issue de l'immigration. Cette réalité complexifie le rapport à la diversité culturelle et à la notion d'interculturalité.

En 2009, à l'UNESCO, Gérard Bouchard et Charles Taylor parlent de la nature relationnelle de l'interculturalité au Québec. « Les cultures ne sont pas des entités autonomes ou statiques. [...] Comme les personnes humaines, les cultures n'existent qu'en relation les unes avec les autres. »

Les propos de Bouchard-Taylor³ parlent des relations entre différentes cultures. Relations dans lesquelles deux ou plusieurs entités socioculturelles entrent en dialogue. Sur ce plan, une question d'ordre sociopolitique se pose au Québec.

³ En 2007, Jean Charest, Premier ministre du Québec, convoque Gérard Bouchard et Charles Taylor pour créer une commission de consultation sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles et religieuses au Québec. Cette commission est souvent appelée par les noms de ses auteurs : « La commission Bouchard-Taylor ».

Comment identifier d'une part, la culture locale majoritaire et d'autre part, la culture immigrée minoritaire? Autrement dit, qui est le Nous et qui est l'Autre dans cette société où diverses identités culturelles cohabitent sur le même territoire et tissent le visage social de la ville depuis de nombreuses années?

Ce principe qui prône le dialogue entre la culture locale majoritaire et la culture immigrée minoritaire proposé par Bouchard-Taylor semble oublier la culture autochtone. Cette dernière appartient aux cultures à la fois locale et minoritaire. Le Nous majoritaire et local n'inclut pas les cultures autochtones. L'Autre, compris comme les cultures minoritaires et immigrées, ne les inclut pas non plus. Bien que la population autochtone ne soit pas nombreuse à l'heure actuelle, elles devraient être comprises dans le Nous d'où elles ont été historiquement écartées et marginalisées par le système social et politique du Canada et du Québec.

Le système de justice a participé à la mise en tutelle et à la marginalisation des Autochtones. À l'heure actuelle, il s'enlise dans des problèmes récurrents d'inefficience et de manque de légitimité auprès d'une population aux prises avec des problèmes sociaux d'une envergure impressionnante [*sic*]. (Jaccoud, 2013)

Les réclamations des *Warriors* de Kanesatake pendant la crise d'Oka⁴ constituent sans doute un exemple des relations tendues entre la société québécoise et les peuples autochtones :

Au fond, même si Oka indisposa les consciences éprises de justice sociale et sensibilisa un certain nombre de Québécois à la gênante réalité que vivent plusieurs peuples autochtones, l'État québécois continua pendant presque toute la décennie qui suivit Oka à croire à son bon droit et à ne pas concevoir que les événements de l'été 1990 aient pu représenter l'indice d'un sérieux malaise

⁴ Crise d'Oka : « Au début de l'été 1990, des « Warriors » du territoire mohawk de Kanesatake, communauté d'environ 1 500 habitants voisine de la municipalité d'Oka, à 50 kilomètres au nord-ouest de Montréal, érigent des barricades sur une route importante. Ce groupe paramilitaire, défenseur autoproclamé de la nation mohawk, en vient à cette action d'éclat après plusieurs mois de protestations infructueuses contre la décision du conseil municipal d'Oka d'agrandir le terrain de golf local à même une pinède et un cimetière adjacents considérés comme sacrés par les gens de Kanesatake. » (Salée, 2013)

dans les rapports entre les Premiers Peuples et la société québécoise. (Salée, 2013)

La société montréalaise est finalement le produit de tous les métissages culturels possible entre la culture autochtone (une minorité locale perçue comme étrangère à l'intérieur de son propre territoire), la culture québécoise « de souche » (une majorité immigrée devenue locale) et les différentes cultures des immigrants plus récents (plusieurs minorités immigrées qui peuvent devenir, dans son ensemble et dans le temps, une majorité locale). Par conséquent, classifier sans équivoque le groupe socioculturel qui appartient à ce Nous et les groupes qui deviennent les Autres est une tâche impossible d'accomplir.

1.2 Le théâtre montréalais et le portrait sociodémographique actuel

Dans ce contexte socioculturel complexe, le milieu du théâtre montréalais francophone n'échappe pas à ce questionnement qui suppose un clivage entre le Nous et l'Autre. Selon le 13^e congrès du Conseil québécois du théâtre, la notion de diversité culturelle n'a pas été résolue, comme le démontre ces propos tirés du cahier du participant : « Bien que l'expression artistes dits de la diversité soit imparfaite, elle réfère néanmoins à un vocable fréquemment utilisé pour décrire les artistes issus de l'immigration récente et ceux de 2^e ou 3^e génération⁵. » (CQT. 2015) Il est important de mentionner que, bien que cette citation fasse référence aux artistes immigrants seulement, quelques artistes autochtones et quelques artistes québécois francophones provenant d'une minorité visible étaient parmi les invités du panel. Ces deux derniers groupes d'artistes témoignaient de la même difficulté que les artistes immigrants lorsqu'ils essayent de s'intégrer au milieu théâtral montréalais francophone. En invitant des artistes autochtones, des artistes immigrants et des artistes québécois francophones appartenant à une minorité visible pour parler de leurs expériences

⁵ Extrait tiré du cahier du participant du 13^e congrès québécois du théâtre. (2015)

d'intégration dans le milieu professionnel, le CQT, selon nous, a mis en lumière deux constats. Le premier : dans le milieu théâtral québécois, les artistes québécois francophones blancs constituent le Nous et les artistes autochtones, les artistes immigrants et les artistes québécois francophones issus d'une minorité visible constituent l'Autre. Le deuxième constat découle du premier : la conception de la diversité culturelle est problématique dans le milieu local francophone. Ce panel, qui représentait l'image de la diversité culturelle du théâtre québécois et montréalais, était incomplet. Il manquait les artistes québécois francophones blancs. Ce n'est qu'en plaçant toutes les pièces qui composent le casse-tête appelé diversité culturelle, qu'il sera possible d'envisager un dialogue interculturel dans le milieu théâtral.

1.3 La dramaturgie québécoise des cinq dernières années et la diversité culturelle

Cette section présente un portrait des productions théâtrales montréalaises de 2010 à 2015. Ces créations ont été sélectionnées pour les thèmes abordés ou pour la présence de personnages dits de la diversité. La production dramaturgique récente nous permettra de voir en termes statistiques le nombre des personnages autochtones et des personnages immigrants créés pendant ces années. Néanmoins, cette étude ne s'arrête pas dans une analyse quantitative, elle considère essentiel d'analyser aussi de quelle manière ces personnages sont présentés dans les pièces québécoises de ces années pour pouvoir offrir un portrait plus détaillé de l'état des lieux de la dramaturgie locale en ce qui concerne la diversité culturelle. Comment et dans quelle mesure le milieu composite de Montréal influence-t-il l'imaginaire des auteurs locaux?

Il est important de mentionner que le répertoire dramaturgique présenté dans ce chapitre a été possible grâce aux données du Centre des auteurs dramatiques (CEAD). Ces données représentent 85% de la production dramaturgique totale au Québec.

Cette étude statistique des pièces écrites et des spectacles présentés à Montréal durant ces années repose sur environ 90 % de la production théâtrale totale. Il existe environ 10 % des productions théâtrales que notre recherche n'a pas pu répertorier, car il s'agit de pièces dont les auteurs ne sont pas membres du CEAD ou de productions théâtrales produites hors du circuit des salles de théâtre subventionnées.

1.3.1 Les personnages autochtones dans la dramaturgie québécoise des cinq dernières années

Durant les cinq dernières années, nous constatons une faible présence de personnages autochtones et de thématiques en lien avec la réalité autochtone dans la dramaturgie québécoise. Des 271 pièces écrites au Québec entre 2010 et 2015, selon les données du CEAD, seulement sept d'entre elles comprenaient ces éléments, ce qui représente 2.6 % de la production totale de pièces québécoises examinées. Les sept pièces étudiées dans ce chapitre sont les suivantes:

1. *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* d'Alexis Martin (2011)
2. *Sœurs* de Wajdi Mouawad (2014)
3. *Corbeau* de Jean-Frédéric Messier (2013)
4. *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume (2010)
5. *Sexy Béton* d'Annabel Soutar (2011)
6. *S'appartenir (e)* du collectif d'artistes / extrait 10 de Joséphine Bacon (2015)
7. *Le tambour du temps* de Dave Jenniss (2012)

Dans cette partie, nous passerons à analyser comment les personnages autochtones sont présentés dans chacune des pièces sélectionnées. Pour cette analyse, nous nous appuyerons sur les principes d'interprétation suivants : la quantité de personnages autochtones en comparaison des personnages non-autochtones, la capacité d'action et pouvoir d'énonciation des personnages autochtones en comparaison des personnages non-autochtones, ainsi que le genre des personnages autochtones et le temps dans laquelle ces personnages sont situés.

*Invention du chauffage central en Nouvelle-France*⁶ d'Alexis Martin est une pièce à caractère historique. Le temps d'action est autour des années 1608 et tous les personnages de l'œuvre sont situés dans cette époque. Cet œuvre présente deux personnages autochtones masculins et des répliques en inuktitut. Le sujet principal de la pièce est le conflit franco-anglais. Ce sont les personnages anglophones et les personnages francophones qui tissent la ligne conductrice de l'action dramatique. La capacité d'action et le pouvoir d'énonciation des personnages autochtones restent limités. La pièce nous présente les personnages autochtones comme des êtres au moral faible et qui deviennent facilement les marionnettes du pouvoir anglais. La pièce ne montre pas pourquoi ou comment cette instrumentalisation des Autochtones par des Anglophones s'opère-t-elle, ce qui donne comme résultat un portrait caricatural des personnages autochtones. Il faut aussi noter que dans la mise en scène de cette pièce aucun des personnages autochtones n'a pas été représenté par des comédiens autochtones. La distribution de cette pièce a été québécoise francophone blanche dans sa totalité.

Dans la pièce *Sœurs*⁷ de Wajdi Mouawad, les personnages principaux sont une femme d'affaires québécoise et une agente d'une compagnie d'assurances d'origine

⁶ *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* a été présentée par le Nouveau Théâtre Expérimental à l'Espace Libre, à Montréal, en février 2012

⁷ *Sœurs* a été mise en scène par l'auteur au Théâtre d'Aujourd'hui, à Montréal, en 2015.

libanaise⁸. Cette pièce présente aussi un personnage évoqué : la petite sœur autochtone, sœur de la femme québécoise. Dans la construction de la pièce, une seule actrice incarne les deux personnages principaux : la femme québécoise et la femme immigrante. L'actrice n'incarne jamais le personnage de la femme autochtone. Ce dernier n'est pas représenté physiquement et n'a pas de parole propre. La femme autochtone est un souvenir, elle reste dans la mémoire du personnage de la femme d'affaires québécoise, qui est sa sœur adoptive. Cette femme d'affaires se remémore le jour où sa petite sœur amérindienne quitte la maison d'adoption pour toujours. Ainsi, elle entreprend une quête pour la retrouver et se réconcilier avec cet événement difficile de son enfance. Dans un moment de la pièce, la femme d'affaires reçoit un appel de sa secrétaire qui l'annonce que sa sœur amérindienne réside depuis plusieurs années en Allemagne, qu'elle semble contente de sa vie et qu'elle se souvient toujours avec tendresse de sa sœur blanche. La pièce montre le personnage de la femme québécoise complètement bouleversé par cet épisode du passé, mais le public n'a pas la chance de savoir quelles sont les traces de cet épisode dans la vie de la sœur amérindienne. Le seul accès à ce personnage est via le souvenir de la femme québécoise et les nouvelles que lui transmet sa secrétaire. Finalement, la relation entre la femme québécoise et sa sœur adoptive amérindienne reste une relation du passé qui sert plutôt à mettre de l'avant la détresse du personnage québécois.

*Corbeau*⁹ de Jean-Frédéric Messier est une pièce inspirée de contes amérindiens. Elle peut être qualifiée de pièce transculturelle en raison du dialogue interculturel entre l'auteur québécois et la littérature des contes autochtones. Ce dialogue se trouve à la base de la création de cette pièce. Messier, interpellé par les histoires autochtones, s'est inspiré et laissé emporter par l'imaginaire des Premières Nations pour créer *Corbeau*, une pièce jeune public et écrite pour marionnettes.

⁸ Une analyse de la présence du personnage immigrant dans la pièce *Soeurs* est développée dans l'intertitre suivant.

⁹ La pièce *Corbeau* a été produite par le Théâtre de l'Œil, à la Maison-Théâtre de Montréal, en 2012.

L'utilisation de marionnettes dans *Corbeau* est importante à souligner. On assiste à la création d'un personnage autochtone actuel avec une parole propre. Dans *Corbeau*, c'est la marionnette qui donne la voix aux personnages autochtones. La distance entre la réalité et la fiction que la marionnette offre en tant qu'objet, dégagé de toute vie réelle, semble ici faciliter la création de personnages autochtones actuels et crédibles avec une belle liberté.

Dans *Yukonstyle*¹⁰ de Sarah Berthiaume, le seul personnage autochtone est la mère d'un des protagonistes. Elle n'apparaît jamais physiquement et ce sont les autres personnages qui parlent d'elle. L'absence physique du personnage autochtone se justifie par la disparition mystérieuse de cette femme dans l'histoire. Même si l'action se passe au Yukon, aucun des personnages physiquement présents n'est autochtone. Un est métis, le fils de la mère autochtone disparue; un est une immigrante japonaise et deux sont des Québécois francophones. Le personnage métis, Garen, est hanté par une quête identitaire qui passe par la volonté de savoir quelle sorte de personne a été sa mère et dans quelles circonstances celle-ci est disparue. Pour ce qui est des deux personnages québécois francophones, l'un est le père de Garen et l'autre est une fille enceinte qui arrive en ville et dont on ne connaît pas le passé. Le personnage immigrant est une jeune Japonaise¹¹ qui a décidé d'immigrer au Yukon après une recherche sur Internet pour trouver l'endroit au monde où il n'y a pas de population japonaise.

¹⁰ *Yukonstyle* a été présentée en lecture publique le 1er mai 2010, dans le cadre de la neuvième édition du Festival Jamais Lu, au bar O PatroVys, à Montréal. Par la suite, cette pièce a été présentée en France pour la première fois en lecture à Limoges, sous la direction d'Armel Roussel, dans le cadre de l'Imparfait du Présent, lors du Festival des Francophonies 2011, et reprise au Théâtre du Rond-Point à Paris, en février 2012. Au printemps 2013, elle a été aussi montée simultanément au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et au Théâtre national de la Colline à Paris, avant d'être produite à Innsbruck, Heidelberg, Toronto et Bruxelles et publiée aux éditions Théâtrales.

¹¹ Une analyse de la présence du personnage immigrant dans *Yukonstyle* est développée dans l'intertitre suivant.

Dans la pièce, il est insinué que le personnage autochtone, la mère de Garen, pratiquait la prostitution. Cependant, le père de Garen refuse de parler avec son fils de sa femme disparue et les causes de sa disparition ne sont jamais éclaircies.

Le mystère mit en place par Berthiaume autour de la vie et de la disparition de cette femme, laisse ouvertes plusieurs options au public, qui à son tour peut construire son propre hypothèse. L'auteure déjoue habilement les préjugés négatifs à l'égard des Autochtones dans notre société en montrant que les problèmes d'alcoolisme et de prostitution ne sont pas présents exclusivement dans les communautés autochtones. Ces problèmes existent également dans la communauté québécoise francophone. Par exemple, le père de Garen n'arrête pas de boire et la jeune fille enceinte qui arrive seule dans la ville pourrait bien provenir du milieu de la prostitution.

Le personnage de la mère disparue nous renvoie indéniablement à un enjeu politique et social : le grand nombre de cas de disparition de femmes autochtones reportés au Canada et au Québec depuis plusieurs décennies et l'indifférence ou le peu d'intérêt des organismes de justice pour lutter vraiment contre ce problème.

Depuis les 30 dernières années, des centaines de femmes autochtones sont disparues ou ont été assassinées au Canada. Si toutes les requêtes, les manifestations, les appuis demandant au gouvernement du Canada de créer une commission d'enquête sur les femmes autochtones disparues ou assassinées, n'avaient pas encore reçu de réponse positive, ils auront tout de même permis de sensibiliser tous les Canadiens à cette triste réalité. Mais que connaît-on réellement de cette situation? Qu'est-ce que pourra apporter une commission d'enquête nationale sur les femmes autochtones disparues ou assassinées au Canada, comme le réclamaient les organisations autochtones et les organismes internationaux? (Gill, 2015)

En utilisant un enjeu réel pour élaborer une fiction, cette pièce soulève la fracture sociale existante entre la culture québécoise et les cultures autochtones. Un exemple clair et récent de cette fracture sociale en sol québécois est sans doute les dénonces

des femmes autochtones du Val d'Or contre les policiers de la sortie du Québec¹². Le rapport de cette pièce aux conflits sociaux paraît aider à construire un monde fictionnel où les enjeux des Autochtones, notamment ceux des femmes, ont leur place.

*Sexy Béton*¹³ d'Annabel Soutar offre une construction dramaturgique très différente de celle des quatre pièces précédentes. *Sexy Béton* est inspirée d'un fait réel et récent : l'effondrement du viaduc de la Concorde en septembre 2006. Un des personnages est un Innu nommé Muliak. Il représente une des vraies victimes du drame, un citoyen autochtone, dont s'inspire l'auteure. En s'emparant du réel et des sujets d'actualité (documents, témoignages), cette auteure construit un théâtre documentaire qui réussit à faire exister des personnages de cultures diverses. Le théâtre documentaire aide ici à mettre en lumière l'hétérogénéité démographique de la société québécoise aujourd'hui.

*S'appartenir(E)*¹⁴, pièce créée par un collectif d'artistes québécois, est structurée en plusieurs monologues dans le style d'un manifeste. Elle essaie d'offrir un aperçu du Québec d'aujourd'hui. Nous avons retenu l'« extrait numéro 10 », de la poétesse innue Joséphine Bacon pour notre corpus. Cet extrait questionne la place des Autochtones dans une construction identitaire imposée par les cultures dominantes. L'identité sauvage, « positivement sauvage », nomade et souveraine de soi est mise de l'avant dans l'« extrait numéro 10 » de Bacon.

¹² L'automne 2015, plusieurs femmes autochtones de Val d'Or dénoncent publiquement les abus sexuels et la violence physique qu'elles subissent de la part des policiers de la Sûreté du Québec dans un documentaire qui recueille leur témoignage : <http://ici.radio-canada.ca/nouvelles/special/2015/10/femmes-autochtones-val-dor/index.html>.

¹³ *Sexy Béton* a été présentée au Théâtre Denise-Pelletier, à Montréal, en 2011.

¹⁴ *S'appartenir (E)* a été présentée à trois reprises : au Théâtre du Trident, à Québec, le 9 mars 2015; au Centre national des Arts, à Ottawa, le 27 mars 2015; au 14^e festival du Jamais Lu, aux Écuries, le 1^{er} mai 2015.

Dans *Le tambour du temps*¹⁵ de l'auteur et acteur autochtone Dave Jenniss, une quête identitaire québécoise est placée au premier plan, mais cette fois-ci, elle passe par une quête des origines culturelles. Le sujet autochtone n'est plus secondaire. Au contraire, il est au cœur de la proposition dramaturgique. Des textes en langue *innu-aimun* font partie de la pièce et les personnages autochtones, notamment les-personnages innus, ont une parole propre. En mettant de l'avant les traditions culturelles des peuples autochtones en voie de disparition, cette pièce aborde la place des racines autochtones dans la construction identitaire québécoise.

Bien que l'échantillon étudié ne couvre que cinq années de dramaturgie québécoise, il est possible d'en tirer quelques observations. Premièrement, nous notons le recours aux personnages autochtones qui appartiennent ou viennent du passé. *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* est le plus clair exemple. Les personnages autochtones de cette pièce appartiennent à un passé historique, mais font partie de l'action de la pièce. Dans les autres pièces étudiées, les personnages autochtones n'appartiennent pas à un passé historique, mais plutôt au passé des personnages, ce qui fait qu'ils ne font pas partie de l'action de la pièce. Dans *Sœurs*, le personnage autochtone est ancré dans les souvenirs d'enfance de la femme d'affaires québécoise. Dans *Corbeau*, un des personnages autochtones, la grand-mère de la fille autochtone, vient du passé. Dans *Yukonstyle*, la mère autochtone disparue appartient au passé du père de Garen, un passé dont on ne veut pas parler.

Deuxièmement, nous constatons la prédominance de figures féminines quand il s'agit de personnages autochtones. Ces figures arrivent difficilement à constituer des personnages formels. Il ne s'agit pas ici des figures théâtrales propres d'un autre ordre dramaturgique contemporain comme le décrit Ryngaert :

¹⁵ La mise en scène de *Le tambour de temps* a été présentée à la Maison de la culture Frontenac, à Montréal, en 2013.

« Mon intérêt va vers ce personnel théâtral aux contours incertains dont les origines et quelques-unes des nouvelles fonctions sont le signe de l'évolution des dramaturgies et disent peut-être quelque chose de l'état de notre monde. Qui, en effet, voyons-nous sur les scènes, qui avons-nous envie de voir, quels manques intimes la mise en crise du personnage, pourtant déjà ancienne, crée chez le spectateur ? J'interrogerai seulement ici le rapport du personnage à sa parole, qui fait bien apparaître les interrogations et les champs qui s'ouvrent pour ceux qu'on nomme parfois désormais des *figures* » (Ryngaert. 2008)

Dans le cas des pièces étudiées, la construction de ces figures presque fantomatiques ne répond pas au désir de témoigner l'état de notre monde d'une nouvelle façon. Au contraire, toutes ces figures fantomatiques s'inscrivent dans un récit théâtral plutôt aristotélien et non « postdramatique¹⁶ ». Ces figures autochtones appartenant au passé sont condamnées à hanter les mémoires des personnages physiquement présents comme des fantômes. Dans *Sœurs*, la sœur adoptive amérindienne hante la mémoire et l'esprit de la femme québécoise. Dans *Corbeau*, l'âme ou l'esprit d'une grand-mère est incarné dans un oiseau qui protège et guide une petite fille amérindienne en lui racontant des histoires. Dans *Yukonstyle*, la mère autochtone disparue hante l'esprit du fils qui cherche à connaître les circonstances de sa disparition. Ce choix de personnages féminins et à caractère fantomatique semble offrir aux auteurs de ces pièces une porte d'accès à l'imaginaire amérindien. Il est possible de parler ici d'une certaine « sublimation » des personnages de femmes autochtones.

Troisièmement, nous notons que les personnages autochtones sont la plupart de temps des personnages secondaires. Ils sont très rarement impliqués dans l'action principale de la pièce. Bien souvent, ces personnages sont dépourvus d'une parole à la première personne et il y a quelqu'un qui parle pour eux. Cependant, dans chacune de ces pièces, le traitement du personnage autochtone n'est pas le même. Dans *Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, les deux personnages autochtones sont

¹⁶ « L'épithète « postdramatique » s'applique à un théâtre amené à opérer au-delà du drame, à une époque « après » la vitalité du paradigme du drame au théâtre. Cela ne signifie pas : négation abstraite, ignorance pure et simple de la tradition du drame. » (Hans-Thies Lehmann. 2002)

secondaires et ils parlent très peu. Dans plusieurs passages, les personnages francophones traduisent leur propos. Dans *Sœurs*, le personnage de la sœur autochtone est secondaire, il sert à justifier le chagrin éprouvé par le personnage de la femme québécoise. Tout au long de la pièce, nous écoutons la femme québécoise parler d'elle, mais jamais on entend cette sœur amérindienne. Dans *Yukonstyle*, le personnage autochtone est formellement secondaire. Néanmoins, en ce qui concerne la capacité d'action du personnage, la présence fantomatique de la mère autochtone disparue de *Yukonstyle* hante toute la pièce. Quant au pouvoir d'énonciation du personnage autochtone, cette pièce va plus loin en provoquant un effet particulier. Non seulement, la femme autochtone disparue n'a pas de parole propre, mais en plus, les autres personnages refusent de parler d'elle. Ce qui augmente la curiosité du public pour savoir plus sur ce personnage. Il est possible de parler ici d'un personnage principal symbolique.

Finalement, nous distinguons des différences dans l'approche des personnages autochtones, selon les origines culturelles des auteurs. Dans les deux œuvres écrites par des auteurs autochtones, « l'extrait numéro 10 » de Joséphine Bacon et la pièce *Le tambour du temps* de Dave Jenniss, nous trouvons des personnages autochtones actuels. Ils sont les protagonistes de l'histoire et ont une parole propre. Chez ces auteurs, nous observons une quête de l'identité des Premières Nations face à la domination de la culture occidentale sur leur territoire. Ils nous rappellent l'enracinement des peuples autochtones dans le territoire nord-américain. La prise de parole des personnages autochtones devient fondamentale pour ces auteurs. Par contre, chez les auteurs québécois francophones, les personnages autochtones semblent condamnés à avoir une parole étrange et étranglée à laquelle on n'a pas accès.

Nous aimerions partager un autre élément qui distingue les pièces de Bacon et Jenniss. Cette observation ne concerne pas la dramaturgie, mais plutôt la production des pièces. La distribution de ces deux pièces autochtones incluait des acteurs

autochtones. Par contre, la distribution des pièces des auteurs québécois ne comptait pas avec la participation d'acteurs autochtones, même lorsque les pièces proposent des personnages autochtones physiquement présents. Par exemple, la distribution d'*Invention du chauffage central en Nouvelle-France*, présentée à l'Espace Libre en février 2012, était homogène, sauf la présence de Shaddy, un labrador braque figurant le chien d'un des colons français. Dans *Sœurs*, l'auteur ne propose pas la présence physique de la sœur autochtone. La possibilité d'une distribution hétérogène était plutôt amenée par le personnage de la femme immigrante. Néanmoins, la distribution était aussi homogène dans cette pièce. Une actrice québécoise blanche interprétait les deux personnages. Dans *Corbeau*, les personnages étaient incarnés par des marionnettes et non par des acteurs. La production québécoise de *Yukonstyle* n'incluait pas d'acteurs autochtones ou métis. Cependant, sa distribution n'était pas homogène. Elle a pu compter sur une actrice issue de l'immigration pour incarner le personnage de la jeune femme japonaise. Finalement, dans la production de *Sexy béton*, le personnage autochtone Muliak n'a pas été attribué à un comédien de cette origine. Ce bref constat dans la production de pièces présentées nous permet d'avancer cette hypothèse : la présence presque nulle d'acteurs autochtones dans le théâtre montréalais francophone n'est pas liée nécessairement à la production dramaturgique locale. Elle semble plutôt liée à la production et à la mise en scène des pièces.

1.3.2 Les personnages immigrants dans la dramaturgie québécoise des cinq dernières années

Nous avons répertorié 35 pièces (Annexe A) qui abordent le sujet de l'immigration ou qui présentent des personnages immigrants. Ces 35 pièces représentent 13% des 271 pièces répertoriées par le CEAD. Comment dans le sous-titre antérieur, ce qui nous intéresse d'analyser dans ces pièces est la quantité de personnages immigrants en

comparaison des personnages locaux, la capacité d'action des personnages immigrants, leur pouvoir d'énonciation et les lieux où l'action se passe. En suivant ces paramètres d'analyse, nous avons regroupé ces pièces en quatre grandes catégories.

La première catégorie regroupe des pièces qui traitent de la figure de l'immigrant en rapport avec les questions identitaires du peuple québécois. Dans cette catégorie, nous retrouvons les pièces suivantes : *Le dénominateur commun* de François Archambault et Emmanuelle Jimenez, *Chante avec moi* d'Olivier Choinière, *L'écolière de Tokyo* de Jean-Philippe Lehoux, *La maison sucrée* de Simon Boulerice, ainsi que *MTL-APK (Montréal Apocalypse)* et *5F* de Jocelyn Roy.

La manière dont ces œuvres abordent le sujet de l'immigration permet deux lectures. La première lecture pointe du doigt le regard que posent les Québécois dits de souche sur la population immigrante, à travers le prisme des racines culturelles et ethniques. Par exemple, dans le monologue « Particule 15 » de la pièce *Le dénominateur commun*, un des personnages dit : « Mon voisin hindou dans Parc-Extension... ». Chaque fois qu'il le mentionne, il ne dit pas son nom, mais désigne son origine et le quartier où il habite, comme un ailleurs à l'intérieur du territoire. C'est le personnage québécois « de souche » qui parle de l'immigrant en soulignant sa différence. Ainsi, il est possible de dire que ce groupe de pièces questionne le regard que ce Nous (québécois « de souche ») pose sur l'Autre (immigrant).

La seconde lecture montre que la plupart des pièces de cette catégorie révèlent l'impuissance ou le « syndrome de l'imposteur¹⁷ » des auteurs dramatiques lorsqu'ils doivent donner la parole aux personnages immigrants. Il en résulte que bien souvent,

¹⁷ Syndrome de l'imposteur : Cette expression désigne le malaise que certains auteurs éprouvent lors d'aborder les sujets d'autres pays ou d'autres communautés culturelles. Ils peuvent sentir qu'ils n'ont pas le droit d'aborder certains sujets qu'ils ne connaissent pas réellement. Lors de notre recherche, nous avons trouvé que cette expression est courante dans le milieu des auteurs dramatiques québécois quand il est le temps de parler de la place de la diversité culturelle dans leur imaginaire dramatique.

les personnages immigrants deviennent invisibles. Ils sont rarement présents et ce sont les personnages québécois «de souche» qui parlent d'eux. Notons que ce choix dramaturgique de parler de l'ailleurs sans donner la parole aux personnages venues d'ailleurs, ressemble à celui utilisé lorsqu'il est question de créer des personnages autochtones. Par exemple, dans la pièce *L'écolière de Tokyo*, une leçon de japonais nous fait voyager au Japon. La culture japonaise est observée et traduite par un Québécois de façon étriquée. La pièce propose une vision ethnocentrique de l'Autre. Il n'y a pas de personnages japonais proprement dits.

Chante avec moi d'Olivier Choinière, offre une symbolisation de la société québécoise en tableaux. Cette pièce utilise une classification socio-culturelle pour découper et identifier les différents groupes et individus composant notre société. Comme résultat, ces tableaux évoquent des groupes distincts. Un des tableaux est nommé «Groupe 5» et il représente les minorités visibles. L'utilisation des tableaux dans cette pièce est ludique et didactique et son efficacité scénique semble faciliter la structuration du récit dramaturgique. Néanmoins, l'appel aux tableaux pour parler de la société montréalaise peut apparaître caricatural si on prend en considération que le brassage culturel de Montréal est complexe et qu'un individu peut facilement appartenir à plus qu'un groupe socio-culturel.

La deuxième catégorie regroupe *Ville mortes* et *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume, *Les paratonnerres* de Marc-Antoine Cyr, *Un genre d'épopée* de Dany Boudreault, *Chaîne de montage* de Suzanne Lebeau, ainsi que *Les lanceurs de pierres* et *La porte de non-retour* de Philippe Ducros. Ces pièces se caractérisent par l'évocation d'un ailleurs.

Certaines d'entre elles évoquent l'ailleurs en situant l'action dramatique dans des villes étrangères. Cela semble permettre une distribution hétérogène d'acteurs. Cependant, dans la pièce *Les Paratonnerres*, dont l'action se déroule à Beyrouth, l'auteur laisse cette note dans le texte : « aucun de ces personnages n'a d'accent ». Cette note n'est pas anodine car elle semble demander une distribution d'acteurs avec

des caractéristiques spécifiques. D'une part, cette note peut se lire comme une convention que l'auteur met de l'avant. Il situe l'action de la pièce à Beyrouth et tient à clarifier que tous les personnages parlent la même langue, l'arabe, avec le même accent. Dans ce cas, effectivement, un accent qui diffère de celui des autres personnages peut causer de la confusion. D'autre part, il semble que l'auteur suppose qu'une prise de parole puisse être faite dans une langue sans accent. Il y a ici une grande ambiguïté : une prise de parole sans accent est impossible. À notre sens, l'auteur gagnerait plutôt à spécifier l'accent qu'il privilégie. Une question se pose : l'accent dominant, sera-t-il celui qui semble naturel?

D'autres pièces, comme *Yukonstyle*, évoquent l'ailleurs en situant l'action dans un territoire intérieur au pays. Le Yukon devient l'ailleurs où l'immigrante japonaise nous rappelle les effets de la technologie et de la mondialisation sur les relations humaines. Ce personnage de l'immigrante japonaise comporte une riche complexité. Elle représente une femme élevée dans une société moderne, industrialisée et hautement technologique, et pourrait être aisément d'origine québécoise ou japonaise. Ainsi, ce personnage est en quelque sorte un personnage local tout en étant la figure de l'immigrant. Il devient le Nous et l'Autre à la fois.

Dans cette catégorie, se trouve aussi une sous-catégorie. Il s'agit de pièces politiquement engagées, comme *Les lanceurs de pierres* de Philippe Ducros et *Chaîne de montage* de Suzanne Lebeau. Ces pièces évoquent l'ailleurs avec l'objectif d'informer de ce qui se passe à l'étranger et de questionner un ordre mondial, dont notre société fait partie.

Dans la troisième catégorie se trouvent les pièces suivantes, *Je pense à Yu* de Carole Fréchette, *Princesses* de Catherine Léger, *Le somnifère* de François Godin et *Soledad au hasard* de Julie Vincent. Dans ces pièces, la présence de personnages immigrants devient secondaire et ce sont les personnages québécois locaux qui assurent le

déroulement de l'histoire. Cependant, ces pièces ne développent pas les personnages immigrants de la même manière.

Je pense à Yu et Princesses présentent un traitement dramaturgique et des résultats similaires. Dans *Je pense à Yu*, un paradoxe s'installe. La protagoniste, une professeure de français québécoise, se montre profondément intéressée par un événement arrivé en Chine, mais elle est incapable d'établir un dialogue direct et franc avec son élève, une immigrante chinoise. Tous ses propos à l'attention de son élève sont teintés d'un certain air de supériorité. Dans la pièce *Princesses*, le personnage immigrant de l'Europe de l'Est travaille dans une station-service et n'a pas de parole propre. Il ne parle pas français et éprouve de la difficulté à s'exprimer et à être écouté. Un des personnages féminins québécois le confond avec un prince du Moyen-Orient tout au long de la pièce. L'immigrant, qui n'est pas capable de clarifier d'où il vient et ce qu'il est, devient un accessoire, un jouet dépourvu d'humanité. *Princesse* questionne l'objectivisation de la femme par l'homme en inversant les rôles. Ici la femme fait de l'homme un objet. Néanmoins, le recours au personnage immigrant pour présenter l'homme objet ajoute toute une autre lecture qui peut déformer le propos principal de la pièce.

Dans cette troisième catégorie se trouve aussi des pièces qui, de façon explicite, font des personnages de l'immigrant et de l'étranger des objets. Par ce moyen, les auteurs réussissent à mieux questionner l'ethnocentrisme ou un certain sentiment de supériorité de la culture locale majoritaire. Par exemple, dans la pièce *La maison sucrée* de Simon Boulerice, l'utilisation cruelle et exagérée de l'Autre, le petit enfant africain parrainé par la famille québécoise « de souche » via l'organisation de solidarité internationale, Vision Mondiale, tourne en dérision la société occidentale.

Dans cette catégorie se trouve également *Soledad au hasard* de Julie Vincent. Ici, l'auteure met en scène la méfiance du personnage de la femme québécoise envers le personnage de la femme immigrante pour finalement questionner la relation avec

l'Autre. La méfiance envers l'immigrante se transforme en une rencontre capitale dans la vie des deux personnages. Cette rencontre métamorphose le Nous et l'Autre. Dans ce cas, l'Autre devient finalement le Nous.

Dans la quatrième catégorie se trouvent les pièces *Frontières* d'Isabelle Hubert, *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid, *Sœurs* de Wajdi Mouawad, *Correspondances*, projet international qui réunit des auteurs québécois comme Évelyne de la Chenelière et Marcelle Dubois, et des auteurs étrangers comme Olivier Coyette de Bruxelles et Carole Ammoun du Liban, *Québec, je te mangerai un jour* de Marcelle Dubois, *Vu du ciel* de Carole Fréchette, *Luna, dans les yeux de mon père* d'Hélène Ducharme, *J'accuse* (le monologue de la femme immigrante) d'Annick Lefebvre, *Marche comme une Égyptienne!* de Mireille Tawfik et *La recette de baklawas* de Pascale Rafie.

Ces pièces se caractérisent par l'importance qu'elles donnent à la place des personnages immigrants. Ce sont des personnages protagonistes qui participent au déroulement de l'histoire : l'immigration est ainsi au cœur de l'action dramatique. Ce sujet devient presque le seul thème, comme dans la pièce *Québec, je te mangerai un jour*. Par moments, ces personnages immigrants interagissent avec des personnages québécois de souche. À d'autres moments, ils sont seuls, dans une parole monologuée, comme dans *Moi, dans les ruines rouges du siècle*. Il faut noter que ces pièces sont souvent écrites par des auteurs immigrants de première, de deuxième ou de troisième génération, tels que Wajdi Mouawad, Olivier Kemeid et Mireille Tawfik, mais aussi par des auteurs québécois qui ont habité à l'étranger. Certaines de ces pièces, comme *Correspondances* et *Sœurs*, proposent un questionnement sur les identités multiples de populations immigrantes.

Certaines pièces échappent aux catégories présentées ci-haut : celles de l'auteur Imam Khaldoum et *Sexy Béton* d'Annabel Soutar. La démarche artistique de ces deux auteurs est des plus différentes.

Bien que les pièces de Khaldoum Imam puissent faire partie de la quatrième catégorie, son approche dramaturgique mérite une attention particulière. Ses quatre pièces : *Lettre à un frère silencieux* (2010), *Montréal vécu par les Arabes* (2012), *Sur l'intégration, l'exploitation et d'autres maladies contagieuses* (2013) et *Portraits anonymes sous un pâle soleil d'exil* (2013) témoignent d'un artiste confronté à un choc culturel majeur. À nos yeux, l'auteur parle de Montréal et de l'adaptation culturelle des immigrants arabes de façon stéréotypée. Ces pièces évoquent des personnages québécois sans humanité et des personnages immigrants arabo-musulmans démesurément idéalisés. Des portraits misogynes de femmes québécoises et des portraits héroïques de personnages immigrants (arabo-musulmans) sont souvent présents dans les pièces de cet auteur.

Sexy Béton d'Annabel Soutar ne peut pas être classée dans une des catégories ci-haut. La pièce de cette auteure anglophone qui écrit en français est un cas particulier en raison du traitement documentaire de son travail dramaturgique. Ici, le récit de la pièce s'inspire d'un fait réel : l'effondrement du viaduc de la Concorde, où on retrouve, parmi les victimes, un autochtone et un immigrant. Par souci de réalisme, cette pièce présente un personnage autochtone et un personnage immigrant. Le travail documentaire sur lequel repose la création de la pièce fait possible que la parole des personnages immigrants soit entendue. Le personnage immigrant est un habitant du territoire et il a des choses à dire. L'approche documentaire de *Sexy Béton* nous amène, de manière incontournable, à une population culturellement diverse.

Il est aussi important de mentionner que le travail de Soutar nous aide à délimiter les grandes différences entre notre création *Sans étiquette* et le théâtre documentaire tel qu'il est conçu en Occident. Pour structurer notre essai scénique, nous avons fait appel aux témoignages des acteurs, mais notre création n'est pas de l'ordre du théâtre documentaire. *Sans étiquette* favorise plutôt la prise de parole des artistes convoqués.

En conclusion, dans le dernier sous-titre, nous pouvons observer que la présence des auteurs immigrants récents, de première et de deuxième génération, contribue au changement du paysage dramaturgique montréalais. La prise de parole des auteurs issus de l'immigration s'avère fondamentale pour donner une parole propre à des personnages immigrants. Néanmoins, il est important de mentionner que des auteurs dramatiques québécois s'intéressent de plus en plus à l'ailleurs évoqué à travers l'Autre. Ainsi ces personnages vus d'abord comme l'Autre commencent doucement à faire partie de ce Nous, ce Nous d'une identité composite.

Nous avons aussi repéré la présence d'un grand répertoire dramaturgique québécois qu'a attiré notre attention. Les lieux d'action de ces pièces ne sont pas spécifiés par les auteurs. Les situations présentées peuvent se passer n'importe où et être menées par des personnages de toute provenance. Ces pièces peuvent être un lieu privilégié pour une distribution plurielle en termes de physionomies et d'accents. Cependant, les distributions des pièces présentées dans les différentes salles de théâtre à Montréal montrent, la plupart du temps, tout le contraire : une distribution très homogène. Ces faits entraînent de nouvelles questions concernant le choix de distribution de la mise en scène. Au dernier congrès du CQT, par exemple, plusieurs artistes du milieu ont dit qu'il n'existe pas encore la dramaturgie adéquate pour accueillir une distribution hétérogène et diverse à Montréal :

Selon certaines personnes rencontrées, la faible présence des communautés issues de l'immigration ou autochtone au sein des salles de spectacles pourrait aussi être expliquée par les principales thématiques explorées par la dramaturgie québécoise. (Équipe du CQT : Pier DuFour, Etienne Lévesque, Sylvie Meste et Hélène Nadeau. 2015)

Cependant, après l'analyse de 271 pièces québécoises, nous pouvons confirmer que ce propos n'est pas fondé. Il existe une dramaturgie riche au Québec qui peut bien s'adapter à la population diverse et hétérogène de la ville. Les distributions homogènes du théâtre montréalais, en ce que concerne l'origine culturelle des acteurs

convoqués, est plutôt le résultat des choix des directeurs artistiques des lieux de diffusion et des metteurs en scène locaux. Des questions se posent, est-il possible de dire que les metteurs en scène et les directeurs artistiques des lieux de diffusion montréalais éprouvent de la difficulté au moment de concevoir une distribution autre que blanche? Peut-on parler, aussi, de la difficulté de travailler avec un accent autre que l'accent québécois de Montréal? Le deuxième chapitre de ce mémoire tente de fournir des pistes de réponse à ces questions.

1.4 *Trois, Moi et l'autre, Sans pays et Polyglotte*

Notre étude s'intéresse aussi à la réalisation scénique d'œuvres théâtrales. Durant les cinq dernières années, nous observons la présence de créations théâtrales locales qui abordent, sous différents angles, le sujet de l'Autre et de la diversité culturelle de notre société. Le sous-titre de ce chapitre présente quatre pièces qui, à leur façon, ont proposé une réflexion artistique sur le sujet de la diversité. C'est à partir du visionnement vidéo que nous avons choisi les créations théâtrales suivantes : *Trois* de Mani Soleymanlou, *Moi et l'autre* de Talia Hallmona, *Sans pays* d'Anna Beaupré Molounda et *Polyglotte* d'Olivier Choinière.

Trois repose sur la quête identitaire personnelle de Mani Soleymanlou. Cet artiste montréalais issu de l'immigration convoque la présence d'autres artistes immigrants établis depuis une ou deux générations. Il invite également un acteur autochtone. Les discours des artistes s'ajoutent au discours de Soleymanlou.

Trois est la suite d'*Un* et de *Deux*. *Un* est un spectacle monologué et autobiographique de Soleymanlou, où il raconte, de manière cocasse, ses exils multiples. Dans la pièce *Deux*, la question identitaire est approfondie et complexifiée par Soleymanlou. Il le fait en invitant un autre artiste, Emmanuel Schwartz. Cet

acteur invité récite les textes de *Un*, en interprétant le personnage de Soleymanlou. Cette fois-ci, Mani Soleymanlou s'observe lui-même dans l'Autre, il le questionne et l'Autre essaie de lui répondre.

Trois, se veut comme la prise de parole d'une société par rapport à la question identitaire. Soleymanlou place la question identitaire au cœur de sa création en utilisant des éléments autobiographiques. Cette pièce essaie de faire entendre la parole d'une société multiple, mais celle-ci est incomplète, car la parole du Québécois francophone « de souche » est manquante dans la proposition. *Trois* aborde le sujet de la diversité culturelle par le biais identitaire. Cependant, il est difficile de répondre uniformément à la question identitaire dans une société culturellement hétérogène. Il existe plusieurs réponses et leur coexistence complexifie le rapport à l'Autre et au Nous. Il faut aussi remarquer que tous les acteurs convoqués parlent en français de manière fluide. Les accents allophones ne font pas partie de cette proposition.

Moi et l'autre de Talia Hallmona se présente aussi comme un questionnement identitaire, mais contrairement à ce que Soleymanlou propose dans *Trois*, Hallmona met en place une coexistence avec l'Autre dans le même espace fictionnel. Cette artiste immigrante de première génération utilise son expérience personnelle pour construire un univers où elle et son amie québécoise « de souche » se confrontent à la question de l'Autre et du Nous dans notre société. Dans une proposition scénique ludique, Talia Hallmona et son amie Julie Sirois jouent à être l'Autre. Julie vit la vie de Talia, tout en questionnant les choix faits par cette dernière. Pour sa part, Talia se rencontre avec elle-même et accepte son identité multiple. Elle est une Québécoise sans cesser d'être une Égyptienne née d'un couple gréco-italien.

Sans pays d'Anna Beaupré Moulounda se présente aussi comme une saga identitaire. Cependant, l'approche est autre. Beaupré Moulounda, artiste québécoise, fille d'un père congolais et d'une mère québécoise a grandi en Abitibi. C'est lors de ses études en théâtre et en déménageant à Montréal pour poursuivre sa carrière comme

comédienne, qu'elle a été confrontée au sentiment d'être perçue dans le milieu théâtral comme une étrangère¹⁸.

Dans les rues de Rouyn, avec ses amies blanches et pure-laine, elle ne s'est jamais trop sentie «étrangère». Mais le Québec d'aujourd'hui étant ce qu'il est, de plus en plus confus et apeuré par le pluralisme, elle a vite compris qu'à Montréal, dans le milieu artistique, elle serait considérée comme une «ethnie». De fait, on lui tout [*sic*] de suite offert des rôles stéréotypés d'immigrante en pleine galère: femmes de ménage, préposées aux bénéficiaires et prostituées. (*Voir*, publié le 14 février 2014)

Ce sentiment amène Anna Beaupré Moulounda à se questionner sur sa propre identité et son appartenance à la culture québécoise. Ainsi, elle écrit, met en scène et joue dans *Sans pays* avec l'actrice d'origine haïtienne, Mireille Metellus. *Sans pays* questionne la notion de l'Autre et de ce Nous en mettant en scène deux femmes, une Québécoise perçue comme faisant partie d'une minorité visible et une immigrante. Ces deux femmes se rencontrent dans un aéroport. Un dialogue interculturel se produit lors de cette rencontre causale dans cet espace de transit. « J'avais besoin de ce lieu pour que se déploient les questions qui me tarabustent. »¹⁹

Ainsi, *Sans pays* propose une rencontre inattendue entre deux inconnues qui, pour un bref moment, partagent un espace, mais aussi des expériences de vie. Elles se confient l'une à l'autre dans un aéroport, un espace impersonnel; où circulent des gens de plusieurs origines. Pour le personnage de Beaupré Moulounda, la rencontre avec le personnage de Metellus devient l'occasion parfaite pour faire face à ces questionnements identitaires de Québécoise métisse.

Polyglotte d'Olivier Choinière aborde le sujet de l'immigration et, notamment, des politiques d'immigration du Canada. Dans sa pièce, il essaie de montrer toute la

¹⁸ « Sans pays : Anna Beaupré Moulounda cherche l'équilibre identitaire ». Article du journal *Voir* paru dans le en février 2014 (<https://voir.ca/scene/2014/02/14/isans-paysi-anna-beaupre-moulounda-cherche-lequilibre-identitaire/journal>)

¹⁹ Déclarations d'Anna Beaupré Moulounda dans l'article « Sans pays : Anna Beaupré Moulounda cherche l'équilibre identitaire » parues dans le journal *Voir* (février 2014).

machinerie gouvernementale derrière les politiques d'immigration. Pour ce faire, il travaille avec la collaboration d'immigrants récents.

Choinière élabore la dramaturgie et la mise en scène de *Polyglotte* en posant des questions aux participants immigrants. Il est important de mentionner qu'aucun de ces immigrants récents n'est acteur. Parmi eux, certains parlent en anglais et d'autres en français. La grande majorité ne maîtrise pas de manière fluide une de ces deux langues. Néanmoins, les accents sont multiples et intéressants. Choinière orchestre la structure dramaturgique de *Polyglotte* comme une parodie de la cérémonie de citoyenneté, durant laquelle les immigrants doivent passer un examen. Lors de cet examen extravagant inspiré du vrai examen, les performeurs répondent aux questions portant sur leurs propres expériences d'intégration ou sur l'histoire, la géographie et la politique du Canada. Le discours des immigrants est souvent similaire. Ils deviennent une espèce de chœur d'immigrants à une seule tête. Bien que la volonté de questionner les politiques d'immigration du Canada soit légitime, cette création présente un portrait réducteur des immigrants et une infantilisation des personnes immigrants convoqués pour l'spectacle. Cette création montre le regard d'un Québécois qui se perçoit comme le Nous, par rapport aux immigrants qui lui apparaissent comme l'Autre.

Ces quatre pièces montrent que le sujet de la diversité culturelle et du possible dialogue culturel dans le théâtre québécois et montréalais est en construction. Il est grandement nourri par les expériences des artistes issus de l'immigration.

1.5 Initiatives des artistes autochtones

Le milieu de théâtre montréalais compte sur la présence d'artistes autochtones qui exercent un travail infatigable et solitaire. Nous pouvons citer en exemple Les Productions Ondinnok, groupe de théâtre autochtone francophone qui travaille de

façon continue depuis plus de 30 ans à Montréal. Ondinnok collabore avec des acteurs autochtones, mais aussi avec des artistes d'Amérique latine. Il est possible de dire qu'un dialogue interculturel est au cœur de la démarche artistique de cette compagnie.

À l'heure actuelle, de nouveaux groupes de théâtre menés par différents artistes autochtones commencent à apparaître dans l'éventail théâtral montréalais. Parmi eux, se trouvent les productions Onishka et la compagnie Menuentakuan. Avec la création *Muliats* présentée à la Salle Fred-Barry en février 2016, cette dernière compagnie a enrichi la scène montréalaise, tout en installant un dialogue identitaire entre des personnages autochtones et des personnages québécois, dialogue qui reste fondamental dans notre société, mais qui est peu abordé dans le théâtre. « Ça fait 400 ans qu'on se côtoie sur le même territoire et que, chacun de notre côté, on cherche notre identité. À un moment, il faut commencer à réfléchir à notre identité commune », dit avec justesse Xavier Huard, le metteur en scène de la pièce *Muliats*.

Ce premier chapitre démontre que le dialogue interculturel dans le théâtre montréalais est en pleine construction et que la question identitaire hante les esprits des plusieurs artistes montréalais. Il est aussi important de souligner que ce dialogue dans le théâtre local, en grande majorité, est porté par des artistes autochtones ou issus de l'immigration.

CHAPITRE II

LA DIVERSITÉ CULTURELLE DANS LE THÉÂTRE MONTRÉALAIS FRANCOPHONE EN REGARD DE L'ÉVOLUTION DÉMOGRAPHIQUE

Comme nous l'avons vu dans le chapitre précédent, il existe, à Montréal, un écart entre les distributions théâtrales la plupart du temps très homogènes et la réalité sociale, hétérogène. Ces choix de distributions homogènes limitent considérablement l'accès à la profession de comédien aux autochtones et aux immigrants et ne permettent pas au public montréalais de se voir représenté sur les scènes.

Le deuxième chapitre de notre mémoire essaie de déchiffrer les mécanismes qui favorisent cet écart. Nous tentons ici de comprendre ce qui est à l'œuvre quand il s'agit d'établir un dialogue interculturel. Quelles sont les contraintes ou facteurs qui favorisent des distributions homogènes, qui ne témoignent pas de l'hétérogénéité démographique montréalaise en termes de culture, d'accent et de couleur de peau?

Pour pouvoir offrir des pistes de réponses à cette problématique, ce chapitre aborde, dans sa première partie, le processus d'intégration des artistes dits de la diversité dans le théâtre montréalais francophone par le biais d'organismes dédiés à l'accompagnement professionnel de ces artistes. Quelles sont les réussites et quelles sont les écueils dans les programmes et les actions d'organismes comme Montréal Art Interculturel (MAI) et Diversité Artistique Montréal (DAM), qui soutiennent

l'intégration des artistes dits de la diversité (autochtones, immigrants et appartenant à une minorité visible). La deuxième partie s'intéresse à la naissance du théâtre québécois tel qu'on le connaît aujourd'hui. De quelle manière la quête et les revendications identitaires du peuple québécois inspire et interpelle les artistes fondateurs de ce théâtre? La langue, l'accent, l'esthétique corporelle et l'imaginaire privilégiés sur la scène théâtrale des dernières décennies sont-ils toujours aujourd'hui représentatifs de la réalité multiculturelle de la population? Quel est la leçon à retenir des artistes fondateurs de théâtre québécois en termes de diversité culturelle?

2.1 Les différents programmes de Montréal art interculturel (MAI) et de Diversité artistique Montréal (DAM)

L'intégration des artistes dits de la diversité à Montréal profite de l'appui d'organismes officiels. Parmi ces organismes, deux soutiennent l'intégration des artistes de théâtre : MAI et DAM. Ces organismes appuient également des artistes dans d'autres disciplines, comme la musique, la danse, les arts visuels, etc.

Depuis 1999, le MAI œuvre en tant qu'organisme sans but lucratif à la promotion des pratiques artistiques interculturelles, dans un cadre interdisciplinaire. Sa gestion se consolide en 2007.

De 1999 à 2007, le MAI (Montréal, arts interculturels) a été géré par une corporation sans but lucratif : Le Regroupement pour le développement des pratiques artistiques interculturelles. Organisme autonome, ce regroupement est né de la Table de concertation sur le dialogue des cultures, formée en 1990. En 1998, la Ville de Montréal a confié au Regroupement la gestion du MAI. Toutefois, en mai 2007, suite à une modification de ses statuts, le Regroupement et le MAI ne forment plus qu'une seule et même entité. (MAI. 2012-2014)

Aujourd'hui, le MAI agit comme un diffuseur important des pratiques interculturelles en danse, en musique et en théâtre, notamment les pratiques des artistes autochtones,

des artistes anglophones, des artistes immigrants et des artistes appartenant à une minorité visible. Soulignons trois importants services que cet organisme offre à ces artistes. D'abord, le MAI rend disponible un espace pour l'expérimentation et la présentation de nouvelles pratiques artistiques interculturelles. Il s'agit, pour les artistes de théâtre, d'un espace où ils peuvent faire une résidence artistique. Ensuite, cet organisme leur facilite différentes possibilités d'accompagnement professionnel. Enfin, le MAI offre un espace de questionnement et de réflexion autour de l'interculturalité dans les arts de la scène (danse, musique et théâtre).

Prenant en considération sa mission et les années d'existence du MAI, tout pourrait laisser croire que la visibilité et l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu professionnel est forte, mais ce n'est pas vraiment le cas. La situation est plus complexe. Le témoignage du metteur en scène et dramaturge Rahul Varma²⁰, dont une synthèse a été présentée par le 13^e Congrès du CQT en 2015, témoigne de la grande difficulté à s'intégrer surtout chez les artistes immigrants : « Après avoir vécu 39 ans au Québec, l'auteur [Rahul Varma] constate que la diversité culturelle est souvent accompagnée d'une adversité qui se manifeste sous la forme de barrières systémiques. » (Varma, 2015)

Quelles sont ces barrières dont parle Varma? Il faut prendre en considération que tous les milieux artistiques sont difficiles à percer pour l'ensemble des artistes peu importe leur origine. Néanmoins, les expériences vécues par les artistes dits de la diversité lorsqu'ils tentent d'intégrer le milieu artistique francophone peuvent nous aider à identifier les défis qu'un organisme comme le MAI doit surmonter sur le plan de la diffusion et de l'accompagnement professionnel de créations interculturelles.

²⁰ Rahul Varma (né en 1952 à Lucknow, Inde) est dramaturge canadien. Il a fréquenté l'Université de Lucknow, puis a déménagé au Canada en 1976. Il a cofondé le Théâtre Teesri Duniya en 1981 et est devenu son directeur artistique en 1986. Il a démarré la revue trimestrielle de Teesri Duniya alt.theater, en 1981. Il vit à Montréal [...] Ses pièces les plus célèbres sont *Counter Offence* et *Bhopal*, qui ont toutes deux été traduites en français et dans d'autres langues. Sources: La site de *Playwrights Guild of Canada*, 2013. <https://www.playwrightsguild.ca/playwright/rahul-varma>.

Il ne s'agit pas de dire que le MAI ne remplit pas son mandat, mais il demeure important de se demander pourquoi, malgré l'existence d'un organisme comme celui-ci, qui reçoit l'appui du Conseil des arts du Canada, du Conseil des arts et des lettres du Québec, de Culture et communications Québec et d'Emploi Québec, la visibilité et l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu de théâtre montréalais francophone sont faibles.

Bien que cet organisme offre un espace où les artistes de théâtre dits de la diversité peuvent créer, répéter et présenter leurs œuvres, le risque que ces œuvres ne circulent qu'en vase clos demeure élevé. Toutefois, il est important de noter que les artistes au MAI obtiennent une meilleure visibilité du côté anglophone que francophone. Les artistes qui présentent leurs créations au MAI font souvent face à une dure réalité : les directeurs artistiques et les gens du milieu théâtral francophone semblent se tenir à l'écart de la programmation de cet organisme.

Il nous semble important de regarder la notion d'interculturalité que le MAI favorise à l'heure actuelle :

Lorsque nous faisons référence à une démarche interculturelle nous supposons une démarche en interactions, une capacité de l'artiste à dialoguer avec l'autre et à expérimenter le métissage culturel en intégrant des éléments propres à chaque culture et en se servant d'éléments culturels étrangers à soi. (MAI. 2012-2014)

Encore une fois, dans ces propos, comme dans ceux de la commission Bouchard-Taylor sur les pratiques d'accommodement reliées aux différences culturelles, que nous avons évoqués dans le chapitre I, l'idée de relation est au cœur de la notion d'interculturalité. La possibilité d'un dialogue artistique avec l'Autre est mise de l'avant. Néanmoins, pour établir ce dialogue artistique avec l'Autre, il faut définir clairement sur le plan social, qui est le Nous et qui est l'Autre. Dans la relation interculturelle prônée par le MAI, il y a encore une fois une pièce manquante. Cette pièce, à notre avis, ce sont les artistes québécois francophones, notamment les

directeurs artistiques et les metteurs en scène montréalais francophones. La communication active entre le MAI et le milieu du théâtre francophone semble essentielle pour soutenir les pratiques interculturelles et pour parler d'un véritable dialogue des cultures au sein du théâtre montréalais.

Il est important aussi de signaler que, pour le MAI, le concept d'interculturalité n'est pas invariable : « Le concept d'"interculturelle"[*sic*], étant un concept en constante évolution, l'étude des dossiers se fait au cas par cas, et nous sommes ouverts à votre interprétation de la question. »²¹(MAI. 2012-2014). Cela témoigne de la complexité du terme, de sa nature mouvante et de la difficulté à établir les éléments nécessaires pour qualifier une œuvre d'interculturelle.

Effectivement, il est encore obscur de juger ce qui est d'ordre interculturel et ce qui ne l'est pas en art. La question de l'interculturalité au théâtre reste problématique. Plusieurs chercheurs de théâtre continuent à se pencher sur le sujet avec le désir de trouver des pistes qui peuvent aider à bien saisir ou définir ce concept.

Denise Agiman parle de deux façons d'envisager l'interculturel :

En effet, l'interculturalité se définit généralement de deux façons : la première, d'ordre général, entend l'interculturel comme le croisement, voire l'intersection de certaines manifestations des cultures (ethniques, rites, coutumes, langues, etc.), c'est à dire comme une juxtaposition de ces aspects des cultures, sans tenir compte des conséquences de ces croisements sur les personnes et les groupes impliqués; la seconde, que nous devons aux sciences humaines, envisage l'interculturel comme une réelle possibilité de négociation, d'échange et de dialogue entre personnes ou groupes. (Agiman. 2006)

À notre avis, le problème majeur que pose l'interculturel au théâtre, réside dans le fait que la pratique théâtrale est, avant tout, un dialogue entre artistes. C'est via ce dialogue que différentes pratiques ou traditions scéniques peuvent rentrer en relation. Un dialogue entre cultures est impossible sans l'intervention humaine. Ce dialogue

²¹ Sources : <http://m-a-i.qc.ca/en/>

passé inévitablement par l'individu ou par les groupes d'individus et par l'interprétation que ces derniers font de leur propre culture, de leur culture d'adoption ou de la culture de l'Autre. En ce sens, les éléments de l'interculturel au théâtre deviennent aléatoires. Ainsi, le MAI n'a pas le choix d'y aller cas par cas tout en sachant que chaque projet peut apporter de nouvelles manières et de différentes façons d'interpréter l'interculturalité au théâtre.

La relation et la communication professionnelles entre les artistes autochtones, francophones, anglophones et immigrants rendraient possible un véritable dialogue interculturel au sein du théâtre montréalais. La création de programmes de diffusion qui favorisent l'échange artistique et professionnel d'artistes montréalais d'origines diverses au MAI s'avère importante pour combattre une possible ghettoïsation des artistes.

Un autre organisme, Diversité artistique Montréal (DAM), travaille depuis 2004 avec des artistes d'origines diverses. Le mandat de cet organisme porte sur des services d'accompagnement à l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu artistique local. Dans ce but, DAM offre deux programmes qui concernent les artistes en théâtre. Le premier a pour nom les Auditions de la diversité. Ces auditions sont possibles grâce au partenariat de cet organisme avec le Théâtre de Quat'Sous et Radio-Canada. Ces auditions convoquent, depuis 2013, les artistes dits de la diversité et les artistes considérés comme des minorités visibles : « Les Auditions de la diversité s'adressent aux comédiens immigrants, aux comédiens nés au Canada se considérant comme minorités visibles ainsi qu'aux comédiens autochtones. » (DAM. 2013). Il est important de noter que, parmi les acteurs sélectionnés pour participer aux deux premières éditions des auditions, il n'y avait pas d'acteurs autochtones. Ces auditions suscitent généralement l'intérêt des acteurs immigrants de première et de deuxième génération, et des acteurs québécois considérés comme minorité visible. Ces auditions donnent aux acteurs retenus la possibilité d'avoir un agent et d'être vus

par le gens des milieux de la télévision et de la publicité, notamment. Toutefois, l'entrée dans le milieu théâtral reste difficile pour ces artistes, comme le démontre la description des parcours artistiques de deux actrices finalistes de la 2^{ème} édition de ces auditions :

[...] Cette grande brune d'origine bulgare a grandi en France où elle a été formée au Conservatoire de Perpignan. Mais depuis son arrivée à Montréal, il y a quatre ans, Elitza Bodovsky ne parvient pas à décrocher de rôles au théâtre. « J'ai travaillé pour Ubisoft, j'ai développé des projets pour des jeunes, mais en théâtre, j'avoue que ce n'est pas facile. » Son accent européen n'est peut-être pas un atout pour jouer du Tremblay, mais la jeune femme de 27 ans s'est plutôt bien débrouillée dans ce court extrait de *La ménagerie de verre* de Tennessee Williams qu'elle nous a présenté. (*La Presse*, Publié le 25 février 2015)

Leïla est née au Lac-Saint-Jean. Sa mère est québécoise, son père, tunisien. Même si ses traits sont maghrébins, la jeune femme diplômée en jeu de l'UQAM il y a 10 ans a un accent québécois tranchant. Elle ne parle d'ailleurs pas arabe. Pourtant, même si elle a obtenu de petits rôles dans des séries télé (*Unité 9*, *Les bobos*, 19-2) et même au cinéma (*Miraculum*), elle a de la difficulté à vivre de son métier d'actrice. « Je roule ma bosse du mieux que je peux, mais c'est difficile, regrette-t-elle. C'est très politique. Parfois, j'ai l'impression que si j'avais un autre nom, ce serait plus simple. Je suis consciente que c'est difficile pour tout le monde, y compris les Québécois de souche, mais j'ai l'impression qu'on part d'un peu plus bas... À 34 ans, Leïla Thibeault Louchem espère faire taire les rumeurs et montrer qu'elle aussi peut avoir des premiers rôles. « Je rêve de jouer le rôle d'une femme normale sans qu'elle ait une origine quelconque. » (*La Presse*, Publié le 25 février 2015)

Les expériences d'Elitza Bodovsky et Leïla Thibeault Louchem sont un petit échantillon de ce qu'expérimentent de nombreux artistes issus de l'immigration au quotidien. Il est possible de dire que les Auditions de la diversité, jusqu'à présent, difficilement représente une porte d'entrée vers le milieu théâtral montréalais. Il est à noter, toutefois, que les auditions générales du Quat'Sous qui convoquent les finissants des écoles de théâtre ne sont pas plus avantageuses pour ce qui est du milieu de théâtre. Ces auditions visent surtout le milieu de la télévision, celui de la publicité et du cinéma.

Considérant le temps et l'argent que les acteurs doivent investir pour avoir le droit d'y participer, les retombées de ces auditions pour ces artistes apparaissent mineures. Nous parlons ici de la première et de la deuxième édition des auditions. Par exemple, le coût de l'inscription de 80 dollars s'ajoutait au coût d'un coach professionnel qui variait entre 30 et 50 dollars l'heure. Le service d'un coach faisait partie des exigences obligatoires pour participer aux auditions. Les coûts augmentaient pour les acteurs immigrants allophones. Ils devaient engager les services d'un professeur de diction. Il est important de mentionner qu'une amélioration a été apportée par le DAM pour les auditions de 2015. Les acteurs sélectionnés pour cette édition ont pu compter sur les services d'un coach gratuitement.

Un questionnement s'installe chez certains acteurs immigrants face au mot « diversité », inscrit dans le titre même des auditions, comme le démontre les déclarations de Dayane Ntibarikure, d'origine burundaise :

Au début, j'étais perplexe, dit-elle. C'est plus le concept de la diversité culturelle qui me dérangeait, parce que moi, je suis québécoise. Je suis ici depuis l'âge de 5 ans. Mais c'est sûr qu'il y a un problème. J'espère juste qu'un jour, on n'en aura plus besoin. (*La Presse*, 2015)

La perplexité de cette artiste par rapport aux Auditions de la diversité est légitime. Son témoignage amène une question majeure. Qui sont les Québécois? À notre avis, les déclarations de cette actrice mettent en question la nature de ces auditions. Le problème réside dans la formule même, qui fait appel à une catégorisation des artistes selon leur (s) identité (s) culturelle (s).

Le concept de diversité culturelle comme celui d'interculturalité restent nébuleux pour le théâtre. Concevoir la diversité culturelle comme une étiquette portée uniquement par les artistes autochtones, immigrants, métis ou appartenant à une minorité visible devient problématique. La diversité culturelle regarde aussi les artistes québécois francophones et anglophones qui habitent le territoire. Notre étude soutient que la diversité culturelle montréalaise concerne aussi les majorités.

Le deuxième programme créé par DAM est le Mentorat Artistique Professionnel (M.A.P). Ce programme est très récent. Il existe depuis 2015. Il s'adresse aux artistes de théâtre, mais aussi aux artistes d'autres disciplines artistiques. Le M.A.P. est une initiative qui fonctionne sous la forme d'un jumelage professionnel entre un artiste issu de la diversité et un artiste établi au Québec. Ce jumelage s'apparente à un mentorat. L'artiste immigrant retenu peut suggérer le nom de l'artiste québécois qu'il aimerait avoir comme mentor. La personne responsable du programme de mentorat se charge de contacter ce dernier. Néanmoins, le DAM ne peut pas assurer que l'artiste québécois choisi par l'artiste immigrant acceptera de participer à ce programme de mentorat. Il faut mentionner que ce programme est né à la suite d'une enquête menée par le DAM auprès des artistes immigrants membres de cet organisme, portant sur les programmes qui leur permettraient de poursuivre leur intégration dans le milieu artistique montréalais. Les artistes ont répondu qu'ils avaient besoin d'un programme dans lequel ils pouvaient travailler en collaboration avec les artistes québécois ou montréalais établis. Même si le programme M.A.P. ne représente pas un projet de collaboration artistique concret entre les artistes établis de Montréal et les artistes immigrants accomplis dans leur pays d'origine, il reste une initiative intéressante qui peut éventuellement faire place à un dialogue interculturel.

Selon la description du programme affichée sur le site web du DAM, les objectifs du programme M.A.P. sont les suivants²² :

- Permettre la transmission croisée des savoirs mentor/mentoré
- Favoriser les échanges interculturels et intergénérationnels
- Engendrer des liens de nature artistique
- Encourager la solidarité dans un secteur compétitif

²² Sources : <http://www.diversiteartistique.org/fr/programmes/mentorat>.

- Faciliter l'insertion professionnelle des artistes de la diversité dans le milieu des arts, par le biais d'une meilleure connaissance de ce dernier et de l'accès à un réseau plus large dans leur domaine de création
- Offrir une opportunité pour le mentor de s'engager auprès de la relève et des artistes de la diversité dans leur ensemble

Dans cette partie, nous nous concentrerons sur trois de ces objectifs qui semblent en lien direct avec l'intégration des artistes dits de la diversité au sein du milieu théâtral professionnel.

Premièrement, l'objectif de « favoriser les échanges interculturels » semble en effet être au cœur de cette dynamique de jumelage artistique. Néanmoins, cet objectif n'est pas facile à atteindre avec cette formule de jumelage mentor-mentoré. Le M.A.P. travaille avec une contrainte majeure : l'écart entre le statut professionnel de l'artiste mentor et celui de l'artiste mentoré qui, malgré son expérience, peut se trouver fragilisé dans un nouveau milieu où il doit repartir à zéro. Cette formule de jumelage porte le risque de produire un dialogue imprégné d'un certain paternalisme. Deuxièmement, l'objectif de « faciliter l'insertion professionnelle des artistes dits de la diversité dans le milieu des arts montréalais par le biais d'une meilleure connaissance du réseau professionnel local » semble possible à atteindre via ce jumelage. Même si l'artiste immigrant ne sera pas complètement intégré après ce programme, l'opportunité d'établir une relation avec un pair du milieu local peut visiblement combattre l'isolement professionnel. Troisièmement, l'objectif « d'offrir une opportunité au mentor de s'engager auprès des artistes de la diversité », peut constituer une ouverture du milieu artistique local face aux artistes issus de l'immigration. Cependant, s'il n'y a pas de projets de création concrets, qui seraient à la base de cette relation professionnelle, le bilan de cet échange interculturel peut être trompeur. Il est important de souligner que le M.A.P. fait appel aux artistes immigrants professionnels. La plupart de ces artistes sont des artistes accomplis dans

leur pratique artistique. Un jumelage qu'entraîne un projet de création constituerait, à notre avis, un vrai engagement auprès des artistes de la diversité et la possibilité d'un dialogue interculturel important. Notons aussi que les programmes démarrés par DAM sont récents. L'amélioration et le développement de ces initiatives sont toujours possibles. Il faut du temps pour juger de leur pertinence et de leur évolution.

Ces deux organismes, MAI et DAM, démontrent la volonté de faciliter l'intégration des artistes dits de la diversité dans le réseau professionnel. Ces organismes doivent se confronter à la réalité du milieu artistique montréalais. La compréhension des caractéristiques de ce milieu et la connaissance des composantes historiques du théâtre québécois, ainsi que le dialogue avec les organismes et les artistes établis du théâtre montréalais francophone semblent capital pour bien accompagner les artistes immigrants, autochtones ou issus de l'immigration dans leur démarche artistique.

2.2 Le théâtre québécois comme lieu d'expression d'une prise de parole du peuple québécois

Pour parler de l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu théâtral francophone montréalais ou de la représentation de la diversité culturelle dans ce milieu, il faut prendre en considération les composantes historiques entourant la naissance du théâtre québécois contemporain. Il semble impératif de rappeler ici ce qui a façonné de manière importante la vision des artistes québécois et montréalais de théâtre. Ces fondements peuvent déterminer ou influencer considérablement les décisions des directeurs artistiques des compagnies théâtrales au moment de choisir leur projet : les pièces, la distribution, la langue et les accents. Ces composantes peuvent aussi influencer les directeurs artistiques des lieux de diffusion à Montréal. Ces derniers déterminent les pièces qui feront partie de la programmation de la saison, ils choisissent également l'équipe de production pour la création des

spectacles. Ces choix sont-ils intrinsèquement liés à la perception que les directeurs artistiques des compagnies théâtrales et ceux des lieux de diffusion ont du public québécois? Dans tous le cas, ces choix deviennent décisifs en ce qui concerne la présence ou la représentation de la diversité culturelle dans le théâtre québécois.

Dans cette partie, notre attention se porte essentiellement sur le théâtre des années 1960-1970. Selon Jean-Cléo Godin (1980), les premiers balbutiements de ce théâtre se font entendre durant les années 1965 et 1966, avec la mise en scène de pièces d'auteurs québécois comme Marcel Dubé, Françoise Loranger, Pierre Perrault, Michel Garneau, Jacques Languirand. Également, l'auteur et homme de théâtre Gratien Gélinas, qui appartient à la génération précédente, est un nom marquant dans le théâtre québécois. Son influence a été capitale au cours des années 1960. Ainsi, la structuration de ce que nous appellerons désormais le théâtre québécois se fait au cours des années 1960 et 1970 grâce à la participation active d'auteurs de théâtre. Avant ce temps, le théâtre produit au Québec et à Montréal était nommé le « théâtre canadien-français ». Madeleine Greffard et Jean-Guy Sabourin (1997) parlent d'une production théâtrale francophone restreinte entre les années 1940 et la fin des années 1950 en raison, entre autres, de la forte présence de l'Église catholique, du conservatisme de l'époque, mais surtout, en raison de l'absence de soutien de l'État aux productions théâtrales en langue française.

Marcel Dubé et Gratien Gélinas sont, sans doute, les pionniers du théâtre canadien-français. Avant les années 1960, les personnages dans le théâtre montréalais parlaient avec un accent français, notamment le parisien. Cet écart entre la langue parlée au quotidien à Montréal et la langue entendue au théâtre et à la télévision, à cette époque de grands questionnements identitaires, a poussé ces auteurs québécois à produire une dramaturgie qui leur était propre. Ce théâtre rompt avec sa dépendance culturelle avec la France et l'accent québécois est introduit au théâtre. Ces auteurs québécois présentent des thématiques en accord avec leur société et des personnages locaux.

Les personnages de Dubé, homme de théâtre et de télévision, appartiennent parfois au prolétariat et parfois à la bourgeoisie canadienne-française de l'époque. Leur français parlé s'approche de celui qu'on entendait dans les couches sociales auxquelles les personnages appartiennent.

Plusieurs des pièces écrites entre les années 1940 et 1960 portent sur l'enjeu entre la majorité et la minorité linguistiques du Canada. Gélinas, avec son personnage Tit-coq (1940), expose la situation minoritaire des francophones au Canada.

Pris entre l'idéal de l'homme austère et docile et la voie de la démission, à la fois apaisante et culpabilisante, Tit-Coq ressemble bien au Canadien français prisonnier de ses impératifs soucieux et moraux, prisonnier même de ses évasions. En ce sens, ce héros exprime à la fois ce qu'un essayiste appelle notre « goût inavoué pour la soumission morbide ». (Godin, 1981)

Il est important de noter que la dramaturgie de Dubé et celle de Gélinas révèlent une position anticolonialiste non seulement par rapport au pouvoir anglais, mais aussi par rapport au pouvoir culturel français qu'une élite bourgeoise canadienne-française imposait au Québec. Un des moteurs importants du théâtre québécois est la prise de parole du peuple québécois qui se donne le droit de se voir et de s'entendre lui-même sur scène. Ainsi, la dramaturgie devient une arme capitale dans la lutte d'un peuple pour exister.

Quand les dramaturges québécois auront trouvé une armature, une structure théâtrale qui nous soit propre, à l'égale de notre épine dorsale collective, nous aurons non seulement une dramaturgie authentique et nôtre, mais aussi un pays. (Levac dans Mailhot, 1980, p. 16)

Le théâtre québécois devient un grand acteur dans la revendication identitaire québécoise. Le mariage du politique et de l'artistique prend une grande place au théâtre et ébranle toute une société. La nécessité d'une dramaturgie propre au « théâtre authentiquement québécois », comme le dit Jean-Cléo Godin, est très présente à l'époque.

Il est possible de dire que Gélinas et Dubé deviennent les annonciateurs d'une grande explosion dramaturgique nommé Michel Tremblay. En effet, en 1968, la pièce *Les belles-sœurs* change à jamais la vision de l'utilisation de la langue dans la scène théâtrale locale.

Cette relation intrinsèque entre la naissance du théâtre québécois et la lutte pour une identité nationale attire notre attention. Gélinas, déjà en 1940, présageait la place centrale de la revendication identitaire dans la naissance du théâtre québécois :

Pas plus au théâtre qu'ailleurs, on ne peut compter sur la littérature de la France pour nous représenter. L'union de la salle et de la scène, qui est l'essence même de l'acte théâtral, ne peut se réaliser pleinement qu'entre un auteur et un public de la même essence, de la même souche, du même passé, du même présent et du même avenir. (Gélinas dans Greffard et Sabourin, 1997)

Ces propos répondent au contexte dans lequel ils sont énoncés. Si nous nous situons dans la société montréalaise d'aujourd'hui, diversifié et composite, les propos de Gélinas peuvent paraître datés, mais en même temps, ils nous invitent à repenser le rapport entre le théâtre montréalais francophone et la société actuelle.

Dans les années 1960, la révolution tranquille, une révolution très particulière comme son nom l'indique, a gagné d'importantes batailles au Québec : la fin de l'interventionnisme de l'Église catholique sur les décisions politiques du gouvernement provincial, la revendication de la langue française sur le territoire québécois, la réappropriation des ressources naturelles et la démocratisation de l'accessibilité aux études dans la province. Indéniablement, la révolution a également modelé le théâtre contemporain. Société et théâtre apparaissent fortement liés. Cependant, les défaites du mouvement souverainiste du Québec dans les référendums de 1980 et de 1995 ont mis le rêve du pays en veilleuse pour certains et au rancart pour d'autres. Comment le théâtre québécois, né de cette lutte, a vécu ce rêve brisé? Greffard et Sabourin peuvent nous aider à comprendre comment ce mouvement de révolte qui a inspiré le théâtre québécois a évolué dans le temps :

L'effervescence contestataire qui a nourri le jeune théâtre s'achève au Québec comme ailleurs autour des années 1980. L'espoir nationaliste qui avait réorienté la scène se brise à l'écueil de l'échec référendaire de 1980. Le théâtre, comme la société, abandonne les utopies et les projets qui l'avaient porté et orienté pendant plus de 10 ans. Cependant le fait de s'être situé au cœur de la vie collective et d'avoir contribué à l'affirmation de l'identité québécoise lui confère désormais une légitimité indiscutable. (Greffard et Sabourin, 1997. p. 93)

Un autre élément important à retenir est que le théâtre québécois est jeune. Il s'est construit et affirmé de manière accélérée.

Signalons d'abord les mutations institutionnelles et esthétiques qui précipitent le théâtre québécois dans une phase accélérée de son développement [depuis les années 60]. Plusieurs témoignages le confirment : le déblocage artistique, l'augmentation du nombre de troupes, l'avènement d'organismes (CEAD, AQJT, CQT) ont, en une quinzaine d'années, dynamisé l'activité théâtrale et augmenté sa capacité à pénétrer des milieux jusque-là imperméables à son action et à son influence. (Jubenville, 2001)

La rapidité avec laquelle le théâtre québécois s'est développé en à peine 50 ans d'existence est remarquable. Le soutien gouvernemental sur lequel le théâtre québécois peut compter aujourd'hui est considérable en comparaison avec ce que les artistes fondateurs avaient comme appui. Aujourd'hui, le théâtre montréalais reçoit le soutien de trois organismes principaux : le Conseil des arts du Canada, le Conseil des arts et des lettres du Québec et le Conseil des arts de Montréal. Ces organismes soutiennent les démarches artistiques de plusieurs artistes de théâtre, notamment de théâtre de création à Montréal et au Québec. Des institutions, des organismes, des festivals et des salles de théâtre ont été créés et se sont multipliés. Ces organismes et institutions contribuent aujourd'hui à façonner le grand réseau du théâtre québécois, le plus important d'Amérique du Nord en langue française. Cette rapidité avec laquelle le théâtre québécois a évolué dans ces dernières décennies nous laisse voir également qu'il est en mouvement constant, que les questions identitaires ne sont pas encore résolues, au contraire, elles se transforment et se complexifient dans le temps.

Il est inspirant de voir comment les artistes fondateurs se sont battus avec la seule arme de leur talent et de leur ténacité. Ils ont dû composer avec plusieurs facteurs jouant contre eux. Il est intéressant aussi de remarquer les coïncidences entre les luttes revendicatives des artistes fondateurs du théâtre québécois et celles des artistes dits de la diversité. Aujourd'hui, les artistes dits de la diversité sont appelés à mener eux aussi un nouveau combat artistique pour gagner leur place sur les scènes théâtrales montréalaises. La lutte des artistes fondateurs pour exister peut-elle inspirer les artistes dits de la diversité? Les enjeux identitaires actuels ne sont pas moins légitimes que ceux des années 1960.

Le besoin de protéger ce théâtre né et porteur du rêve d'émancipation du peuple québécois peut-il conditionner le dialogue interculturel au sein du théâtre montréalais actuel? Quelle est la place et le rôle des artistes autochtones et immigrants dans ce contexte de revendication identitaire? Quelles sont les voies possibles pour le théâtre québécois dans une société culturellement diversifiée? Les discussions autour de ces questions deviennent tranquillement plus présentes au cœur du milieu professionnel. Un théâtre montréalais francophone qui fait appel à une distribution majoritairement blanche entraîne des questionnements à l'heure actuelle. Il est important que cette identité multiple, hétérogène et composite présente dans nos sociétés soit aussi représentée sur nos scènes.

2.3 La langue et les accents dans le théâtre montréalais

Pour comprendre l'écart entre la diversité culturelle de la société montréalaise et la représentation de cette diversité dans le théâtre, notre étude considère important de prendre en compte l'affirmation identitaire du peuple québécois à travers l'utilisation de la langue au théâtre. Avant la fondation du théâtre québécois, la langue utilisée

dans les productions du théâtre canadien-français était davantage littéraire. C'était une langue écrite, éloignée du français des gens de l'époque.

La majorité des œuvres de cette période sont écrites dans une langue qu'on a qualifiée de littéraire. C'est plutôt une langue écrite, respectueuse de la norme; elle engendre l'inertie dramatique parce qu'elle n'est la langue de personne, ni de l'auteur ni des personnages. (Greffard et Sabourin, 1997, p.64)

Notons qu'il existe, sur le plan langagier, deux orientations théâtrales importantes qui ont influencé le théâtre québécois. La tradition française qui privilégie la langue littéraire, et qui a marqué le théâtre local des années 1940 jusqu'à la moitié des années 1960. L'autre tradition importante est la nord-américaine qui privilégie la langue parlée, tel que dans le théâtre de Tennessee Williams. Ces deux traditions nourrissent le théâtre québécois et déterminent les différences entre la culture théâtrale savante assurée par la tradition française et la culture théâtrale populaire privilégiée par la tradition nord-américaine. Le théâtre montréalais, qui émergeait dans une société en quête d'identité, s'inscrit dans la tradition théâtrale nord-américaine à la fin des années 1960.

L'identité québécoise s'exprime au théâtre par l'usage de la langue parlée au Québec. Ce choix déterminera la place laissée à la représentation de l'Autre.

Au théâtre, ce projet [le projet indépendantiste] a surtout eu un impact sur le plan identitaire. Plus exactement, il a donné lieu à une préoccupation avec le Même — [sic] les personnages, les thèmes et le langage susceptibles de communiquer la québécity — [sic], ce qui a laissé peu de place sur la scène pour l'Autre, sauf peut-être quand cet autre faisait partie intégrante d'un dispositif identitaire renforçant la québécity, comme chez Jean-Claude Germain dans *Un pays donc la devise est je m'oublie*. (Huffman, 2001)

C'est la présentation de la pièce *Les belles-sœurs* de Michel Tremblay au Théâtre du Rideau Vert, en 1968, qui constitue le point de non-retour de l'inscription du joul²³,

²³ « Le mot joul provient de cheval prononcé [jwal] avec l'accent de campagne de l'Ouest de la France au XVII^e siècle. Pour les linguistes, le terme joul utilisé au Québec « désigne globalement les différences ou écarts phonétiques, grammaticaux, syntactiques et lexicaux (y compris les anglicismes)

au théâtre. Avec Tremblay, la culture québécoise inscrit sa place dans le théâtre occidental. Le droit de parler le français avec l'accent et le vocabulaire propres au peuple québécois, sans imiter l'accent parisien ou sans s'efforcer de parler un français normatif, représente certes une grande victoire de côté des artistes, mais aussi du côté du public. Après une première réaction de rejet de la part du public, *Les belles-sœurs*, devient la pièce-phare du théâtre québécois. Elle donne au public québécois la fierté de s'écouter et de se voir enfin au théâtre. Avec Tremblay, la beauté de la langue au théâtre est possible avec les accents propres aux Québécois comme avec les accents propres aux Français. L'art est un droit de tous les peuples et la langue, comme matériau de l'art théâtral, devient une arme puissante dans leur épanouissement. Ainsi, le Québec de ces années gagne une bataille. « Le théâtre québécois livre ici sa première bataille. Il doit à la fois s'identifier et se distinguer, imposer un langage, un rythme » (Mailhot. 1980).

Il ne faut pas oublier que les personnages de la pièce *Les belles-sœurs* ont été qualifiés d' « échantillons socioculturels » Le réel et le social nourrissent l'imaginaire du théâtre de Tremblay.

Reçus d'abord comme des échantillons socioculturels ou des spécimens ethnographiques des habitants de la rue Fabre et du Plateau Mont-Royal, les personnages de Michel Tremblay apparaissent aujourd'hui autant, sinon plus, comme des projections de l'imaginaire d'un auteur que l'œuvre romanesque continuera d'explorer dans les années 1980. (Greffard et Sabourin, 1997)

Tremblay, non seulement fait entendre un accent impensable sur la scène du théâtre montréalais à cette époque, l'accent de la classe ouvrière du Plateau Mont-Royal, mais l'auteur va plus loin. Il utilise la richesse langagière de cette partie de la population (accent et expressions idiomatiques) comme matériau de création pour structurer son récit dramaturgique. Il propose des dialogues superposés, nommés « chassé-croisé de voix » par Godin, et des monologues collectifs. Il s'inspire du

du français populaire canadien ». Qui ce soit pour les stigmatiser, ou pour en faire un symbole d'identité. » (Bourges. 2014)

chœur du théâtre grec tout en utilisant le joul. « [...], si l'on fait exception du choc provoqué par l'utilisation du " joul ", l'élément le plus marquant de cette pièce aura été le recours au chœur, que Tremblay emprunte aux Tragiques grecs. » (Godin, 1980)

Le temps a passé, l'influence de Tremblay a servi à affirmer une langue propre aux Québécois. Dorénavant, les auteurs de théâtre pourront s'imprégner d'expressions et d'accents propres au Québec. L'influence de Tremblay sur la dramaturgie québécoise contemporaine est indéniable. Il est même possible de parler d'un avant et d'un après Tremblay.

Certes, ce « chassé-croisé de voix » compte pour beaucoup dans l'instauration d'une nouvelle dramaturgie au Québec, à l'exemple de Tremblay : ce langage éclaté modifie le jeu scénique, l'interprétation des comédiens, le rapport du spectateur à la scène. (Germain dans Godin, 1980)

Durant les années 1970 et 1980, le théâtre québécois, non seulement prône un théâtre écrit en québécois, mais aussi favorise les traductions de pièces étrangères en québécois²⁴. Par exemple, Gilbert Turp a obtenu en 1984, les droits de traduction des pièces de Brecht en québécois, notamment *L'Opéra de Quat'sous* pour le Centre national des Arts et *Mère courage* pour la Nouvelle compagnie théâtrale, aujourd'hui devenue, le Théâtre Denise-Pelletier. Ces pièces traduites en québécois semblent avoir eu l'appréciation du public.

La traduction-adaptation de *Macbeth* par Michel Garneau, en 1978, connaît aussi un vif succès grâce à l'utilisation de la langue paysanne et à l'interprétation de la tragédie shakespearienne dans un contexte culturel québécois. (Greffard et Sabourin, 1997)

L'impératif de traduire en québécois les pièces étrangères correspond aussi à une position anticolonialiste, si nous prenons en considération que les pays francophones d'Europe détenaient le pouvoir de traduction des classiques en langue française.

²⁴ Un des héritiers de Bertolt Brecht donne les droits à Gilbert Turp de traduire Brecht en québécois.

Le passage obligé par la France apparaît, dans les années 1970, comme une autre manifestation d'aliénation culturelle. On commande aux dramaturges des traductions qui deviennent des adaptations. Dans cette phase ethnocentrique, il n'y a plus ni étrangers, ni d'ailleurs. Russes, Grecs ou Américains sont acclimatés aux bords du Saint-Laurent. Le plaisir de se reconnaître et de s'affirmer est, pour un temps, plus fort que l'intérêt de rencontrer l'étranger avec qui pourrait s'instaurer un dialogue. (Greffard et Sabourin, 1997)

Cette mouvance de traduction de pièces étrangères en québécois évolue dans le temps et devient courante. Cela permet au théâtre montréalais d'explorer différentes visions du monde en toute liberté sans aucun conflit identitaire. En 2000, par exemple, le théâtre québécois s'ouvre aux dramaturgies étrangères, telles que, du côté des Anglais, Harold Pinter, Caryl Churchill, Sarah Kane et Martin Crimp, du côté des Américains, David Mamet, et du côté des Allemands, Heiner Müller. Ces auteurs parmi d'autres constituent des noms de référence pour les artistes du théâtre local.

Le théâtre montréalais ouvre aussi, dans les années 1990, un espace aux auteurs issus de l'immigration.

Sous la direction de Michelle Rossignol²⁵, ce théâtre entend stimuler la création chez les dramaturges néo-québécois en organisant des lectures publiques de leurs œuvres et en les mettant à son programme. La Licorne, le Quat'Sous, la salle Fred-Barry accueillent aussi ces auteurs québécois d'origines diverses tels Marco Micone, Abla Faroud, Khaldoun Imam, Pan Bouyoucas, Eva Michailoff, Wajdi Mouawad. (Greffard et Sabourin, 1997, p.96)

Le CEAD inaugure en 2009 *Dramaturgies en dialogue*, dans le but d'accueillir des textes étrangers. L'ouverture du théâtre montréalais face aux textes étrangers et aux textes des dramaturges issus de l'immigration est certes une évolution importante. Cependant, cette évolution n'assure pas nécessairement l'ouverture du théâtre local à la présence de différents accents « étrangers » entendus à Montréal, notamment les accents allophones.

²⁵ Michelle Rossignol, directrice artistique du Théâtre d'Aujourd'hui (1988-1998), consacré à la dramaturgie québécoise.

La question de la langue est incontournable dans le théâtre québécois et, par conséquent, dans le théâtre montréalais. Actuellement, un des défis des acteurs immigrants professionnels est la maîtrise de la langue française avec l'accent québécois. Cela constitue une épreuve presque infranchissable puisque la langue maternelle impose inévitablement sa sonorité dans la langue acquise. Les accents des acteurs immigrants deviennent, la plupart du temps, la raison ou l'excuse pour ne pas les convier à faire partie des distributions des productions théâtrales. Dans les années 1960, les acteurs canadiens-français se sont libérés de l'accent parisien. Aujourd'hui, les acteurs immigrants peuvent-ils aussi se libérer de la contrainte de devoir parler comme un québécois « de souche » pour pouvoir jouer au théâtre? L'identité québécoise traduite à travers l'usage d'une langue qui lui est propre et la lutte des acteurs immigrants allophones pour s'intégrer au milieu du théâtre montréalais sont deux situations qui se confrontent. Comment et de quelle manière les artistes autochtones et immigrants peuvent-ils s'inscrire dans une revendication identitaire qui passe par l'usage de la langue au théâtre ? À nos yeux, il est important que le théâtre montréalais francophone soit comme son nom le dit en français, car c'est la langue qui définit son noyau identitaire. Néanmoins, la langue est un phénomène vivant et en mouvement constant.

L'exemple de Michel Tremblay nous aide à répondre aux questions autour de la langue et les accents dans le théâtre montréalais actuel. Grâce à lui, nous pouvons affirmer que la beauté de la langue française au théâtre est possible avec tous ses accents. Il est indéniable que le français à Montréal, à l'heure actuelle, est parlé avec une variété d'accents qui façonnent la sonorité de notre société. Pourquoi ne pas les imaginer dans la scène locale? La présence des accents francophones et allophones dans le théâtre montréalais pourrait être le premier pas du dialogue interculturel en termes dramaturgiques.

CHAPITRE III

LES ÉTAPES DE LA DÉMARCHE ARTISTIQUE DE *SANS ÉTIQUETTE*

L'essai scénique présenté dans le cadre de cette étude, *Sans étiquette*, représente le volet création de notre recherche. Il montre le témoignage de douze artistes montréalais, issus de différents horizons culturels et ethniques. Ils ont été invités à répondre à huit questions qui abordent des sujets politiques et intimes. Parmi ces artistes, se trouvent Émilie Monet, d'origine anishnabée française; Thomas Leblanc, d'origine québécoise; Lyne Labrie, d'origine québécoise; Cynthia Trudel, d'origine québécoise haïtienne. Cette création a pu aussi compter sur la participation de huit acteurs immigrants : Manuel Aranguiz, d'origine chilienne; Peter Batakliiev, d'origine bulgare; Patricia Perez, d'origine vénézuélienne; Fayolle Jean Jr, d'origine haïtienne; Ligia Borges, d'origine brésilienne; Tatiana Zinga, d'origine congolaise, Alexander Peganov, d'origine bélarusse et Sorachny Tan, d'origine cambodgienne.

C'est ainsi qu'une mosaïque de récits, une polyphonie de langues et d'accents s'installent sur la scène et permettent à une parole, fruit d'un partage intime, de voyager et de résonner dans la sphère publique. Le va-et-vient entre la fiction et la réalité, entre la vidéo et la présence physique est constant et construit le récit dramaturgique de *Sans étiquette*. En regard de la diversité culturelle montréalaise, cette recherche-crédation espère pouvoir apporter de nouvelles pistes de réflexion en matière d'interculturalité au théâtre. *Sans*

étiquette est un rendez-vous avec l'autre, un dialogue qui se veut franc et fragile dans cet espace commun qu'aujourd'hui nous appelons théâtre.²⁶

Sans étiquette a été précédée par l'étape de la cueillette de récits d'acteurs. Cette création avait comme objectif de nourrir la réflexion sur un possible dialogue interculturel à travers la prise de parole d'artistes issus de la diversité. Cet essai scénique met sur la table l'importance et la complexité du dialogue interculturel dans le milieu théâtral montréalais. Nous partageons l'avis de Josette Féral quand elle rappelle que les différents processus de création ainsi que les créations théâtrales en elles-mêmes constituent les meilleurs outils pour développer une réflexion sur la possibilité du dialogue interculturel au théâtre.

Bien que les colloques et les théories soient importants pour soulever des enjeux des pratiques interculturelles au théâtre, c'est par la pratique des artistes que nous serons vraiment capables de développer de nouvelles réflexions sur l'interculturalité au théâtre et de les façonner en bonne et due forme. (Féral, 2011)

Dans le Chapitre I, nous avons exposé l'état des lieux de la présence de la diversité culturelle dans le théâtre montréalais des cinq dernières années. Dans le Chapitre II, notre but a été de comprendre l'écart entre la réalité démographique de Montréal en matière de diversité culturelle et la faible présence de celle-ci dans le théâtre francophone. Pour ce faire, nous avons offert un aperçu des programmes d'accompagnement conçus pour l'intégration des artistes autochtones et des artistes immigrants dans le milieu professionnel. Dans ce dernier chapitre, nous avons également analysé certaines composantes ayant influencé la formation du théâtre québécois qui, à notre avis, ont déterminé le rapport à l'Autre dans le théâtre local. Dans le présent chapitre, nous essayons d'identifier certaines voies qui ont favorisé un dialogue interculturel lors de la création de *Sans étiquette*. Cette étude a trouvé trois pistes de réflexion importantes qui nous ont aidée à concevoir notre création.

²⁶ Note : Extrait du programme de la présentation de l'œuvre *Sans étiquette*.

Premièrement, nous avons repéré une très faible interaction professionnelle entre les artistes québécois « de souche » et les artistes dits de la diversité (autochtones et immigrants). Cette faible interaction professionnelle, à notre avis, est problématique. Si on ne se connaît pas, le dialogue semble difficile à établir. L'Autre n'est autre pour soi que lorsqu'on le connaît. Sinon, on l'ignore. Ainsi, montrer une partie de la réalité du milieu théâtral montréalais à travers les témoignages des artistes dits de la diversité et des artistes québécois « de souche » nous a aidée à visualiser ce possible dialogue interculturel sur scène.

Deuxièmement, cette étude a identifié dans les deux chapitres précédents, la difficulté de voir les artistes québécois « de souche » comme faisant partie de la diversité culturelle. Il est impossible de créer un dialogue interculturel en établissant des hiérarchisations culturelles. La participation des artistes issus de différentes origines, incluant les Québécois « de souche », devient décisive pour favoriser ce dialogue au théâtre. La présence des interprètes québécois francophones dans *Sans étiquette* a aidé à questionner des concepts plaqués ou des étiquettes, qui rendent difficile le dialogue avec l'Autre, notamment, les termes « québécois de souche » et « de la diversité ».

Troisièmement, nous avons observé l'importance de la langue québécoise dans la naissance du théâtre québécois et dans le développement du théâtre montréalais francophone. Cet impératif langagier semble poser des difficultés lors de l'intégration de différents accents qui coexistent pourtant à Montréal aujourd'hui. Ainsi, la langue et les accents deviennent non seulement une question de sens, mais aussi un matériau musical et polyphonique dans notre œuvre. Dans notre essai, nous voulons donner au public de théâtre l'opportunité d'entendre le Montréal d'aujourd'hui. Nous avons accueilli les accents des interprètes comme un matériau précieux de création. Également, nous avons utilisé les langues maternelles ou langues secondes des interprètes pour créer l'ambiance sonore de notre création.

En prenant en compte ces trois aspects, notre quête d'un dialogue interculturel nous a amenée à vouloir donner la parole aux artistes. Cette prise de parole devait aborder, à nos yeux, les terrains du politique et de l'intime. Ainsi, le concept de *parrêsia* ou « le courage de la vérité », développée et exposée par Michel Foucault²⁷, nous a servi d'appui dans l'élaboration du dialogue dramaturgique de *Sans étiquette*. Nous avons privilégié, dans ce concept, les notions concernant le « discours de franchise ». Ce discours, en se faisant public, aide à établir les bases d'un dialogue interculturel. Si on se parle avec franchise, on peut commencer à se connaître et à exister pour l'Autre.

En ce sens, le présent chapitre expose en détails le processus de création de *Sans étiquette*. Nous l'avons structuré en trois sections. Dans un premier temps, nous expliquons comment la *parrêsia* par Michel Foucault a inspiré notre processus de création. Notamment, en ce qui concerne la prise de parole citoyenne des acteurs et l'attitude de délivrance requise lors de leur témoignage. Dans un deuxième temps, l'élaboration du questionnaire destiné aux acteurs est abordée. Ce questionnaire nous a permis de structurer la dramaturgie de *Sans étiquette*. Nous exposons aussi comment les réponses des acteurs au questionnaire ont orienté notre création vers une esthétique de la mosaïque et de la polyphonie. La dernière section offre un aperçu de comment le « jeu *parrésiasique* » exposé par Foucault, une fois transposé au théâtre, nous a aidée à définir l'aménagement spatial de *Sans étiquette*.

3.1 La *parrêsia* par Michel Foucault

C'est dans le cours *Le Gouvernement de soi et des autres II*, au Collège de France, en 1984, que Michel Foucault introduit la notion de *parrêsia*, comme « le franc-parler ».

²⁷ Michel Foucault expose et développe le concept de *parrêsia* dans le cadre d'un cours au Collège de France en 1984. *Le courage de la vérité. Le gouvernement de soi et des autres II* (2009) est une édition établie sous la direction de François Ewald et Alessandro Fontana, par Frédéric Gros.

Il décrit la *parrêsia* comme une « modalité du dire-vrai »²⁸ dans l'Antiquité et comme le droit de prendre la parole en public pour avouer avec franchise une expérience ou une opinion à laquelle le parrésiasite (celui qui exerce le droit de *parrêsia*) doit être lié sur le plan personnel. Cette parole de franchise doit aussi se montrer utile pour questionner l'ordre social ou politique de la Cité. Foucault dit à propos de la *parrêsia*

La *parrêsia* est donc, en deux mots, le courage de la vérité chez celui qui parle et prend le risque de dire, en dépit de tout, toute la vérité qu'il pense, mais c'est aussi le courage de l'interlocuteur qui accepte de recevoir comme vraie la vérité blessante qu'il entend. (Foucault, 1984, p. 14)

C'est ainsi que la *parrêsia* est un droit citoyen dans la Grèce antique. Le droit de prendre la parole pour parler avec franchise. Il est important de noter que Foucault souligne le caractère problématique de la *parrêsia*, tant sous des régimes dictatoriaux que démocratiques. Dans le système dictatorial de l'État romain, par exemple, la *parrêsia* équivaut directement à une condamnation à mort. Nous avons comme exemple Sénèque, condamné par Néron à se suicider. Sénèque, dans sa fonction d'« ami du prince », agissait comme le conseiller de Néron. Sénèque questionnait et réprouvait les relations de Néron avec sa mère, Agrippine. Le fait de contester cet état des choses au sein du régime de Néron a coûté à Sénèque sa fortune et sa vie. Ainsi, Sénèque finit sa vie en s'ouvrant les veines sous les ordres de Néron.²⁹

²⁸ Dans le cours *Le courage de la vérité, Le gouvernement de soi et des autres II* donné par Michel Foucault au Collège de France en 1984, Foucault identifie « quatre modalités fondamentales du dire-vrai dans l'Antiquité » : 1. « Le dire-vrai *parrésiasitique* ». Ce n'est pas une vocation ou une activité précise. « C'est une attitude, une manière d'être qui s'apparente à la vertu ». « C'est aussi un rôle, rôle utile, précieux, indispensable pour la cité et les individus. » 2. « Le dire-vrai de la prophétie ». Il annonce des événements futurs. C'est la parole de Dieu interprétée par le prophète. 3. « Le dire-vrai de la sagesse ». Il s'intéresse à ce qui existe. C'est un « dire-vrai de l'être du monde et des choses ». Il s'apparente au dire-vrai de la philosophie, mais il se différencie du « vrai-dire *parrésiasitique* » dans le fait que le sage n'est pas obligé de prendre la parole en public. Il n'a pas nécessairement ce besoin de partage du « vrai ». « Il peut rester silencieux ». 4. « Le dire-vrai du professeur ». C'est la vérité de la technique, du savoir-faire. Il se transmet d'enseignant à disciple.

²⁹ « Sénèque demande à Néron d'être relevé de sa charge d'« ami du prince » et propose de lui restituer sa fortune. Néron refuse, mais en 64, bien que Sénèque se soit retiré de la vie publique, Néron, qui a fini par le haïr, tente vainement de l'empoisonner. [...] En 65, Sénèque est compromis malgré lui dans la Conjuraison de Pison et condamné à mourir. Il se donne la mort en s'ouvrant les veines sur l'ordre de

Dans les systèmes démocratiques, ce qui est problématique avec la *parrêsia* réside dans le droit du peuple à prendre la parole. Si tout le monde a le droit de rendre sa parole publique pour énoncer une vérité, il devient alors difficile de distinguer avec certitude le vrai parrésiasite du rhétoricien, du démagogue ou du flatteur. La *parrêsia* est le contraire de la rhétorique. Le rhétoricien essaie de séduire et de convaincre son auditoire peu importe si ce qu'il dit est vrai ou si ce qu'il dit correspond à sa franche opinion des choses. Par exemple, dans le système démocratique de la Grèce antique, Socrate, après une vie parrésiasique, devint un homme dangereux pour le pouvoir. Ses questionnements éthiques sur les politiciens de sa société commencèrent à déranger l'élite du pouvoir démocratique. Il fut emprisonné et condamné à mort suite aux accusations de Méléto et Lycon, deux rhétoriciens ennemis de Socrate. « Sur les 501 juges, 280 votent en faveur de la condamnation, 221 l'acquittent »³⁰. La place problématique de l'acte parrésiasique dans un régime démocratique ou dictatorial rend cet acte risqué, interdit ou louche dans les structures de pouvoir. Ainsi l'acte de *parrêsia* devient un acte marginal parce qu'il s'oppose à la doxa, à l'idéologie dominante. La *parrêsia* devient dans quelque sorte une attitude dérangeante.

L'aspect marginal de la *parrêsia* nous interpelle en tant qu'artiste. Pouvons-nous parler du théâtre comme d'un espace qui peut garantir le bon exercice de la *parrêsia*? Selon Foucault, un des risques de l'exercice parrésiasique étaient la mort. Aujourd'hui, les artistes qui amènent une parole franche et sans consentions sur la scène théâtrale mettent en jeu quoi exactement ? L'action de rendre invisibles les paroles de certains artistes qui osent questionner un ordre établie peut-elle signifier une condamnation à mort symbolique? Ces questions ont été notre premier défi lors de notre création. Comment marier ce concept philosophique avec la création d'une

Néron » (d'après l'article Sénèque et Néron de Jean-Michel Croisille apparu dans la revue *Vita Latina*, 140, 2-12.1995).

³⁰D'après *Les vies des hommes illustres* (Tome premier : La vie de Périclès) de Plutarque. Traduction par Alexis Pierron, 1853.

œuvre qui aspire à questionner la place de la diversité culturelle dans le théâtre montréalais francophone?

3.1.1 La prise de parole citoyenne d'artistes montréalais

Dans le processus de création, nous nous sommes concentrée sur deux aspects de la *parrêsia* qui offrent, à notre avis, la possibilité d'atteindre une certaine « organicité »³¹ dans la dramaturgie de notre écriture scénique. Premièrement, la prise de parole en public dans notre démarche se traduit par la prise de parole citoyenne d'artistes montréalais. Deuxièmement, la manière d'être parrésiasique décrite par Foucault comme « le courage de la vérité » se conçoit dans notre travail créatif comme l'état mental et physique qui a permis aux acteurs de livrer un récit d'ordre personnel et intime. Dans notre processus, cet état physique et mental chez les acteurs est appelé l'« état de délivrance »³²

C'est l'aspect public de la prise de parole de la *parrêsia* qui nous amène à travailler à partir du témoignage d'artistes. Nous avons convoqué 12 acteurs montréalais d'origines et d'âges différents. Ce choix artistique a permis de travailler avec des récits de vie distincts. Grâce à ces témoignages, nous avons accédé à une réalité plus large que la nôtre. Également, le fait de donner la parole aux acteurs permet de travailler avec un discours vivant, humain et actuel. Le discours des acteurs a la force et la légitimité nécessaires pour décroquer les idées préconçues sur l'« Autre » et sur ce que la diversité culturelle représente dans la société montréalaise.

³¹ Nous faisons ici une utilisation métaphorique de ce terme, qui signifie en sens propre : « ensemble de phénomènes lié à la fonction d'un organe », pour désigner la production des phénomènes théâtraux créés par la nécessité même de l'œuvre.

³² Nous utilisons ici le terme « état de délivrance » comme un état de confiance qui permet aux acteurs de se livrer sans retenue lors de leur témoignage et qui leur permet aussi de travailler à partir de leurs expériences vécues. Il est important de noter que nous faisons un lien entre cet « état de délivrance » et l'état ou attitude courageuse dont parle Michel Foucault dans ses études sur la *parrêsia*.

Comme le discours de *parrêsia* s'opposait à la doxa dans l'Antiquité, le témoignage des acteurs de *Sans étiquette* s'oppose au discours dominant en termes de diversité culturelle. Les récits des acteurs témoignent des principaux enjeux d'un dialogue interculturel dans le théâtre montréalais. Nous parlons ici du discours dans lequel le terme diversité culturelle résulte en une étiquette maladroit collée aux artistes autochtones, aux artistes issus de l'immigration et aux artistes appartenant à une minorité visible. Cette catégorisation boiteuse problématise finalement le dialogue avec l'Autre dans notre milieu, car elle divise les artistes selon leurs origines et semble prôner l'idée que les artistes appartenant aux cultures différentes peuvent difficilement se comprendre lors d'un travail créatif.

Au sujet de la prise de parole des artistes et de leur témoignage, il faut expliquer que nous avons décidé de travailler avec des présences physiques, des présences audiovisuelles et des présences uniquement sonores. Cette décision répond à l'idée de représenter le peu de place qu'occupe le dialogue interculturel dans le théâtre montréalais. Cette représentation illustre de manière symbolique notre problématique : la présence majoritaire des artistes québécois blancs contre la faible présence des acteurs immigrants ou appartenant aux minorités visibles, ainsi que la présence presque fantomatique des artistes autochtones sur la scène montréalaise.

Les acteurs participants ont donné leur consentement quant à l'usage de leurs témoignages dans notre recherche. Ces témoignages, à leur tour, ont imposé le choix artistique de travailler la présence des interprètes sur scène comme celle d'artistes citoyens. Ils n'interprètent aucun personnage, ils sont eux-mêmes, tout en sachant qu'ils sont dans une situation de représentation. Les interprètes sont comme des funambules marchant sur un fil en équilibre entre la vérité et le jeu.

Le verbatim des témoignages des acteurs physiquement présents (Thomas et Lyne) lors des explorations scéniques et des répétitions a été un matériau important. La transcription de la parole des acteurs a été rendue possible grâce à l'assistante à la

mise en scène, Anne-Marie Spénard. Elle prenait note des récits des acteurs lors des explorations et des répétitions de manière méticuleuse. Son travail rigoureux a été fondamental dans le processus de création de *Sans étiquette*. Cette transcription du témoignage des acteurs physiquement présents sur scène a aidé à préserver la fraîcheur de leur récit et nous a permis d'en faire le montage de ce qui allait constituer notre essai scénique.

Pour les acteurs qui n'apparaissent qu'en vidéo (Manuel, Patricia, Peter, Fayolle Jr, Lidgia, Alexander, Cynthia, Tatiana, Sorachny) et pour le récit uniquement sonore d'Émilie Monnet, l'artiste métisse, nous avons enregistré et fait le montage de son témoignage en accord avec la construction dramaturgique de notre essai.

3.1.2 Un état de délivrance des acteurs dans le processus de création

La *parrêsia* comme une autre forme de penser le nouage entre subjectivité et vérité, une forme de subjectivation dans laquelle le sujet ne s'attache pas à la vérité de forme identitaire, mais par laquelle le sujet se met perpétuellement en jeu. (Rojas. 2012)

L'état de délivrance des acteurs dans notre processus de création a été inspiré par la pensée de Foucault : « [...] si l'habileté à parler provoque l'oubli de soi, eh bien la simplicité [du] [sic] parler, la parole sans apprêt et sans ornement, la parole directement vraie, la parole donc de *parrêsia* nous conduira, elle, à la vérité de nous-même. » (Foucault, 1984, p. 69)

« L'oubli de soi », « la simplicité [du] parler », « la parole sans apprêt et sans ornement, la parole directement vraie », ces phrases énoncées par Foucault pour décrire l'acte parrésiasique nous habitaient lors du processus d'exploration, de répétition et d'enregistrement des témoignages des acteurs. La clé pour arriver à cet état de délivrance chez les acteurs était de favoriser une « parole sans ornement ».

En ce qui concerne les deux acteurs physiquement présents sur scène (Thomas et Lyne), nous avons commencé les explorations avec eux au début du mois de mars 2015 et nous les avons terminées à la fin du mois d'avril 2015. Nous avons travaillé six heures par semaine, ce qui a donné un total approximatif de 48 heures consacrées à l'exploration. Nous avons commencé cette étape par un travail physique, favorisant la conscience du corps dans l'espace. Il faut noter que, lors de cette étape, les éléments scénographiques ont constitué une partie importante de nos explorations. Une longue table et des chaises accompagnaient les acteurs. Le choix de travailler avec ces éléments scénographiques répondait à notre désir de créer un lieu qui invitait au dialogue et au rassemblement humain. À nos yeux, les tables et les chaises, objets créés et construits par l'être humain en vue d'un échange, étaient ce qui nous avions besoin pour le projet.

Dans la deuxième partie de cette étape d'exploration, nous nous sommes concentrée sur la notion de partage du territoire. Le travail physique de Thomas et Lyne en relation avec les éléments scénographiques a tranquillement favorisé la prise de conscience de l'Autre, aussi présent dans ce même territoire. Ainsi, le travail corporel, dépourvu de parole, et en relation avec l'Autre dans l'espace, a été fondamental pour créer une atmosphère de confiance et de respect entre les acteurs. Cette ambiance a été primordiale pour que les acteurs puissent atteindre cet état de délivrance au moment d'énoncer leurs récits.

Bien que les acteurs n'exécutaient pas de prouesses physiques dans *Sans étiquette*, le travail corporel a été important. Nous avons misé sur une économie de mouvements, car elle nous semblait parfaite pour favoriser la parole directe, sans ornement, que nous propose la *parrêsia*. La tranquillité physique a aidé aux acteurs à rendre leurs récits plus clairs et intimes. Ces deux aspects nous ont aidée à travailler la présence physique des acteurs.

Lors de la troisième étape, nous avons intégré la parole des acteurs, qui devait être avant tout un récit franc. Nous avons élaboré un questionnaire³³ pour recueillir le témoignage des acteurs. C'est ainsi que la parole de franchise des acteurs est née sous la forme de réponses. En écho aux deux premières étapes de travail, l'énonciation verbale a également été abordée avec simplicité et sans le désir de convaincre un auditoire. Ce qui nous intéressait était une parole loin du discours rhétorique, une parole directe et franche, comme celle du discours parrésiasique décrit par Foucault.

Nous avons cherché cette franchise en demandant aux acteurs de fournir, en guise de réponse, des exemples et des expériences vécues. Cela les a aidés à ne pas entrer dans un état de dramatisation ou d'incarnation de personnages autres qu'eux-mêmes. Le fait de citer des expériences vécues ramenait les acteurs au moment présent et les obligeait à rester dans un discours franc. Il faut aussi mentionner que nous avons assuré une atmosphère de respect et de discrétion au sein de toute l'équipe (assistante et concepteurs) pour que les acteurs puissent se sentir en pleine confiance de partager des moments difficiles de leur vie. Le but n'était pas de connaître toute leur vie en détail, mais de favoriser une prise de parole franche. Pour les acteurs, le fait de travailler avec des passages de leur propre vie signifiait se dévoiler devant le public.

La nature de notre travail a exigé que nous fassions attention à la manière dont nous allions présenter au public la prise de parole des acteurs. Le grand danger que le récit franc des acteurs devienne une confession digne d'une session thérapeutique, était toujours présent. Ce danger a pu être évité en partie grâce à la consigne suivante : les acteurs n'étaient pas obligés de répondre à toutes les questions. La possibilité de répondre : « Je ne veux pas parler de cela » ou « Je ne peux pas répondre à cette question » a été considérée légitime pendant tout le processus de création. À notre avis, l'acte de déclarer l'impossibilité de répondre à une question constituait en soi un acte de franchise suffisant, touchant et valide pour notre construction dramaturgique.

³³ Dans le chapitre 3.2, nous abordons, plus en détails, la nature du questionnaire.

D'une part, nous prenions la responsabilité de respecter la volonté des acteurs de répondre ou non à certaines questions, et d'autre part, les acteurs nous avaient donné l'autorisation d'utiliser leurs réponses dans notre essai scénique. Ils étaient conscients de la responsabilité qu'ils prenaient en répondant aux questions. Ce choix éthique était important pour nous. Nous sommes certaine que le fait de savoir qu'ils avaient ce droit a signifié pour eux un signe de respect, ce qui a rendu possible l'état de franchise et de délivrance nécessaire dans notre travail créatif.

Durant le processus, Thomas et Lyne ont répondu à toutes les questions. Le fait de travailler avec les récits personnels des acteurs a provoqué des moments difficiles, lors desquels nous avons toujours assuré la dignité des acteurs. Pour ce faire, nous avons eu recours à une forme scénique de distanciation lors de certains témoignages. Nous partageons ici deux exemples :

Thomas et Lyne, pour répondre à la question sur le bonheur, ont paradoxalement fait état de leur malheur. Leur conception du bonheur témoignait d'un grand sentiment de solitude. Ce paradoxe de décrire le bonheur par le malheur ouvrait, à nos yeux, deux possibilités. La première, le récit des acteurs avait le pouvoir de nous renvoyer l'image d'une cruelle réalité partagée par beaucoup d'entre nous. La deuxième, ce récit très intime pouvait glisser dans l'auto victimisation lors de la présentation publique. Ainsi, pour éviter cette situation, nous avons utilisé un procédé que nous avons appelé « la distanciation ». Ce travail de distanciation consistait à utiliser des accessoires extérieurs liés à l'action de communiquer. Pour Lyne, l'élément extérieur a été une enregistreuse. Elle a enregistré sa réponse et, lors de la présentation, elle pressait sur PLAY et le public écoutait sa réponse enregistrée. Thomas, lui, a écrit sa réponse sur une feuille et lors de la présentation, il lisait son récit comme si c'était une lettre écrite par quelqu'un d'autre. Ces éléments créaient la sensation que les acteurs écoutaient ou lisaient les témoignages d'une autre personne. Ces récits de franchise pouvaient appartenir à n'importe qui. Ils devenaient des réponses humaines

auxquelles le public pouvait s'identifier. Il est possible de dire que cette distanciation des acteurs avec leur propre récit provoquait un rapprochement avec le public, une réflexion d'ordre humain et intime.

Une deuxième situation délicate s'est produite au moment où les acteurs devaient répondre à la question concernant la plus dure épreuve de leur vie. La nature fragile du travail de recherche d'un état de délivrance nous a frappée avec force un jour de répétition où nous avons abordé cette question avec Thomas et Lyne. Ce jour-là, nous étions quatre personnes dans la salle : les deux interprètes, l'assistante à la mise en scène et moi. Nous avons décidé de placer les acteurs face à face pour répondre à cette question. L'idée était que chacun se confie à l'autre comme à un ami. Les deux acteurs ont pleuré lors de leur témoignage. Nous, comme directrice du projet, nous avons aussi pleuré. Nous nous sentions secouée devant ces deux êtres humains et leur état de délivrance. Après quelques minutes, nous avons tourné la tête et nous avons vu Anne-Marie, notre assistante, transcrire la parole des acteurs, la figure pleine de larmes, elle aussi. Nous lui avons fait signe d'arrêter. Nous avons laissé les acteurs terminer leur récit. Il était important, pour nous, de laisser ce moment exister sans penser en termes d'écriture scénique. Nous ne pouvions pas faire autre chose que de laisser exister ce sentiment, cette délivrance sans contrôle qui avait sa place dans cette salle de répétition. Ce jour-là, nous avons décidé de finir l'exploration plus tôt. Pour terminer la répétition, nous leur avons dit : « Merci! On se voit demain. Demain est un autre jour ». Nous étions conscients d'avoir touché les limites du franc-parler. Elles nous confrontaient à la nécessité de protéger les acteurs. Par la suite, nous avons dû faire un choix esthétique et humain, et encore une fois, la distanciation s'est révélée comme le chemin à prendre.

Dans ce cas-ci, la distanciation consistait à donner à Thomas le récit de Lyne et, à Lyne, le récit de Thomas. Cette dynamique entre les acteurs créait une atmosphère ludique qui les aidait à avoir le contrôle nécessaire pour énoncer avec franchise et

dignité des passages difficiles de l'expérience de vie de l'autre. Cette fois-ci, nous avons utilisé l'image d'un chœur. Nous avons proposé aux deux interprètes de dire ensemble, par moments, certains passages. Ainsi, ils devenaient un seul corps, un chœur qui nous rappelait la possibilité d'un récit collectif, sans restriction de genre, d'origine ou d'âge. Un point intéressant de cette démarche de distanciation est qu'elle engendrait le sentiment de ne pas être seuls, d'être avec l'Autre. Thomas et Lyne faisaient un seul corps et une seule voix. Il faut aussi noter qu'il existait des coïncidences dans leurs réponses à cette question qui portait sur les moments difficiles qu'ils avaient dû surmonter. Ce qui a favorisé une symbiose scénique, un témoignage collectif lors de l'énonciation de leur récit.

En ce qui concerne les acteurs qui ont livré leur témoignage en vidéo, cet état de délivrance a été atteint d'une autre manière. Premièrement, nous avons contacté quelques artistes immigrants que nous connaissions un peu et d'autres que nous ne connaissions pas, mais dont nous avons entendu parler. Nous les avons rencontrés de manière informelle pour leur présenter le projet. Des treize artistes de théâtre que nous avons contactés, dix se sont montrés intéressés à participer au projet, à prendre la parole et à être entendus. À la deuxième rencontre avec ces acteurs, nous leur avons expliqué que le travail consistait à répondre à huit questions avec franchise. Ces acteurs avaient le même droit que les acteurs physiquement présents sur scène. Ils pouvaient aussi témoigner leur réserve ou leur impossibilité de répondre à certaines questions.

Pour éviter qu'ils planifient leurs réponses, de manière consciente ou non, nous avons choisi de leur montrer les questions quelques minutes avant l'enregistrement vidéo. Seuls deux acteurs avaient reçu les questions avant le jour de l'enregistrement. Nous nous sommes permis cette licence, parce que ces deux acteurs voulaient se rassurer sur les types de questions auxquelles ils devraient répondre. La clarté et l'honnêteté

dans la présentation du projet aux acteurs étaient primordiales pour s'assurer de leur confiance.

Pour réaliser l'enregistrement vidéo, nous avons choisi le studio de son de l'UQAM. Le concepteur de la vidéo, Pascal Cousineau, a apporté sa caméra vidéo et la conceptrice de son, Ariane Lamarre, a travaillé à l'aide de la console de son du studio. Cet espace petit et fermé a offert aux acteurs une sensation de protection, de discrétion et d'intimité.

La consigne avant l'enregistrement était claire :

Vous répondez en regardant la caméra, comme si vous parliez avec un autre, un ami, une connaissance. Si vous avez besoin de temps pour penser à vos réponses, ne vous inquiétez pas. Le fait de vous voir en train de réfléchir à une réponse est valable pour nous. Les pauses, les doutes et les autocorrections des réponses sont permis, car nous cherchons une parole sans artifice et franche. Il n'y a pas de bonnes ou de mauvaises réponses. Il n'y a que vos réponses. Le silence ou la difficulté de répondre à certaines questions constituent aussi une réponse valable et franche.³⁴

Comme la salle de répétition, le studio de son s'est transformé en un espace d'écoute parrésiasique. Ces témoignages livrés généreusement ont ébranlé plusieurs fois l'équipe de production. Nous tous, dans ce studio, nous nous sommes sentis privilégiés d'écouter cette parole franche et directe. Un jour, les témoignages ont été particulièrement chargés de silences, de larmes et de l'impossibilité de répondre à certaines questions. Ce jour-là, nous avons eu la sensation d'ouvrir une porte. Nous, ainsi que nos collaborateurs, avons découvert des réalités que nous ignorions sur le processus d'immigration et la réalité autochtone.

Par la suite, nous avons entrepris la sélection et le montage des témoignages vidéo. Il faut signaler que ce montage n'avait pas comme but de changer les réponses données

³⁴ Indications aux acteurs avant d'enregistrer les témoignages vidéo.

par les acteurs. Il s'agissait plutôt de sélectionner des moments touchants, vivants, humains avec une perspective dramaturgique, tout en respectant les récits d'origine.

3.1.3 Synthèse

La prise de parole citoyenne et l'état de délivrance ont été les deux axes principaux qui nous ont guidée dans le processus de création, notamment pendant le travail d'exploration et lors de l'enregistrement vidéo. Les acteurs de *Sans étiquette* ne cherchaient pas la compassion du public avec leur prise de parole. Ils parlaient parce qu'ils avaient ce droit de partager leur opinion et leurs expériences avec franchise. Ces paroles semblaient dévoiler une vérité plus grande à laquelle le public pouvait s'identifier ou sur laquelle s'interroger selon sa propre expérience.

Dans le cadre de notre mémoire-crédation, nous avons le sentiment d'avoir éclairé certaines pistes de recherche concernant la *parrésia* et le théâtre, mais il existe beaucoup d'aspects qui méritent une autre étude dédiée exclusivement à l'acte de *parrésia* comme une possible voie dramaturgique et à ce que ce concept philosophique peut offrir au théâtre.

3.2 Le questionnaire comme structure dramaturgique et la mosaïque comme une esthétique visuelle dans *Sans étiquette*.

La prise de parole des artistes citoyens et l'état de délivrance des acteurs constituaient les prémisses principales de notre travail de création. Il nous a fallu compter sur une structure qui puisse contenir cette parole franche des acteurs, ainsi que sur un cadre qui nous aiderait à construire l'écriture scénique de *San étiquette*.

Ce cadre a été donné par le questionnaire. Il est à noter que ce questionnaire a été inspiré du documentaire photographique de Yann Arthus-Bertrand, *6 milliards d'Autres*³⁵. Ce que nous avons apprécié de cette œuvre, ce sont les questions d'ordre intime et subjectif sur le plan conceptuel, ainsi que son esthétique de la mosaïque sur le plan visuel. Ces deux aspects faisaient écho à la nature de notre projet.

Le questionnaire nous a aidée à organiser la structure dramaturgique de *Sans étiquette*. Il nous permettait de donner une unité à l'œuvre tout en conservant son caractère fragmenté. Chaque réponse était un univers en soi. Nous avons établi un questionnaire de huit questions. Les quatre premières étaient d'ordre social et politique, et les dernières questions étaient d'ordre intime comme dans *6 milliards d'Autres*. Nous voulions que notre questionnaire devienne l'occasion d'un voyage entre le politique et l'intime. L'être social (le Nous et l'Autre) devenait finalement humain et ainsi, le dialogue interculturel était possible. Le questionnaire auquel les acteurs ont répondu est le suivant :

1. Qui êtes-vous?
2. Quel est votre pays?
3. Quel est votre rapport avec les langues?
4. Qu'est-ce que la discrimination pour vous? Donnez-moi des exemples quand vous avez été discriminé ou quand vous avez discriminé quelqu'un?
5. Qu'est-ce que le bonheur pour vous?
6. Quelle a été la plus dure épreuve que vous avez dû surmonter dans la vie?
7. Quel est le souvenir le plus fort de votre enfance?

³⁵ *6 milliards d'Autres* est un documentaire photographique et audiovisuel réalisé par Yann Arthus-Bertrand en 2009. Cette œuvre regroupe plus de 6 000 témoignages recueillis dans 84 pays. Il a été structuré avec un questionnaire de 20 questions d'ordre intime et touchant aux expériences de vie.

8. Quel est votre rêve dans la vie?

Il faut signaler que la question numéro quatre, qui porte sur la discrimination, constituait la question charnière entre le socio-politique et l'intime. C'est pour cette raison que cette question a deux parties. La première partie questionnait l'idée ou l'image que chaque acteur avait de la discrimination. La deuxième partie demandait de raconter des épisodes où les acteurs avaient été discriminés ou des épisodes où les acteurs avaient eux-mêmes discriminé quelqu'un. Il est possible d'avancer que cette question sur la discrimination a aidé à déconstruire l'idée d'un Nous local et majoritaire et d'un Autre étranger et minoritaire. Les réponses de Manuel Aranguiz³⁶ et de Fayolle Jean Jr³⁷ à cette question montraient la relativité du Nous et de l'Autre. Les acteurs, en racontant leurs expériences de discrimination, mettaient en évidence le non-sens des actes discriminatoires.³⁸

Les acteurs répondaient aux questions en français et dans une autre langue (leur langue maternelle). Deux d'entre eux ont cependant répondu en français et en anglais, puis qu'ils ne parlaient plus leur langue d'origine depuis la petite enfance. Ce choix d'enregistrer les réponses dans plusieurs langues répondait à notre désir d'obtenir un matériau sonore polyphonique³⁹.

Sur le plan de la structure de notre essai scénique, nous avons décidé de travailler par section. Il y avait huit sections et chacune d'elles correspondait à une question du questionnaire. Dans le récit dramaturgique de notre essai, les questions étaient posées indistinctement par les acteurs physiquement présents ou par les acteurs relayés par le dispositif vidéo ou sonore. En ce qui concerne les réponses vidéo et audio, nous avons sélectionné certains témoignages pour structurer notre essai scénique. Ce choix

³⁶ Manuel Aranguiz : Acteur d'origine chilienne qui arrive à Montréal en 1974.

³⁷ Fayolle Jean Jr. Acteur d'origine haïtienne, né au Québec en 1980.

³⁸ Les extraits des témoignages sont disponibles dans l'annexe C.

³⁹ Ce point est expliqué dans l'intertitre 3.2.2., où nous abordons le travail de la polyphonie dans *Sans étiquette*.

répondait à des exigences de temps et de rythme. Il était impossible d'utiliser toutes les réponses des artistes immigrants et de l'artiste métisse. Cela aurait pris plus de deux heures de présentation. Ces acteurs répondaient aux huit questions en alternance, dans un dialogue collectif. Leurs réponses composaient, en quelque sorte, le chœur citoyenne de la pièce. Un rappel de la fonction du chœur dans le théâtre grec.

3.2.1 La mosaïque née des artistes qui ont répondu au questionnaire

L'aspect esthétique de la mosaïque a été conçu et construit sur la base de la diversité d'artistes qui ont témoigné en vidéo, des artistes de différents âges, genres et origines.

Le duo d'acteurs québécois « de souche », Lyne et Thomas, physiquement présents, constituait le contrepoint des acteurs présentés en vidéo. Précisons que nous avons choisi de travailler avec des acteurs d'âge et de genre différents. Lyne et Thomas étaient physiquement très différents et ils venaient de différentes régions du Québec. Ainsi, les acteurs présentés en vidéo et les acteurs physiquement présents construisaient l'image de la mosaïque montréalaise. Le sens métaphorique de la mosaïque⁴⁰ témoigne, à notre avis, de la diversité démographique des sociétés modernes; elle aide à décloisonner les idées préconçues sur l'appartenance, les cultures ou l'identité. Elle fait appel aux cultures composites et aux identités multiples.

Finalement, il est possible de dire que le questionnaire et la mosaïque étaient entrelacés dans notre structure dramaturgique. Ces deux aspects ont été importants pour favoriser le caractère fragmenté de notre proposition scénique. Le public était

⁴⁰ Dans notre processus de création, nous utilisons le terme mosaïque de façon métaphorique. *Sans étiquette* convoque des acteurs appartenant à différents fragments culturels de la société. Ils nous rappellent le visage composite du Montréal actuel.

libre de créer ou de construire des associations d'un témoignage à l'autre, selon sa vision, sensibilité et expérience.

3.2.2 La polyphonie née des réponses au questionnaire

L'utilisation du questionnaire comme cadre pour accueillir les témoignages a été capitale pour accorder à la diversité d'accents, d'opinions et d'expériences de vie, une place centrale dans la structure dramaturgique de notre essai scénique. Cela a résulté en une polyphonie de sons et de significations.

D'une part, nous parlons de la sonorité polyphonique créée par les accents et les langues avec lesquels les acteurs présentés en vidéo ont répondu aux questions. D'autre part, nous parlons de polyphonie de significations, car les opinions et les expériences de vie partagées par ces acteurs étaient différentes les unes des autres.

Il faut noter que la conception sonore a été un élément important dans le processus de création. Cette polyphonie provoquée par les réponses des acteurs en différentes langues et avec différents accents évoquait la ville de Montréal et la parole citoyenne. Ainsi, nous avons choisi de construire l'environnement sonore avec les différentes langues et différents accents des interprètes sur vidéo.

Le résultat de ce montage sonore polyphonique était diffusé au début de la présentation. Un trajet était aménagé pour le public, le conduisant jusqu'à son siège. Lors de ce trajet, le public pouvait entendre la polyphonie des accents mêlés aux sons d'ambiance de la ville de Montréal (klaxon, métro, travaux de construction, manifestations d'étudiants ou de travailleurs, conversations de passants, musicien de la rue, etc.). Le public de *Sans étiquette* était invité à tranquillement entrer dans ce monde où un dialogue interculturel montréalais avait lieu. Les témoignages des acteurs en langues diverses utilisés pour ce montage sonore, n'étaient pas présentés

comme un message, dont il fallait comprendre la signification. Même si ce montage incluait des bribes de récits en français que le public pouvait comprendre, il a été abordé comme une partition où coexistent différentes langues et accents. Ces langues et accents constituaient le battement polyphonique de la ville. Ce montage sonore était repris de temps en temps très subtilement, durant le reste de la présentation, comme un environnement sonore. Ce travail de conception et de réalisation sonore a été fait avec la collaboration d'Ariane Lamarre.

Les témoignages livrés par les acteurs présents physiquement et en vidéo étaient en français à 90 %. Le 10 % restant était en anglais ou dans une autre langue. Il était important, pour nous, de favoriser la langue française, car notre mémoire-crédation aborde la diversité culturelle en relation avec le théâtre francophone local. Également, le silence faisait partie de cette polyphonie. Le silence témoignait de la difficulté des acteurs à répondre à certaines questions.

Cette esthétique de la polyphonie, née des réponses au questionnaire, nous a permis de convoquer la ville moderne comme « un milieu multiple et varié », « un milieu impur »⁴¹ comme dirait George Banu. Il est possible, donc, d'avancer que l'usage de différentes langues et de différents accents au théâtre, loin d'être un problème, représente un atout d'ordre esthétique et conceptuel. Du moins, est-ce là notre hypothèse.

3.3 Le jeu parrésiasique dans *Sans étiquette*

[...] la *parrésia* peut s'organiser, se développer et se stabiliser dans ce qu'on pourrait appeler un jeu parrésiasique. Car si le parrésiasique est bien celui qui prend le risque de mettre en question sa relation à l'autre, et même sa propre existence, en disant la vérité; toute la vérité envers et contre tout, d'un autre côté, celui à qui cette vérité est dite — qu'il s'agisse du peuple assemblé et qui

⁴¹ George Banu, 1994.

délibère sur les meilleures décisions à prendre pour la suite, qu'il s'agisse du Prince, du tyran ou du roi auquel il faut donner des conseils, qu'il s'agisse de l'ami que l'on guide —, celui-là (peuple, roi, ami), s'il veut jouer le rôle qui lui propose le parrésiasse en lui disant la vérité, il [doit] accepter, aussi blessante qu'elle soit pour les opinions reçues dans l'Assemblée[sic], pour les positions ou les intérêts du Prince, pour l'ignorance ou l'aveuglement de l'individu. [...] cette espèce de pacte, entre celui qui prend le risque de dire la vérité et celui qui accepte de l'entendre, est au cœur de ce qu'on pourrait appeler le jeu parrésiasse. (Foucault, 2009)

Michel Foucault décrit le jeu parrésiasse comme le cadre où l'acte de *parrésia* peut avoir lieu, et dans lequel un pacte entre le parrésiasse et son auditeur est requis. Dans notre essai scénique, ce pacte entre le parrésiasse et l'Autre (« peuple, roi, ami ») est transposé dans le pacte théâtral implicite entre le public et les acteurs. Nos interprètes ont pris le rôle du parrésiasse, celui qui prend le risque de parler avec franchise. Le public a pris le rôle de celui qui vient entendre cette parole franche. Le risque des acteurs de prendre la parole publiquement consistait dans le fait qu'ils se montraient tels qu'ils étaient, sans aucun personnage ou masque pour les protéger. C'est à dire, les opinions ou expériences livrées par les acteurs risquaient de ne pas faire consensus dans le public. Ces énoncés étaient présentés dans une dynamique de partage et sans la volonté de gagner l'approbation des spectateurs. Notamment, les expériences de discrimination et de ségrégation que plusieurs des artistes dits de la diversité avaient vécues par le seul fait de ne pas être des Québécois francophone blancs risquaient de déranger une partie de l'audience qui a peut se sentir visée ou culpabilisée lors de ces partages.

Ce pacte du jeu parrésiasse a mis de l'avant deux aspects de notre processus de création. Le premier aspect est la relation entre le politique et l'intime, qui est au cœur de la nature de notre essai scénique. Le deuxième aspect est étroitement lié à l'Agora, qui est à la base de l'organisation spatiale de *Sans étiquette*

3.3.1 Le voyage du politique à l'intime dans l'écriture scénique de *Sans étiquette*

La *parrêsia*, selon Michel Foucault (2009), comporte deux volets : le politique et l'intime. D'une part, l'angle politique de l'acte parrésiasique réside dans la nécessité de partager cette vérité en exerçant un droit civil, le droit de prendre la parole publiquement pour dévoiler des vérités dures à avouer, mais nécessaires pour le développement de la Cité :

La *parrêsia* était donc apparue, à travers tous ces textes⁴², comme un droit, un privilège qui fait partie de l'existence d'un citoyen bien né, honorable, et lui donnent accès à la vie politique — vie politique entendue comme possibilité d'opiner et de contribuer par-là, à des décisions collectives. (Foucault, 2009)

Cet aspect politique du jeu parrésiasique est transposé dans notre création par la parole citoyenne livrée par les artistes (des opinions ou des expériences) concernant un sujet important dans la « société » artistique montréalaise francophone : la place de la diversité culturelle sur les scènes théâtrales. Ainsi, cette prise de parole des artistes aspire à contribuer à l'ouverture d'un espace de réflexion sur ce sujet.

L'aspect intime du jeu parrésiasique réside dans sa condition principale : la vérité exprimée doit être liée au sujet qui prend la parole, le parrésiasique. Ce récit de franchise peut être son opinion à propos d'un sujet qui le concerne de manière directe, ou une expérience de vie sur un sujet particulier. En ce qui concerne l'aspect intime du jeu parrésiasique, Foucault cite Socrate : « Si je m'étais adonné il y a longtemps, à la politique, je serais mort depuis longtemps. » (Socrate dans Foucault, 2009) Foucault continue en expliquant : « La seule possibilité d'une *parrêsia* sans risque est de s'adresser à l'éthos de l'individu (*mushki*). » (Foucault, 2009). Dans ce sens, il est possible de dire qu'il existe une *parrêsia* sans risque de mort quand il se pratique de manière intime et dehors des sphères du pouvoir politique.

⁴² Dans cette citation, Foucault se réfère aux textes : *Les Phéniciennes* (vers 388-394) et *Hyppolite* (vers 421-423) d'Euripide. Dans ces textes la *parrêsia* apparaît comme un droit citoyen de prendre la parole en public.

Cela nous permet de visualiser le théâtre comme cet espace de partage intime et parrésiasique, où un dialogue franc peut s'adresser à l'éthos de l'individu. Dans notre essai scénique, nous avons décidé d'aborder le sujet de la diversité culturelle dans le théâtre montréalais francophone, par des témoignages intimes et individuels d'artistes montréalais autochtones, d'artistes montréalais issus de l'immigration et d'artistes montréalais québécois « de souche ». Ces récits de franchise des acteurs étaient d'ordre intime dans un espace de partage particulière avec le public.

Le témoignage des artistes traçait des liens entre le politique et l'intime. Cette dynamique a influencé l'organisation dramaturgique et a déterminé l'ordre des questions posées aux acteurs. Le passage des questions d'ordre formel et politique, comme la question numéro deux : Quel est votre pays?, aux questions d'ordre intime, comme la question numéro sept : Quel est le souvenir le plus fort de votre enfance?⁴³, le démontre.

Il est possible de dire que, dans notre création, le voyage entre le politique et l'intime s'effectue grâce au dévoilement du vécu d'un individu dans un espace public de nature politique, comme le théâtre. Nous nous référons ici au théâtre comme le lieu public où il est encore possible de questionner un état ou un ordre de choses. Nous pouvons également affirmer que les motivations premières qui ont mené à ce mémoire-crédation reposent sur la relation entre l'intime et le politique : notre condition d'artiste immigrante au Québec, notamment à Montréal. Cette condition du réel qui nous appartient intimement, en tant que créatrice et chercheuse de théâtre, fait partie d'une réalité plus grande, celle d'une grande partie des artistes montréalais. Cette condition peut ainsi se multiplier et s'approfondir grâce aux témoignages d'autres artistes dits de la diversité.

⁴³ Les extraits des réponses des acteurs à ces deux questions (Quel est votre pays? et Quel est le souvenir le plus fort de votre enfance?) sont disponibles dans l'annexe C.

En ce qui concerne la forme, l'utilisation des différents dispositifs scéniques a aidé au passage entre le politique et l'intime. L'aller-retour de la vidéo à la présence physique établissait un rapport entre la fiction et le réel, ainsi que la relation complexe entre les deux.

3.3.2 Aménagement spatial de *Sans étiquette*.

Dans un premier temps, les exemples donnés par Foucault à propos du jeu parrésiasique nous ont conduit dans la Grèce antique, notamment aux ecclésias⁴⁴ grecques. Ainsi, nous avons imaginé la scène comme une Agora, un espace d'écoute et de prise de parole.

Foucault donne un exemple de l'acte de *parrêsia* ou de jeu parrésiasique aux assemblées athéniennes :

Solon arrive donc à l'Assemblée avec une cuirasse et un bouclier pour critiquer l'Assemblée qui vient d'accorder à Pisistrate l'autorisation de se donner une garde personnelle, il dit à ses concitoyens : « Je suis plus sage que ceux qui n'ont pas compris les mauvais desseins de Pisistrate, et je suis plus courageux que ceux qui le connaissent et se taisent par peur » [...] Et c'est après ce discours de Solon dénonçant ce qui se passe, critiquant ses concitoyens, que le Conseil répond que Solon est en réalité en train de devenir fou (*mainesthai*)⁴⁵. À quoi Solon réplique : « si je suis fou, vous le saurez dans quelque temps. [...] [*sic*] quand la vérité sera mise à jour. » (Foucault, 2009)

Ce passage de Solon nous a fait rêver plus d'une fois. Nous imaginons Solon, non seulement comme un parrésiasique, mais aussi comme un performeur. Il s'était habillé comme un guerrier pour dénoncer l'attitude tyrannique et dictatoriale de Pisistrate. Solon, avant de dire un mot, avec sa seule présence dans cette assemblée grecque, était déjà en train de communiquer ses propos. La manière, à notre avis, performative

⁴⁴ Ecclésia (*ἐκκλησία*) : Mot d'origine grecque qui veut dire assemblée des citoyens. Ce mot après le christianisme a donné naissance au mot église, qui veut dire assemblée des fidèles.

⁴⁵ *Mainesthai* : Mot grec qui veut dire furieux, enragé, fou.

qu'utilise Solon pour dénoncer les intentions de Pisistrate nous a conduite à considérer le concept de l'Agora, sur le plan de l'aménagement spatial ou scénographique de notre création.

Dans un deuxième temps, nous nous sommes demandé comment serait notre agora? Nous avons décidé qu'elle devait évoquer dans la mesure du possible l'espace théâtral. Pour conserver la cohérence de la nature de notre projet, nous avons choisi de n'utiliser que le strict nécessaire sur le plan scénographique. En tant que créatrice du projet, nous avons la responsabilité d'établir l'espace de la présentation. Nous avons abordé ce travail sans prétention. Notre intérêt n'était pas d'essayer de remplacer le travail d'un scénographe. Il était plutôt de travailler l'espace scénique comme un autre élément dans la construction dramaturgique de notre essai. Il n'y avait aucune construction scénographique. Notre aménagement spatial était minimaliste, intime et épuré, sans ornement.

Dans l'organisation spatiale de notre agora-théâtre, il y avait deux publics. D'un côté, le public réel qui venait voir la présentation de notre mémoire-crédation, et de l'autre, le public absent qui était constitué de dix chaises vides disposées au fond de la scène. Ces chaises jouaient deux rôles. Le premier : elles représentaient l'absence du public culturellement diversifié dans les salles de théâtre montréalais. Le deuxième : les dos des chaises servaient de petits écrans pour la projection des témoignages vidéo des acteurs dits de la diversité. Deux absences étaient finalement évoquées : celle des acteurs dits de la diversité qui rarement font partie d'une distribution montréalaise et celle du public montréalais culturellement divers qui ne se retrouve pas représenté dans les distributions régulièrement blanches et qui finalement est également absents des salles. Nous pouvons avancer qu'une absence faisait émerger l'autre. En ce qui concerne les chaises disponibles pour le public réel, elles étaient seulement 50. Ce choix favorisait le caractère intime que nous voulions donner à notre agora. Les chaises pour le vrai public et celles pour le public absent étaient disposées dans deux

espaces différents, l'un face à l'autre : Un miroir, la réalité et son reflet divisés par la scène. Au milieu de la scène, il y avait une table rectangulaire et deux chaises placées à chaque extrémité de la table. La table comme les chaises étaient des éléments qui nous rappelaient des lieux de rassemblement, comme nous avons mentionné précédemment.

Les témoignages (présence physique et médiatique) dans cet aménagement se répartissaient selon trois formes de diffusion : un espace physique, un espace médiatisé avec l'utilisation de la vidéo et un espace exclusivement sonore. Ces différents espaces répondaient à notre désir de montrer la presque inexistence d'un dialogue interculturel sur la scène théâtrale francophone locale. Ces espaces coexistaient dans le même territoire de notre agora, mais elles ne partageaient pas la même forme en termes de diffusion. Les différents moyens que nous avons utilisés pour dévoiler les témoignages des acteurs correspondaient à notre désir de mettre en dialogue, de manière métaphorique, ces trois espaces distincts.

Voici les trois formes de diffusion des récits des acteurs :

1. Lyne et Thomas (Québécois francophones) occupaient le côté du public réel au début de la présentation. Ils commençaient assis parmi le public. Par la suite, ils traversaient la scène pour arriver au fond, à côté des chaises vides ou du public fictif et des artistes dits de la diversité. Finalement, Lyne et Thomas occupaient le milieu de la scène pendant une bonne partie de la présentation. Tous leurs déplacements étaient faits et conçus en accord avec leurs récits.
2. Les témoignages des huit acteurs issus de l'immigration et celui de l'actrice québécoise issue d'une minorité visible étaient présentés grâce au dispositif vidéo et projetés sur le dos des chaises vides, au fond de la scène. Ces neuf acteurs occupaient la place du public Autre. Ils étaient présents, mais en dehors de la scène théâtrale.

3. Le témoignage d'Émilie Monet, l'artiste autochtone, était présenté via un enregistrement sonore. On ne voyait pas Émilie, on l'entendait seulement. Son témoignage était diffusé au début de la représentation. Les récits d'Émilie représentaient la prise de parole des artistes autochtones, descendants des premiers habitants du territoire. Le choix de présenter le témoignage de cette artiste métisse autochtone uniquement de manière audio répondait à notre désir de rappeler l'état des lieux de la présence des personnages autochtones dans la dramaturgie québécoise, une présence souvent invisible et fantomatique.

Ainsi, il est possible d'affirmer que l'état des lieux de la diversité culturelle dans le théâtre francophone local était évoqué grâce au plan de l'aménagement de l'espace et aux formes de diffusion distinctes des témoignages.

CONCLUSION

Ce mémoire a comme objectif d'ouvrir un champ de réflexion sur l'avenir du théâtre local en rapport à la diversité culturelle. Il propose le dialogue interculturel comme moyen d'aborder cette problématique. Ce dialogue doit favoriser, dans le milieu théâtral, la prise de parole des différentes parties qui façonnent la diversité culturelle à Montréal. Notre démarche a privilégié une prise de parole intime, personnelle et humaine d'artistes montréalais sur la scène théâtrale. Elle nous permet de repenser le sujet de la diversité culturelle au sein du théâtre.

Dans un premier temps, nous avons donné un aperçu de la composition démographique de la ville de Montréal. Ensuite, nous avons dressé l'état des lieux de la dramaturgie francophone au Québec des cinq dernières années, du point de vue de la diversité culturelle. Par la suite, nous avons analysé des créations de théâtre, qui abordent le sujet des autochtones, des immigrants et de la relation de ces derniers avec les Québécois « de souche » ou avec l'ensemble de la société québécoise.

Dans un deuxième temps, nous avons essayé de comprendre les mécanismes qui opèrent derrière cet écart entre la diversité culturelle et le théâtre montréalais francophone. D'abord, nous avons offert un aperçu des programmes existants offerts par des organismes, tels que le MAI et le DAM, qui ont comme mandat l'intégration des œuvres ou des artistes dits de la diversité. Par la suite, nous avons fait un rappel du contexte de revendication identitaire dans lequel le théâtre québécois est né. Nous

avons souligné l'importance de ce contexte pour comprendre l'état actuel du théâtre québécois en termes de diversité « [...] la diversité exige de repenser les fondements de l'appartenance collective ou de l'identité commune afin d'y inclure plus profondément les apports diversifiés des individus et des groupes. » (Gagnon, 2010 p, 13-14). Aujourd'hui, il semble important de repenser la question de l'identité dans le théâtre montréalais francophone. Le milieu de théâtre local doit-il favoriser une identité unique et homogène ou multiple et hétérogène?

Par la suite, nous avons montré que la question de la diversité des accents dans le théâtre montréalais constitue un obstacle à l'intégration des artistes dits de la diversité, notamment des artistes immigrants allophones. Cet obstacle peut être franchi par une posture inclusive face à ces accents dans les nouvelles créations théâtrales. Ils constituent une richesse langagière et humaine qui doit trouver sa place au théâtre, tout en permettant à toutes les parties de la population de se reconnaître. Au regard de la place des accents au théâtre, nous trouvons que l'effet Tremblay est inspirant. Une nouvelle voix dramaturgique capable de convoquer les nouveaux accents de Montréal assurera, à notre avis, l'avenir du théâtre francophone.

Dans un troisième temps, nous avons décrit la démarche de création de *Sans étiquette*. D'abord, nous avons expliqué l'utilisation du concept de *parrésia* pour travailler l'état de délivrance des acteurs. Puis, nous avons montré comment le questionnaire est devenu l'outil pour construire la structure dramaturgique de notre création. Finalement, nous avons expliqué comment le jeu parrésiasique décrit par Foucault a influencé le rapport entre l'intime et le politique dans la conception de notre essai scénique et comment il a inspiré l'aménagement spatial de notre présentation.

Le concept de *parrésia* est l'axe central de notre démarche. C'est sur cette base que ce mémoire a fait appel à l'intime et à l'humain pour créer les ponts nécessaires à un dialogue entre les artistes montréalais quelle que soit leur origine. Les relations interculturelles au cœur de notre théâtre ne doivent pas être anéanties par des

préjugés, des catégorisations ou des étiquettes. Il semble nécessaire de décloisonner les idées préconçues sur les relations interculturelles au théâtre, qui font de l'interculturel une barrière pour dialoguer avec l'Autre. Bien sûr, les différences culturelles existent et elles sont importantes. Néanmoins, prendre en considération cette humanité qui nous rassemble a sa place au théâtre. Le théâtre fait appel avant tout à notre condition humaine, ce qui nous appartient à tous, peu importe la culture, l'accent ou le pays d'origine.

Sur le plan de l'interculturalité au théâtre, la théorisation du terme est encore périlleuse et pleine de contradictions comme le rappelle Pavis,

On est encore loin d'une théorie en bonne et due forme, peut-être parce que les paramètres culturels sont très nombreux et que leur confrontation obéit à tout un jeu de simulation et de stratégies cachées. C'est le cas, par exemple, du préfixe inter : recouvre-t-il un chassé-croisé, un échange, un métissage, un nivellement, un dialogue de sourds ou d'indifférents? (Pavis, 2013)

Le préfixe « inter » a suscité des questionnements tout au long de cette étude, car il met de l'avant les différences plutôt que les ressemblances. Ces différences peuvent entraîner un classement, une hiérarchisation où certaines cultures prennent le dessus sur d'autres. Cette hiérarchisation devient nuisible lors d'un dialogue interculturel sur le plan artistique. Pour cette raison, cette recherche-crédation favorise le dialogue interculturel par la prise de parole franche des acteurs, ainsi que par la participation des artistes de différentes origines. L'éventail de récits contenus dans *Sans étiquette* a permis que la prise de parole collective ne devienne pas le « dialogue de sourds et d'indifférents » dont nous parle Pavis.

L'interculturalité, dans notre démarche artistique, n'a pas été une fin, mais plutôt un moyen. Il est possible d'affirmer que le dialogue interculturel entre tous les collaborateurs de *Sans étiquette* a donné comme résultat une création que nous

qualifions plutôt de transculturelle⁴⁶. Dans ses dernières études, André Helbo analyse les arts vivants de l'Inde contemporaine et il amène des pistes de réflexion importantes sur les différences entre l'inter, le multi et le transculturel dans les arts vivants :

Le transculturel nomme des contacts entre plusieurs cultures au même titre que les vocables interculturel et multiculturel. Toutefois, si ces deux dernières notions décrivent des phénomènes issus du contact entre plusieurs systèmes culturels relativement autonomes, 'transculturel' et 'transculturalité' s'appliquent, quant à eux, à des identités culturelles plurielles, devenues poreuses, et qui remettent en question le noyau central de la représentation sociale. L'approche transculturelle se situe au-delà des cultures: elle permet d'accéder à un métaniveau. Le transculturel désigne un moment où je ne distingue plus ma culture de celle des autres : le noyau central de la représentation s'est transformé. Au point de ne plus distinguer identité et altérité du groupe social. (Helbo, 2014)

Sans étiquette a mis en évidence « des identités culturelles plurielles, devenues poreuses » d'acteurs montréalais. Les expériences de vie des acteurs témoignaient du caractère composite de notre société. De plus, le dialogue parmi les différents concepteurs qui ont collaboré à notre essai scénique a produit une création avant tout montréalaise. Il n'y avait pas de distinction marquante entre les différentes identités culturelles qu'elle a convoquées.

L'ethnologue suédois Ulf Hannerz fut l'un des premiers à évoquer la confrontation de cultures résultant de la mondialisation comme « un écoumène mondial d'interactions et d'échanges persistants » qui serait « en termes de construction culturelle, comme en termes économiques et politiques, un tout intégré » et non plus une mosaïque de civilisations juxtaposées [*sic*] (Hannerz, 1990). Cet auteur évoque un monde en créolisation. (Villanova et Vermès, 2005, p.132)

⁴⁶ Transculturel : « Adjectif combinant le préfixe latin trans et la notion de culture (s), le terme transculturel provient du concept de transculturation élaboré par l'anthropologue et ethnologue cubain Fernando Ortiz Fernández (*Los negros curros*) selon un postulat cher au structuralisme : l'ensemble signifie plus que l'addition des sous-ensembles » (Helbo, 2014)

Nous pourrions dire que la diversité culturelle de Montréal réponde à un brassage d'informations porteur de nouvelles structures culturelles, laquelle peut être plus ou moins acceptée par la société d'accueil. On peut considérer que la formation du peuple québécois a vécu différents brassages culturels qui s'inscrivent comme des couches inhérentes à sa culture actuelle, laquelle est en mouvement constant grâce aux mouvements migratoires. « Pierre Charron, au XVI^e siècle dit : “ Toutes choses en ce monde sont mixtionnées et destrempées [*sic*] avec leurs contraires. Tout est meslé [*sic*], rien de pur entre nos mains”. » (Laplantine, 2005, p. 25) Montréal, au XIX^e siècle, devient une ville portuaire et commerciale importante, ouverte sur le monde. Cette situation a favorisé les échanges internationaux, suivis par des vagues migratoires. Une identité pure et sans mélange semble loin de la réalité montréalaise.

Le rapport à l'Autre est finalement un rappel de notre propre condition humaine « Le théâtre nous permet aussi de rêver l'autre. Et au travers du rêve de l'autre, de réévaluer sa propre identité de rêveur. » (Helbo, 2007) Ainsi, est-il possible d'affirmer que l'Autre, en tant que diversité, est finalement nous-mêmes. Il s'avère nécessaire de voir la culture québécoise francophone comme faisant partie de cette diversité, bien qu'elle soit majoritaire. Il est impossible de parler de diversité culturelle sans inclure les cultures majoritaires et minoritaires de Montréal.

La discussion que nous avons eue avec le public après la deuxième présentation de *Sans étiquette* nous a confirmé qu'il existe un large pan de la population montréalaise qui ne se sent pas représenté et qui se sent même oublié au théâtre. *Sans étiquette* a suscité l'intérêt d'un public culturellement divers. Ce public présent dans nos présentations a exprimé le désir que la scène de théâtre montréalaise soit plus représentative de la société dont elle est issue.

Cela démontre que non seulement les acteurs dits de la diversité ne trouvent pas facilement de vitrine pour montrer leur travail, mais que le public ressent aussi une distance. Nombre de spectacles montréalais francophones ne lui ressemble pas ou ne

le concerne pas. Le lien indissoluble entre théâtre et société est mis en balance. Pour qui fait-on de théâtre aujourd'hui à Montréal? À qui s'adresse-t-on? Ce sont des questions importantes à considérer avant de démarrer un projet artistique.

Après cette démarche de recherche-crédation, qui a signifié pour nous un long voyage, il semble important de rappeler que le sujet de la diversité culturelle est lié au caractère composite de la société montréalaise. Ce brassage culturel est en croissance constante et il entraîne des nouveaux défis. Par exemple, cette étude a noté que la présence d'artistes de théâtre issus de l'immigration ouvre une porte aux questionnements sur la place des artistes autochtones dans le milieu théâtral montréalais. Le fait de se questionner sur la présence des cultures étrangères dans une société perçue comme uniforme, conduit à questionner aussi la place des cultures autochtones qui sont en marge de cette société.

Cette étude a également tracé un parallèle entre le théâtre montréalais francophone et la construction de l'identité québécoise. Le désir de devenir un pays est lié à la construction d'un théâtre propre. C'est probablement l'expression « théâtre propre » qui soulève des questions. Le mot « propre » se réfère-t-il à une seule culture, ou prend-t-il en considération l'ensemble des cultures qui partagent le territoire montréalais et le brassage culturel que leur coexistence provoque? Il est possible d'avancer l'hypothèse que l'intégration des artistes qui façonnent la diversité montréalaise : les artistes autochtones, québécois francophones, québécois appartenant à une minorité visible, québécois anglophones, et immigrants, passe par un dialogue franc entre les individus. Ce dialogue semble assurer l'avenir du théâtre montréalais. Il peut aussi donner naissance à une nouvelle vision de l'interculturalité au théâtre.

Ce mémoire couvre le période de 2010 à 2015. Néanmoins, il nous semble important de mentionner qu'entre les années 2016 et 2017, certains artistes et organismes du milieu ont mis en marche des initiatives et de programmes importants pour contribuer

au décloisonnement du milieu théâtral. À cet égard, il faut mentionner que le Conseil des arts et lettres du Québec (CALQ) et le Conseil des arts de Montréal (CAM) ont mis en œuvre différents programmes conçus pour appuyer le rayonnement des artistes autochtones et des artistes dits de la diversité. En ce qui concerne les lieux de diffusion montréalais, nous soulignons que la saison 2017-2018 du Théâtre de Quat'Sous sous la direction artistique d'Olivier Keimed, ouvre sa présentation avec la phrase : « Habiter la maison à plusieurs », et souligne l'importance d'ouvrir les portes aux projets qui convoquent une distribution hétérogène.

« Mon troisième acte a été de faire place aux voix essentielles de la Cité. Celle des femmes, celle des Autres / Étrangers / Diversifiés / Premiers Arrivés/ On ne sait plus comment se nommer. Est-ce si volontaire que cela? Il y a des moments où la nécessité est telle qu'on n'a pas grand-chose à forcer. » (Keimed, 2017)⁴⁷

Également, le comité diversité culturelle du CQT a travaillé toute l'année 2016-2017 pour développer un programme qui favorise l'intégration des artistes dits de la diversité dans le milieu professionnel. Comme résultat de ce travail, le CQT a mis en marche avec le partenariat de l'UDA⁴⁸, un atelier d'acteur-créateur⁴⁹ qui convoque les artistes montréalais d'origines diverses. Le CEAD, de son côté, a présenté conjointement avec le CQT un projet de formation professionnelle en écriture dramatique⁵⁰. Cette formation a comme objectif d'offrir un espace de laboratoire dramaturgique où les imaginaires d'artistes-créateurs montréalais de toute origine culturelle soient au rendez-vous.

⁴⁷ Extrait de la page web du Théâtre de Quat'Sous (section : Mot du directeur artistique).

⁴⁸ UDA : L'Union des artistes est un syndicat qui défend le droit des artistes qui travaillent en français.

⁴⁹ L'acteur-créateur : comment s'approprier un texte? : Cet atelier de formation conçu par le CQT et l'UDA a eu comme objectif d'orienter le travail de l'acteur dans son approche du personnage à partir d'une pièce du répertoire. Il a eu lieu en octobre 2017 et les formateurs convoqués ont été Alice Ronfard et Peter Batakliiev.

⁵⁰ Atelier d'écriture, enjeux politiques et esthétiques de la diversité : Cet atelier conçu par le CEAD propose une discussion autour des enjeux liés à la diversité culturelle dans le théâtre actuel. Il sera mis en place à l'automne 2017.

Nous croyons que toutes ces initiatives récentes démontrent une volonté de décloisonnement du milieu théâtral. Néanmoins, le temps nous dira s'ils deviendront le début d'une nouvelle étape en ce qui concerne la diversité culturelle dans le théâtre local francophone ou s'ils resteront des initiatives isolées et temporaires. Il est indéniable que le vrai changement ne saura venir que du milieu théâtral. Du désir d'un vrai dialogue entre artistes montréalais.

Nous souhaitons que ce mémoire réveille l'intérêt des créateurs et des théoriciens de théâtre. Il est important de développer, dans les programmes de théâtre des universités francophones, des séminaires, des cours ou des groupes de recherche portant sur les rapports entre la diversité culturelle et le théâtre montréalais et québécois, plus largement. Cette initiative pourrait contribuer grandement à amener des nouvelles pistes de réflexion sur le sujet.

ANNEXE A

LISTE DES PIÈCES SÉLECTIONNÉES POUR NOTRE CORPUS DE RECHERCHE

1. *Le dénominateur commun* de François Archambault et Emmanuelle Jimenez (Les monologues : Sélection naturelle et Particule 15) (2015)
2. *Villes mortes* de Sarah Berthiaume (2011)
3. *Je pense à Yu* de Carole Fréchette (2011)
4. *Les paratonnerres* de Marc-Antoine Cyr (2013)
5. *Frontières* d'Isabelle Hubert (2013)
6. *Moi, dans les ruines rouges du siècle* d'Olivier Kemeid (2012)
7. *Princesses* de Catherine Léger (2011)
8. *Écume* d'Anne-Marie White (2010-2011)
9. *Sœurs* de Wajdi Mouawad (2014-2015)
10. *Un genre d'épopée* de Dany Boudreault (2012)
11. *Chante avec moi* d'Olivier Choinière (2010)
12. *Ronfard nu devant son miroir* de Daniel Brière et Évelyne de la Chenelière (2011)

13. *Correspondances* d'Évelyne de la Chenelière, Carole Ammoun, Olivier Coyette et Marcelle Dubois (2011)
14. *Québec je te mangerai un jour* de Marcelle Dubois (2010)
15. *Vu du ciel* de Carole Fréchette (2012)
16. *Le somnifère* de François Godin (2010)
17. *Luna, dans les yeux de mon père* d'Hélène Ducharme (2015)
18. *Les lanceurs de pierres* de Philippe Ducros (2011)
19. *Lettre à un frère silencieux* d'Imam Khaldoun (2010)
20. *Montréal vécu par les Arabes* d'Imam Khaldoun (2012)
21. *Sur l'intégration, l'exploitation et d'autres maladies contagieuses* d'Imam Khaldoun (2013)
22. *Portraits anonymes sous un pâle soleil d'exil* d'Imam Khaldoun (2013)
23. *Chaîne de montage* de Suzanne Lebeau (2011)
24. *J'accuse* d'Annick Lefebvre (Le monologue de la femme immigrante) (2010-2015)
25. *La porte de non-retour* de Philippe Ducros (2012)
26. *L'écolière de Tokyo* de Jean-Philippe Lehoux (2013)
27. *Corbeau* de Jean-Frédéric Messier (2013)
28. *5F* de Jocelyn Roy (2010)
29. *MTL-APK (Montréal Apocalypse)* de Jocelyn Roy (2012)
30. *Sexy Béton* d'Annabel Soutar (2011)
31. *Marche comme une Égyptienne!* de Mireille Tawfik (2010)
32. *La maison sucrée* de Simon Boulerice (2015)

33. *La recette de Baklawas* de Pascale Rafie (2013)
34. *Soledad au hasard* de Julie Vincent (2013)
35. *Invention du chauffage central en Nouvelle-France* d'Alexis Martin (2011)
36. *S'appartenir (e)* du collectif d'artistes / extrait 10 de Joséphine Bacon (2015)
37. *Le tambour du temps* de Dave Jennis (2012)
38. *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume (2010)

ANNEXE B

LISTE DE LA BASE DE DONNÉES DU CEAD

Niveau 1 : M=Membre; NM=Non-Membre

Langue : AL=Allemand; AN=Anglais; ES=Espagnol; FR=Français; IT=Italien; LI=Lithuanien;
PO=Polonais.

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Scotstown (en AL) (non déposé)</i>	Weigand Frank	NM	AL	2015 - 2015	0	0
<i>Gretel und Hänsel</i>	Heibert Frank	NM	AL	2015 - 2015	0	0
<i>Unter W@sser</i>	Weigand Frank	NM	AL	2015 - 2015	0	0
<i>As is</i>	Theodore Bobby	NM	AN	2015 - 2015	0	0
<i>Drowning(S)</i>	Lavigne Mishka	M	AN	2015 - 2015	0	0
<i>Cinema (en AN)</i>	Lavigne Mishka	M	AN	2015 - 2015	0	0
<i>The divine: a play for Sarah Bernhardt</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2015 - 2015	2015	Talonbooks
<i>The Crow</i>	Labonté Maureen	NM	AN	2015 - 2015	0	0
<i>Richard III (traduction: Jean Marc Dalpé)</i>	Dalpé Jean Marc	M	FR	2015 - 2015	2015	Prise de parole
<i>Soeurs</i>	Mouawad Wajdi	NM	FR	2015 - 2015	2015	Leméac/Actes Sud Papiers
<i>Pièce 03: S'appartenir(e)</i>			FR	2015 - 2015	2015	Atelier 10
<i>Selfie</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Usages</i>	Bergeron Amélie	M	FR	2015 - 2015	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Ces regards amoureux de garçons altérés</i>	Noël Éric	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Vanya, Sonia, Macha et Pic</i>	Gingras René	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Barbus au sommet d'une montagne</i>	Bellemare Martin	M	FR	2015 - 2015	2015	DramÉdition
<i>Jouez, Monsieur Molière !</i>	Gaudreault Jean-Rock	M	FR	2015 - 2015	2015	Lansman
<i>En cas de pluie, aucun remboursement</i>	Boudreault Simon	M	FR	2015 - 2015	2015	Dramaturges
<i>Transparents</i>	Boudreault Dany	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Ce que nous avons fait</i>	Brullemans Pascal	M	FR	2015 - 2015	2015	Lansman
<i>Tenir maison</i>	Britt Fanny Iseult	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Basse-ville</i>	Gionet-Lavigne Thomas	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Coeur à l'endroit, coeur à l'envers</i>	Bouchard Gervais	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>10 sur 10, Pièces francophones à jouer et à lire</i>			FR	2015 - 2015	2015	DramEdition
<i>Five kings</i>	Kemeid Olivier	M	FR	2015 - 2015	2015	Leméac
<i>La divine illusion: une pièce pour Sarah Bernhardt</i>	Bouchard Michel Marc	M	FR	2015 - 2015	2015	Leméac
<i>Luna, dans les yeux de mon père</i>	Ducharme Hélène	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Doe (cette chose-là)</i>	Cyr Marc-Antoine	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Le coeur en hiver</i>	Lepage Étienne	M	FR	2015 - 2015	2015	Dramaturges
<i>Pièce 05: Le dénominateur commun</i>	Archambault François, Jimenez Emmanuelle	M	FR	2015 - 2015	2015	Atelier 10
<i>Edgar Paillettes</i>	Boulerice Simon	M	FR	2015 - 2015	2015	Lansman
<i>Le chant du koï</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Normal</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>La mère de l'écrivain (Brève)</i>	Vaillancourt Lise	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Trilogie (Brèves) : "Les Pâtisseries"; "Le colis"; "L'éléphant avec un imperméable"</i>	Vaillancourt Lise	M	FR	2015 - 2015	0	0
<i>Grande écoute</i>	Tremblay Larry	M	FR	2014 - 2015	2015	Lansman

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>La machine à révolte</i>	Lefebvre Annick	M	FR	2014 - 2015	2015	Dramaturges
<i>Les hauts-parleurs</i>	David Sébastien	M	FR	2014 - 2015	2015	Leméac
<i>Lettre pour Éléna</i>	Tremblay-Roy Érika	M	FR	2014 - 2015	2015	Lansman
<i>Blues nègre dans une chambre rose</i>	Tremblay Jennifer	M	FR	2014 - 2015	0	0
<i>Épitaphe pour Carmen et son assassin</i>	Ducasse France	M	FR	2014 - 2015	0	0
<i>Noir est le loup dans la nuit blanche</i>	Ducasse France	M	FR	2014 - 2015	0	0
<i>Flesh and other fragments of love</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2014 - 2014	2014	Playwrights Canada Press
<i>Christina, The Girl King</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2014 - 2014	2014	Talonbooks
<i>The Wild Ones</i>	Lavigne Mishka	M	AN	2014 - 2014	0	0
<i>You are Happy</i>	Brodie Leanna	NM	AN	2014 - 2014	0	0
<i>Dehors</i>	Poulin-Denis Gilles	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Les hivers de grâce de Henry David Thoreau</i>	Lavalou Denis	M	FR	2014 - 2014	2014	La Pleine lune
<i>La contagion du réel, nouvelles</i>	Brulotte Gaëtan	M	FR	2014 - 2014	2014	Lévesque
<i>Théâtre Parminou, ton histoire en est une des pas pires / 40 ans de théâtre populaire de création</i>	St-Hilaire Jean	NM	FR	2014 - 2014	2014	L'instant scène
<i>Noyade(s)</i>	Guilbault Jean-François, Joubert Andréanne	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Épicentre</i>	Bastien Suzie	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Nino</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Les nambrils</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Peau d'ours</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Trois grâces</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Coeur de loup</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Pièce 01: Faire l'amour</i>	Olivier Anne-Marie	NM	FR	2014 - 2014	2014	Atelier 10
<i>Tranche-cul</i>	Baril Guérard Jean-Philippe	M	FR	2014 - 2014	2014	Dramaturges

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Napoléon voyage</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Les jours gris</i>	Lapointe Christian	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Pièce 04: J'ai perdu mon mari</i>	Léger Catherine	M	FR	2014 - 2014	2015	Atelier 10
<i>Le Trou</i>	Beaudry Eugénie	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Enfant unique</i>	de Palma-Duquet Maud	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Elsi la nuit</i>	Sylvestre Louis-Charles	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Damnatio memoriae</i>	Dodge Sébastien	M	FR	2014 - 2014	2014	L'Instant même
<i>Pour le meilleur</i>	Sylvestre Louis-Charles	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Assistance à personne en danger</i>	Bellemare Martin	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Tumit (en FR)</i>	Lavigne Mishka	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Ceux qui manquent (empreintes)</i>	Cyr Marc-Antoine	M	FR	2014 - 2014	0	0
<i>Le dire de Di</i>	Ouellette Michel	M	FR	2013 - 2015	0	0
<i>L'armoire</i>	Bellemare Martin	M	FR	2013 - 2014	0	0
<i>Murs</i>	Lavigne Mishka	M	FR	2013 - 2014	0	0
<i>Geschwister im Leerlauf</i>	Doll Georgia	NM	AL	2013 - 2013	0	0
<i>Man sieht sich</i>	Heibert Frank	NM	AL	2013 - 2013	0	0
<i>Billy (The Days of Howling)</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2013 - 2013	0	0
<i>Iceland (en AN)</i>	Billon Nicolas	M	AN	2013 - 2013	0	0
<i>Heavens (non déposé)</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2013 - 2013	2014	Playwrights Canada Press
<i>And Slowly Beauty (non déposé)</i>	Labonté Maureen	NM	AN	2013 - 2013	2013	Talonbooks
<i>I'm Not Here</i>	Diamond Alexis	NM	AN	2013 - 2013	0	0
<i>Flotsam</i>	Leroux Louis Patrick	M	AN	2013 - 2013	0	0
<i>Elisapi and the northern lights</i>	Roy Maurice	NM	AN	2013 - 2013	0	0
<i>Lascaux</i>	Dubé Jasmine	M	FR	2013 - 2013	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Villa Dolorosa</i>	Berthiaume Sarah, Weigand Frank	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Le mécanicien</i>	Corbeil Guillaume	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>La vérité sur Hong Kong</i>	Corbeil Guillaume	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>La guerre des tuques</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2013 - 2013	2012	L'Instant scène/ Dramaturges
<i>Les morb(y)des</i>	David Sébastien	M	FR	2013 - 2013	2013	Leméac
<i>L'homme de décembre (non déposé)</i>	Blanchette Frédéric	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Thérèse, Tom et Simon...</i>	Gravel Robert	NM	FR	2013 - 2013	2013	Dramaturges
<i>Corbeau</i>	Messier Jean-Frédéric	M	FR	2013 - 2013	2013	L'Instant scène
<i>La sueur des airs climatisés (non déposé)</i>	Boulerice Simon	M	FR	2013 - 2013	2013	Poètes de Brousse
<i>Liberté à la recherche de sa mère</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Statu Quo</i>	Poulin-Denis Gilles	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Minuit</i>	Larose-Truchon Marie-Hélène	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Cinéma</i>	Lavigne Mishka	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Les trois exils de Christian E. (non déposé)</i>	Soldevila Philippe, Essiambre Christian	M	FR	2013 - 2013	2013	Dramaturges
<i>Des vagues</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>L'écolière de Tokyo</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Nobridgetown</i>	Perreault Marilyn	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Petit bonhomme en papier carbone (non déposé)</i>	Monty Francis	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Le vrai désespoir, c'est l'indifférence</i>	Lansman Émile	NM	FR	2013 - 2013	2013	Lansman
<i>La délivrance</i>	Tremblay Jennifer	M	FR	2013 - 2013	2014	La Bagnole
<i>Genesis 74</i>	Allard Stéphan	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>De l'origine des espèces</i>	Baudemont David	M	FR	2013 - 2013	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Écoute la mer</i>	Quinton Marie-Thérèse	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>En dessous de vos corps je trouverai ce qui est immense et qui ne s'arrête pas</i>	Gagnon Steve	M	FR	2013 - 2013	2013	L'instant même
<i>Éviscérer</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Sur l'intégration, l'exploitation et d'autres maladies contagieuses</i>	Imam Khaldoun	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Frontières</i>	Hubert Isabelle	M	FR	2013 - 2013	2013	L'instant même
<i>Tout ça m'assassine</i>	Champagne Dominic, Desbiens Patrice, Lefebvre Pierre	M	FR	2013 - 2013	2013	Somme toute
<i>L'Île au trésor</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Dansereault</i>	Bernier Jonathan	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Portraits d'anonymes sous un pâle soleil d'exil</i>	Imam Khaldoun	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Collectif (Contes urbains 2013)</i>	Bellemare Martin, Lefebvre Annick, Ranger-Beauregard Julie-Anne, Déraspe Rébecca, David Sébastien, Sylvestre Olivier	M	FR	2013 - 2013	2013	Dramaturges
<i>Saucisse bacon (non déposé)</i>	Bellemare Martin	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Votre crucifixion</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2013 - 2013	0	Dramaturges
<i>Le No-Pain réveillon</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Ruby pleine de merde ou La crevasse (non déposé)</i>	David Sébastien	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Ce qui dépasse</i>	Lefebvre Annick	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Nouvelles pratiques commerciales (version pour la France)</i>	Bellemare Martin	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Nouvelles pratiques commerciales (version pour le Québec)</i>	Bellemare Martin	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Le prix, Marie-Camille...</i>	Marquis François	M	FR	2013 - 2013	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Tu te souviendras de moi</i>	Archambault François	M	FR	2013 - 2013	2014	Leméac
<i>Descendance</i>	Boudreault Dany, Carbonneau Maxime	M	FR	2013 - 2013	2014	0
<i>Les paratonnerres</i>	Cyr Marc-Antoine	M	FR	2013 - 2013	2014	Quartett
<i>80 000 âmes vers Albany</i>	Pradet Benjamin	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Des arbres</i>	Pradet Benjamin	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Reviens !</i>	Larose-Truchon Marie-Hélène	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Fait divers Blanche</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Le merveilleux voyage de Réal de Montréal</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2013 - 2013	2015	Dramaturges
<i>Les enfants Clôtures</i>	Larose-Truchon Marie-Hélène	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Molly Bloom</i>	Dalpe Jean Marc	M	FR	2013 - 2013	2014	Prise de parole
<i>La traversée de la mer intérieure</i>	Gaudreault Jean-Rock	M	FR	2013 - 2013	2013	Lansman
<i>À coup de fil</i>	Champagne Maxime	M	FR	2013 - 2013	0	0
<i>Griffintown</i>	Fleury Lük	M	FR	2012 - 2015	0	0
<i>Des pieds et des mains</i>	Bellemare Martin	M	FR	2012 - 2013	2014	Lansman
<i>Mommy</i>	Choinière Olivier	M	FR	2012 - 2013	0	0
<i>Je n'y suis plus</i>	Verdier Marie-Claude	M	FR	2012 - 2013	0	0
<i>Tu peux faire tout ce que tu veux</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2012 - 2013	0	0
<i>Yukonstyle (en AL)</i>	Weigand Frank, Müller Christa	NM	AL	2012 - 2012	0	0
<i>Material kind</i>	Schwarzinger Heinz	NM	AL	2012 - 2012	0	0
<i>Billy (brüllende Tage)</i>	Weigand Frank	NM	AL	2012 - 2012	0	0
<i>Sold</i>	Brunet Michael	NM	AN	2012 - 2012	0	0
<i>Howl Red</i>	Bilodeau Chantal	NM	AN	2012 - 2012	0	0
<i>Porcupine</i>	Ferrato Yolanda	NM	AN	2012 - 2012	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Milford Haven, triptych</i>	Leroux Louis Patrick, St- Laurent Alexander	M	AN	2012 - 2012	0	0
<i>Seeds</i>	Soutar Annabel	M	AN	2012 - 2012	2012	Talonbooks
<i>Child Object</i>	Bilodeau Chantal	NM	AN	2012 - 2012	2014	Talonbooks
<i>Éclats et autres libertés (en AN)</i>	Bilodeau Chantal	NM	AN	2012 - 2012	0	0
<i>Iris hace sala</i>	Sarmiento Violeta	NM	ES	2012 - 2012	0	0
<i>Les soleils pâles</i>	Cyr Marc- Antoine	M	FR	2012 - 2012	2014	
<i>Nom de domaine</i>	Choinière Olivier	M	FR	2012 - 2012	2012	Leméac
<i>Déluge</i>	White Anne- Marie	M	FR	2012 - 2012	2013	Prise de parole
<i>Plus (+) que toi</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>La Ville en rouge</i>	Dubois Marcelle	M	FR	2012 - 2012	2012	Lansman
<i>L'Oratorio de Noël</i>	Tremblay Michel	M	FR	2012 - 2012	2012	Leméac
<i>Dissidents</i>	Ducros Philippe	M	FR	2012 - 2012	2012	L'instant même
<i>Hamlet (traduction de J.M. Dalpé)</i>	Dalpé Jean Marc	M	FR	2012 - 2012	2012	Prise de parole
<i>Temps</i>	Mouawad Wajdi	NM	FR	2012 - 2012	2012	Leméac Actes-Sud Papiers
<i>La scaphandrière / L'enfant lunaire (recueil)</i>	Danis Daniel	M	FR	2012 - 2012	2012	L'Arche
<i>Tu iras la chercher</i>	Corbeil Guillaume	M	FR	2012 - 2012	2014	Leméac
<i>La porte du non-retour</i>	Ducros Philippe	M	FR	2012 - 2012	2012	L'instant même
<i>L'enfant matière</i>	Tremblay Larry	M	FR	2012 - 2012	2012	Lansman
<i>Peroxyde</i>	Boulerice Simon	M	FR	2012 - 2012	2014	Leméac
<i>Raphaël à Ti-Jean</i>	Landry Cédric	M	FR	2012 - 2012	2012	Dramaturges
<i>Le neuf février deux mille cinq</i>	David Sébastien	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Les câlins cheaps</i>	Lefebvre Annick	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>La dérape</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2012 - 2012	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Moi, dans les ruines rouges du siècle</i>	Kemeid Olivier	M	FR	2012 - 2012	2013	Leméac
<i>La chose et son contraire</i>	Vandal Bernard	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Vu du ciel</i>	Fréchette Carole	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Danser à capella (recueil)</i>	Boulerice Simon	M	FR	2012 - 2012	2012	Ta Mère
<i>Mauvais goût</i>	Crête Stéphane	M	FR	2012 - 2012	2012	Lux
<i>Bienveillance</i>	Britt Fanny Iseult	M	FR	2012 - 2012	2012	Leméac
<i>Nous voir nous , Cinq visages pour Camille Brunelle</i>	Corbeil Guillaume	M	FR	2012 - 2012	2013	Leméac
<i>Christine, la reine-garçon</i>	Bouchard Michel Marc	M	FR	2012 - 2012	2012	Leméac
<i>Le café ouvert est fermé</i>	McBrearty Margaret	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>La fête à Jean (non déposé)</i>	Lasalle Pier-Luc	M	FR	2012 - 2012	2012	L'instant scène
<i>De l'invisible au visible. L'imaginaire de Jovette Marchessault</i>	Lamar Celita, Dufault Roseanna	NM	FR	2012 - 2012	2012	Remue-ménage
<i>Madeleine et son amie</i>	Ranger-Beauregard Julie-Anne	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Montréal vécu par les Arabes</i>	Imam Khaldoun	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>MTL_APK (Montréal APoKalypse)</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>(e) un genre d'épopée</i>	Boudreault Dany	M	FR	2012 - 2012	2014	Les Herbes Rouges
<i>Le clown</i>	Héroux Mathieu	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Le voleur de Ms</i>	Handfield Mathieu	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Noeuds papillon</i>	Huot Marie-Eve	M	FR	2012 - 2012	2013	Lansman
<i>Comment je suis devenue touriste</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Anna ou demain je te raconterai la suite</i>	Boucher Liliane	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Tumulte</i>	Villeneuve Bernard	NM	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Les orphelins de Madrid</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>P@ndore</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Le tambour du temps</i>	Jenniss Dave	M	FR	2012 - 2012	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>L'hiver dedans</i>	Lapierre Maryse	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Soledad au hasard</i>	Vincent Julie	M	FR	2012 - 2012	2015	La Pleine Lune
<i>Ils se sont aimés</i>	Roy Stéphane E.	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>Jusqu'à la lie</i>	Bergeron Amélie	M	FR	2012 - 2012	0	0
<i>La beauté du monde (en polonais)</i>	Mulczyk-Skarzynski Jacek Wiktor	NM	PO	2012 - 2012	0	0
<i>La fête à Sophie</i>	Mandeville Serge	M	FR	2011 - 2015	0	0
<i>L'Aquarium</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2011 - 2014	0	0
<i>Le désert</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2011 - 2014	0	0
<i>Quand la mer ...</i>	Beauchemin Esther	M	FR	2011 - 2013	2013	Prise de parole
<i>La chute de l'escargot</i>	Bellemare Martin	M	FR	2011 - 2012	0	0
<i>Une galaxie spirale dans la chevelure de Bérénice</i>	Marquis François	M	FR	2011 - 2012	0	0
<i>Isberg</i>	Jandl Andreas	NM	AL	2011 - 2011	0	0
<i>Rotfresse</i>	Weigand Frank	NM	AL	2011 - 2011	0	0
<i>2 Uhr 14</i>	Weigand Frank	NM	AL	2011 - 2011	0	0
<i>Kinder machen</i>	Weigand Frank	NM	AL	2011 - 2011	0	0
<i>Kriegskantate</i>	Schwarzinger Heinz	NM	AL	2011 - 2011	0	0
<i>Little Martyrs</i>	Lavigne Mishka	M	AN	2011 - 2011	0	0
<i>The Poster</i>	Tepperman Shelley	NM	AN	2011 - 2011	0	0
<i>Tales of the moon</i>	Brodie Leanna	NM	AN	2011 - 2011	0	0
<i>The Medea Effect</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2011 - 2011	0	0
<i>Tom at the farm</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2011 - 2011	2014	Talonbooks
<i>La costurera</i>	Fasola Cecilia Iris	NM	ES	2011 - 2011	0	0
<i>Baobab (en ES)</i>	Pérez Mortera Humberto	NM	ES	2011 - 2011	0	0
<i>Princesses</i>	Léger Catherine	M	FR	2011 - 2011	2011	Leméac

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Je pense à Yu</i>	Fréchette Carole	M	FR	2011 - 2011	2012	Leméac, Actes Sud-Papiers
<i>L'enclos de l'éléphant</i>	Lepage Étienne	M	FR	2011 - 2011	2011	Dramaturges
<i>Vipérine</i>	Brullemans test Pascal test	M	FR	2011 - 2011	2012	Lansman
<i>La chevauchée aveugle</i>	Harrisson Sébastien	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>La liberté</i>	Bellemare Martin	M	FR	2011 - 2011	2013	Dramaturges
<i>Lapin et compagnie</i>	Lemieux Pierre Yves	NM	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Sexy béton</i>	Soutar Annabel	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>La demoiselle en blanc</i>	Parenteau- Lebeuf Dominick	M	FR	2011 - 2011	2011	Lansman
<i>Billy (Les jours de hurlement)</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2011 - 2011	2012	Dramaturges
<i>Villes mortes</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2011 - 2011	2013	Ta Mère
<i>Lili l'été</i>	Saucier Patric	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Le passé est un grotesque animal</i>	Cyr Marc- Antoine	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Le spa des joyeux divorcés</i>	Turp Gilbert	NM	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Les sauvages</i>	Ranger- Beauregard Julie- Anne	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>L'escalier</i>	Parenteau- Lebeuf Dominick	M	FR	2011 - 2011	2011	Lansman
<i>L'amour maternel</i>	Parenteau- Lebeuf Dominick	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Ronfard nu devant son miroir</i>	de la Chenelière Evelyne, Brière Daniel	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Laurier-Station, 1000 répliques pour dire je t'aime</i>	Hubert Isabelle	M	FR	2011 - 2011	2011	L'instant même
<i>Surtout pas un ange</i>	Vandal Bernard	M	FR	2011	0	0
<i>Dans l'ombre d'Hemingway</i>	Brulotte Stéphane	NM	FR	2011 - 2011	2012	Dramaturges
<i>Ascension</i>	Choinière Olivier	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Requiem pour un trompettiste</i>	Guilmain Claude	M	FR	2011 - 2011	2010	L'Interligne
<i>Les cagoules rouges</i>	Parenteau- Lebeuf Dominick	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Les lanceurs de pierres</i>	Ducros Philippe	M	FR	2011	2011	Lansman

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>La chair et autres fragments de l'amour</i>	de la Chenelière Evelyne	M	FR	2011 - 2011	2012	Leméac
<i>Projet Blanc</i>	Choinière Olivier	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Chaîne de montage</i>	Lebeau Suzanne	M	FR	2011 - 2011	2014	Leméac
<i>Deux ans de votre vie</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2011 - 2011	2012	Lux Éditeur
<i>Grosse</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Le licheur (version pour un homme)</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Midsummer (une pièce et neuf chansons)</i>	Choinière Olivier	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Cranbourne</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2011 - 2011	2012	Dramaturges
<i>Les deux soeurs</i>	Gurik Robert	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Beauté, chaleur et mort</i>	Brullemans test Pascal test, Bélanger Annie	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Ventre</i>	Gagnon Steve	M	FR	2011 - 2011	2012	L'instant scène
<i>Je les connaissais</i>	Bouchard Michel Marc	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Invention du chauffage central en Nouvelle-France</i>	Martin Alexis	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Ferme les yeux</i>	Bastien Suzie	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Les cicatrisés de Saint-Sauvignac (histoires de glissades d'eau) (Collectif)</i>			FR	2011 - 2011	2011	Ta Mère
<i>Gretel et Hansel</i>	Lebeau Suzanne	M	FR	2011 - 2011	2013	Leméac
<i>Enfantillages</i>	Archambault François	M	FR	2011 - 2011	2013	Leméac
<i>Orphelins</i>	Britt Fanny Iseult	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Correspondances</i>	de la Chenelière Evelyne, Dubois Marcelle, Coyette Olivier, Ammoun Carole	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Faire l'amour à Grégoire</i>	Ranger-Beauregard Julie-Anne	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Crème-Glacée</i>	Larose-Truchon Marie-Hélène	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Gunshot de Lulla West</i>	Beaudry Eugénie	M	FR	2011 - 2011	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>La guerre</i>	Dodge Sébastien	M	FR	2011 - 2011	0	0
<i>Monstres</i>	Brullemans Pascal	M	FR	2011 - 2011	2012	Lansman
<i>D'ora in poi</i>	Regattin Fabio	NM	IT	2011 - 2011	0	0
<i>Giochi di società</i>	De Vergori Paola	NM	IT	2011 - 2011	0	0
<i>La distanza</i>	Tierno Pino	NM	IT	2011 - 2011	0	0
<i>Teatro contemporaneo del Québec</i>			IT	2011 - 2011	2011	Editoria & Spettacolo
<i>Laive</i>	Melkūnaité Akvilé	NM	LI	2011 - 2011	0	0
<i>J'accuse</i>	Lefebvre Annick	M	FR	2010 - 2015	2015	Dramaturges
<i>La grande échappée</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2010 - 2015	0	0
<i>Yukonstyle (version en langue ANe)</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2010 - 2013	2014	Playwrights Canada Press
<i>Petite vérité inventée</i>	Tremblay-Roy Érika	M	FR	2010 - 2013	2013	Dramaturges
<i>Écume</i>	White Anne-Marie	M	FR	2010 - 2012	2012	Prise de parole
<i>La corneille</i>	Vaillancourt Lise	M	FR	2010 - 2011	2012	Leméac
<i>La beauté du monde</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2010 - 2011	2015	Leméac
<i>Tobacco</i>	Gélineau André	M	FR	2010 - 2011	0	0
<i>Moi et mon cheveu, cabaret capillaire</i>	Mumbu Marie-Louise Bibish	M	FR	2010 - 2011	0	0
<i>Baobab</i>	Brodie Leanna	NM	AN	2010 - 2010	2000	
<i>Anthology of Québec Women's Plays in English Translation, volume III (1997-2009)</i>			AN	2010 - 2010	2010	PCP
<i>The small room at the top of the stairs/ Thinking of Yu</i>	Murrell John	NM	AN	2010 - 2010	2012	Playwrights Canada Press
<i>The Chaos of Desire</i>	Gauthier Henry	NM	AN	2010 - 2010	2000	
<i>Gulnara's Dress</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2010 - 2010	2000	
<i>The Flood Thereafter</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2010 - 2010	0	0
<i>The Axe</i>	Gaboriau Linda	NM	AN	2010 - 2010	2010	Talonbooks
<i>War Cantata- Child Object</i>	Turnbull Keith	NM	AN	2010 - 2010	2014	Talonbooks

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Fly me to the moon (version en langue ANe)</i>	Desrochers Nadine	NM	AN	2010 - 2010	0	0
<i>De Alaska</i>	Arrambide Jaime	NM	ES	2010 - 2010	2000	
<i>Dicha</i>	Arrambide Jaime	NM	ES	2010 - 2010	2000	
<i>Françoise et le maître des Hautes Oeuvres</i>	Hauy Monique	NM	FR	2010 - 2010	2000	
<i>Pig</i>	Boulerice Simon	M	FR	2010 - 2010	2014	Leméac
<i>La montagne rouge (sang)</i>	Gagnon Steve	M	FR	2010 - 2010	2010	L'instant même
<i>Robin et Marion</i>	Lepage Étienne	M	FR	2010 - 2010	2000	Leméac
<i>Yukonstyle</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2010 - 2010	2013	Théâtrales
<i>Tango en deux temps</i>	Mansour Kader	NM	FR	2010 - 2010	2000	
<i>Tom à la ferme</i>	Bouchard Michel Marc	M	FR	2010 - 2010	2010	Leméac
<i>Le carrousel</i>	Tremblay Jennifer	M	FR	2010 - 2010	2011	La Bagnole
<i>La guerre au ventre</i>	Ouellette Michel	M	FR	2010 - 2010	2011	Le Nordir
<i>Une heure avant</i>	Parent Micheline	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Un Marie salope</i>	Quéinnec Jean-Paul	M	FR	2010 - 2010	2011	Quartett
<i>Les mains dans la gravelle</i>	Boulerice Simon	M	FR	2010 - 2010	2012	La Bagnole
<i>Pharmakon</i>	Martin Alexis	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Victime de la mode (légitime dépense)</i>	Pascal Véronique	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Nous avons tant de désirs</i>	Bacquet Hélène	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>La patte du loup</i>	Ranger-Beauregard Julie-Anne	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>L'hôtel (... j'ai le cancer de la mère)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Les somnifères (... c'est pas comme si j'avais grandi avec lui)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Les prénoms (...c'est bon pour l'équilibre de notre couple)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Le NIP (... à défaut de pleurer, je saigne)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>La voiture (... un jour je ne serai plus désirable)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Le chien (... j'aime pas la musique klezmer)</i>	Godin François	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Perséides - persécution</i>	Pascal Véronique	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Dyptique : l'artiste face à son interlocuteur</i>	Pascal Véronique	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Hänsel et Grétel</i>	Lavalou Denis	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>5F</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Esteban</i>	Crête Stéphane	M	FR	2010 - 2010	2011	Les Herbes rouges
<i>La revanche des nombrils</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Les chevalier de Terrebonne</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Méridith</i>	Lavallée Marie-Christine	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Chante avec moi</i>	Choinière Olivier	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Lettre à un frère silencieux</i>	Imam Khaldoun	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Attends-moi</i>	Choinière Olivier	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Le licheur (version pour quatre femmes)</i>	Cloutier Fabien	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Fly me to the moon</i>	Berthiaume Sarah	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Marche comme une Égyptienne !</i>	Tawfik Mireille	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Autopsie d'une napkin</i>	Tremblay-Roy Érika	M	FR	2010 - 2010	2014	Lansman
<i>Les mains de mon père</i>	Marois Serge	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Le Radeau</i>	Déraspe Rébecca	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>La Trilogie des flous (recueil)</i>	Danis Daniel	M	FR	2010 - 2010	2010	L'Arche
<i>Tout à fait obsessionnel. Un homme à l'air du vide</i>	Boileau Martin	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Théâtre extrême (version Ottawa)</i>	Legault Jean-Guy	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Papier d'allumage</i>	Lehoux Jean-Philippe	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Québec je te mangerai un jour</i>	Dubois Marcelle	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>L'Éclaireur</i>	Haché Emma	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Tirade pour Henri</i>	Noël Éric	M	FR	2010 - 2010	0	0

Titre du document	Auteur	Niveau1	Langue	Année d'écriture	Année de publication	Éditeur
<i>Chevreuil</i>	Léger Catherine	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>La genèse de la rage</i>	Dodge Sébastien	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>Un modèle de mère (Brève pour enfants)</i>	Vaillancourt Lise	M	FR	2010 - 2010	0	0
<i>1313 rue Sainte-Catherine Ouest</i>	Villeneuve Bernard	NM	FR	2009 - 2011	0	0
<i>Fratrie</i>	Cyr Marc-Antoine	M	FR	2009 - 2011	2012	Quartett
<i>Squat</i>	Sylvestre Olivier	M	FR	2009 - 2010	2000	
<i>Marguerite</i>	Dubé Jasmine	M	FR	2009 - 2010	2013	Dramaturges
<i>DEUXIÈMES, Humanité, mode d'emploi — 2</i>	Bernier Sébastien-Dominic	NM	FR	2009 - 2010	0	0
<i>Je : Faits Divers</i>	Pascal Véronique	M	FR	2009 - 2010	0	0
<i>Ce samedi il pleuvait</i>	Lefebvre Annick	M	FR	2008 - 2013	2013	Dramaturges
<i>L'atelier aux méduses</i>	Cyr Marc-Antoine	M	FR	2008 - 2013	0	0
<i>Comment on dit ça, «t'es mort», en AN?</i>	Guilmain Claude	M	FR	2008 - 2012	2012	L'Interligne
<i>Gaëtan (pièces à assembler à la maison)</i>	Pomerlo Marcel	M	FR	2008 - 2011	2011	Dramaturges
<i>Un château sur le dos</i>	Bellemare Martin	M	FR	2008 - 2011	2013	Lansman
<i>Faire des enfants</i>	Noël Éric	M	FR	2008 - 2010	2011	Leméac
<i>Ginkgo et la jardinière</i>	Dubé Jasmine	M	FR	2008 - 2010	2010	Dramaturges
<i>Le costume neuf de l'empereur</i>	Iovita Cristina	NM	FR	2008 - 2010	0	0
<i>T'es où Gaudreault précédé de Ta yeule Kathleen</i>	David Sébastien	M	FR	2008 - 2010	2012	Leméac
<i>Les champs pétrolifères</i>	Lagarde Guillaume	M	FR	2007 - 2012	2013	Dramaturges
<i>Calder</i>	Fleury Lük	M	FR	2007 - 2012	0	0
<i>Les quotidienneries</i>	Roy Jocelyn	M	FR	2005 - 2011	0	0
<i>SexeMania</i>	Lapierre-Desnoyers Guillaume	M	FR	2004 - 2014	0	0
<i>When Books Come Tumbling Down</i>			AN	2002 - 2010	2010	Playwrights Canada Press

ANNEXE C

TÉMOIGNAGES DES ACTEURS

Extraits des réponses des acteurs dans *Sans étiquette* à la question quatre : qu'est-ce que la discrimination pour vous? Donnez-moi des exemples quand vous avez été discriminé ou quand vous avez discriminé quelqu'un?

Je ne sais pas, pour moi la discrimination est quelque chose que j'associe... à faire sentir l'autre comme inférieur, qui n'est pas à la hauteur de toi. Alors, c'est toi qui détermine qui est l'être humain dans ce cas-là. L'exemple, le plus ridicule, c'est probablement une fois, ici,... où je me sentis discriminé, je ne comprenais pas pourquoi, euh... un monsieur qui était un professeur, que je ne connaissais presque pas. En fait, que je ne connaissais pas. Je connaissais plus sa femme. Elle m'a invité à son chalet. Je rentre et je dis, bonjour. Il me regarde et me dit : « L'Amérique latine, ça ne m'intéresse pas. » (Pause) En fait, c'était tellement surprenant parce que je ne savais pas quoi répondre. En général, l'accueil avait été toujours très différent. L'accueil de tout le monde à cause de que je venais du Chili, le coup d'état et tout ça, il avait beaucoup d'intérêt, mais ce monsieur-là était vraiment en train de me discriminer, de dire, voilà tu vas faire un discours sur l'Amérique latine, ça ne m'intéresse pas. Il m'a dit : « Moi, c'est l'Afrique » Et je ne savais pas quoi faire parce que moi, l'Afrique, je ne connais pas tellement de choses. (Manuel Aranguiz , 2015)

Je pense pas avoir été discriminé ou que j'ai discriminé, ou quoi que ce soit parce que... J'étais discriminé on va dire... Je raconte une histoire brève. Je suis... chez un ami. On est là avec un autre copain... un québécois, elle est québécoise également. Alors, on est chez elle. J'avais environ 15 ans. Euh, on joue, etc., on est chez elle, on joue, il n'y a pas de problème et tout. Par la suite, il y a son beau-père qui arrive à la maison et elle nous présente, les deux. Elle dit : « euh, bon, Alain, je te présente mon ami François et je te présente Fayolle. » Il pose la question : « Ok, c'est qui Fayolle, c'est qui François»

« Bon, ça c'est François et ça c'est Fayolle. » « Bonjour François! » et il est parti. Est-ce que c'est de la discrimination? Selon moi, oui. Comment je l'ai pris? Qu'est qu'on va faire? Laisser cela passer et puis, voilà! La discrimination si j'en ai fait... je ne pense pas. Je n'ai pas ce rapport face aux gens. J'ai toujours vécu dans un milieu, euh, aussi j'étais élevé comme ça où il fallait accepter tout le monde, et qu'il fallait accueillir le gens aussi. [...] Alors, je n'ai pas le souvenir d'avoir discriminé quelqu'un, peut être que je l'ai fait, mais je me souviens pas. Mais... j'ai pas vraiment le souvenir de l'avoir fait. Si je l'ai fait, je m'en excuse. (Fayolle Jean Jr . 2015)

Extraits des réponses des acteurs dans *Sans étiquette* à la question deux : quel est votre pays? :

Moi si on m'demande c'est quoi mon pays... attends un peu... j'sais pas, j'sais pas quoi répondre sérieux, j'imagine que j'suis Québécois, parce que t'sais j'suis francophone j'suis né au Québec, j'habite au Québec, mais en même temps t'sais, y'a quelque chose de tellement nationaliste pis souverainiste à dire qu'on est Québécois, moi ça m'rend claustrophobe, (pousse la valise), en même temps j'peux pas dire que j'suis Canadien non plus, parce on n'a plus rien à voir avec le Canada icitte, c'est sûr que c'est cool de dire qu'on est montréalais, Montréal est une ville tellement bouillonnante. MONTRÉAL MONTRÉÉALLLLLLLLLLLLLLL UHHHHH MONTRÉALLLLLLL, mais il faut se calmer, Montréal est une ville comme les autres t'sais. J'dirais que j'suis un Canadien-Français, un Canadien- Français d'Amérique du Nord, moi j'aime ben l'Amérique du Nord, les États-Unis pis toute, un Canadien-Français d'Amérique du Nord, qui habite dans le Mile-End. (Thomas Leblanc 2015)

Mon pays, euh, mon pays, c'est, c'est, c'est le Québec, c'est ici c'est, c'est Montréal. C'est tout ce que j'ai connu donc, c'est... dans le sens que c'est tout ce que j'ai toujours connu profondément. Alors, je dirais que c'est, c'est, c'est ici. C'est ici que je suis née. Je dirais que c'est le Québec. (Cynthia Trudel, 2015)

Extraits des réponses des acteurs dans *Sans étiquette* à la question sept : quel est le souvenir le plus fort de votre enfance?

C'est quand j'étais enfant. Mais aussi, il faut dire que j'aime beaucoup des animaux, vraiment, depuis que je suis petit. On avait toujours des animaux chez nous, et on en a toujours là. Mais, une fois j'avais un fusil, et je ne savais pas

comment jouer, un fusil, mais quand même, il y avait des... des...des balles. Et... j'ai tué un oiseau. (Pause) Je... je...je... Je ne veux pas me justifier, mais quand même, j'ai pas vraiment fait exprès. En fait, j'ai pas, j'ai pas pensé. J'ai pas pensé avant de le faire. Juste, j'ai vu l'oiseau, j'ai surmonté, j'ai...j'ai... Oui, j'ai monté mon bras, je n'ai pas visé. J'ai...J'ai tiré et c'est arrivé. Il est tombé mort, toute suite. (Alexander Peganov, 2015)

J'ai aucune idée pourquoi, aucune idée, mais toutes les fois que je dois me rappeler d'un souvenir de mon enfance, je me rappelle de ce que je vais vous raconter. C'est certainement pas le plus beau, c'est certainement pas la chose la plus forte qui se passait dans mon enfance. Il y a des choses beaucoup pires que se sont passées et beaucoup majeures aussi. Mais je me rappelle que j'avais six ou sept ans et que j'étais avec trois amis dans le « *playground* » du building où j'habitais. Et moi et mes trois amis, on avait trouvé un papillon mort. Deux des amis là, elles habitaient au premier étage, elles étaient des voisines. Une, alors, est montée pour se trouver une petite boîte où mettre le papillon évidemment et l'autre pour se trouver une chandelle. Les deux sont descendues, on a mis le papillon dans la boîte, on a allumé le... la chandelle. Et on a commencé à prier, et à la fin de la prière, le papillon s'est envolé. C'est clair que le papillon n'était pas mort. Je suis adulte. Je sais ça... Je sais qu'on n'a pas prié et que le papillon a repris la vie. C'est clair! Mais à ce moment-là, à six ans, j'ai vu le premier miracle de ma vie! (Ligia Borges , 2015)

BIBLIOGRAPHIE

- Artaud, Antonin. 1985. *Le Théâtre et son double ; suivi de Le Théâtre de Séraphin*. Paris : Gallimard.
- Arthus-Bertrand, Yann. 2009. *6 Billions Others. Portraits of Humanity from Around the World*. New York : Abrams.
- Baillet Florence et Arnaud Regnauld (dir.). 2011. *L'intime et le politique dans la littérature et les arts contemporains*. Paris : Michel Houdiard.
- Banu, George. 1999. *Avec Brecht*. Arles : Actes Sud.
- Banu, George. 1999. *Notre Théâtre*. Arles : Actes Sud.
- Banu, George. 1991. *Peter Brook. De Timon d'Athènes à Hamlet*. Paris : Flammarion.
- Banu, George. 1986. *L'Acteur qui ne revient pas. Journées de théâtre au Japon*. Paris : Aubier-Flammarion.
- Banu, George. 1984. *Le Théâtre, sortie de secours*. Paris : Aubier.
- Beaulieu, Alain, Gervais, Stéphan et Papillon, Martin (dir.). 2013. *Les Autochtones et le Québec*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Berman Antoine. 1984. *L'épreuve de l'étranger*. Paris : Gallimard.
- Bharucha, Rustom. 2000. *The Politics of Cultural Practice*. Hanover et London: Wesleyan University Press.
- Bharucha, Rustom. 1999. *Theatre and the World*. New Delhi : Manohar Publications.
- Bharucha, Rustom. 1996. *Somebody's Other. Disorientations in the Cultural Politics of Our Times*. Patrice Pavis (dir.) *The Intercultural Performance Reader*. New York : Routledge.
- Bourges, Hervé. 2014. *Pardon my French, La langue française, un enjeu du XXI^e siècle*. Paris : Karthala.
- Brook, Peter. 2008. *Avec Grotowski*. Arles : Actes Sud.

- Brook, Peter. 2006. *Entre deux silences*. Arles: Actes Sud.
- Brook, Peter. 1998. *L'Homme qui ; suivi de Je suis un phénomène*. Arles: Actes Sud.
- Brook, Peter. 1989. *Le Diable c'est l'ennui : propos sur le théâtre*. Arles: Actes Sud.
- Chiron, Éliane et Anaïs Lelièvre (dir.). 2012. *L'intime, le privé, le public dans l'art contemporain*. Paris : Publication de la Sorbonne.
- Desportes, Bernard. 1993. *Koltès la nuit, le nègre et le néant*. Charlieu : La Bartavelle.
- Douxami, Christine (dir.). 2011. *Théâtres politiques (en) Mouvement(s)*. Besançon : Presses universitaires de Franche-Comté.
- Duvignaud, Jean. 1999. *Sociologie du théâtre : sociologie des ombres collectives*. Paris : Presses universitaires de France.
- Duvignaud, Jean. 1974. *Le théâtre contemporain culture et contre-culture*. Paris : Larousse.
- Ethis, Emmanuel. 2004. *Pour un poïétique du questionnaire en sociologie de la culture : le spectateur imaginé*. Paris : Harmattan.
- Féral, Josette. 2011. *Théorie et Pratique du théâtre. Au-delà des limites*. Montpellier : L'Entretemps.
- Féral, Josette. 1995. *Dresser un monument à l'éphémère : rencontres avec Ariane Mnouchkine*. Montréal : XYZ.
- Foucault, Michel. 2009. *Le gouvernement de soi et des autres : Cours au Collège de France. 1982-1983*. Paris : Seuil : Gallimard.
- Foucault, Michel. 1976. *La volonté de savoir*. Paris : Gallimard
- Fougère, Dany (dir.). 2012. *Histoire de Montréal et de sa région. Tome II*. Laval : La Presse de l'Université Laval.
- Gosselin, Pierre et Éric Le Coguiec (dir.). 2006. *La recherche création*. Québec : Presse de l'Université du Québec.
- Greffard, Madeleine et Sabourin, Jean-Guy. 1997. *Le Théâtre québécois*. Montréal : Boréal.
- Hébert, Chantal et Pirelli-Contos, Irène (dir.). 1997. *Théâtre multidisciplinarité et multiculturalisme*. Québec : Nuit blanche.
- Helbo, André. 2007. *Le Théâtre : texte ou spectacle vivant?* Paris: Klincksieck.

- Huffman, Shawn. 2001. *Les nouvelles écritures théâtrales : l'interculturalité, le métissage et la mise en pièces de la fiction*. Lafon, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Québec : Fides.
- Jaccoud, Mylène. 2013. *Justice et peuples autochtones au Québec : une autodétermination relative*. Beaulieu, Alain, Gervais, Stéphan et Papillon, Martin (dir.). *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Jubinville, Yves. 2001. *Une mémoire en veilleuse : bilan et défis de l'historiographie théâtrale au Québec*. Lafon, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Québec : Fides.
- Knowles, Ric. 2010. *Theatre & Interculturalism*. Houndmills : Palgrave Macmillan.
- Koltès, Bernard-Marie. 1999. *La nuit juste avant les forêts*. Paris : Minit.
- Lafon, Dominique (dir.). *Le théâtre québécois 1975-1995*. Québec : Fides.
- Lafortune, Jean-Marie. 2012. *La médiation culturelle : le sens des mots et l'essence des pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec.
- Laplantine, François. 2005. *Le métissage interculturel*. Paris : L'Harmattan.
- Le Breton, David. 2004. *Le théâtre du monde. Lecture de Jean Duvignaud*. Laval : Les Presses de l'Université Laval.
- Lehmann, Hans-Thies. 2002. *Le théâtre postdramatique*. Paris : L'Arche.
- Lepage, Pierre. 2009. *Mythes et réalités sur les peuples autochtones*. Québec : Bibliothèque nationale du Québec.
- Magnien, Victor et Maurice Lacroix. 2002. *Dictionnaire Grec-Français* Paris : Belin
- Maturana, Humberto et Porsken, Bernhard. 2004. *Del ser al hacer*. Santiago: Comunicaciones Noreste LTD.
- Mounsef, Donia. 2005. *Chair et révolte dans le théâtre de Bernard-Marie Koltès*. Paris : L'Harmattan.
- Neveux Olivier. 2013. *Politiques du spectateur. Les enjeux du théâtre politique aujourd'hui*. Paris : La Découverte.
- Noiriel, Gérard. 2009. *Histoire, théâtre & politique*. Marseille : Agone.
- Pavis, Patrice. 2013. *Dictionnaire du théâtre*. Paris : Armand Colin.
- Pavis, Patrice. 1990. *Le théâtre au croisement des cultures*. Paris : José Corti.
- Plutarque. 1853. *Vies des hommes illustres*. (Tome premier : Vie de Périclès). Paris : Charpentier Libraire.

- Salée, Daniel. 2013. L'évolution des rapports politiques entre la société québécoise et les peuples autochtones depuis la crise d'Oka. Beaulieu, Alain, Gervais, Stéphan et Papillon, Martin (dir.). *Les Autochtones et le Québec. Des premiers contacts au Plan Nord*. Montréal : Les Presses de l'Université de Montréal.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 2008. *Je vais au théâtre voir le monde*. Paris : Gallimard Jeunesse.
- Sarrazac, Jean-Pierre. 1995. *Théâtres du moi, théâtres du monde*. Rouen : Médiannes.
- Soleymanlou, Mani. 2012. *Un*. Québec : L'instant même.
- Singh, Rajendra (dir). 1996. *Towards a critical sociolinguistics*. Amsterdam : J. Benjamins.
- Tackels, Bruno. 2009. *Pippo Delbono. Écrivains de plateau V*. Besançon : Les Solitaires Intempestifs.
- Taylor, Charles. 1996. *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*. Montréal et Paris : Boréal et Seuil.
- Taylor, Charles. 1995. *Grandeur et misère de la modernité*. Montréal : Bellarmin.
- Villanova (de), Roselyne et Vermès, Geneviève (dir.). 2005. *Le métissage interculturel. Créativité dans les relations inégalitaires*. Paris : l'Harmattan.
- Vitez, Antoine. 2006. *Antoine Vitez*. Arles : Actes Sud.
- Vitez, Antoine. 1994-1998. *Écrits sur le théâtre*. Paris : P.O.L.
- Vitez, Antoine. 1990. *Le Théâtre des idées*. Paris : Gallimard.

Périodiques

- Banu, Georges. 1994. L'étranger ou le théâtre enrichi. *Tumultes*, Figures de l'étranger : Immigrés, Nomades, Exilés, 5, 135-146
- Published by: Éditions Kimé; L'Harmattan; Sonia Dayan-Herzbrun
- Benoit, Jean-Louis. 1981. Un conseil de classe très ordinaire. *Théâtre/Public*, 38, 29-30.
- Bouchard, Gérard. 2011. Qu'est-ce que l'interculturalisme ? *Revue de droit de McGill*, 56 (2), 395-468.
- Bouchard, Gérard. 1998. Le Québec et le Canada comme collectivités neuves. Esquisse d'étude comparée. *Recherches sociographiques*, 39(2-3), 219-248. Récupéré de <http://erudit.org/iderudit/057206ar>.

- Bouchard, Gérard et Hubert Charbonneau. 1990. L'identité québécoise face à la diversité. *Cahier québécois de démographie*, 19(1), 3-6. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/010030ar>.
- Capraru, Jennifer H. 2012. Theatre & Interculturalism. *Theatre survey*, 53(2), 343-345.
- Croisille, Jean-Michel, 1995. Sénèque et Néron. *Vita Latina*, 140(1), 2-12.
- Delcuvellerie, Jacques. 2007. Vers une fabrique des spectres. *Études théâtrales*, 46,104-105.
- Delhalle, Nancy. 2009. Poétique du réel et théâtre politique. *Alternatives théâtrales*, 100, 4-6.
- Fischer-Lichte, Erika. 2009. Interweaving Cultures in Performance: Different States of Being In-Between. *New Theatre Quarterly*, 25, 391-401.
- Gill, Lise. 2015. Femmes autochtones disparues ou assassinées. Trop de questions sans réponse. *Premières Nations magazine*. Récupéré de <https://premieresnations.ca/articles/femmes-autochtones-disparues-ou-assassinees-trop-de-questions-sans-reponse-1>.
- Hamidi-Kim, Bérenice. 2011. Théâtre identitaire ou théâtre universaliste. Quelle critique de la « situation postcolonial » dans le théâtre documentaire aujourd'hui ? *La Découverte Mouvements*, 65, 91-105.
- Hannerz, Ulf. 1987. The World in Creolisation. *Africa: Journal of the International African Institute*, 57(4), 546-559.
- Helbo, André. 2014. Trans/inter-culturalité et spectacle vivant. *Le Texte étranger*, 9. Récupéré de <http://www.univ-paris8.fr/dela/etranger/pages/9/helbo.pdf>.
- Liban, L. 2005. Panne de sens. *L'Express*. 2822, 34.
- Lo, Jacqueline et Gilbert, Helen. 2002. Toward a Topography of Cross-Cultural Theatre Praxis. *The Drama Review. New York University and the Massachusetts Institute of Technology*, 46(3), 31-53.
- Matteoli, J.-L. 2005. De l'utilité du théâtre au théâtre. *Théâtre/Public*, 179, 94-96.
- Mumford, Meg. 2013. Rimini Protokoll's Reality Theatre and Intercultural Encounter : Towards an Ethical Art of Partial Proximity. *Contemporary Theatre Review*, 23(2), 153-165. Récupéré de <http://dx.doi.org/10.1080/10486801.2013.777057>.
- Pizzinat, Baptiste. 2012. Pippo Delbono et le courage de la vérité. *Jeu : revue de théâtre*, 143(2), 154-158. Récupéré de <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/66847ac>.

- Purkhardt, Brigitte. 2009. Les écrivains de plateau : ces jongleurs des temps modernes. *Jeu : revue de théâtre*, 132(3), 142-152. Récupéré de <http://id.erudit.org.proxy.bibliotheques.uqam.ca:2048/iderudit/62940ac>.
- Rasmussen, Kim Su. 2011. Theory, Culture & Society. *SAGE*, 28(5), 34-51. Récupéré de <http://tcs.sagepub.com/content/28/5/34>.
- Ryngaert, Jean-Pierre. 2008. Le personnage théâtral contemporain : symptôme d'un nouvel « ordre » dramaturgique. *L'annuaire théâtral*. Désordres et ordonnancements, 43-44, 103-112. Récupéré de <https://www.erudit.org/fr/revues/annuaire/2008-n43-44-annuaire3689/041709ar.pdf>
- Taylor, Charles. 2012. Interculturalism or multiculturalism? *Philosophy & Social Criticism*, 38(4-5), 413-423. Récupéré de <http://psc.sagepub.com/content/38/4-5/413>.
- Wichham, Jocelyne. 1993. Jocelyne Montpetit : toucher les dieux à travers la boue. *Jeu : revue de théâtre*, 69, 136-142. Récupéré de <http://id.erudit.org/iderudit/29180ac>.
- Wirth, Andrzej. 1989. Interculturalism and Iconophilia in the New Theatre. *Performing Arts Journal*, 11(12), 176-185.

Mémoires et thèses

- Agiman, Denise. 2006. *L'approche interculturelle au théâtre*. (Thèse de doctorat). Université du Québec à Montréal.
- Agiman, Denise. 1997. *Le Paradigme de l'interculturalisme au théâtre : Perspectives interculturelles dans une étude de La Locandiera, mise en scène par Martine Beaulne et dans une théâtralisation de Cédrats de Sicile de Luigi Pirandello*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Leclerc, Marie. 1997. *Transformations identitaires en contexte de communication interculturelle : Récit de vie de Marco Micone écrivain québécois d'origine italienne*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- O'Bonsawin, Kim. 2011. *Le racisme à l'égard des autochtones en milieu urbain au Québec : expériences, enjeux et défis*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.
- Rafie, Pascale. 2005. *ANA 'AÏNDI BEÏT HELOU : j'ai une coquette maison : monologue français/arabe précédé d'une analyse du processus créateur menant à « l'incarnation du verbe »*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Sierra Peña. Tomas Antonio. 2006. *Vers un espace interculturel de création au théâtre : réflexion sur le processus de création des cycles repères comme générateur d'un espace interculturel entre des jeunes d'origine latino-américaine et québécoise*. (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal.

Autres documents

Équipe du CQT : DuFour, Pier, Lévesque, Etienne, Meste, Sylvie et Nadeau, Hélène (2015) *Cahier du participant du 13^e congrès québécois du théâtre : Théâtre et diversité culturelle*. Conseil québécois du théâtre.