

Yukonstyle

la colline

théâtre national

de **Sarah Berthiaume**

mise en scène **Célie Pauthe**

Petit Théâtre

du 28 mars au 27 avril 2013

yukonstyle

Sommaire

I. Le projet de mise en scène	
1. Entretien avec Célie Pauthé	4
2. Sarah Berthiaume, note d'intention et photos du voyage au Yukon	7
3. Les personnages : "Une communauté de secours", extrait	9
II. Yukon : <i>larger than life</i>	
A. Un espace qui pénètre les êtres	
1. Le territoire	11
2. Un terre bienfaitrice et destructrice, extrait de <i>Lent retour</i> de Peter Handke	12
B. Mythologies et spiritualités ancestrales	
1. La quête vers l'Ouest	13
2. Le corbeau, l'âme du Yukon	14
3. Le corbeau, créateur du monde	14
4. Extrait 2 : scène 9	16
III. La Terre abîmée	
A. La condition amérindienne	
1. Les lois concernant les Sauvages	18
2. L'assimilation	18
3. "L'âge de pierre éclairé à coups de néons", John Trudell	19
4. La quête des origines	20
B. La dérive	
1. Le cas Robert Pickton, serial killer	21
2. Extrait 3 : scène 13	22
3. Photos de Sarah Berthiaume	23
Repères	
A. Le rapport à la langue dans les dramaturgies québécoises	24
B. Biographies de Sarah Berthiaume et des membres de l'équipe artistique	25

Yukonstyle

de **Sarah Berthiaume**

mise en scène **Célie Pauthe**

collaboration artistique **Denis Loubaton**

scénographie **Guillaume Delaveau**

assistante à la scénographie **Tomoyo Funabachi**

son **Aline Loustalot**

costumes **Marie La Rocca**

assistée de **Anne Tesson, Carole Batailler, Jihane Alami-Badissi**

lumières **Joël Hourbeigt**

images **Guillaume Delaveau** assisté de **François Weber**

regard chorégraphique **Thierry Thieû Niang**

avec

Dan Artus Garin / Jamie

Flore Babled Kate

Jean-Louis Coulloc'h Dad's

Cathy Min Jung Yuko / Goldie

production

Compagnie Voyages d'Hiver, La Colline – théâtre national,
Théâtre Vidy-Lausanne, Centre dramatique national des Alpes – Grenoble

avec le soutien de la MC2 : Grenoble

avec la participation artistique du Jeune Théâtre National

avec l'aide du Consulat général de France à Québec

et de la délégation du Québec à Paris

Ce texte a reçu l'aide à la création du Centre national du théâtre.

Le texte de la pièce a paru aux éditions Théâtrales en mars 2013.

Petit Théâtre

du 28 mars 2013 au 27 avril 2013

du mercredi au samedi à 21h, le mardi à 19h et le dimanche à 16h

création à La Colline

Rencontres

Rencontre avec l'équipe artistique

mardi 2 avril à l'issue de la représentation

Les artistes dans le quartier

samedi 6 avril à 15h

Rencontre lecture avec l'auteure, **Sarah Berthiaume**

Bibliothèque Oscar Wilde, 12 rue du Télégraphe, Paris 20^e

entrée libre

Les fabriques de théâtre samedi 13 avril à 15h30

Découvrez le métier de créateur costumes et son implication concrète

dans le processus de création

avec **Marie La Rocca** (costumes) et **Denis Loubaton** (collaboration artistique)

entrée libre sur réservation auprès de Ninon Leclère 01 44 62 52 10 ou n.leclere@colline.fr

"Peut-on se mettre en marge des pouvoirs du temps?"

lundi 27 mai à 20h30

avec **Benoît Lambert, Célie Pauthe**, metteurs en scène, **Luc Boltanski**, sociologue

entrée libre sur réservation au 01 44 62 52 00 ou contactez-nous@colline.fr

billetterie La Colline

01 44 62 52 52

du lundi au samedi de 11h à 18h30 (excepté le mardi à partir de 13h)

tarifs

en abonnement de 9 à 14€ la place

hors abonnement

de 14 à 28€ selon la catégorie

Anne Boisson 01 44 62 52 69 – a.boisson@colline.fr
Clémence Bordier 01 44 62 52 12 – c.bordier@colline.fr
Ninon Leclère 01 44 62 52 10 – n.leclere@colline.fr
Christelle Longequeue 01 44 62 52 12 – c.longequeue@colline.fr
Marie-Julie Pagès 01 44 62 52 53 – mj.pages@colline.fr
Sylvie Chojnacki 01 44 62 52 27 – s.chojnacki@colline.fr

La Colline – théâtre national

15 rue Malte-Brun Paris 20^e

www.colline.fr

I. Le projet de mise en scène

1. Entretien avec Célia Pauthe

Clémence Bordier: *Yukonstyle* raconte, le temps d'un hiver, les destins croisés d'un quatuor de personnages. Garin, jeune métis amérindien de mère inconnue, Yuko, Japonaise, colocataire de Garin, Dad's, père de Garin, vivant seul et sans emploi, et Kate, jeune adolescente en fugue traversant le Canada en bus "coast to coast". Quatre solitudes déracinées et égarées dans le Grand nord du Canada, dans l'état du Yukon, aux confins du monde occidental. Qu'est-ce qui t'as séduit dans ce texte?

Célia Pauthe: En tout premier lieu, je crois que c'est une double dimension qui traverse l'œuvre. D'une part, l'empathie constante avec laquelle Sarah Berthiaume regarde ses personnages, sa manière de les écouter et de nous en restituer l'humanité profonde: le caractère âpre, concret de ces vies bloquées dans un présent hostile, indéchiffrable, auquel ils tentent d'échapper par tous les moyens, en serrant les dents et les poings. D'autre part une dimension fantastique, mythologique, qui sans cesse vient contredire et travailler souterrainement le réalisme de l'œuvre, qui crée des points de fuite, des vertiges dans la conscience et dans la narration. J'ai été particulièrement frappée par la manière dont Sarah Berthiaume réussissait à maintenir un équilibre instable et dynamique entre ces deux dimensions.

C. B.: Sarah Berthiaume appelle ses personnages des "chercheurs d'or modernes". Que viennent-ils chercher dans le Yukon?

C. P.: Je ne sais pas vraiment... Peut-être, ce qu'ils viennent chercher, de manière inconsciente, car ils sont plutôt dans un processus de fuite ou d'évitement, c'est ce qui leur manque pour pouvoir sortir du mode de survie dans lequel ils sont tous enfermés. Chacun pourrait reprendre à son compte la phrase d'Irina dans *Les Trois Sœurs*: "Mon cœur est comme un piano précieux fermé à double tour, dont on aurait perdu la clé." Et ce que je trouve très beau dans la pièce, c'est que c'est en se cognant les uns contre les autres qu'ils vont peu à peu, peut-être, reconnaître, réparer, ou consoler quelque chose en eux-mêmes. Ça me fait penser à cette phrase de Stanislavski qu'il répétait aux acteurs: "Ne cherchez pas en vous. En vous il n'y a rien; cherchez dans l'autre qui est en face de vous." Chacun d'eux porte en effet en soi, sans le savoir, une part de l'autre, et chacun va revivre, à son contact, un morceau de sa propre histoire enfouie ou refoulée. Les blessures, les deuils, les failles identitaires dans lesquels ils se débattent, vont venir brutalement se télescoper, s'emboîter les uns dans les autres. On a presque la sensation que dans des vies antérieures, ils auraient été comme contenus les uns dans les autres. Et c'est cette terre, sa puissance "*larger than life*", sa mythologie et sa spiritualité ancestrales qui vont les aider à s'engager sur ce chemin.

Ces quatre solitudes vont réinventer une famille de fortune, une communauté de hasard, en dehors des modèles sociaux et familiaux, dont elles sont de toute façon exclues ou en partie victimes. Ils vont s'inventer une histoire commune dans la marge et par des chemins improbables. C'est en mettant en commun ce peu d'aptitude à suivre le chemin tracé, qu'ils vont tenter, chacun à leur manière, de se réapproprier quelque chose de leur vie.

C. B.: Dans la pièce deux réalités cohabitent donc: un réel aride dans lequel évoluent les personnages et un réel fantomatique où ils pénètrent le paysage intérieur de l'autre...

C. P. : L'œuvre alterne entre des scènes dialoguées et des moments suspendus qui pourraient paraître à première vue narratifs. Dans ces moments de suspens les personnages sont comme traversés par des sortes de visions, comme s'ils se mettaient à être connectés entre eux de manière télépathique. Ils "voient" où est l'autre, ce qu'il est en train de vivre et même d'éprouver. Ils sont soudain dans ces moments-là détenteurs de son secret le plus intime. Ces passages sont comme des ouvertures, des fenêtres sur un autre niveau de perception, comme des moments rêvés. Dans ces instants-là, "ils sont traversés par le Yukon" comme le dit Sarah Berthiaume. Ce sont les seuls instants où les personnages parviennent à se délester de leurs propres carcans. Dès qu'ils rebasculent dans les scènes quotidiennes, dans le réel, mystérieusement cette mémoire s'efface de leur conscience. Ils n'ont plus vraiment accès à l'autre. Ils buttent, s'entrechoquent, projettent aveuglément, les uns contre les autres, leur propre douleur.

C. B. : Ces passages rêvés sont écrits dans une langue très différente, plus poétique, avec un autre rythme alors que les scènes réalistes utilisent un parler très quotidien, en français québécois. Comment allez-vous approcher cette langue ?

C. P. : On a décidé de ne pas l'adapter, de garder tous les anglicismes, tous les québécismes, même si on a fait de toutes petites retouches avec Sarah, pour éviter les contres sens. Cette pièce je l'ai découverte comme ça, je l'ai aimée comme ça. Je pense que si on arrive à être au plus près de la justesse des affects, des blessures, des silences, de l'humour, de toute l'humanité vibrante qui circule à travers ces personnages, si on arrive à être juste dans les intentions profondes, on devrait réussir à s'approprier cette langue, à la faire nôtre. On ne va pas chercher à reproduire l'accent québécois, on va simplement essayer de rencontrer ces personnages au plus près de leur langue à eux. Nous savons que ce ne sera pas facile, nos oreilles françaises sont si auto-centrées ! Mais pour une fois que ce sera dans ce sens-là ! Combien de générations d'acteurs québécois se sont appliquées et s'appliquent encore à parler le "français normatif" et à "désapprendre à grands coups de *strap*", comme dirait Sarah, les "sais-tu c'est quoi", les "ben bon, ça y'apprendra", les "chus-tu quoi?", les "Coudonc, t'es-tu..."... ? C'est notre travail de gens de théâtre, de passeurs de textes, de passeurs d'écriture.

C. B. : Par rapport à l'aspect fantastique, mythologique, tu dis que tu vois le Yukon, le lieu où se déroule la pièce, comme un personnage à part entière. Comment va-t-il habiter la scène ?

C. P. : Dans la pièce, il s'incarne à travers la figure du corbeau, qui est pour les amérindiens du Nord-Ouest, le créateur du monde. Le corbeau a tout inventé : la terre, la mer, les cieux, le jour, la nuit, l'homme et la femme... C'est une très belle mythologie, de tradition orale, toujours en mouvement, aussi absolument sacrée que complètement triviale. Le corbeau est terriblement malin, effronté, paillard. Il a le pouvoir de se métamorphoser en homme, en femme, en un autre animal, et surtout il a la capacité de "trans-penser", c'est-à-dire de pénétrer à l'intérieur de l'esprit de celui ou celle qu'il veut influencer, infléchir. Il pense, et ça arrive... Dans la pièce, le corbeau vient régulièrement visiter les personnages, et c'est lui qui leur souffle cette mystérieuse capacité à s'infiltrer dans les pensées des autres. Il est l'âme du Yukon. Dans la spiritualité amérindienne de ces régions-là, l'univers est vécu comme "une grande pensée". Les différents mondes – minéral, végétal, animal, humain – sont reliés entre eux par un flux de pensée continu susceptible d'interagir en permanence.

Alors, plutôt que de chercher à représenter sur scène le corbeau, on a essayé de rêver autour de cette circulation, de cette porosité entre ces différents mondes.

Plus concrètement, avec Guillaume Delaveau, nous sommes partis là-bas, afin de ramener un morceau de ce territoire avec nous, pour qu'il soit présent sur le plateau. Et notre point de départ a été le fleuve. Yukon signifie "grande rivière" en langue autochtone. Toute la vie des individus se concentre, là-bas, autour de l'eau, été comme hiver. Travailler à partir de ce fleuve est une manière de raconter ce flux continu et souterrain qui relie tous ces personnages. Nous ne verrons pas la neige – l'hiver se glissera dans la langue, les corps, les costumes – mais nous verrons le mouvement de l'eau, comme pour rendre sensible cette étrange initiation. Ce qui relie les êtres, c'est l'origine de ce territoire, ce fleuve qui lui a donné son nom, comme si c'était lui qui inspirait leurs pensées, et contenait toute leur histoire, leur mémoire, même celle à laquelle ils ne parviennent plus eux-mêmes à accéder. La pièce est stratifiée généalogiquement. Il y a tout d'abord, Yuko, Kate, Dad's et Garin. Puis surgit Goldie, la mère disparue de Garin. Et, derrière, plus profond, plus loin on voit poindre l'histoire de la mère amérindienne de Goldie, qui a regardé partir, un jour, son enfant dans un pensionnat catholique pour y être "assimilé" à l'âge de six ans, comme la majorité des enfants autochtones jusque dans les années soixante.

C. B. : La pièce engage, en effet, une réflexion sur la condition amérindienne et la colonisation blanche...

C. P. : Oui, notamment au travers d'un fait divers absolument atroce, qui a bouleversé le Canada, l'histoire du serial killer Robert Pickton, dont les péripéties du procès ponctuent le texte. Ce procès s'est ouvert en 2007, et il n'est toujours pas terminé. Pendant vingt ans, Pickton a tué quarante-neuf femmes, prostituées, toxicomanes, dont la majorité était amérindienne. S'il a pu agir ainsi pendant tant d'années sans être inquiété, c'est à cause de l'indifférence des autorités judiciaires et policières à l'égard de la population que visait Pickton. C'est évidemment cela qui est le plus édifiant dans toute cette horreur. Pickton à lui tout seul n'est le symptôme de rien d'autre que de sa propre psychopathie, ce n'était même pas à ses yeux des crimes racistes, son problème c'était les femmes, et celles-ci étaient les proies les plus vulnérables. Mais la négligence avec laquelle l'État canadien a laissé commettre ces atrocités en dit long sur l'état des rapports entre la communauté blanche et la communauté autochtone. Pickton agit dans la pièce comme le révélateur – le cancer qu'on ne peut pas cacher –, des désastres de la colonisation blanche. Sarah prend sa part de cette histoire, qui est bien sûr la nôtre.

Propos recueillis par Clémence Bordier
Janvier 2013

2. Note d'intention

Moncton, le 1^{er} octobre 2011

Au printemps 2008, lourde d'une peine d'amour qui n'en finissait plus, j'ai acheté, sur un coup de tête, un billet d'autobus pour la destination la plus lointaine possible. Quatre jours et quatre nuits d'autobus, de cantines routières, de rencontres incongrues, de prairies, de montagnes, de forêts plus tard, j'arrivais au Yukon. Armée de mon sac à dos et de mon ordinateur, j'ai accosté chez un ami qui m'offrait la causeuse de sa maison-mobile pour le mois à venir.

J'ai d'abord été frappée par l'immensité du paysage qui s'infiltrait, me semblait-il, à l'intérieur même des êtres, pour y révéler des territoires insoupçonnés d'une vertigineuse vastitude. La devise du Yukon, *Larger than life*, était indéniable. Tout, là-bas, me semblait infiniment plus grand que moi. Le lieu semblait porter en lui-même, un ailleurs. Une promesse. Un point de fuite.

J'ai imaginé des personnages comme des chercheurs d'or modernes : petite communauté de fortune, toute à sa survivance. Je les ai voulu écorchés, courageux, avides et fulgurants. Quatre solitudes qui se rassemblent, se consolent et s'aiment malgré elles, aux confluent de la vie et de la mort, au beau milieu d'un hiver qui n'en finit pas.

J'ai voulu une langue française, mais avec un rythme et une sonorité près de l'anglais ; j'ai aussi voulu des passages narratifs qui serviraient de contrepoids à la rudesse des dialogues et à la pauvreté de la langue des personnages. Je voulais ces envolées poétiques comme des zébrures d'or qui traverseraient une nuit polaire. Comme si le Yukon traversait les personnages et les rendait plus grands qu'eux-mêmes. Comme s'il parlait à travers eux.

Le reste, c'est le corbeau qui me l'a soufflé.

Sarah Berthiaume



© Sarah Berthiaume

3. Les personnages: "Une communauté de secours", extrait 1 scène 7, Chanko-Nabe

GARIN

Alors puisqu'elle est là
la fille
incrustée dans le divan avec son ventre plein
sa robe qui pique
et nulle part où aller
Ça continue

KATE

Une semaine
Deux semaines
Un mois

GARIN

Ça continue
Elle reste

YUKO

J'insiste pour qu'elle reste

GARIN

Et nos vies se mélangent

YUKO

Comme un chanko-nabe

KATE

Comme du stew japonais

YUKO, KATE et GARIN, *ensemble ou non*

Deux bières tablette, un joint, un kodak jetable, des mauvaises photos de chevreuil prises dans le bois en arrière, trois pieds de neige, du kraft dinner au thon avec des épices à steak, une grippe, la toilette qui flushe plus, une soirée karaoké, un deux pour un sur la Yukon gold en bouteille, une vieille toune d'Alanah Miles, un lendemain de brosse, des pantoufles, une télé 40 pouces, une game de poker en reprise, une coupure à la main en hachant du céleri, deux points de suture, deux jours off, une ride de pick-up en Alaska, des poils de barbe dans le lavabo, une crise, un film sur le baseball, des baguettes, du jerky teryaki, une photo de Pickton sur la première page du journal, quatre nuits pour passer à travers Resident Evil sur XBOX, un mal de cœur, la toilette qui flushe pas plus, deux cents piasses de plombier, trois Dragon Ball, un lavage juste pour des draps pis une taie d'oreiller, de l'alcool de prune, un joint, un verre de lait, un joint, un verre de lait, une bière tablette, un joint.

YUKO

Le noir nous grignote
Quelques heures de plus chaque jour

GARIN

Le noir s'immisce en nous
Dans nos yeux, nos peaux, nos os

KATE

Le noir nous laisse juste la résilience qu'il faut
Pour passer l'hiver

YUKO

L'hiver du Yukon

GARIN

Longer

Colder

Darker

Than life

KATE

Et croire qu'au bout du compte
Quelque chose nous attend.

II. Yukon: *larger than life*

A. Un espace qui pénètre les êtres

1. Le territoire

Le Klondike se jette dans le Yukon. C'est un fleuve puissant plus formidable encore que le Mackenzie, que tu connais. Voilà. Nous descendons, toi et moi, jusqu'au fort Yukon. Avec des chiens, en hiver, cela nous prend vingt sommeils. Nous suivons ensuite le Yukon à l'ouest – pendant cent ou deux cents sommeils, on ne me l'a jamais dit. Mais c'est très loin d'ici. Alors nous arrivons à la mer. Tu n'en as pas la moindre idée ; aussi laisse-moi t'expliquer. Ce qu'est le lac à l'île, la mer l'est à la terre ; toutes les rivières s'y jettent, indéfiniment. Je l'ai déjà vue à la baie d'Hudson, il me reste à la connaître de l'Alaska.

Jack London

Les Enfants du Froid, "Li-Wan, la belle", édition Phébus, coll. libretto, 2004, p. 183-184



carte du Yukon

2. Une terre bienfaitrice et destructrice

Dans Lent retour de l'auteur autrichien Peter Handke, Sorger, géologue, passe les dernières heures d'un long séjour dans le Grand Nord...

Sorger était tout animé à la pensée que cette nature sauvage était devenue son espace personnel au cours de ces mois d'observation et d'(approximative) expériences de ses formes et de leur naissance. Sans même avoir besoin de les faire arriver au niveau de la représentation, les différentes forces qui participaient à la formation du paysage, déjà présentes dans la simple perception de cette eau vaste, de son courant et de ses tourbillons, avaient sur lui un effet bienfaisant qui le fortifiait et le rassurait, transformées qu'elles étaient par leurs lois propres en une force interne bénéfique, même si jadis elles avaient été destructrices (et cette destruction durait encore). [...]

À Sorger il fallait la nature, non simplement laissée à l'état de "nature" mais il lui suffisait d'apercevoir, par exemple dans quelque grande ville, des bosses et des creux à peine perceptibles dans les pavés des sols d'église ou des escaliers de pierre évasés par les siècles, il lui suffisait de descendre en imagination tous les étages d'un immeuble étranger, du grenier à la cave, et d'y poursuivre ainsi des rêves éveillés, comme de retracer en pensée le socle de granit – et alors l'orientation et l'indispensable champ respiratoire (et la confiance en soi, du même coup) s'établissait résultant l'un de l'autre. Il avait la faculté [...] d'appeler à son secours les étendues du monde une fois que son travail l'y avait intégré – ou simplement de les évoquer pour sa distraction à lui et celles des autres, avec toutes les délimitations, toutes les conditions de lumière et de vent, les longitudes et les latitudes, l'emplacement des corps célestes ; images toujours pacifiques qui appartenaient à tous et à personne, phénomènes qui resteraient encore à imaginer.

Peter Handke

Lent retour, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Gallimard, 1982, p. 15, 16 et 17

B. Mythologies et spiritualités ancestrales

1. La quête vers l'Ouest

VI

L'appel résonne

John Thornton ayant, grâce à Buck, gagné six cents dollars en cinq minutes, se trouva en mesure de payer certaines dettes gênantes, et de réaliser un projet depuis longtemps caressé avec ses camarades. Il s'agissait d'un voyage dans l'Est, à la recherche d'une mine fabuleuse dont le souvenir remontait aux origines mêmes de l'histoire du pays. Bien des aventuriers étaient partis à sa recherche ; peu étaient revenus ; des milliers avaient disparu sans laisser de trace. L'histoire de cette mine eut été féconde en tragédies mystérieuses. On ignorait le nom du premier qui l'avait découverte. Rien de précis ne se racontait, à vrai dire ; mais on prétendait que l'emplacement en était marqué par une cabane en ruine. Ceux qui revenaient épuisés et mourants l'avaient décrite, montrant à l'appui de leurs dires des pépites d'or d'une grosseur surprenante telle que les autres n'en avaient jamais vu. Personne ne s'attribuant la possession de ces trésors, que les morts ne réclameraient plus, John Thornton, Hans et Peter, accompagnés de Buck et d'une demi-douzaine d'autres chiens, se dirigèrent vers l'est, cherchant sur une piste inconnue des richesses peut-être chimériques. Ayant remonté en traîneau, pendant soixante-dix miles, le Yukon glacé, ils tournèrent dans la rivière Stewart, passèrent le Mayo et le Mac-Question, et continuant leur route jusqu'à la source du Stewart, ils gravirent des pics qui semblaient l'épine dorsale même du continent. John Thornton, au cours de ses expéditions, comptait peu sur l'homme, mais beaucoup sur la nature, et ne redoutait aucune solitude. Avec une poignée de sel et un rifle, il pouvait s'enfoncer dans les pays les plus sauvages, et se tirer d'affaire aussi facilement qu'il lui plaisait. N'étant jamais pressé par le temps, il chassait sa nourriture, à l'instar des Indiens, tout en marchant ; si le gibier manquait, il poursuivait son chemin sans se troubler, sûr d'en retrouver tôt ou tard. L'ordinaire, pendant ces longs voyages, devant être la viande fraîche, les munitions et les outils constituaient la principale charge du traîneau. Ce fut, pour Buck, un temps de liesse et de joie perpétuelle que cette vie de chasse, de pêche, de vagabondage infini dans des pays inconnus.

[...]

Alors, aux visions troubles des époques lointaines, venait se joindre l'appel qui résonnait au fond de la forêt, éveillant en lui une foule de désirs indéfinissables et d'étranges sensations. Mû par un pouvoir plus fort que sa volonté, il partait en quête, cherchant obscurément à découvrir l'origine de l'écho qui résonnait en lui. Errant dans la forêt, il humait avec ivresse la senteur de la mousse fraîche et des herbes longues couvrant le sol noir, parmi l'humus séculaire ; et ces odeurs salubres le remplissaient d'une joie mystérieuse déjà ressentie, lui semblait-il. Alors le souvenir de l'Homme aux longs bras, couvert de poils, qu'il suivait jadis, lui revenait plus vif ; il s'attendait presque à le trouver, au détour du sentier marqué dans les taillis par le passage fréquent des bêtes sauvages, et il quêtrait plus ardemment...

Jack London

L'Appel de la forêt, trad. Raymonde de Galard, wikilivres.ca/wiki/L'appel-de-la-foret/VI

2. Le corbeau, l'âme du Yukon

Eh bien, que tous prêtent l'oreille, car je serai bref. Avec moi, j'apporte Jelchs, le Corbeau, qui devine les mystères et voit à travers les choses. Je vais le placer, avec les ténèbres qui l'enveloppent, sous la grosse marmite noire de Hooniah, dans le coin le plus obscur de sa cabane. La lampe cessera de brûler et tout sera plongé dans la nuit complète. C'est bien simple : l'un après l'autre, vous entrerez dans la cabane, vous poserez la main sur la marmite, juste le temps de respirer, puis vous vous retirerez. Jelchs croassera sûrement lorsque la main du coupable s'approchera de lui. Ou qui sait encore ? Peut-être manifestera-t-il sa sagesse d'une autre manière. Êtes-vous prêts ?

- Nous sommes prêts, répondirent-ils tous en chœur.

Jack London

Les Enfants du froid, "Le Maître du mystère", édition Phébus, coll. libretto, 2004, p. 90

3. Le corbeau, créateur du monde

Le corbeau est celui qui a fait le monde – la première fois. [...]

Et en ce temps-là, au début du monde, le corbeau apprend qu'il va y avoir une grande inondation. L'eau va monter, monter, monter et tout recouvrir. Quelqu'un est en train de lui parler. Quelqu'un lui dit que cette inondation s'en vient et qu'il doit faire quelque chose pour sauver sa peau. Son *zhäak*, son "esprit" est le quelqu'un qui lui raconte ce qui va arriver. Mais cet "esprit-là", c'est pas son esprit de tous les jours, c'est comme son "suresprit" – c'est son *zhäak*, quoi! [...]

Et il commence à pleuvoir. Il pleut, il pleut, il pleut, il pleut. Il pleut. Le temps passe et l'eau monte de plus en plus haut. [...] Le déluge est monté jusqu'au ciel. [...] Plus tard – beaucoup plus tard – les eaux commencent à redescendre. Et [...] il [le corbeau] se laisse transporter un peu partout au gré des flots. [...] Il ne voit aucune terre. Rien à l'horizon! Il n'y a aucun endroit où il pourrait grimper et aller se reposer. Que d'eau! Il n'y a que de l'eau d'un bout du monde à l'autre. [...]

Mais bientôt le corbeau repère un tout petit morceau de terre pointant hors de l'eau. Il est si petit qu'on ne peut même pas parler d'une île. [...]

Le corbeau se parle tout seul:

"C'est quoi ça là-bas? Il faudrait que je me rapproche. J'y verrais mieux". [...]

Comme il se rapproche de plus en plus, il finit aussi par apercevoir deux taches noires qui se déplacent sur le rocher:

"Hein! en plus, on dirait qu'une mère et son jeune se reposent là-dessus."

Ces deux-là, la mère et son bébé, nos anciens les appelaient *tsye*. C'est peut-être ce que les Blancs appellent le phoque. [...]

Le corbeau réfléchit à ce qu'il va faire. Puis il se met à "transpenser". Il entre à l'intérieur de l'esprit de la maman phoque.

"Maman phoque, je veux que tu ne regardes pas vers moi. Ne te retourne surtout pas! Regarde droit devant toi!"

Tout en fonçant du haut des airs, il continue à "transpenser". La maman phoque ne se rend compte de rien jusqu'à ce que le corbeau atterrisse entre elle et son enfant, se retourne et lui vole son bébé. Le corbeau sait ce qu'il fait. Il dit:

"Maman phoque, je vais t'enlever ton bébé. Je vais m'envoler avec lui et l'emporter au loin."

Et cette femme répond:

"Non, tu ne peux pas faire ça, c'est mon bébé. Je ne veux pas le perdre".

Le corbeau continue:

"Eh bien, non ! Moi je veux te l'enlever. Pour de vrai, tu sais!"

Une dispute s'engage. Mais alors que chacun campe sur ses positions, le corbeau cogne du pied sur le rocher et pose une question :

“De toute façon, d'où ça vient, ça? La pierre sur laquelle tu es assise... Tu le sais, toi? Dis-le-moi!

– Ça vient du fond de l'eau. Et là en bas, il y en a plein. Si je plonge et descends t'en chercher, me voleras-tu mon bébé quand même?

– Ça alors! Tu parles bien là!... C'est la terre que je veux. Ramène-la.” [...]

La femme rapporte... Elle rapporte... Elle rapporte... Elle ramène... Elle tire jusqu'à la surface tout ce qui se trouve au fond des eaux. Elle veut payer le corbeau pour ravoir son enfant.

Maintenant, il y a plein de parcelles de l'ancienne terre entassées tout autour du rocher. Le corbeau regarde le chantier. Il réfléchit. D'après son calcul, ça pourrait peut-être marcher. Tout ce qui existait avant est à nouveau là. [...]

Il se tourne vers la maman phoque :

“Allez, tiens! Reprends-le, ton bébé.”

La mère s'empare de son petit et aussitôt plonge à l'eau avec lui. [...]

Quant au corbeau, ici, il se met à travailler avec les plaques de la terre que la femme phoque lui a ramenées. [...] Bientôt, toutes les parcelles qu'il possède se trouvent placées côte à côte. Le corbeau inspecte son boulot. Il constate que les plaques sont encore séparées par des tas de fentes. Il les bouche avec un peu de bois flotté sur lequel il verse un peu de sable. [...] Il se met à sauter à pieds joints sur ses parcelles. Il veut élargir “sa terre”, la faire plus grande. [...]

Bientôt, elles finissent par se rejoindre et le corbeau se retrouve devant le monde tel qu'il était, et ce monde est comme une boule.

Écoutez-moi là: cette histoire n'est pas de la foutaise. Les plaques, hein! Eh bien! elles sont encore là! Allez n'importe où le long de la rivière Pelly ou du fleuve Yukon. Partout où le courant a taillé une falaise dans une colline, on peut voir que la terre est faite de sections de sable intercalées entre des couches de boue séchée. [...] Ça vient de comment le corbeau a reconstruit le monde – de la façon dont il a recouvert l'eau avec les parcelles de terre; avec les parcelles qu'il a récupérées grâce à la femme phoque.

Dominique Legros

L'Histoire du corbeau et Monsieur Mc Ginty, traduit et adapté de l'anglais (Canada) par l'auteur, Éditions Gallimard, coll. L'aube des peuples, 2003, p. 55-63

Autrefois, les animaux étaient les gens comme nous et nous pouvions nous parler directement, mais les choses ont changé... Aujourd'hui, ils nous parlent en rêve ou bien dans leur langage. Mais parfois, tout redevient comme avant et le loup te parlera et tu comprendras.

Guédon, Notes de terrain IV, Tetlin, 1970, p. 131

4. Extrait 2

Scène 9 : La danse du corbeau

L'appartement de Dad's, sans Dad's. La radio joue Neil Young à plein volume. Garin entre.

GARIN

Dad's? (*Un temps.*) Dad's?

Garin éteint la radio. Silence.

GARIN

J'attendais que tu me rappelles pour passer, pis comme ça a été long, je/

Dad's sort de la salle de bain. Il est à moitié nu, en sueur, et secoué de tremblements.

GARIN

Holy fuck, Dad's!

DAD'S

Le corbeau est venu.

[...]

chuchotant

Y'est encore là, vois-tu? Y'est caché en dessous du divan. Mais il a le goût de danser.

GARIN

Y'a pas de corbeau, Dad's.

DAD'S

Ah, qu'il a le goût. Regarde-lé! Regarde-lé, si il a le goût!

GARIN

Qu'est-cé que t'as pris?

Un temps.

DAD'S, *hurlant au divan*

Sors de là, le corbeau! Viens danser! Viens!

Garin se rue sur le téléphone et compose.

GARIN, *au téléphone*

Allô? Oui, c'est mon père, je sais pas ce qu'il a, il shake, il fait de la fièvre, il/

DAD'S, *hurlant*

Le corbeau !

GARIN, *au téléphone*

Quoi?

Entre Yuko.

YUKO

Et soudain

contre toute attente

le corbeau sort de sous le divan dans un grondement de tonnerre

DAD'S

Le corbeau!

GARIN, *au téléphone*

Non, c'est plus que ça, il voit des corbeaux, il/

YUKO

Il lui pousse des jambes d'homme

au corbeau

Des jambes d'homme poilues avec des bottes Sorel au bout

Mais des jambes qui dansent mieux que tous les danseurs country du monde

Dad's le sait

GARIN, *au téléphone*

Comment vous voulez que je le sache, crisse, je suis arrivé pis il était comme ça, il a peut-être pris quelque chose, il/

DAD'S

Danse!

YUKO

Et la musique embarque

[...]

et il danse, le corbeau

il danse dans un tourbillon de lucioles et de mouches à marde

qui se donnent la main pour lui faire une auréole

DAD'S

Danse!

YUKO

Et il est beau, le corbeau

Plus beau que Dieu

Parce que c'est lui

Dieu

Quand il danse

C'est lui

C'est le corbeau

DAD'S

Danse !

Sarah Berthiaume

Yukonstyle, à paraître aux éditions Théâtrales

III. La Terre abîmée

A. La condition amérindienne

1. Les lois concernant les Sauvages

L'expression "bande" signifie une tribu, une peuplade ou un corps de Sauvages qui possèdent une réserve ou des terres en commun, ou y ont un intérêt commun, [...]

L'expression "Sauvage" signifie, [...]

Premièrement. – Tout individu du sexe masculin et de sang sauvage, réputé appartenir à une bande particulière;

Secondement. – Tout enfant de tel individu;

Troisièmement. – Toute femme qui est ou a été légalement mariée à tel individu: [...]

L'expression "Sauvage sans traités" signifie tout individu de sang sauvage, qui est réputé appartenir à une bande irrégulière, ou qui vit à la mode des Sauvages, même si cet individu ne réside que temporairement en Canada; [...]

L'expression "Sauvage émancipé" signifie tout Sauvage, sa femme ou son enfant mineur non marié, qui a reçu des lettres patentes lui concédant en pleine propriété quelque partie de la réserve [...]

Les expressions "personne" et "individu" signifient un individu autre qu'un Sauvage, à moins que le contexte n'exige clairement une autre interprétation.

CHAP 18. – Acte pour amender et refondre les lois concernant les Sauvages. Acte consultable sur le site internet : "Affaires autochtones et Développement du Nord Canada". [Sanctionné le 12 avril 1876.]

2. L'assimilation

We are encouraged in our Indian work every day by the advance of public sentiment. If we succeed in what we are doing, it will be through building up a strong and a bright hope in the breast of the Indian. A hope that they may become white men, and follow the white man's road¹.

Captain Pratt, School of Carlisle, cité dans un article de New York Times, 1881

Les peuples autochtones du Canada sont l'une des composantes les plus marginalisées de la population canadienne. Bien que le Canada se présente comme un pays qui possède un excellent niveau de vie, il est régulièrement critiqué par les Nations Unies pour le traitement qu'il réserve aux peuples autochtones. Cette situation tire son origine de politiques adoptées au XIX^e siècle, visant à priver les Autochtones de leurs terres et à les assimiler à long terme au reste de la population canadienne. L'un des instruments les plus sordides de cette politique a été la mise sur pied de pensionnats pour les enfants autochtones.

En effet, pierre angulaire de la stratégie d'assimilation, le programme des pensionnats, aussi appelés "écoles résidentielles", a été, de loin, l'initiative la plus ambitieuse, mais aussi la plus tragique de l'histoire des relations entre les peuples autochtones et la société canadienne. À partir de 1892, des pensionnats ont été mis en place à la

¹ *Nous sommes encouragés dans le travail que nous menons auprès des Indiens jour après jour par une opinion publique favorable. Si nous réussissons dans notre entreprise, ce sera en faisant naître dans le cœur des Indiens un espoir fort et lumineux. L'espoir de pouvoir devenir des hommes blancs, et de suivre le chemin de l'homme blanc.*

suite d'ententes conclues entre le gouvernement du Canada et les Églises catholique, anglicane, méthodiste et presbytérienne. En séparant les enfants de leur famille durant l'année scolaire, le programme des pensionnats visait à soustraire les enfants autochtones aux influences parentales jugées néfastes, à les évangéliser et à les transformer en individus "civilisé[s], prêt[s] à accepter [leurs] privilèges et responsabilités de citoyen" (CRPA, 1996 : vol. 1, p. 365). La politique prévoyait de resocialiser les enfants en leur inculquant les valeurs, croyances et habitudes de la société coloniale et en bannissant les langues autochtones des établissements scolaires. Cette politique a été un échec sur tous les plans (CRPA, 1996 : vol. 1, p. 382). Les pensionnats n'ont pas réussi à assimiler les enfants autochtones ni à leur donner une éducation qui favorise leur insertion dans la société non autochtone. De plus, les conditions de vie étaient gravement déficientes, causant ainsi la maladie ou la mort de nombreux enfants. Enfin, on a récemment réalisé que les pensionnats avaient été le théâtre d'abus physiques, psychologiques et sexuels généralisés. L'expérience des pensionnats n'a pas seulement affecté ceux qui les ont fréquentés. Les survivants des pensionnats, privés de modèles parentaux adéquats, ont souvent fait preuve de comportements inadéquats à l'égard de leurs propres enfants. Ce sont donc des communautés entières qui ont été affectées, sur plusieurs générations.

Le régime des pensionnats a été maintenu jusqu'au tournant des années 1970, mais la politique d'assimilation s'est néanmoins poursuivie sous d'autres formes au sein desquelles la pratique des travailleurs sociaux n'a pas été neutre, puisqu'ils ont été des acteurs de premier plan de l'adoption massive des Autochtones, aussi appelée "sixties' scoop" (la "rafle des années 1960"). En effet, à la suite de la fermeture graduelle des pensionnats, les autorités provinciales de protection de la jeunesse se sont vues déléguer la responsabilité de la protection des enfants autochtones (Palmer et Cooke 1996). C'est ainsi que pendant près de vingt ans (1960-1980), des milliers d'enfants autochtones ont été ou bien placés sur une base permanente, ou bien adoptés par des familles non autochtones. [...] Ainsi, de nombreux enfants autochtones ont été privés de leur identité culturelle et de nombreuses communautés autochtones se sont vu retirer une proportion importante de leurs enfants, au point que certains [...] parlent d'un génocide culturel.

Christiane Guay

« À l'écoute des peuples autochtones ? Le processus d'adoption de la "loi 125" », *Nouvelles pratiques sociales, Les Autochtones*, volume 23, numéro 1, automne 2010, (dir.) Lilyane Rachédi, Réjean Mathieu et Daniel Thomas, Université du Québec à Montréal.

Consultable sur le site Erudit : <http://www.erudit.org/revue/nps/2010/v23/n1/1003170ar.html>

3. "L'âge de pierre éclairé à coups de néons"

Je suis l'interprète entre deux générations, c'est mon rôle. Je suis le pont, l'interprète entre le passé et le futur.

Tout le monde à notre époque veut que nous restions dans le passé. L'imagerie romantique de l'Indien est si rassurante que chacun a une place à nous consacrer dans le passé. Mais personne n'a de place pour nous au présent. On continue de mener contre nous une guerre économique, politique et psychologique qui mine notre sentiment d'identité. Et voilà ce que je pense : s'il n'y a pas de place pour nous au présent, il n'y en aura pas non plus dans le futur. Si nous ne trouvons pas une manière de garder vivants nos souvenirs génétiques, il y aura des Indiens de sang mais pas de mémoire. [...]

La civilisation américaine a voulu effacer l'idée même d'Indien. Nous ne rentrions pas dans leur moule, nous n'étions pas de bons travailleurs, nous étions des rêveurs. [...] Ils cherchent à nous persuader que ceux qui possèdent l'argent sont puissants : c'est faux, ils ne sont qu'avidés et l'avidité est une force qui n'est que faiblesse. Ils nous disent que ceux qui contrôlent les systèmes militaires sont puissants : ils ne sont que violents, très violents, ce qui n'a rien à voir avec la puissance. Pour moi, c'est encore l'âge de pierre éclairé à coups de néon. À court terme des temps difficiles nous attendent, les humains vont souffrir. Et ceux qui vont souffrir le plus sont ceux qui sont le plus éloignés de leur relation à la terre, parce que ça va se passer à l'intérieur de leur tête. [...]

Aujourd'hui, l'Amérique est devenue folle et sa force c'est d'entraîner les gens dans sa folie en les persuadant que c'est la réalité. Je n'ai pas eu de relation avec des drogués, mais quand je pense à leur manière de fonctionner, à la façon dont ils sont accrochés à l'aiguille de la seringue, je me dis que c'est très semblable à la façon dont chaque citoyen de ce pays est accro au matérialisme. Le processus est le même, seule la drogue diffère. Ils vous mentent, ils se mentent à eux-mêmes pour obtenir leur "fix". [...]

Pour moi, la manière la plus efficace qu'auraient les Blancs d'aider les Indiens serait de s'aider eux-mêmes. De prendre conscience de la nécessité de changer leur système qui opprime et terrorise le monde. Je ne crois pas que ce soit possible de modifier notre situation sans modifier la leur. Et je constate d'ailleurs en ce moment, chez un nombre grandissant de Blancs, la prise de conscience qu'ils ne sont qu'une espèce différente d'Indiens. [...]

Nous, les Indiens, j'en suis sûr nous aurons une influence sur ce qui va se passer. Mais dans quelle mesure et jusqu'à quel degré, je ne sais pas. [...]

Même si je suis seul, je me sens plus fort que l'Amérique et sa classe dirigeante. Je n'abandonnerai pas le combat, tant que je n'aurais pas fait ce que j'ai à faire. Peut-être pour accomplir ce que j'ai à accomplir me faudra-t-il quitter cette réalité. Peut-être la poésie est-elle le moyen magique qui va me mener où je dois aller ?

John Trudell¹

propos recueillis par S. Anspach et A. Dulaure, novembre 1990, in *L'Autre Journal, Une anthologie*, Éditions des Arènes, 2012, p. 103-105

4. La quête des origines

Tu te souviens de tes dix ans à l'école primaire ? Assis en tailleur dans la salle de spectacles, entouré de tes copains et de leurs parents ? Tu te souviens des coiffures multicolores en papier de bricolage que vous portiez tous, avec ces plumes de carton au sommet ?

Comme des indiens.

Tes parents t'avaient inscrit à ce mouvement, les Louveteaux indiens. Tous les spectateurs avaient les yeux fixés sur l'homme qui dansait en rond au rythme d'un tambour, comme dans les films de cow-boys et d'indiens que tu voyais à la télé. Le visage maquillé, il portait un pagne, une coiffure de plumes de dindon et des mocassins. Tu étais envoûté, surtout quand il chantait "Heya-hiya, Heya-hiya" ou quand il tapotait ses lèvres pour crier "Wou-wou-wou-wou", on aurait dit un vrai Indien de la télé.

Vous vouliez tous être des Indiens, c'est toujours à ça que vous vous amusiez après l'école. Quand, avec vos arcs et vos flèches faits de bric et de broc, vous exploriez les étendues broussailleuses qui entouraient votre paisible quartier californien, vous

¹ Activiste politique, poète, écrivain et musicien amérindien, né en 1946 aux États-Unis

deveniez des braves parcourant en liberté un Ouest pas encore conquis, ne faisant qu'un avec la nature et vivant de chasse, de pêche, de cueillette. Et toi, du haut de ton enfance, ton esprit ignorait encore qu'on t'avait roulé, et ton cœur ignorait encore la raideur de l'orgueil et le rouge de la honte. À seize ans, tu as pris l'avion pour aller retrouver à Chicago ta vraie mère dont tu avais été séparé tout jeune. En découvrant que c'était une Shoshone-Païute de race pure, tu as compris que toi aussi tu étais indien. Le choc – l'émerveillement ! Les questions... Tu as essayé de te faire à cette nouvelle identité, te rappelant que les autres gosses t'avaient surnommé "le basané" et qu'ils te taquinaient à cause de ta peau plus sombre que la leur. Et toi qui ne savais rien, sauf que ça faisait mal. Pauvre imbécile égaré !

Joel Williams

Du sang dans les plumes, 13^e note éditions, coll. Pulse, p. 138-139

B. Une société à la dérive

1. Le cas Robert Pickton, serial killer

Les atrocités commises par Robert Pickton, arrêté en 2002 en lien avec la disparition de cinquante prostituées de Vancouver, ont eu des échos partout au pays. Même s'il a lui-même avoué avoir tué 49 femmes, le tueur en série n'a été reconnu coupable que de six meurtres. La commission d'enquête qui s'est penchée sur le cafouillage des enquêtes policières dans cette affaire a conclu cette semaine que les préjugés et l'indifférence à l'égard des prostituées et des femmes autochtones avaient empêché que le meurtrier puisse être arrêté plus tôt. Le rapport du commissaire Wally Oppal a beau être volumineux (plus de 1400 pages), ses constats ont un air de déjà-vu pour de nombreux groupes de femmes autochtones au pays. Déjà, en 1994, le nombre alarmant de femmes autochtones disparues dans l'ouest du pays et dans le Grand Nord suscitait l'inquiétude. Près de vingt ans plus tard, ces femmes demeurent surreprésentées dans les statistiques sur les disparitions au Canada. [...] Au terme de son enquête, Wally Oppal conclut que, si Robert Pickton n'a pu être arrêté plus tôt, c'est notamment parce que les enquêtes policières menées sur la disparition de nombreuses femmes du Downtown Eastside s'étaient enlisées. [...] Le rapport détaille par le menu la série de cafouillages et d'erreurs qui ont fait en sorte que Robert Pickton, sur lequel pesaient des soupçons, a pu continuer à traquer ses victimes en toute impunité. Mais surtout, le peu d'empressement des policiers à mener à bien leurs enquêtes est attribuable au fait que les victimes étaient des travailleuses du sexe, pauvres et toxicomanes, et que certaines d'entre elles étaient des autochtones – des trente-trois femmes dont des traces d'ADN ont été détectées dans la ferme porcine de Robert Pickton, douze étaient autochtones. Pour ces raisons, les cas de ces femmes "n'ont pas été traités équitablement par les policiers, a indiqué le commissaire lundi dernier. La réaction des policiers et de la population aurait-elle été différente si les femmes disparues avaient été issues d'un quartier de l'ouest de la ville ? La réponse est évidente. C'est pourquoi j'en viens à la conclusion que les préjugés avaient un caractère systémique." Les constats du commissaire pourraient s'appliquer ailleurs au pays et, la discrimination systémique évoquée par Wally Oppal est observée dans bien d'autres provinces que la Colombie-Britannique, et ce, depuis plusieurs années, voire plusieurs décennies.

Jeanne Corriveau

article extrait du journal *Le Devoir*, section "Justice", 22 décembre 2012

2. Extrait 3 Scène 13 : Liwanu

GARIN

Longtemps que je suis là.
Longtemps que je les regarde.
Frosté-prostré
Dans un hangar, pas loin du parking.

Au début, ils étaient quatre
Trois femmes, un homme
Depuis un bout, l'homme est parti
Il reste juste elles.
Les femmes.

Trois Natives qui quêtent en gang à la porte du liquor store.

Je pourrais pas dire leur âge.
Quarante. Vingt-trois.
Elles sont habillées tout croche
Moitié cuir, moitié jogging
Avec des faces plein de trous pis des yeux fatigués.

Elles restent debout, là.
Elles se contentent des jokes.
Elles tournent en rond.

Moi
Je les checke.
Leurs faits et gestes
Toute.
Je les checke quêter.
Pisser.
Respirer.
Il fait noir.
Je les vois à cause du lampadaire
Mais elles
Y'a pas moyen.

J'attends
Stucké dans l'Indian time
Stucké dans le temps indien
Le temps fondu enchaîné
Le temps mort
Le temps freeze
Le temps plogué sur le 220 du rien
J'attends dans le temps avec toutes mes moitiés.
Moitié-corbeau Moitié-haine Moitié-native Moitié-blanc
J'attends de voir quelle moitié va gagner
Je sais pas.
Pis elles non plus.
Elles savent pas.
Elles savent rien.

Croassement de corbeau.

Sarah Berthiaume *Yukonstyle*



© Sarah Berthiaume

Repères

A. Le rapport à la langue dans les dramaturgies québécoises

Pourquoi s'intéresser encore à la question de la langue dans la dramaturgie québécoise ? Près de quarante ans après l'onde de choc des *Belles-sœurs*¹, l'essentiel n'a-t-il pas été dit ? En déjà en 1989, Lucie Robert résumait ainsi la situation : liée bon gré mal gré à l'imaginaire identitaire, la dramaturgie québécoise "pose de manière obsessionnelle, et sous toutes les formes possibles, la question de la langue. Elle n'en finit plus de demander comment parler ? dans quelles circonstances ? pour dire quoi ? avec quels effets ? dans quelle langue ? Qu'est-ce que cette obsession nous apprend sur nous-mêmes en tant que collectivité²?" Dans cette optique, l'appropriation dramaturgique du joul³ dans les années 1960-1970 constituerait le point culminant d'un processus d'affirmation nationale balayé, dans le désenchantement des années 1980, par de plus singulières pratiques d'auteurs dramatiques et scéniques et, dans le même temps, par une plus grande diffusion internationale du théâtre québécois. Conséquence de cette commode fracture historique : "le joul et ses avatars demeurent, aujourd'hui encore, la référence obligée de la réception critique du théâtre québécois à l'étranger⁴".

Quarante ans après, *Les Belles-sœurs*, justement, le moment apparaît particulièrement propice pour tenter de dépasser cette aporie. Le recul historique, l'émergence de nouveaux auteurs, la diversité et l'éclatement des pratiques dramaturgiques et scéniques constituent autant d'incitatifs à réévaluer les enjeux de la langue au théâtre et, partant, dans les études théâtrales elles-mêmes. Plutôt que de la langue, mieux vaut-il d'ailleurs parler des langues de la dramaturgie québécoise, devant les manifestations plurielles qu'en donnent à lire et à entendre le jeu des accents, des idiolectes, des traductions, du métissage linguistique, des styles et poétiques d'auteurs.

Jeanne Bovet

"Présentation", "Les langues de la dramaturgie québécoise contemporaine", *Études françaises*, vol 43, n°, 2007, p. 5-7

Article consultable sur le site Erudit.org : <http://id.erudit.org/iderudit/015947ar>

¹ *Les Belles-Sœurs* est une pièce de théâtre de l'auteur Michel Tremblay, écrite en 1965 et présentée pour la première fois en lecture publique le 4 mars 1968 au Centre du Théâtre d'Aujourd'hui par le Centre des auteurs dramatiques. Elle est fréquemment citée comme une des premières pièces québécoises à employer le joul (forme populaire du français québécois).

² Lucie Robert, "Pour une histoire de la dramaturgie québécoise", *L'annuaire théâtral*, 5-6 (mémoire et appropriation), p. 167-168

³ "Nom masculin, se dit du langage populaire, propre aux habitants du Québec. Le joul est souvent considéré de façon péjorative par l'élite culturelle car il prend des libertés certaines avec le français académique. C'est un amalgame de termes adaptés du français des premiers colons en Nouvelle-France et de termes multiculturels, souvent empruntés à la langue anglaise", cité in dictionnaire québécois, consultable sur internet : <http://www.dictionnaire-quebecois.com/definitions-j.html>

⁴ Dominique Lafon, "La langue-à-dire du théâtre québécois", dans Hélène Beauchamp et Gilbert David (dir.), *Théâtres québécois et canadiens-français au xx^e siècle, trajectoires et territoires*, Sainte-Foy, Presses de l'Université du Québec, 2003, p. 182

B. Biographies de Sarah Berthiaume et des membres de l'équipe artistique

Sarah Berthiaume

Formée à l'interprétation dans l'option théâtre du Collège Lionel-Groulx, cuvée 2007, elle est comédienne et cofondatrice de la compagnie Abat-Jour Théâtre.

En 2006, son premier texte dramatique, *Le Déluge après*, reçoit le prix de l'Égrégore (concours intercollégial d'écriture dramatique) et est mis en lecture lors du Festival du Jamais Lu à Montréal. Il est sélectionné par la SACD pour être lu au Festival d'Avignon 2007 avant d'être créé, en 2008, au Théâtre de la Rubrique à Jonquière, puis, en version anglaise, en 2010, au Théâtre La Chapelle, à Montréal.

Puis elle écrit *Disparitions*, créé au Théâtre du Double Signe (Sherbrooke) en 2012, *Villes mortes*, créé au Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal) en 2011, *P@ndora*, créé par le Youtheatre (Montréal) en 2012 et *Les Orphelins de Madrid*, créé au Petit Théâtre du Nord (Basses-Laurentides) la même année. Elle signe l'adaptation

musicale de *La Maison de Bernarda Alba* de Federico García Lorca en 2012.

Elle travaille également en tant que scénariste pour l'émission *Tactik*, sur les ondes de Télé-Québec. En tant que comédienne, on a pu la voir en 2010 dans *Martine à la plage*, un solo que son complice Simon Boulerice a écrit pour elle, en 2012 dans *Disparu(e)(s)*, de Frédéric Sonntag, mis en scène par Martin Faucher.

Sa pièce *Yukonstyle* (lue en 2011 aux Francophonies en Limousin, en 2012 à Nouvelles Zébrures à Paris et à Text'Appeal à Lyon, en 2013 au Deutsches Theater à Berlin) est montée simultanément au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et à La Colline - théâtre national au printemps 2013, puis, à l'automne, à Bruxelles, Heidelberg, Innsbruck et Toronto. *Yukonstyle* est traduite en allemand, anglais, espagnol et catalan.

Célie Pauthe

Après une maîtrise d'études théâtrales à Paris III, Célie Pauthe devient, en 1997, assistante à la mise en scène auprès de Ludovic Lagarde. Puis, de 2000 à 2003, elle est collaboratrice artistique auprès de Jacques Nichet au Théâtre national de Toulouse. Au cours des années suivantes, elle travaillera également pour Guillaume Delaveau, Alain Ollivier et Stéphane Braunschweig.

En 2001, elle intègre l'Unité nomade de formation à la mise en scène au Conservatoire national supérieur d'art dramatique de Paris, où elle suit un stage auprès de Piotr Fomenko et Jean-Pierre Vincent.

En 1999, elle collabore avec Pierre Baux et Violaine Schwartz, à la création de *Comment une figue de paroles et pourquoi*, de Francis Ponge. En 2003, elle met en scène *Quartett* d'Heiner Müller au Théâtre national de Toulouse (Prix de la Révélation théâtrale de l'année décerné par le Syndicat de la critique), puis, en 2005, *L'Ignorant et le Fou* de Thomas Bernhard au Théâtre national de Strasbourg (Théâtre Gérard Philipe, Saint-Denis; Théâtre de la Criée, Marseille, 2006). En 2007, sur une proposition de Muriel Mayette, elle crée *La Fin du commencement* de Sean O'Casey au Studio de la Comédie-Française et, l'année suivante, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman au Nouveau Théâtre de Montreuil (tournée TNS/La Criée/Centre dramatique de Sartrouville/Nouveau Théâtre de Besançon/Équinoxe, Scène nationale de Châteauroux). En janvier 2011, elle met en scène *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz pour la biennale de création "Odyssées en Yvelines".

À l'invitation de Stéphane Braunschweig, elle est, depuis 2010, artiste associée à La Colline. Elle y crée en mars 2011, *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugene O'Neill; puis, en mai 2012, elle collabore, avec Claude Duparfait, à la mise en scène de *Des arbres à abattre*, d'après le roman de Thomas Bernhard.

Depuis plusieurs années, elle mène parallèlement aux créations, un travail de pédagogie avec de jeunes acteurs dans différentes écoles de théâtres françaises (Ensatt, Esad, Erac).

Par ailleurs, elle travaille avec la plateforme Siwa sur un projet autour de *L'Orestie* d'Eschyle, mené par une équipe franco-iraquienne.

Denis Loubaton

collaboration artistique

Comédien, danseur et metteur en scène, il a enseigné à la faculté des Arts d'Amiens durant quatre années et dirige de nombreux stages pour les comédiens professionnels à Paris mais aussi au Théâtre national de Toulouse, aux Centres dramatiques nationaux de Reims et de Besançon. Danseur, il travaille avec Odile Duboc durant sept ans (*Avis de vent d'ouest*, *Une heure d'antenne*, *Entractes*, *Insurrection...*) puis avec Mourad Béleskir (*Une petite flamme*, *Les Nuits du chasseur*, *Les Danses invisibles*, *L'Information*, *La Boîte de la pensée...*). Comédien, il travaille avec de nombreux metteurs en scène: Marc Berman, Alain Ollivier, Éloi Recoing, Robert Cantarella, Ghislaine Drahy, Romain Bonin, Cécile Pauthe et Sylvain Maurice. Pour ce dernier, il conçoit la dramaturgie de *Thyeste* et *d'Œdipe* de Sénèque, *Don Juan revient de guerre* de Horváth, *Peer Gynt* d'Ibsen, *Macbeth* et *Richard III* de Shakespeare. Il est devenu depuis le collaborateur artistique d'Anna Nozière pour *Les Fidèles*, créé en octobre 2010 au Théâtre national de Bordeaux, *La Petite*, créée à La Colline – théâtre national en octobre 2012 (textes du metteur en scène), de Jean-Philippe Vidal pour *Les Trois Sœurs* d'Anton Tchekhov, pour *Maman et moi et les hommes* d'Arne Lygre, création en mars 2011 au Salmanazar à Épernay et pour le *Système Ribadier* de Georges Feydeau, créé au Théâtre de l'Ouest Parisien et de Cécile Pauthe pour le *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill, créé à La Colline en mars 2011. En 1996, il a également co-signé avec Anne-Françoise Benhamou la mise en scène de *Sallinger* de Bernard-Marie Koltès (Les Fédérés à Montluçon, Centre dramatique national d'Orléans et Le Volcan au Havre).

Guillaume Delaveau

scénographie, images

Après une formation de plasticien, il intègre en 1996 l'École du Théâtre national de Strasbourg, section scénographie. Durant sa formation, il travaille notamment avec Luca Ronconi. Il suit des stages de mise en scène avec Mathias Langhoff, Jean-Louis Martinelli qu'il assiste également pour la création de *Le deuil sied à Électre* d'Eugène O'Neill. Il collabore avec Jacques Nichet, d'une part comme assistant à la mise en scène de *Combat de nègre et de chiens* de Bernard-Marie Koltès, d'autre part comme scénographe dans *Le Pont de pierres* et *la Peau d'images* de Daniel Danis, *Mesure pour mesure* de William Shakespeare et *Antigone* de Sophocle. Il dirige à diverses reprises de jeunes comédiens en formation à Toulouse au sein de l'Atelier Volant et à Lyon au sein de l'ENSATT. En juin 2000, il fonde la Compagnie X ici avec d'anciens élèves de l'École du TNS et signe sa première mise en scène, *Peer Gynt / Affabulations* d'après Ibsen. L'année suivante, la compagnie s'installe définitivement à Toulouse. Il met en scène *Philoctète* de Sophocle puis *La vie est un songe* de Pedro Calderón de la Barca. Il crée *Iphigénie suite et fin*, un diptyque réunissant *Iphigénie chez les Taures* d'Euripide et *Le Retour d'Iphigénie* de Yannis Ritsos; et, dernièrement, *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, *Ou le monde me tue ou je tue tout le monde* de Cédric Bonfils, *Vie de Joseph Roulin* d'après Pierre Michon et *Prométhée selon Eschyle* d'après Eschyle, *Torquato Tasso* de Goethe (2013). Avec Cécile Pauthe, il signe la scénographie de *Long voyage du jour à la nuit* d'O'Neill.

Aline Loustalot

son

Formée aux métiers du son et de la vidéo, elle a été régisseur général et son pour différents événements (sonorisation de concerts), compagnies (Carré Brune, Galapagos) et festivals (Printemps de Bourges, Médiévales de Carcassonne, Festival d'Avignon IN et OFF). De 2000 à 2010, elle a occupé le poste de régisseur son au Théâtre national de Toulouse; elle a accompagné les différentes créations en régie, les spectacles en tournée et mis en place les structures de son et de vidéo des 15 pièces accueillies au Théâtre national de Toulouse. Parallèlement, elle a participé à la création sonore, parfois vidéo, de nombreuses pièces telles que: *La Fin du commencement* de Sean O'Casey, *S'agite et se pavane* d'Ingmar Bergman et *Un train pour Bolina* de Nilo Cruz, mises en scène par Cécile Pauthe; *Cami* de Pierre-Henri Cami, *Talking Heads* d'Alan Bennett, *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo et *L'Opéra de quat'sous* de Bertolt Brecht mises en scène par Laurent Pelly; *Massacre à Paris* de Christopher Marlowe, mise en scène par Guillaume Delaveau; *Antigone* de Sophocle, *L'Augmentation*

de Georges Perec, *Le Commencement du bonheur* de Giacomo Leopardi et *Le Pont de pierres et La Peau d'images* de Daniel Danis, mises en scène par Jacques Nichet. Elle a également fait la création sonore des *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard co-mis en scène par Célié Pauthe et Claude Duparfait.

Marie La Rocca

costumes

Née en 1978 à Thionville, diplômée des métiers d'art en tapisserie à l'École Boulle en 2000 puis en costume au lycée La Source en 2002, elle achève sa formation à l'École du Théâtre national de Strasbourg dans la section scénographie-costume du groupe 36. Pour l'atelier de sortie de l'École du TNS, elle œuvre aux côtés d'Alain Françon sur la scénographie de la pièce *Les Enfants du soleil* de Maxime Gorki.

Depuis, elle travaille régulièrement avec Laurent Pelly comme assistante à la création costume, dont l'opéra *La Petite Renarde rusée* de Leoš Janáček, *Mille francs de récompense* de Victor Hugo, mais aussi comme scénographe pour *Cami* d'après Pierre-Henri Cami et *Funérailles d'hiver* de Hanokh Levin.

Elle conçoit également les costumes auprès de Sylvain Maurice pour *Richard III* de Shakespeare, *La Chute de la maison Usher* d'après Edgar Allan Poe et *Dealing with Claire* de Martin Crimp, pièce pour laquelle elle crée également la scénographie.

À l'Opéra national de Lyon, elle crée les costumes de *La Golden Vanity* de Benjamin Britten, mis en scène par Sandrine Lanno puis elle assiste cette saison Thibault Vancraenenbroeck à la création des costumes de *Parsifal* de Richard Wagner mis en scène par François Girard. Elle a travaillé aux côtés de Célié Pauthe pour la création des costumes et de l'espace de *Train de nuit pour Bolina* de Nilo Cruz et signé les costumes du *Long voyage du jour à la nuit* d'Eugène O'Neill et la scénographie des *Arbres à abattre* de Thomas Bernhard co-mis en scène avec Claude Duparfait.

Joël Hourbeigt

lumière

Il conçoit des éclairages scéniques pour le théâtre, l'opéra et la danse en Europe mais aussi en Australie, aux États-Unis, en Corée, en Inde et en Amérique du Sud.

Il collabore régulièrement au théâtre avec des metteurs en scène tels que Alain Françon, Jacques Nichet, Valère Novarina ou encore Claude Régy et, à l'opéra, avec Pierre Strosser et Gilbert Deflo. Il travaille également avec Bérangère Bonvoisin, Claude Yersin, Jeanne Champagne, Sophie Loucachevsky, Jorge Lavelli, David Lescot, Éric Vigner, Remi Devos, Arthur Nauzyciel...

Parmi ses projets récents, *Fin de partie*, *La Dernière Bande* de Beckett et *Oncle Vania* de Tchekhov mis en scène par Alain Françon, *Le Système de Ponzi* de et par David Lescot, *L'Atelier volant* de et par Valère Novarina, *Carmen* d'après Mérimée, mise en scène Yves Beaunesne...

Thierry Thieû Niang

regard chorégraphique

Le travail de Thierry Thieû Niang, danseur et chorégraphe se développe à partir d'une recherche sur le mouvement dansé autour d'une écriture instantanée, explorant les rapports entre individu et groupe, amateur et professionnel, récit et abstraction ou encore processus et création. Pour lui, créer c'est d'abord transmettre, mettre en rapport aussi bien dans la forme que dans le sens, que dans l'expérimentation ou la pensée à venir et le corps au présent : des traversées multiples entre le singulier et le collectif, le réel et l'imaginaire.

Son travail aborde les arts de la scène comme lieu d'exploration des formes du vivre ensemble ; des lieux de l'en commun, des apprentissages et des transmissions, des rencontres inédites, renouvelées et constitutives.

C'est mettre en œuvre le corps et le mouvement comme l'émergence de nouvelles constructions solidaires et politiques ; multiples et décloisonnées : un mouvement dansé des présences au présent, à l'espace et à ce qui se joue de la différence ; de ce qui nous relie et nous sépare, d'un corps à l'autre, d'une génération à l'autre ou encore d'une pensée à un mouvement sensible et partagé. Thierry Thieû Niang dessine et prolonge une poétique de l'en commun auprès d'artistes invités – Marie Desplechin, Maylis de Kerangal, Pierre Guyotat, Alberto Manguel, Ariane Ascaride, Marie Bunel, Patrice Chéreau, Richard Brunel, Moïse Touré, Julien Fišera, Karelle Ménine, Mireille Delunsch, Mathias Champon, Héla Fattoumi, Éric Lamoureux et Bastien Lefèvre – mais aussi auprès de chanteurs lyriques ou de comédiens, d'enfants et de seniors, de personnes autistes ou détenues.

avec

Dan Artus

Après sa formation au Théâtre national de Bretagne (1997-2000), Dan Artus est parti travailler en Ukraine et en Hongrie sous la direction de Dimitri Lazorko.

De retour en France, il rencontre Irène Bonnaud qui le met en scène dans *That Corpse You Planted Last Year in Your Garden*, *Lenz* de Büchner, *Tracteur* de Heiner Müller, *Music-hall 56* (2006) de John Osborne, *Le Prince travesti* (2008) de Marivaux, *La Charrue et les Étoiles* (2009) de Sean O'Casey et *Soleil couchant* (2011) d'Isaac Babel.

Il travaille également avec Xavier Deranlot, Guillaume Delaveau, Aurélia Guillet, Jacques Nichet et collabore avec Vincent Macaigne (*Requiem*, *Requiem3*, *Idiot!*, *Ce qu'il restera de nous*).

Flore Babled

Tout en passant son bac, elle suit les cours de Danièle Dubreuil au CNR de Versailles où elle reçoit deux premiers prix d'interprétation.

Elle intègre pendant un an le studio théâtre d'Asnières dirigé par Jean-Louis Martin Barbaz puis est admise au Conservatoire national supérieur d'art dramatique en 2008.

Elle y rencontre Sandy Ouvrier et restera dans sa classe pendant ses 3 ans de formation. Elle travaille sur des auteurs comme Sénèque, Tchekhov, Racine, Marivaux, Crimp, Kane, Loher... En deuxième année elle met en scène au Conservatoire *Barbe Bleue, espoir de femmes* de Dea Loher. En 2010, elle participe à l'atelier dansé de Caroline Marcadé *Un amour d'Agnès*. Elle joue dans *Les Trois Sœurs* mis en scène par Julien Oliveri et dans *Cabale et Amour* de Schiller monté par Hans Peter Cloos. Elle sort du Conservatoire en juin 2011 en interprétant Marthe dans *L'Échange* de Claudel et Lena dans *L'Enfant Froid* de Mayenburg mis en scène par Sandy Ouvrier.

Côté cinéma, elle obtient son premier rôle dans *Les Invités de mon père* d'Anne Le Ny.

À sa sortie du Conservatoire, elle travaille avec Leyla Rabih sur *Si bleue, si bleue la mer* de Nis Momme Stockmann, et avec Patrick Sueur sur *Monsieur Le*, une pièce d'Emmanuel Darley.

Jean-Louis Coulloc'h

Il joue notamment avec Jean-Claude Fall, Sylvie Jobert, Thierry Bédard, Claude Régy, *Jeanne d'Arc au bûcher* de Claudel/Honneger, *Melancholia* de Jon Fosse; François Tanguy, *Choral*, *La Bataille de Tagliament*, *Choral*, *Orphéon*; Pierre Meunier, *Le Tas* et *Les Égarés*; Madeleine Louarn, *La Légende de Saint Triphine*; Nadia Van der Heyden, *Médée* de Sénèque; Daniel Jeanneteau et Marie-Christine Soma, *Feux* d'August Stramm; Laurent Fréchuret, *Médée* d'Euripide; Julie Brochen, *La Cerisaie* de Tchekhov; Benoît Giros, *L'Idée du nord* d'après Glenn Gould et *Au jour le jour Renoir 1939*; Sophie Langevin, *Hiver* de Jon Fosse.

Au cinéma, il tourne notamment avec Emmanuel Cuau, Pascale Ferran, Emmanuel Parraud, Ronnow Klarlund, Jacques Sechaud, Julie Delpy, Arnaud Despallières, Yann Coridian...

Cathy Min Jung

Née à Séoul, elle a étudié au conservatoire Royal de Bruxelles, et à la Webber Douglas Academy of London.

Elle a interprété les rôles les plus variés tant du répertoire classique que moderne, et a foulé les planches de nombreux théâtres, sous la direction, entre autres, de Philippe Van Kessel, Marcel Delval, Daniel Bisconti, ou encore John David, à Londres. Parallèlement, elle mène une carrière cinématographique, jouant dans le long métrage de Claudio Tonetti *Win Win*, d'Alain Gomis, *Les Délices du monde*, et de Dimitri Linder, *Après trois minutes* (ces deux derniers prochainement en salle) Dernièrement, Cathy Min Jung a écrit son premier texte de théâtre, *Les Bonnes Intentions*, paru aux éditions Hayez-Lansman, créé au Théâtre de l'Ancre et au Théâtre de Poche et bientôt présenté au Théâtre de la Place de Liège. La pièce a reçu le prix du théâtre en Belgique dans la catégorie meilleur auteur et meilleure scénographie.

la **colline**
théâtre national

www.colline.fr

01 44 62 52 52

15 rue Malte-Brun, Paris 20^e



les **inRockuptibles**

TROIS
COULEURS

