

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Rythmer la langue

Yukonstyle

Myriam Suchet

Number 301, Fall 2013

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/69938ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Suchet, M. (2013). Review of [Rythmer la langue / *Yukonstyle*]. *Liberté*, (301), 52–53.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 2013

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

<https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/>

érudit

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

<https://www.erudit.org/en/>

Rythmer la langue

De chaque côté de l'Atlantique, deux mises en scènes simultanées de *Yukonstyle* permettent de prendre la mesure des enjeux linguistiques dans la dramaturgie québécoise.

MYRIAM SUCHET

« **WE'RE NOT THOSE KIDS, SITTING ON THE COUCH** » — *Steak for Chicken, The Moldy Peaches*

YUKONSTYLE, texte de Sarah Berthiaume, mise en scène de Martin Faucher, présenté au Théâtre d'Aujourd'hui du 9 avril au 4 mai 2013, et mise en scène de Célie Pauthé, présenté au Théâtre national de la Colline (Paris) du 28 mars au 27 avril 2013.

Yukonstyle de Sarah Berthiaume s'ouvre avec l'interprétation de *Steak for Chicken* des Moldy Peaches par Garin – le colocataire métis qui soupçonne Robert Pickton d'avoir assassiné sa mère – et Yuko, exilée volontaire du Japon dans la lointaine contrée du Yukon. D'emblée, le texte fait entendre cette jeune génération qui a récemment donné de la voix depuis la rue jusqu'aux salles de théâtre. Tandis que les étudiants revendiquent une éducation libre et *libérante*, les dramaturges renouvellent l'*embrayage* des œuvres, c'est-à-dire le point d'incidence ou d'impact par lequel l'art répond aux questions du monde qui l'entoure. Dans *Yukonstyle*, c'est la question de «la langue», ici placée entre guillemets pour indiquer qu'elle ne va pas de soi, qui semble catalyser cette transformation. Déplaçant les enjeux qui étaient ceux du théâtre joualissant puis du théâtre de la parole, l'écriture de Sarah Berthiaume modifie la relation entre la question linguistique et la problématique identitaire. Est-ce la modification de cet enjeu qui explique l'engouement des metteurs en scène et des traducteurs qui font voyager la pièce loin de ses terres originaires, confiants dans sa capacité à se ré-ancrer ailleurs?

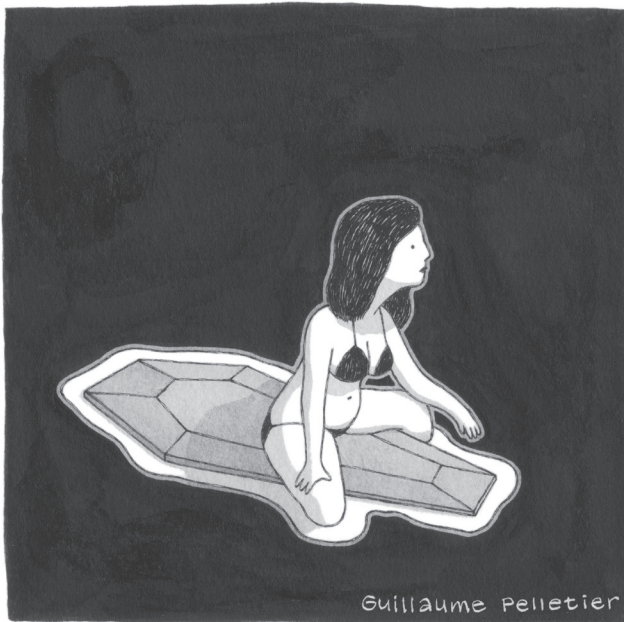
Sarah Berthiaume explique avoir «voulu une langue québécoise, mais avec un rythme près de l'anglais» et «des passages narratifs qui serviraient de contrepoids à la rudesse des dialogues et à la pauvreté de la langue des personnages». Le texte travaille en effet deux registres, qui sont peut-être moins

deux langues que deux voix. Rien à voir, par exemple, avec l'expérimentation de Larry Tremblay dans *The Dragonfly of Chicoutimi*, où le français refoulé vient sourdre sous la surface de l'anglais. *Yukonstyle* est bien écrit en français, mais avec un décrochement interne qui tient autant à un écart dans la syntaxe et le lexique qu'à un changement de hauteur et de vitesse. Tandis que les dialogues donnent l'illusion d'échanges quotidiens, des passages méditatifs sont isolés en vers libres pour donner accès à un autre espace-temps et à d'autres niveaux de conscience. Ainsi, lorsque Yuko reproche à Garin de ne pas aller voir son père mourant, sa réplique produit un effet de réel : «Tu vas pas laisser mourir ton père tu-seul. Je vais pas te laisser faire ça. Je vais pas te laisser regretter ça toute ta vie. Crisse.» Kate, par contre, intervient à un tout autre niveau : «Si Garin savait parler / Il dirait à Yuko / L'amour terrible qu'il éprouve pour elle à cet instant précis [...] Mais il faudra attendre longtemps avant que Garin apprenne à dire ces choses.» L'enjeu linguistique n'est donc pas celui de la vraisemblance (dans quelle langue faire parler des personnages du Yukon?) ni celui des rapports de force entre français normatif et québécois ou entre français et anglais. Ici, «la langue» sert à créer un rythme. Le texte peut d'ailleurs se lire à la manière d'une partition, fournissant des indications sur la durée des moments de silence, et distinguant des voix de tête et de poitrine. L'importance du rythme semble confirmée par des effets de télescopes et de courts-circuits dans la fable. La durée se dilate puis se rétracte : un mois entier passe par la simple accélération d'une liste de détails quotidiens, égrainée «ensemble ou non» par Kate, Garin et Yuko : «Deux bières tablettes, un joint, un Kodak jetable, des mauvaises photos de chevreuil prises dans le bois en arrière, trois pieds de neige, du kraft diner au thon avec des épices à steak, une grippe, la toilette qui flush plus [...]» Les personnages ne partagent pas toujours le même espace-temps, ce qui permet à Garin d'introduire le personnage de Kate avant même de la rencontrer :

Je ne la connais pas encore
Cette fille
Mais ça ne saurait tarder.
Bruit de moteur. Klaxon. Kate sort.
Elle arrive chez moi.

On pense à la chute de la tirade du Mendiant dans l'Électre de Giraudoux : «J'ai raconté trop vite. Il me rattrape.» Outre les écarts temporels entre les personnages, chacun est traversé par des régimes de temps différents. Garin exprime l'impossible adéquation entre ses différentes «moitiés» : «J'attends dans le temps avec toutes mes moitiés. / Moitié corbeau moitié haine moitié native moitié blanc.» Tout se passe comme si «la langue» avait quitté le référentiel dans lequel une seule langue correspond à une même identité pour se ré-ancrer dans le travail rythmique d'un texte qui interroge la possibilité d'être véritablement contemporain, c'est-à-dire de trouver un rythme commun – partagé avec les autres comme avec soi-même.

Dans la mise en scène de Martin Faucher, le rideau s'ouvre sur Garin (Vincent Fafard) installé sur un divan placé face au



public. Le cadre scénique est délimité par une architecture en aluminium qui dessine un vaste rectangle et circonscrit l'espace (Max-Otto Fauteux). Cette allusion au quatrième mur, associé au jeu d'ado rebelle de Cynthia Wu-Maheux (Yuko), de Sophie Desmarais (Kate) et de Vincent Fafard, produit un effet plutôt naturaliste. Mais le pacte réaliste est très vite rompu. Les personnages sortent du cadre et leurs voix, amplifiées, se réverbèrent. En fond de scène, une fenêtre s'ouvre à mi-hauteur sur un espace qui ne semble pas raccordé au plateau et dont sortira Goldie-Sheila McGinty, la mère et la femme tant aimée. Les didascalies précisent que ce personnage doit être joué par l'interprète de Yuko; Cynthia Wu-Maheux opère la métamorphose par le simple geste d'allumer une cigarette, ou de placer ses cheveux devant son visage. Dans cette mise en scène, l'écart qui sépare les deux langues (ou voix) du texte accentue le décrochement des niveaux de réalité. Martin Faucher affirme, dans le programme du spectacle, que la pièce est écrite «dans une langue réinventée qui n'est pas le québécois, mais bien un anglais qui par magie se traduit simultanément dans l'oreille de celui ou celle qui l'entend». Plus loin, il rapproche cette langue de celle de «la poétesse innue Joséphine Bacon qui dit : Nous sommes rares / nous sommes riches / comme la terre / nous rêvons». Joséphine Bacon a d'ailleurs participé à la création en tant que «spécialiste de la culture innue». Si les dialogues fonctionnent selon le régime naturaliste, les passages en vers libre deviennent des occasions de véritables visions, qui connectent les personnages à une surconscience quasiment chamanique. La présence du corbeau est accentuée, comme l'ensemble du substrat autochtone. Un détail : l'espigle Kate, qui traduit *Pocahontas* par «petite pute, en amérindien», se voit affublée d'un sac à dos représentant la princesse dans sa version Walt Disney... C'est de ce sac qu'elle tirera les plumes de corbeau pour les déposer sur le

lit de Dad's avant de disparaître. Tout se passe donc comme si «la langue» pointait ici vers d'autres langues et d'autres voix effacées par l'histoire.

Côté français, Célié Pauthe a choisi de ne pas modifier le texte. Elle revendique une gageure, insistant sur l'audace de sa décision : «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 autocentrées ! Mais pour une fois que ce sera dans ce sens-là ! Combien de générations d'acteurs québécois se sont appliqués et s'appliquent encore à parler le *français normatif*.» N'en déplaise à certains critiques qui se sont plaints d'incompréhension dans l'émission radiophonique *La Dispute* sur France Culture le 15 avril 2013, la salle comprend très bien et s'installe vite dans la pièce. «La langue» ne pose pas problème – et c'est peut-être précisément là le véritable intérêt de l'expérience. Célié Pauthe n'a pas choisi cette pièce pour «faire québécois» ni revendiquer l'emploi d'une langue québécoise, mais plus fondamentalement parce qu'elle lui permet de créer un univers. Sur une scène très noire où la lumière délimite des aires de jeu précaires, les personnages se cherchent, se rejoignent, s'isolent, et retournent à l'ombre. Tandis que les dialogues participaient du naturalisme sur la scène du Théâtre d'Aujourd'hui, ils invitent ici les spectateurs à quitter l'ancrage quotidien pour embarquer dans une pièce conçue à la manière d'un *road movie*. Ce travail cinématographique est accompagné par la vidéo de Guillaume Delaveau, qui inscrit les personnages dans l'entre-deux d'une route que Kate ne tardera pas à reprendre. «La langue», marquée d'étrangeté sans être particulièrement identifiable comme québécoise, fonctionne comme un vecteur d'américanité. Elle donne en quelque sorte une image sonore de l'immensité du Yukon, magnifiquement décrite par Dad's : «Y a trop d'espace, dehors. Trop de vide, partout, autour. Trop de forêts, de vent, de montagnes, de bouette, de ciel. Un moment donné, il faut que ton corps touche à quelqu'un pour se souvenir qu'il est un corps. Sinon, tu deviens rien.» L'espace du Yukon semble s'être logé dans une langue désarrimée.

La traductrice Linda Gaboriau constatait en 1990 dans la revue *Jeu* que «la langue québécoise est un personnage, aussi omniprésent qu'invisible» dans le théâtre québécois. C'est précisément le contraste avec le répertoire plus ancien qui révèle l'originalité du traitement de «la langue» dans la pièce de Sarah Berthiaume. Là où les discours ambiants restent aux prises avec des dichotomies et des présupposés éculés, surtout en France, *Yukonstyle* mène la question ailleurs, plus loin, dans un territoire «*Larger than life*». L'enjeu est moins de mesurer le français québécois à l'aune du français normatif ou de confronter le français et l'anglais que de trouver des manières de (se) raconter, ensemble, quand on ne s'identifie plus comme un Soi par opposition à un Autre, mais comme une multitude, un agencement fait de rythmes intempestifs et de voix parfois désaccordées. L