



TRANS-

Revue de littérature générale et comparée

16 | 2013

Littérature, Paysage et Écologie

La langue-paysage de Sarah Berthiaume

Anne-Laure Rigeade



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/trans/805>

DOI : 10.4000/trans.805

ISSN : 1778-3887

Éditeur

Presses Sorbonne Nouvelle

Référence électronique

Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *TRANS-* [En ligne], 16 | 2013, mis en ligne le 07 août 2013, consulté le 13 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/trans/805> ; DOI : 10.4000/trans.805

Ce document a été généré automatiquement le 13 mai 2019.

Tous droits réservés

La langue-paysage de Sarah Berthiaume

Anne-Laure Rigeade

- ¹ *Yukonstyle*¹ : dans ce titre, un lieu, un lieu qui se donne aussi comme « style », comme manière d'être et de vivre, de rêver – et d'écrire. D'entrée de jeu, le titre de la pièce de la québécoise Sarah Berthiaume introduit une oscillation entre écriture (« style ») et paysage (« Yukon »), inscrit à l'orée de son texte un paysage qui est d'abord littéraire : le Yukon, au nord du Canada, fut le théâtre de la ruée vers l'or à la fin du XIX^e siècle, mais aussi le territoire mythique des récits que Jack London en rapporta. Parti là-bas, de la baie de San Francisco, en quête d'aventure, il y reviendra la tête pleine d'histoires : l'écrivain a trouvé son paysage, et le style de vie des aventuriers, leur voix. Quid alors de *Yukonstyle*, non plus un récit, mais une pièce, et écrite non par un homme mais par une femme ? Écrire après Jack London et d'autres sur le Yukon pose immédiatement cette question de l'héritage littéraire : que faire de ce cadre paysager ? La question est aussi politique car la représentation est toujours lourde d'enjeux idéologiques. Quelle torsion politique engage alors la plasticité littéraire ? Si London écrivait à l'encre de ses convictions, la fin des idéologies a sonné pour Sarah Berthiaume ; son époque (la nôtre) fait face non plus à la croyance en des temps meilleurs mais à la crainte de la catastrophe écologique. En quoi l'écologie informe-t-elle le texte littéraire ? Cette question a son revers esthétique : comment le monde infuse-t-il la pensée littéraire ? On sait que le mot « paysage » apparaît à la fin du XV^e siècle dans le vocabulaire de la peinture : comme le résume Baldine de Saint-Girons dans une belle formule : « faire du pays un paysage, c'est exactement le transformer en tableau² ». Mais l'implication émotionnelle du spectateur devant le spectacle du paysage abolit la séparation du sujet et de l'objet, du monde et de sa représentation. Lier paysage et littérature revient en réalité à poser la question de la transformation qui affecte le langage empli de paysage.

L'appel du nord : le Yukon, un héritage littéraire

- 2 Un paysage, rappelle Pascal Bouvier, n'a rien de naturel : ce que l'on voit comme paysage (tableau en puissance ou effectif) est le « produit d'une histoire » et le « produit d'un regard »³ ; on ne voit que ce qu'on est préparé à voir, que ce qui nous apparaît soudain comme pouvant faire sens. Les montagnes, par exemple, que leurs habitants n'ont pas regardées pendant des siècles et que les autres craignaient par superstition, ne se sont invitées dans la peinture qu'au XVIII^e siècle parce qu'alors les philosophes des Lumières avaient balayé les superstitions, et parce que se sont imposés le sentiment de leur grandeur et le sens du sublime. Les terres du Yukon ne deviennent paysage que parce que les chercheurs d'or les ont sillonnées, parce qu'elles ont incarné un rêve de richesse, de sauvagerie et de nature, ce que Jack London appelait « l'appel du Grand Nord », et qui continue à résonner pour les grands voyageurs et amateurs de la Yukon Quest, comme Nicolas Vannier⁴. Le regardant est nécessairement impliqué dans le spectacle regardé d'où naît un paysage, qui les transforme l'un comme l'autre, le regardant parce que son horizon est repoussé plus loin, le regardé parce qu'il est investi de nouvelles valeurs. Dans ce cas précis, on les identifie facilement – goût de l'aventure, désir d'enrichissement et d'accès à la propriété rapides, ou encore force, vigueur et vitalisme. Bref, autant de valeurs associées à la société américaine. Il ne faudrait pas croire, cependant, que cette tradition est purement états-unienne : dans *L'Appel du nord dans la littérature canadienne-française*, Jack Warwick bat en brèche ce cliché, associant l'aventure à la littérature américaine et la rêverie bucolique et sédentaire à la littérature québécoise. Il y a, montre-t-il, une continuité dans l'imaginaire nordiste, « dans les deux langues », l'anglais et le français : « L'imagination littéraire, quand elle se tourne vers le Nord, est effervescente et brûlée de curiosité⁵ ». Il s'agit, donc, on y reviendra, d'un imaginaire ouvert, bilingue. À lire les nouvelles de Jack London, on retrouve quelques composantes récurrentes de cet imaginaire : l'étendue blanche du paysage (métaphore de la page blanche à noircir), le voyageur solitaire lancé dans une quête de l'or et/ou de soi, la dignité de l'homme face à la loi (humaine, naturelle, éthique...), la transgression. « Construire un feu » raconte ainsi le voyage à pied d'un homme à travers le désert blanc par moins cinquante degrés Celsius ; mais ce vers quoi il chemine n'est que la mort, à l'approche de laquelle il fait face à un savoir sur le froid, détenu par les Indiens et le chien-loup qui le suit, à une loi naturelle qu'il a voulu transgresser et qui le rattrape⁶.
- 3 *Yukonstyle* retravaille ces composantes mais les détourne et les évide entièrement : la dramaturge s'est appropriée cette littérature narrative masculine mais l'a dépouillée de son caractère viril et épique. Certes on ne peut guère affirmer que la pièce déconstruit les « conventions et [l]es codes patriarcaux » comme *La Nefs des sorcières* (1971), comme tout un pan de la dramaturgie québécoise féminine⁷, mais il n'est pas anodin que ce texte écrit par une femme dévoie la mythologie héroïque des chercheurs d'or. Le voyageur solitaire est dans *Yukonstyle* une jeune fille de 17 ans, Kate, qui prend le bus, fuyant on ne sait quoi et fait du « coast to coast ». C'est elle l'élément déclencheur de l'action théâtrale puisque, débarquée à Whitehorse, la capitale du Yukon, elle est recueillie par Yuko, qui la ramène chez elle, dans l'appartement qu'elle partage avec Garin, son colocataire, perturbant l'équilibre de leur vie à tous les deux. Mais la transgression accomplie par Kate a tout d'une fugue d'adolescente qui tente désespérément d'être prise au sérieux : habillée en « poupée » manga, la jeune fille fait du stop par moins 45° (la température de « Construire

un feu »), et tombe enceinte parce qu'elle a eu une brève aventure avec un jeune homme dans le bus. L'épisode des pieds gelés, qui marque un tournant dramatique dans « Construire un feu », est repris dans la scène 10, mais il est totalement désarmorcé : Kate a chaussé ses bottes et est sortie dans le froid ; frigorifiée, elle rejoint Yuko dans le restaurant où elle travaille et celle-ci lui réchauffe les pieds dans la chaleur crasseuse du fastfood. Si Kate fuit plus qu'elle ne cherche, elle trouve bien de l'or pourtant, mais un or terni : l'or, c'est d'abord Jamie dans le bus, dont le corps semble « lumineux [...] comme si les lignes électriques passaient encore à travers » (p.30), Jamie qui met Kate enceinte et disparaît. L'or, c'est ensuite Goldie, la mère de Garin, une prostituée, une Indienne assassinée par un tueur en série près de trente ans auparavant, à qui Kate ressemble par son accoutrement (p.13) – Goldie, gold, l'« or ». Au moment où Kate arrive dans la vie de Garin, son père lui parle de cette mère jamais connue, morte l'année de ses deux ans, sur laquelle il gardait le secret. Cette révélation n'est que la chronique d'une tragédie annoncée, puisque dès la scène 2, les personnages suivent à la télévision les progrès du procès de Robert Pickton (p.12), agriculteur et tueur en série canadien, qui fut soupçonné du meurtre de 49 femmes, majoritairement des prostituées amérindiennes. La présence de la loi se réduit ici aux échos télévisuels, à la fois sordides, dérisoires et tragiques, du procès Pickton, qui, pour dissimuler les corps de ses victimes, les donnait à manger à ses porcs (scène 8, p. 34-35).

- 4 La piste des chasseurs, les camps et l'or ont disparu avec l'aventure et ses dangers ; ne reste que le froid à qui vont les premiers mots de la pièce : « Whitehorse./ La nuit./ L'hiver/ Moins 45 degrés Celsius. La limite entre le froid et la mort » (p.10). Mais là est peut-être l'essentiel : la version dévoyée du récit d'aventure ne répond pas à un goût de la parodie chez Sarah Berthiaume, mais bien plutôt à une volonté de déplacer l'attention vers ce froid qui pousse les corps à se rapprocher, à se heurter, mais aussi à s'habiller et à se déshabiller. Le texte est ponctué de didascalies indiquant que les personnages enlèvent ou remettent des couches vestimentaires : ainsi dans la scène 2, les deux femmes « enlèvent leurs bottes » (p.12) comme dans la scène 10 où Yuko « enlève ses bottes » à Kate (p.42) ; à la fin de la scène 8, Garin « prend son manteau et sort » (p.35). Ces indications scéniques sont bien sûr la trace d'une réalité climatique, de l'expérience de vie dans le grand froid. Mais elles ont aussi une valeur symbolique, comme cela apparaît clairement dans la scène 9 où Dad's, le père de Garin, sort de la salle de bain « à moitié nu » (p.36). La nudité physique correspond à un moment de grand désespoir psychique, ainsi exhibé, de grand dénuement intérieur. Les vêtements apparaissent donc comme des éléments réalistes autant que comme les traces d'une volonté de se protéger contre un dehors hostile, contre un danger venant des autres. Au contraire, les corps se rapprochent par moments, poussés les uns vers les autres par le froid. C'est ainsi que Dad's explique à Garin pourquoi il a fini par aller voir une prostituée : « 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. Rien qu'un petit point flou sur la map du Yukon. » (scène 11, p. 47). On ne sait plus, du corps (seul) ou de l'espace (« vide ») lequel disparaît d'abord : le froid et le silence blanc poussent les corps à se rapprocher pour ne pas disparaître – pour que le corps puisse continuer à percevoir le paysage (à se sentir corps à travers ses sensations) et pour que le paysage continue à être perçu. Le paysage devient littéralement une affaire de corps selon une véritable phénoménologie de la perception telle que l'expose Michel Collot dans *La Pensée-paysage*. Michel Collot repart de la distinction faite par Husserl entre *Körper* (le corps physique localisable dans l'espace

objectif) et *Leib* (le corps vécu qui, par ses perceptions, recrée son propre espace), puis développe les analyses que cette distinction a inspiré à Merleau-Ponty pour lier le corps, l'esprit et le monde, pour souligner le rôle médiateur du corps dans l'activité perceptrice⁸. Il en tire une conclusion essentielle pour la pensée : au fondement de la « pensée-paysage », il y a une « transgress[ion] [d]es dichotomies habituelles de la pensée conceptuelle, non seulement celles du sensible et de l'intelligible, du visible et de l'invisible, mais aussi celles du sujet et de l'objet, de l'espace et de la pensée, du corps et de l'esprit, de la nature et de la culture⁹ ». Cette pensée de la continuité entre le dedans et le dehors ou entre les êtres vivants définit précisément une écologie, un système d'interdépendance, dans lequel à la domination ou à la fusion se substituent « l'interaction » ou « la collaboration »¹⁰. Or c'est très précisément sur ce mode là que se nouent les rapports entre les personnages dans *Yukonstyle*.

L'écosystème de *Yukonstyle* : une configuration politique

- 5 Edgar Morin définissait ainsi l'écologie : « Science épistémique par nature, l'écologie ne peut décrire et concevoir qu'en considérant les interactions organisatrices entre constituants extrêmement divers¹¹ ». La pièce de Sarah Berthiaume tient par ces « interactions organisatrices entre constituants extrêmement divers » : les personnages (Yuko, Garin, Kate, Dad's) entrent non pas seulement dans un système de relations affectives et sociales mais dans une véritable organisation organique qui fait de l'histoire de chacun la clé de l'histoire de l'autre. On peut distinguer quatre strates et quatre histoires : d'abord (chronologiquement), l'histoire des relations sexuelles et amoureuses de Goldie et Dad's ; ensuite, l'histoire de Yuko et de sa sœur, Chihiro, morte de déshydratation pendant une rave party (p. 43) ; puis, l'histoire d'amour de Kate et Jamie dans le bus ; et, enfin, le temps présent, mêlant deux trames – l'histoire d'amour naissante entre Yuko et Garin, et la mort du père de Garin. Les personnages et ces strates s'éclairent et se complètent donc de trois manières. Spéculaire d'abord : le passé reflète le présent comme pour prédire aux personnages leur avenir. Le couple Yuko/Garin est ainsi préfiguré par les couples Goldie/Dad's et Kate/Jamie, joués d'ailleurs par les mêmes comédiens (d'après la liste des personnages, le même acteur incarne Garin et Jamie, et la même actrice, Yuko et Goldie). Ensuite, le personnage de Kate a une fonction révélatrice pour les autres personnages, dont elle fait resurgir le passé. Habillée à la mode japonaise (« Harajuku girl » - p. 14), la jeune fille qui « trouve toujours le moyen de se mettre dans la marde » (p. 43) réveille chez Yuko le souvenir de sa sœur et de l'impossible deuil de celle qu'elle a fui. Ses vêtements et son obsession pour les tueurs en série ramènent Garin vers sa mère et font resurgir la question de son identité avec violence. Enfin, l'intensité de l'interaction entre les personnages se manifeste dans l'attitude de réparation et de consolation que leur expérience leur permet d'avoir vis-à-vis des autres. C'est parce que Yuko vit dans l'impossible deuil de sa sœur qu'elle convainc Garin de retourner auprès de son père pour vivre avec lui ses derniers instants (p. 62) ; c'est parce que Dad's sent la vie en Kate, pose sa main sur son ventre de femme enceinte, que sa mort, véritable apothéose païenne, est douce (p. 65). Si les personnages paraissent ballottés par le sort, en proie à leurs névroses et à leurs démons intérieurs, ils n'existent en réalité que parce qu'ils sont reliés à tous les autres. L'identité se définit par tous ces liens, davantage que par des caractéristiques propres qui isoleraient chacun dans sa tour d'ivoire. La progression de

l'action reposant précisément sur la découverte de ces liens, la pièce fait apparaître non la séparation mais la mise en relation.

- 6 *Yukonstyle* ne délimite donc pas de périmètre, de territoire clos et stable, mais au contraire s'installe dans l'entre-deux de l'échange, sur la « limite entre le froid et la mort » (p. 10) qui décrit l'hiver canadien. C'est bien sur cette zone limite que se déploie la pièce, cette zone poreuse, si poreuse que les morts entrent sur scène. La mort prend deux visages : le premier, humain, est celui de Goldie la squaw qui revient et raconte son destin (scène 11) de femme, d'Amérindienne arrachée à sa mère pour « désapprendre [s]a langue à grands coups de strap » dans un pensionnat (p. 48), et finir prostituée. Le second visage de la mort est celui, animal, symbolique, du corbeau : « ma mère moitié corbeau » dit Goldie, qui a transmis cela à Garin, « moitié corbeau moitié haine moitié native moitié blanc » (p. 58). Le corbeau, qui se confond de fait avec Goldie, quand elle apparaît à Dad's (p. 37-38 et 65-66), introduit dans la pièce une dimension chamanique : le corbeau est dans la mythologie indienne à l'origine de la création du monde. L'ethnologue Dominique Legros raconte cette histoire qui commence par un déluge, à l'issue duquel le corbeau trouve un phoque qu'il contraint à aller chercher les morceaux de la terre enfouie sous la mer¹². Le corbeau agence ensuite ces morceaux de terre, les recolle, colmate les brèches pour reconstituer le monde disparu. *Yukonstyle* circule donc également sur une zone limite dans ses choix esthétiques, entre réalisme et fantastique, entre évocation de la réalité sociale du Yukon et fantaisie sombre de l'hallucination. Le mélange d'humanité et d'animalité chez la mère de Goldie ne fait qu'exacerber le caractère mêlé de toute identité dans cette pièce. En effet, les personnages ne sont les « autochtones » d'aucun pays : Kate est une fugueuse déguisée en héroïne manga ; Yuko s'est exilée dans la ville où il y a le moins de Japonais au monde (scène 2, p. 14) ; Garin est un métis, partagé entre ses « moitiés » (p. 58). Les identités fracturées de ces personnes déplacées, et marginales à leur manière, résistent aux opérations de réduction à l'un : le choix de la marge, du multiple, de l'étranger radical en ce qu'il n'est nulle part chez lui oppose un démenti à l'évidence de l'identité unitaire, unilingue, mono-nationale. Jouer l'interface, la zone d'échange sans frontière contre le territoire national a donc un double enjeu politique et philosophique : la souveraineté de l'unité (nationale et psychique) se trouve puissamment remise en cause. Or rappelons que cet enjeu est (ou a été) particulièrement fort au Québec, où l'identité nationale ne s'affirme que dans les années soixante, au cours de la « Révolution tranquille ». Le théâtre occupe une place importante dans ces revendications politiques, dramatisées chez Jean Barbeau¹³ par exemple, ou portées par les pièces de Michel Tremblay dont *Les Belles sœurs* firent l'effet d'un véritable coup de tonnerre en 1968. Le théâtre, commente Gilbert David à propos de Tremblay, « se doit dorénavant d'affirmer sa québécoisité par son regard, ses thèmes, ses personnages et son langage¹⁴ ». Certes, le mouvement d'affirmation nationale a été balayé dès les années quatre-vingt, et écarté après le second référendum de 1995, le « non » à la question de l'indépendance du Québec l'ayant emporté. Toutefois, comme le montrent les travaux de Louise Ladouceur, la méfiance et les tensions restent fortes face aux phénomènes de bilinguisme¹⁵ ; la peur d'une américanisation massive au Québec n'y est pas pour rien. Or Sarah Berthiaume ne reconduit pas ces fractures linguistiques, ne revendique aucune langue mais crée un idiome multiple et à la fois familier et étranger pour tous.

La parole du monde : l'invention d'une langue-paysage

- 7 Il faut préciser dans quelles langues est écrit *Yukonstyle* puisqu'il y en a trois. Les dialogues, d'abord, qui composent l'essentiel du texte, sont rédigés dans un québécois que Sarah Berthiaume dit avoir voulu très proche de l'anglais. Le québécois est, comme le définit le linguiste Paul Laurendeau, un « vernaculaire du français parlé par la majorité de la population du Québec¹⁶ ». L'abondance dans la pièce de « mots du discours » que Jean-Marc Léard identifie comme typiquement québécois (« Faque » ; « coudon » ; « pis ») confirme ce caractère oral et local¹⁷. La prononciation est même inscrite dans le texte : « merde » devient « marde » (p. 12). Ainsi, la langue des dialogues est relâchée, quotidienne, familière voire argotique – et exotique pour un français : le texte fourmille d'expressions idiomatiques (« faire du pouce », « faire la rue », « avoir frette »), d'anglicismes (« un couple de mois », « tu me bullshites », « trustable », ...), de phrases à la syntaxe fort peu orthodoxe (« tu veux-tu, genre, te la pogner », p. 20 ; « Fais-toi-z'en pas », « parle-lui pas de ça », p. 25). Mais à ces dialogues, les monologues visionnaires des personnages opposent un contrepoint stylistique et linguistique frappant : ces sept monologues sont dans un français très écrit, et ont, au contraire des dialogues, l'étrangeté du rêve : « Pendant que je cherche de quoi habiller le corps de Kate/ Du coton pour mettre sur ses engelures et son ventre habité/ Garin la regarde respirer à travers sa porte close » (p. 15). Les chaînes sonores, assonances ou paronomases (habiller/ habité), et les images (la métaphore du « ventre habité »), les synesthésies (« regarder » pour « écouter » respirer à travers la porte close) donnent à la prose une teinte poétique. Or au moins l'une de ces langues est étrangère pour les acteurs : la pièce, montée deux fois cette année¹⁸, simultanément à Montréal et à Paris, a été jouée en avril par une troupe québécoise et par une troupe française. Le jocal est pour les Français un idiome étranger – puisque « parlé par la population québécoise » – et Sarah Berthiaume a pu insister dans certaines de ses interventions sur le fait qu'elle a voulu rendre le français des monologues étranger à un public de Québécois à force d'étrangeté¹⁹. L'entre-deux (entre oral et écrit, entre la marge et le centre) place les acteurs comme les lecteurs dans une position de décentrement. L'expérience des récepteurs de l'œuvre rejoint donc celle des personnages en ce sens, d'autant plus qu'intervient une troisième langue, à la fois étrangère pour tous et familière tant elle résonne partout autour de nous. L'anglais se fait entendre dans les chansons américaines à la première et à la dernière scène (« Steack for chicken » des Moldy Peaches ; « Secret tongues » d'Adam Green), ou canadiennes (Neil Young, p. 22 et 36). La pièce rejoue la guerre entre la scène folk-country des années soixante-dix incarnée par Neil Young et le rock new yorkais auto-proclamé « antifolk » des Moldy Peaches, et de son chanteur, qui continue sa carrière en solo, Adam Green. À l'intérieur de la même langue, donc, des gouffres s'ouvrent, à la fois entre les générations (c'est Dad's qui écoute Neil Young) et les tons : alors que « Heart of Gold » de Neil Young est plus nostalgique, le ton de « Steack for chicken » est provocateur, cru et plein d'humour. La chanson offre d'ailleurs un commentaire ironique de la pièce : elle parle de ces jeunes qui quittent leur canapé pour partir à l'aventure. L'autre langue fait rendre à l'histoire un autre son : la chanson traduit l'histoire dans sa langue (l'anglais), dans son langage (musical) et dans sa tonalité (légère), comme pour décentrer le propos, le démultiplier, le faire entrer dans une chambre d'échos.

- 8 Le multilinguisme défait d'emblée l'idée d'une langue qui serait nourrie du sable ou des montagnes, du lieu où on vit/écrit, d'un territoire national, d'un climat, et la langue-paysage de Sarah Berthiaume achève de désunir langue et nation. Certes la langue des monologues, en français mais un français étrange, semble être soufflée aux personnages par la terre. L'origine n'est pas explicitement identifiée : on comprend seulement que les personnages y expriment un savoir qui les dépasse (« Je ne la connais pas encore, cette fille », dit Garin, p. 11), un savoir sur leur propre avenir ou sur un autre (« Garin m'aime d'un amour que je ne soupçonne pas encore », p. 15). Mais l'origine de ce savoir est suggérée par le chemin vertical qu'il suit : à trois reprises en effet, des noms secrets sortent littéralement des entrailles, comme venant du centre de la terre par les pieds et le ventre : « un prénom fait son chemin du chaud de son ventre au bord de ses lèvres/ Et s'échappe en fine buée rose dans la nuit cassante du Yukon » (p. 10), dit Kate dans la première vision de Garin. À la fin de la pièce, alors que Dad's touche le ventre de Kate, celle-ci entre dans une transe où elle voit « un prénom [qui] fait son chemin du chaud de mon ventre au bord de mes lèvres/ Et s'échappe en fine buée d'or dans le blanc cassant des néons » (p. 65). Sarah Berthiaume dit avoir écrit ces monologues en imaginant que « le Yukon traversait les personnages » (p. 7). De fait, le paysage se fait voix, et se fait corps : le corbeau, véritable incarnation du Yukon (c'est l'emblème de l'État), est la forme sous laquelle Goldie apparaît à Dad's.
- 9 Cependant, le paysage dont la langue s'emplit est assimilable au monde tout entier plus qu'au Yukon en particulier. Le Yukon apparaît en effet comme une terre de contrastes et, pour cette raison, capable de recueillir l'hétérogénéité du monde, comme en témoignent le multilinguisme et les identités métissées. Sarah Berthiaume n'est d'ailleurs pas originaire du Yukon, mais raconte qu'elle y a voyagé un jour de désespoir amoureux. Cet éloignement se double d'un goût du multiple : « Quand j'écris, j'aime travailler à partir d'éléments disparates un fait d'actualité, un mythe, un rêve, une vidéo YouTube) et tisser des fils entre eux, comme pour un dessin à numéros ou une constellation²⁰ ». Cette esthétique composite se traduit d'abord scéniquement par le montage, par exemple : ainsi, dans la scène 11, se télescopent plusieurs temps et plusieurs lieux : la chambre d'hôpital dans le présent, la chambre d'hôtel dont se souvient Garin enfant et le meurtre de sa mère qu'il n'a pas pu voir, la scène sans temps depuis laquelle parle Yuko dans sa vision (p. 49-52). Cette esthétique du disparate innerve ensuite l'écriture qui se fragmente par endroits, substituant à la continuité (du récit, des dialogues) de longues listes d'éléments isolés qui résument toute une période de vie (p. 31, 53, 68) : « deux bières tablette, un joint, un Kodak jetable, des mauvaises photos de chevreuil prises dans les bois en arrière, trois pieds de neige, du kraft dinner au thon avec des épices à steack, une grippe, la toilette qui flushe plus, une soirée karaoké [...] » (p. 31). Le mélange trouve, enfin, son image dans la métaphore du stew japonais, le chankonabe : « Et nos vies se mélangent », dit Garin, « comme du chankonabe », ajoute Yuko, « du stew japonais », précise Kate (p. 31). Les voix se mêlent en effet comme les vies, et cette image culinaire, littérialisée dans la pièce lorsque Yuko sert ce plat à Kate (p. 26), le résume bien.
- 10 *Yukonstyle* situe la littérature dans l'ornière de l'écologie de manière extrêmement originale : la pièce de Sarah Berthiaume n'est réductible ni à la réécriture des aventures des chercheurs d'or, ni à de la littérature engagée défendant des valeurs comme celle de la préservation des grands espaces. C'est à la compréhension de l'écologie comme équilibre recherché, comme système de relations entre les éléments d'un tout, que la pièce invite. Les identités sont fragmentées, comme les histoires, les langues et les lieux,

mais l'échange continu entre tout ce qui paraît séparé, dans le mélange, le dialogue, ou la ressemblance, retisse continûment du lien, réconcilie les contraires, rétablit le contact. « À chaque œuvre littéraire correspond [...] un paysage qui lui est propre », écrit Michel Collot, un paysage d'expérience qui « induit une syntaxe profonde, un mode de composition²¹ » : la langue-paysage de Sarah Berthiaume, ancrée dans la terre du Yukon et ouverte sur le tout, offre la vision d'un monde disparate mais où rien ne s'arrache à l'interdépendance qui lui donne sa cohésion, qui en fait un véritable écosystème.

BIBLIOGRAPHIE

Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013.

Pascal Bouvier « Le paysage : de l'esthétique au politique », *Le paysage et la question du regard*, Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur les processus de la création de l'université de Savoie, Malissard, Éd. Aleph, 2003.

Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud/ENSP, 2011.

Louise Forsyth, « L'acte théâtral au féminin : la transgression de la représentation théâtrale par la répétition et le spectacle », in Raija Hellevi Koski, Kathleen Kells, Louise Forsyth, *Les discours féminins de la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco, EMT Text, 1993.

Louise Ladouceur, *Making the Scene : la Traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éd. Nota Bene, 2005. Voir aussi « Écrire dans l'autre langue pour échapper à la tyrannie de la langue unique », communication au colloque « S'exprimer dans la langue des autres », Lille, 7-8 mars 2013, actes à paraître chez Champion en 2014.

Paul Laurendeau, « La langue québécoise : un vernaculaire du français », coll. *Paris-Québec. volume 6*, Centre d'études francophones Université Paris XIII, L'Harmattan, 1985.

Jean-Marc Léard, « Aspects de l'oralité en québécois : les mots du discours », coll. *Paris-Québec. volume 6*, Centre d'études francophones Université Paris XIII, L'Harmattan, 1985.

Dominique Legros, *L'Histoire du corbeau et Monsieur McGinty : Un indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 2003.

Jack London, « To build a fire », *Lost Face*, New York, Macmillan, 1910; « Construire un feu », trad. Christine Le Bœuf, Acte Sud, 1995.

Reginald Hamal (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Jean Cléo Godin, « Chapitre 4 : le théâtre. Première partie : les années 70, l'affirmation identitaire », Montréal, Éd. Guérin, 1997.

Baldine de Saint Girons et Chrystèle Burgard (dir.), *Le paysage et la question du sublime*, Réunion des Musées Nationaux, diffusion Seuil, 1^{ère} éd. 1997.

Jack Warwick, *L'appel du nord dans la littérature candienne-française*, trad. Jean Simard, Éd. Hurtubise HMH, 1972 (*The Long Journey*, University of Toronto Press, 1968).

NOTES

1. Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions Théâtrales, 2013. Les pages citées le sont dans cette édition.
2. Baldine de Saint Girons dans *Le paysage et la question du sublime*, en codirection avec Chrystèle Burgard, catalogue de l'exposition de Valence, avec des articles de Jean-Pierre Cléro, Marcel Destot, Yolaine Escande, Céline Flécheux, Alain Roger, Marianne Roland-Michel et Baldine Saint Girons, Réunion des Musées Nationaux, diffusion Seuil, 1^{ère} éd. 1997, p. 86.
3. Pascal Bouvier « Le paysage : de l'esthétique au politique », *Le paysage et la question du regard*, Centre d'études et de recherches interdisciplinaires sur les processus de la création de l'université de Savoie, Malissard, Éd. Aleph, 2003, p. 61.
4. Voir Nicolas Vannier, *Un hiver sur les traces de Jack London*, France Loisirs, 1997.
5. Jack Warwick, *L'appel du nord dans la littérature canadienne-française*, trad. Jean Simard, Éd. Hurtubise HMH, 1972 (*The Long Journey*, University of Toronto Press, 1968), p. 22.
6. Voir Jack London, « To build a fire », *Lost Face*, New York, Macmillan, 1910; « Construire un feu », trad. Christine Le Boeuf, Actes Sud, 1995. Une première version un peu différente, dans laquelle l'homme ne meurt pas, était parue en 1902.
7. Voir Louise Forsyth, « L'acte théâtral au féminin : la transgression de la représentation théâtrale par la répétition et le spectacle », in Raija Hellevi Koski, Kathleen Kells, Louise Forsyth, *Les discours féminins de la littérature postmoderne au Québec*, San Francisco, EMT Text, 1993, p. 196.
8. Michel Collot, *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature*, Actes Sud/ ENSP, 2011, pp. 42-45.
9. *Ibid*, p. 27.
10. *Ibid*, p. 50.
11. Edgard Morin, *ibid*, cité p. 52.
12. Dominique Legros, *L'Histoire du corbeau et Monsieur McGinty : Un indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, Paris, Gallimard, « L'aube des peuples », 2003.
13. Citons par exemple de Jean Barbeau *Joualez-moi d'amour* (1970) où on voit un jeune homme retrouver sa virilité au moment où la prostituée française qu'il rencontre parvient à parler joual, la langue du Québec.
14. Gilbert David, *Un théâtre à vif : écritures dramatiques et pratiques scéniques de 1930 à 1990*, cité par Jean Cléo Godin, « Chapitre 4 : le théâtre. Première partie : les années 70, l'affirmation identitaire », in Reginald Hamal (dir.), *Panorama de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éd. Guérin, 1997, p. 193.
15. Voir par exemple : Louise Ladouceur, *Making the Scene : la Traduction du théâtre d'une langue officielle à l'autre au Canada*, Québec, Éd. Nota Bene, 2005. Voir aussi « Écrire dans l'autre langue pour échapper à la tyrannie de la langue unique », communication au colloque « S'exprimer dans la langue des autres », Lille, 7-8 mars 2013, actes à paraître chez Champion en 2014.
16. Paul Laurendeau, « La langue québécoise : un vernaculaire du français », coll. *Paris-Québec. Volume 6*, Centre d'études francophones université Paris XIII, L'Harmattan, 1985, p. 98.
17. Voir Jean-Marc Léard, « Aspects de l'oralité en québécois : les mots du discours », *ibid.*, pp. 107-119.
18. *Yukonstyle*, mise en scène de Célie Pauthe au théâtre de la Colline à Paris, du 28 mars au 27 avril 2013 (puis en tournée à Lausanne et à Grenoble); *Yukonstyle*, mise en scène de Martin Faucher au Théâtre d'aujourd'hui, à Montréal, du 9 avril au 4 mai 2013.
19. Voir l'entretien avec Catherine Pont-Hubert, à l'université Paris 3, le 4 avril 2013.

20. Voir Sarah Berthiaume cité sur <http://www.ellequebec.com/societe/culture/nous-sommes-les-filles-sarah-berthiaume/a/51043>.

21. Voir Michel Collot, *La pensée-paysage*, op. cit., p. 203. La deuxième citation est empruntée à Merleau-Ponty, cité par M. Collot sur la même page.

RÉSUMÉS

Dans *Yukonstyle*, la dramaturge québécoise Sarah Berthiaume retravaille le matériau littéraire des récits du Grand Nord et la mythologie des chercheurs d'or non plus pour faire entendre l'épique traversée des espaces vierges de toute conquête, mais pour faire apparaître des modes de relations assimilables à un écosystème. Sarah Berthiaume a en effet choisi de centrer sa pièce sur les rapports d'interdépendance qui unissent les personnages, sur le dévoilement progressif de cette interdépendance profonde. Peu à peu apparaît un équilibre fragile qui est aussi esthétique : la pièce marche sur un fil entre plusieurs langues, entre plusieurs héritages, entre plusieurs identités, de sorte que le lecteur-spectateur fait l'expérience d'un décentrement constant. De paysage littéraire, le Yukon devient ainsi l'analogon identifiant le tissu textuel à l'équilibre naturel.

In *Yukonstyle*, Canadian playwright Sarah Berthiaume completely reconfigures the literary heritage of Great North American narratives and gold diggers' mythology. Her play's aim is not to show the typical epic story of conquest of wide, open spaces, but to signal a new way of relating to one another, likening this act to the functioning of an ecosystem. We progressively discover the deep interdependency of the play's characters, and how their destinies are influenced by one another. Striking a fragile and aesthetic balance, the play operates within several languages and identities so that the spectator loses his or her concept of the center. Once a literary landscape, the Yukon thus becomes the analogon that identifies the text's fabric and creates a natural balance.

AUTEUR

ANNE-LAURE RIGEADE

Agrégée de littérature française (2003)

Docteur en littérature comparée à l'université Paris 8 (2008)

Actuellement enseignante de FLE dans les Grandes Ecoles d'ingénieurs