

Université de Montréal

*Nuage de cendres*

suivi de

*Voir à travers les murs : la teichoscopie dans Yukonstyle de Sarah Berthiaume*

par

Miriam Bolduc

Département des littératures de langue française

Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales

en vue de l'obtention du grade de M.A.

en Littératures de langue française, option recherche-crédation

Avril 2016

© Miriam Bolduc, 2016

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :

*Nuage de cendres*

suivi de

*Voir à travers les murs : la teichoscopie dans Yukonstyle de Sarah Berthiaume*

présenté par :

Miriam Bolduc

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Claire Legendre

**Présidente-rapporteuse**

Marie-Pascale Huglo

**Directrice de recherche**

Jean-Marc Larrue

**Codirecteur de recherche**

Jeanne Bovet

**Membre du jury**

## Résumé

Ce mémoire de recherche-crédation composé de deux parties s'intéresse à l'usage du récit dans la dramaturgie québécoise contemporaine, plus particulièrement à la réactualisation du procédé de la teichoscopie en tant que « vision à travers le mur » et à sa relation avec les images. Prenant comme point de départ un évènement réel, la pièce *Nuage de cendres* raconte, sur le ton de l'ironie tragique, l'éruption du volcan islandais Eyjafjallajökull en 2010 vécue à distance par un volcanologue islandais et une Québécoise en fuite. Envisageant la teichoscopie à la fois comme procédé de montage et opération de conversion du « dire » en « voir », la pièce explore les questions du deuil, du silence, de la cendre et de la fascination pour les images.

La deuxième partie est un essai intitulé *Voir à travers les murs : la teichoscopie dans Yukonstyle de Sarah Berthiaume*. Pour comprendre la circulation à relais de la faculté d'omniscience chez les personnages qui font le récit de leurs « visions à travers le mur », l'étude propose le concept de personnage-voyant. En étudiant la reprise de la figure amérindienne primordiale du corbeau, elle croise les concepts d'« espasstemps » (Dominique Legros), d'anachronisme et de survivance (Georges Didi-Huberman) afin d'analyser la construction, par la teichoscopie, d'un territoire qui résiste aux délimitations. La « vision à travers le mur » marque ainsi le franchissement de toutes les frontières : celles du temps, des lieux, des êtres. L'essai s'attache enfin à montrer que, contrairement à la tendance générale de la dramaturgie québécoise contemporaine où le récit exprime le repli sur soi et l'incommunicabilité entre les personnages, la teichoscopie rend possibles, dans *Yukonstyle*, une ouverture à l'autre et une transmission.

MOTS-CLÉS : Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, teichoscopie, récit, territoire, omniscience, survivance, théâtre québécois contemporain, cendre, image.

## Abstract

Composed of a play and an essay, this M.A. thesis examines the use of narration in contemporary theatre in Quebec. It focuses specifically on the renewal of the device known as teichoscopia, considered as “vision through the wall”, and its relationship with images. The play, *Nuage de cendres*, begins with a true event: it relates, with a tone of tragic irony, the eruption of the Icelandic volcano Eyjafjallajökull in 2010, experienced remotely by an Icelandic volcanologist and a young woman escaping from her life in Quebec. Considering teichoscopia both as an editing process and a means of converting words into vision, the play explores the issues of loss, silence, ashes and fascination for images.

The second part of the thesis consists of an essay titled *Voir à travers les murs : la teichoscopie dans Yukonstyle de Sarah Berthiaume*. In order to analyze the relay of omniscient ability between the characters who narrate what they see through the wall, the essay proposes the concept of the character-seer. It studies how the play integrates the Native American figure of the crow, and how the concepts of “everywhen” (Dominique Legros), anachronism and survival (Georges Didi-Huberman) intersect. Teichoscopia thus builds a territory that resists delimitation: the “vision through the wall” marks the crossing not only of spatial and temporal boundaries, but those between beings as well. Finally, this essay shows how, in *Yukonstyle*, contrary to other contemporary plays that often use narration to express withdrawal into oneself and lack of communication, teichoscopia makes possible true openness and transmission.

KEYWORDS: Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, teichoscopia, narration, territory, omniscience, survival, contemporary Quebec theatre, ashes, image.

## Table des matières

Résumé	ii
Abstract	iv
Table des matières	v
Remerciements	vi
<b>Nuage de cendres</b>	<b>1</b>
<b>Voir à travers les murs : la teichoscopie dans <i>Yukonstyle</i> de Sarah Berthiaume</b>	<b>66</b>
1. Un théâtre de la vision	67
<i>Yukonstyle : le territoire à la jonction du récit et de la vision</i>	69
2. La « vision à travers le mur » : une teichoscopie protéiforme	71
<i>Renouveler la teichoscopie</i>	72
<i>Traverser des murs invisibles</i>	76
3. Le personnage-voyant	78
<i>Voir au-delà du visible</i>	79
<i>Un personnage-rhapsode ?</i>	81
<i>L'intimité révélée</i>	84
4. Le corbeau : mécanique et mémoire de la « vision à travers le mur »	86
<i>Le « trickster » à l'origine du monde</i>	87
<i>La faculté de « transpenser »</i>	89
<i>Une figure anachronique</i>	91
5. Un territoire qui résiste aux frontières	92
<i>Une dynamique du télescopage</i>	95
<i>L'espace et le temps de la survivance</i>	97
6. Une structure organique	99
<i>Une transmission souterraine</i>	101
Bibliographie	106

## Remerciements

Je tiens d'abord à exprimer ma reconnaissance à ma directrice et mon codirecteur, qui m'ont permis de suivre mes intuitions, dans la création comme dans l'analyse, et m'ont guidée dans la manière de les approfondir. Merci à Marie-Pascale Huglo pour sa patience, pour ses lectures justes et sensibles. Merci d'avoir accompagné cette histoire de volcan, depuis le tout début, avec autant de générosité et de bienveillance. Merci à Jean-Marc Larrue pour son enthousiasme envers mon projet et ses lectures rigoureuses qui ouvrent des pistes ; merci de m'avoir accordé une grande confiance, tant dans mes recherches que dans mon travail à la Théâtrothèque.

Un immense merci à mes parents, Joanne et Jean-Claude, pour leurs encouragements constants et leurs bras toujours ouverts. Votre soutien est inestimable.

J'aimerais aussi remercier chaleureusement Ariane, Stéphanie, Mireille et Guillaume. Votre amitié et les nombreuses périodes de rédaction passées avec vous ont compté pour beaucoup. Merci à Marianne pour les échanges féconds à propos de *Yukonstyle*, à Charlotte pour les bonnes questions et le cours de prononciation, à Véronique pour la liberté d'interprétation, à Jennifer et à Sophie pour l'écoute. Merci tout particulièrement à mon amie Émilie, complice de création et de réflexion, pour ses lectures attentives et sa présence dans les moments de doute.

Je souhaite également saluer tous ceux et celles qui ont contribué, à un moment ou à un autre, à mon cheminement dans l'écriture de ce mémoire. Merci à Frédéric Sasseville, qui a allumé une étincelle en me parlant d'un volcanologue. Merci à Isabelle Côté, à Guylaine Trudeau et aux participants des ateliers du Théâtre Aphasique qui m'ont généreusement accueillie parmi eux à l'automne 2014. Votre détermination est bouleversante, inspirante. Merci à Martine-Emmanuelle Lapointe, dont les conseils de lecture ont enrichi ma réflexion, et à Claire Legendre, dont le séminaire a permis l'écriture de la scène 1. Merci à Kayla et à Alex pour leur aide à la rédaction de l'abstract. Je salue aussi mes collègues de la Théâtrothèque et du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises, pour les moments partagés.

Je remercie enfin le Conseil de recherches en sciences humaines et le Fonds de recherche du Québec — Société et culture pour leur soutien financier lors de la rédaction de ce mémoire.

**Nuage de cendres**

*La survivance des cendres et celle des images :  
tel est le terreau, le sol de nos hantises présentes.*

Georges Didi-Huberman,  
*Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*

## PERSONNAGES

**Jeanne Voyer.**

**Fjólar Styrmirsson** : volcanologue islandais.

**Marcel Voyer** : ancien contremaître dans une mine. Père de Jeanne et de Maryse.

**Maryse Voyer** : hygiéniste dentaire. Sœur de Jeanne.

**Erik** : assistant de Fjólar à l'Université de Reykjavik.

**Le Chœur retenu au sol** : formé de Jeanne, Lucie et Hector.

**Le Chœur héréditaire** : formé de Maryse, Jocelyne, Louis et Denise.

**Le Chœur en suspens** : formé de Lucie, Hector et Julien.

**Émilie et Martha** : voisines de Jeanne dans l'avion.

**Les commis des gares de train.**

## SCÈNE 1

*17 avril 2010, aéroport Charles-de-Gaulle.*

*Jeanne, Hector et Lucie forment le Chœur retenu au sol. À l'écart de ce groupe, le volcanologue islandais Fjólar Styrmirsson. Il est agité et ressort constamment de son porte-document le même tableau de données pour l'examiner.*

**FJÓLAR.** J'entendais la phrase en boucle : Fjólar, l'Eyjafjallajökull est en éruption.

Fjólar, l'Eyjafjallajökull est en éruption.

Fjólar, l'Eyjafjallajökull est en éruption. (*Un temps.*)

Je n'ai rien répondu.

Erik croyait que la ligne était coupée : Fjólar ? Tu m'entends ?

J'étais muet, comme si je ne savais plus dans quelle langue il parlait.

Je répétais les mots dans ma tête :

Fjólar, l'Eyjafjallajökull est en éruption.

Ils prenaient toute la place.

C'était les seuls mots qui existaient.

*Jeanne observe Fjólar pendant son monologue, sans pouvoir l'entendre.*

**HECTOR.** Paraît que les particules de cendres dans l'atmosphère, ça se transforme en ciment liquide, ça rentre dans les moteurs de l'avion pis ça les bloque.

**LUCIE.** Dans les poumons aussi, le ciment liquide. Tu respirez ça, pis c'est la dernière affaire que t'auras respirée.

**JEANNE,** *revenant à la conversation du Chœur.* T'es sûre ?

**LUCIE.** Ils l'ont dit aux nouvelles.

**HECTOR.** Tu meurs pas sur le coup, quand même.

**LUCIE.** C'est peut-être plus comme l'amiante. Tu meurs à petit feu.

*Les prochaines répliques du Chœur s'enchaînent rapidement.*

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Anyway on en respirera pas, l'avion part pas, il y a rien qui se passe depuis trois jours, pis on manque :

**HECTOR.** Le meeting avec les clients

**LUCIE.** Le show de claquettes de la plus jeune

**JEANNE.** La fête de mon père

**LUCIE.** La conférence

**HECTOR.** Les dossiers qui s'accumulent

**JEANNE.** Les ballounes, les chandelles, les sourires sans rien dire

**LUCIE.** Le cinq à sept du jeudi soir

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Le grondement de la cafetière, du toaster, de l'ordi, de l'heure de pointe, le bourdonnement enveloppant du quotidien.

**FJÓLAR.** Erik a raccroché.

Il a rappelé quelques minutes plus tard, j'avais encore le téléphone à la main.

J'ai fini par répondre quelque chose : OK. Merci.

Puis je ne sais plus.

Je crois que la ligne a vraiment été coupée.

Erik est parti voir le volcan et moi je suis resté à l'Institut de physique du Globe, j'ai cherché comment revenir, mais sans avion c'est sans issue, par bateau ce serait beaucoup trop long.

Erik est parti voir le volcan et moi je suis resté à l'Institut à regarder des cartes satellites, à observer la masse sombre, le nuage de cendres qui se déplace comme un essaim de mouches noires, qui s'étend, s'étend

Et tente de recouvrir tous les continents comme pour les conquérir

Se déposer sur le monde, le salir

Bloquer les avions, nous garder figés, immobiles, impuissants

Et m'asphyxier à distance.

**LUCIE.** Chaque homme en veston bleu qui ressemble à un pilote

**JEANNE.** Chaque convoi de valises

**HECTOR.** Chaque annonce à l'intercom

**JEANNE.** Chaque hôtesse de l'air qui passe avec les talons qui claquent

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Et je pense que ça y est, qu'on pourra enfin décoller !

**HECTOR.** Mais le tableau des départs est encore jammé.

**JEANNE.** Le monde entier est encore sur « Pause ».

**LUCIE.** À regarder l'Eyjaf...

**HECTOR.** L'Eyjaffalaju...

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Le maudit volcan de marde qui crache son nuage de cendres de marde dans le sens du vent.

**FJÓLAR.** Je revois mon enfance de fascination pour les roches  
Pour les couches de sol que je ne savais pas nommer ni compter  
Je voulais toutes les déterrer, les sentir, les examiner  
Je poursuivais mon enquête sur le souterrain  
Ce qui se tisse et se détruit continuellement loin des regards  
Ce qui se trame comme des conspirations.

Je revois les nuits blanches, les examens, les tableaux de calculs et cette volonté de fer qui me disait : c'est pour ça.

C'est pour ça.

Pour la beauté terrible des volcans

Pour le mécanisme mystérieux de la terre

La pulsation qui gronde

Le secret bien gardé de ce qui s'infiltré et surchauffe

Et surgira des fissures

Déchaîné survolté.

Toute cette rage qui travaille

Me travaille

Me trahit.

**HECTOR.** Et on est pognés ici pour combien de temps encore ?

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** On sait pas !

**JEANNE.** Pas d'informations, pas d'indices, rien !

**LUCIE.** On est pris en otages.

**JEANNE.** Pis on dirait que c'est l'air figé de l'aéroport qui nous prend en otages, qui nous garde prisonniers de notre angoisse, de notre irritation. Depuis trois jours qu'il y a rien qui bouge, l'air s'est épaissi, englué. *(Une pause. Puis, pour elle-même, en regardant Fjólar.)* L'air est devenu tellement dense qu'on a l'impression d'avaler de la cendre quand on respire.

**FJÓLAR.** Fallait que ça arrive maintenant, quand je suis loin, quand je ne suis pas là pour respirer la poussière et me salir les mains.

Fallait que ça arrive maintenant, je ne peux pas croire que c'est une coïncidence, ça ne peut pas être un simple hasard

C'est cruel et

Et j'ai envie de dire délibéré, oui, délibéré, comme s'il avait attendu que je m'éloigne...

Dix-huit ans que je l'observe, le mesure, le compare, que je l'imagine sous la glace

Ça ne peut pas être un simple hasard.

**LUCIE,** à *Hector et Jeanne.* En tout cas, ça nous fait rencontrer des nouvelles personnes...

**JEANNE.** Dix mille vols annulés, ça fait beaucoup de nouveaux amis.

*Les quatre prochaines répliques s'enchaînent rapidement.*

**LUCIE.** Mais quand même, on est chanceux

**JEANNE.** On pourrait être obligés de dormir ici

**HECTOR.** Sur les sièges raidés

**LUCIE.** Avec des appuie-bras

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Exprès pour qu'on puisse pas se coucher.

**HECTOR.** Bonne occasion pour les hôtels, c'est clair. Ça déborde partout.

**LUCIE.** Mais pas pour les compagnies aériennes. Paraît qu'elles perdent quasiment 200 millions de dollars par jour.

**HECTOR.** Vous allez me faire pleurer.

**JEANNE.** Trois jours sans trafic aérien, pis le monde s'écroule.

**LUCIE.** Rien à faire.

**HECTOR.** Paralysé.

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Volcan de merde.

*Fjólar se redresse et passe précipitamment près du chœur. Jeanne l'arrête.*

**JEANNE.** Votre avion va partir ?

**FJÓLAR.** Non, je...

**JEANNE.** Ah. *(Se rendant compte qu'elle agrippe toujours son bras)* Excusez-moi.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Il faut attendre encore, le nuage de cendres a huit kilomètres de hauteur et le courant-jet est anormalement stable vers le sud-est...

**HECTOR,** *s'approchant.* Vous avez l'air bien informé, vous.

**FJÓLAR.** Je suis volcanologue.

**LE CHŒUR RETENU AU SOL,** *parcouru par une rumeur.* Ah ! Il va pouvoir nous dire !

**HECTOR.** Savez-vous combien de temps on va être bloqués ici ?

**FJÓLAR,** *après un temps.* Non.

**LUCIE**, *pointant le tableau de données qu'il tient dans ses mains.* Vous pouvez pas calculer ça, avec vos données ?

**FJÓLAR.** Non.

**HECTOR.** Vous avez quand même une petite idée de combien de temps ça peut durer ?

**FJÓLAR**, *irrité, abattu.* Ça dépend de plusieurs facteurs...

**HECTOR.** Mais disons, le scénario le plus probable...

**FJÓLAR**, *le coupe.* L'Eyjafjallajökull, c'est presque mon volcan, vous savez. Ça fait dix-huit ans que je l'étudie.

**JEANNE.** Vous voulez dire, ce volcan-là en particulier ?

**LUCIE**, *dans un effort vain pour bien le prononcer.* L'Eyafollakojoll ?

**FJÓLAR.** Oui, l'Eyjafjallajökull.

**LUCIE.** Mais ça veut dire que...

**HECTOR.** Comment ça se fait que vous êtes ici, pis pas là-bas ?

**FJÓLAR.** J'attends mon avion.

**JEANNE.** Vous aussi !

**LUCIE.** Vous êtes bloqué ici !

**FJÓLAR.** Depuis trois jours.

**JEANNE.** Pis vous pouvez pas aller voir l'éruption.

**HECTOR.** Pendant que vos collègues ont les deux pieds dans la bouette de magma.

**LUCIE.** Et ça fait longtemps que vous êtes à Paris ?

**FJÓLAR.** Je devais rester deux jours seulement, pour donner une conférence.

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Pis fallait que ça arrive maintenant.

*Un temps.*

**LUCIE.** Je suis désolée pour vous.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Au moins, les gens là-bas ne sont pas en danger.

**LUCIE.** Une chance.

**HECTOR.** En tout cas, eux autres, au moins, ils sont chez eux, les chanceux.

**JEANNE,** à Hector. Oui, pis leurs maisons sont enterrées en dessous de la cendre.

**FJÓLAR.** Il y a eu beaucoup d'évacuations, à cause des inondations.

**JEANNE.** Il y a des inondations en plus ?

**FJÓLAR.** Le volcan est recouvert d'un glacier, alors forcément...

**LUCIE.** Il a l'air de... prendre beaucoup de place, le nuage.

**FJÓLAR.** C'est parce qu'une deuxième cheminée s'est créée au sommet du volcan, sous la calotte glaciaire. C'est la vaporisation de la glace qui projette la cendre aussi loin.

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Pis ça pogne dans le vent.

**HECTOR.** Vous aviez pas prévu ça !

**FJÓLAR.** Non. On n'avait pas prévu ça. (*Un temps.*) Bonne chance à vous.

**LUCIE,** émue. Bonne chance à vous aussi !

*Le chœur le salue ; Fjólar s'éloigne.*

**JEANNE.** Paraît que la dernière éruption de ce volcan-là, c'était en 1821.

**HECTOR.** Ça fait quasiment 200 ans.

**LUCIE.** Imagine !

**JEANNE.** C'est quelque chose que t'espères depuis des années.

**HECTOR.** T'attends que ça arrive.

**JEANNE.** T'espères tellement que ça arrive avant que tu meures.

**LUCIE.** Pis quand finalement ça y est, c'est le moment, ça arrive...

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** T'es pas là.

**HECTOR.** Tu suis ça de loin avec des données récoltées par d'autres que toi.

**JEANNE.** Des fois, il y a des choses qu'on fait ou qu'on fait pas pis on le regrette, mais ça...

**LUCIE.** C'est tragique.

*Hector retient un fou rire.*

**LUCIE.** Qu'est-ce qu'il y a ?

**HECTOR,** *en éclatant de rire.* Pauvre volcanologue !

*Jeanne et Lucie ont du mal à retenir leur rire, elles aussi. Un temps.*

**HECTOR.** Reste qu'on est encore pris ici

**LE CHŒUR RETENU AU SOL.** Pis personne sait jusqu'à quand !

**FJÓLAR.** C'est fini.

C'est fini.

L'Eyjafjallajökull est en éruption

Et je ne suis pas là pour le voir  
Il vomit de la lave et fait fondre le glacier  
La cendre colle et s'accroche à tout ce qu'elle touche  
Bétail, paysage, moteurs et regards  
Elle s'en saisit  
Et le souille.

L'Eyjafjallajökull est en éruption  
Et il ne m'a pas attendu.

*Un temps. Jeanne s'approche du volcanologue.*

**JEANNE** (à Fjólar). J'ai vu une photo ce matin. C'était un fermier au pied du volcan. Il portait un masque. Il tenait deux chevaux par la bride. En dessous de la photo, ça disait qu'il avait perdu ses deux bêtes la veille dans un brouillard. Tout d'un coup, le ciel avait viré à une nuit noire, opaque, pis les chevaux étaient partis à la course. Le fermier les a retrouvés le lendemain.

Sur la photo, ils ont les sabots pleins de boue pis la crinière emmêlée, on les voit qui secouent la tête. On dirait qu'ils sentent dans l'air ce qui a pris la place de l'air.

**FJÓLAR.** Vous avez vu la photo avec l'aurore boréale ?

**JEANNE.** Non.

**FJÓLAR.** C'est magnifique.

**JEANNE.** Ça peut durer plusieurs jours, hein ?

**FJÓLAR.** Peut-être même des semaines.

*Un temps.*

**JEANNE.** On aurait le temps de sortir de l'aéroport.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Oui, on aurait le temps, mais...

**JEANNE**, *l'interrompant*. Mais si on sort, on sort pour vrai, on va pas juste prendre l'air dans le stationnement.

*Fjólar sourit.*

**FJÓLAR**. C'est vrai que ça ne donne rien d'attendre ici. Autant retourner à l'Institut regarder les dernières cartes satellites...

**JEANNE**. On y va ?

**FJÓLAR**, *surpris et intrigué*. Euh... OK.

**JEANNE**. Moi c'est Jeanne.

**FJÓLAR**. Fjólar.

**JEANNE**. Fíolar ?

**FJÓLAR**. Fjólar.

**JEANNE**. Enchantée.

*Ils sortent.*

**LUCIE**, *à Jeanne et Fjólar*. Vous devriez pas sortir, vous allez perdre votre priorité !

**HECTOR**. On va pas commencer à garder la place du monde qui part.

**LUCIE**. Ça finirait plus.

## SCÈNE 2

*Au Québec. Maryse conduit Marcel chez elle pour la fête qu'elle a organisée. Sur le siège passager, Marcel détache sa ceinture de sécurité.*

**MARYSE.** Papa, remets ta ceinture.

*Un temps.*

Attache-toi.

*Elle s'arrête sur le bord de la route.*

Je repars pas tant que tu t'attaches pas.

*Marcel essaie d'ouvrir la porte, elle ne se déverrouille pas.*

Pis on retourne pas chez vous. T'as compris ?

C'est pour toi que j'ai organisé tout ça. Tu vas voir tes sœurs, tes neveux. Peut-être que tu t'en fous, mais pas eux. Pis pas moi.

Attache-toi papa. On va pas rester ici toute la journée.

*(Avec irritation)* C'est bon pour toi de voir du monde ! De sortir de ton trou !

*Un temps.*

Je m'excuse.

Je te ramène chez toi après le dîner.

*Marcel la regarde sans bouger.*

Promis.

*Maryse rattache la ceinture de son père puis redémarre la voiture.*

### SCÈNE 3

*Jeanne et Fjólar sont dans le RER vers Paris.*

*Jocelyne, Louis, Denise et Maryse composent le Chœur héréditaire, qui célèbre l'anniversaire de Marcel chez sa fille Maryse, à Laval.*

**JEANNE**, *vers le public.* Ma sœur a invité toute la famille, les oncles, les tantes, les cousins. En ce moment, il y a peut-être dix personnes dans le salon de son petit bungalow. Les manteaux sur le lit pis les bottes dans le bain, comme à Noël. Tout le monde est venu, tout le monde a fait un effort pour être là, on sait pas s'il en a encore pour longtemps, mon père, « dans sa condition ». En arrivant les gens sourient, il y a des ballounes de toutes les couleurs, tu t'es donnée, Maryse. Puis ils se tournent vers mon père, répriment la surprise de voir la marchette à côté de sa chaise. Mais ils se remettent de la joie dans le visage et c'est parti.

**LE CHŒUR HÉRÉDITAIRE.** Bonne fête, Marcel! (*Bruits de trompettes de fête en plastique.*)

**JOCELYNE.** 64 ans ! C'est pas rien !

**LOUIS.** Comment tu te sens ?

**JOCELYNE.** Es-tu content ?

**DENISE**, *chuchotant.* Il peut pas parler.

**LOUIS.** Je pensais qu'il pouvait quand même dire des petits mots.

**JOCELYNE**, *en articulant de façon exagérée.* On t'a rapporté une bouteille de vin de notre voyage en Italie. C'est du Barbera d'Asti. J'espère que tu vas l'aimer.

*Un temps.*

**LOUIS**, *à Marcel.* Pis, comment tu vas ?

**MARYSE**, *avant que Marcel puisse tenter de répondre.* Ça va, c'est la routine, hein papa ?

**DENISE**, à Maryse. Est-ce qu'il comprend bien ? J'ai entendu dire que ça peut affecter la compréhension aussi.

**JOCELYNE**. Quand ça atteint le cerveau... c'est pas simple.

**LE CHŒUR HÉRÉDITAIRE**. Ça, c'est sûr.

*Un temps.*

**JEANNE**. Et là, le malaise s'installe. Sourires gênés. On sait pas où poser les yeux, on regarde les autres qui regardent leurs mains, leurs chaises, la décoration.

**JOCELYNE**. C'est beau les guirlandes, Maryse, ça fait très gai.

**DENISE**. Oui c'est vrai !

*Un temps.*

**LOUIS**, à Maryse. Ça se passe toujours bien à la clinique ?

**MARYSE**. Oui, ça va, il y a des journées plus difficiles que d'autres... Il y a des bouches, des fois... entre nous, des fois je me croirais au Moyen Âge ! Mais, comme je dis toujours, pis je me le répète à tous les jours, « chaque bouche mérite le même respect », hein !

**JOCELYNE**. T'es vraiment dévouée, Maryse, c'est beau à voir.

**FJÓLAR**, à Jeanne, *interrompant son histoire*. Tu veux aller où, toi, comme ça ?

**JEANNE**. Je sais pas, mais ah ! Ça fait du bien de sortir de l'aéroport.

**FJÓLAR**. Tu trouves ?

**JEANNE**. On respire mieux, il me semble.

**FJÓLAR**. Ici ?

**JEANNE**. Bon c'est pas l'air pur des montagnes, mais... j'ai moins l'impression d'être figée sur place à attendre.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Je ne peux pas croire que je suis assis dans un wagon de RER pendant que je pourrais survoler le flanc nord du glacier en hélicoptère. Je n'arrive pas à croire à ce qui se passe.

**JEANNE.** Moi non plus on dirait.

*Un temps.*

**JEANNE.** C'est la fête de mon père aujourd'hui.

**FJÓLAR.** Son anniversaire ?

**JEANNE.** Oui. Je pense que toute la famille est là sauf moi.

**LOUIS.** Jeanne est pas là ?

**MARYSE.** Non, elle est encore à Paris. Elle a pas pu revenir à cause du volcan...

**LE CHŒUR HÉRÉDITAIRE.** Oh non !

**JOCELYNE.** Pas le volcan toxique avec la cendre ?

**LOUIS.** Pognée à Paris. La chanceuse.

**DENISE.** Qu'est-ce qu'elle fait là ?

**MARYSE.** Elle m'a dit que c'était pour son travail. Un congrès, j'imagine.

**FJÓLAR.** C'est toujours décevant de manquer des célébrations familiales.

**JEANNE.** Oui.

Je manque les sourires pis les becs sur les joues en série... Je manque les mêmes questions en boucle, oui, toujours la même job, oui, toujours le même appart, oui, toujours célibataire... Je manque le buffet froid, les crudités, les coupes de vin en plastique, je manque les filaments de silence qui s'étirent dans la pièce comme des

fil d'araignée pendant que les gens cherchent fort fort quoi dire pour repartir la conversation...

*Sous le regard pénétrant de Jocelyne, une balloune éclate. Le Chœur héréditaire pousse un cri de surprise pendant que Marcel sursaute et tourne la tête vers le bruit d'explosion.*

**LOUIS.** Eh ben ! C'est vrai que t'es pas sourd finalement, mon Marcel !

*Rires nerveux du Chœur héréditaire.*

**JEANNE.** Je manque la compassion de tout le monde qui traite mon père comme un enfant sénile, je manque la colère qui se transforme en rancune dans ses yeux, je manque son regard qui me fixe, qui m'en veut de le laisser là au milieu des gens qui l'aiment pis qui réussissent pas à cacher leur pitié... Je manque tout ça pis finalement, je pense que... je pense que je suis contente d'être obligée de rester ici. Dans le fond, oui, merci le volcan, merci de m'empêcher de rentrer, je suis soulagée.

*Un temps.*

**JEANNE.** Je devrais pas te dire ça, hein ?

**FJÓLAR.** Il y a au moins une personne dans le monde qui a de la gratitude envers ce volcan-là...

*Un temps. Pendant les prochaines répliques, on voit Marcel qui fouille dans la sacoche d'une de ses sœurs, en sort un paquet de cigarettes et un briquet et se dirige tranquillement vers la salle de bain. Il s'y enferme et essaie de faire tenir la cigarette dans sa main droite paralysée pour allumer le briquet avec sa main gauche.*

**JEANNE.** Mais toi, t'es venu à Paris pour donner une conférence, c'est ça ?

**FJÓLAR.** Oui.

**JEANNE.** Ça s'est bien passé ? C'était sur quoi ?

**FJÓLAR.** Sur les conséquences géologiques de la fonte des glaces causée par les changements climatiques.

**JEANNE.** Ah oui ?

**FJÓLAR.** On prévoit des éruptions plus fréquentes en Islande à cause de ça.

**JEANNE.** Comment ça ?

**FJÓLAR.** La fonte des glaciers enlève de la pression sur les systèmes magmatiques, ce qui fait que le niveau du sol s'élève. Il peut se former des nouvelles poches de magma.

**JEANNE.** OK, ça veut dire que vous avez quand même des moyens de prédire les éruptions.

**FJÓLAR.** Oui, on a des sismographes pour chaque volcan.

**JEANNE.** C'est précis ?

**FJÓLAR,** *ne voyant pas où elle veut en venir.* C'est relativement précis, oui.

**JEANNE.** Et pour l'Eyjafja...

**FJÓLAR.** L'Eyjafjallajökull.

**JEANNE.** Vous avez rien détecté ?

**FJÓLAR.** On a remarqué une hausse de l'activité sismique depuis décembre.

**JEANNE.** Depuis décembre ?

**FJÓLAR.** En fait, ça a augmenté graduellement depuis le mois d'août 2009...

**JEANNE.** Ça annonçait une éruption ?

**FJÓLAR.** Ça indiquait une déformation de la croûte terrestre.

**JEANNE.** À cause de la lave qui remontait ?

**FJÓLAR.** Ce n'est pas aussi simple, mais on peut le dire comme ça.

**JEANNE.** Alors tu t'y attendais.

**FJÓLAR.** Dans une certaine mesure, mais...

**JEANNE.** Pis t'es parti quand même ?

**FJÓLAR,** *après un instant de surprise.* Ça aurait pu arriver dans un an.

**JEANNE.** Tu voulais pas rester ? Au cas où ?

**FJÓLAR.** Je suis juste parti pour deux jours.

**JEANNE.** Mais c'est pas ton volcan ? Celui que t'étudies depuis 18 ans ?

**FJÓLAR.** Oui...

**JEANNE.** T'as pas senti que ça s'en venait plus vite que prévu ?

**FJÓLAR,** *explosant.* Ça ne devait pas se passer comme ça !

*Un temps, long, tendu.*

**JEANNE,** *déboulant presque dans le même souffle.* Là c'est le moment où je sens mon corps se compacter, se compresser, essayer de s'enfoncer dans le siège, de passer au travers jusque dans le plancher, jusque sous le RER, jusque sous les rails, mon corps qui essaie de disparaître sans laisser de trace, mon corps qui comprend toujours avant moi ce que j'aurais dû l'empêcher d'articuler, ce que j'aurais dû taire pis qui a débordé. Mais ça marche pas, mon corps réussit jamais à me faire disparaître pis je reste là, à regarder l'amertume dans ton visage, à te regarder pendant que t'imagines des catastrophes, des accidents, ton cœur qui rate un battement de trop, le train qui déraile pis qui se fracasse contre un mur, le wagon frappé par la foudre, mais ça marche pas, c'est toujours ça le pire, ça marche jamais pis il se passe rien.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** C'est ça.

**JEANNE.** Quoi ?

**FJÓLAR.** Il ne se passe rien.

On a beau sortir de l'aéroport, on a beau continuer jusqu'à l'autre bout du RER, ça ne change rien, on est pris ici et il n'y a rien à faire.

*Un temps. Marcel fume tranquillement dans la salle de bain.*

**JOCELYNE.** C'est quand même dommage que Jeanne soit pas là.

**DENISE.** On le sait que c'est pas de sa faute, mais...

**LE CHŒUR HÉRÉDITAIRE.** Manquer une si belle fête !

**MARYSE.** Voyons il est où Marcel ? Est-ce que quelqu'un l'a vu ?

**LOUIS.** Hey c'est vrai, je sais pas.

**MARYSE.** Câlisse.

**JEANNE.** Fjólar ? (*Il lève la tête et la regarde.*) Peut-être que si t'étais resté en Islande, ça serait pas arrivé. Je sais pas, je me dis que... peut-être que le volcan a attendu ton départ pour entrer en éruption en cachette. Comme les éléphants qui s'éloignent du troupeau pour mourir.

**FJÓLAR.** J'espère que le Katla ne veut pas faire la même chose.

**JEANNE.** Le Katla ?

**FJÓLAR.** Un volcan voisin de l'Eyjafjallajökull, mais dix fois plus gros.

**JEANNE.** Faut trouver une solution pour que tu retournes là-bas maintenant.

**FJÓLAR.** Ça dépend surtout de la direction des vents.

*Un temps.*

**JEANNE.** Il y a pas d'autre moyen d'y aller, à part l'avion ?

**FJÓLAR.** Il y a un ferry, à partir d'un port au Danemark.

**JEANNE.** Il y a pas de bateau qui part de plus proche ?

**FJÓLAR.** Non. C'est le seul. Il part de Hirtshals, au nord du Danemark.

**JEANNE.** Bon ! C'est là qu'il faut aller.

**FJÓLAR.** C'est ridicule. Le bateau s'arrête aux Îles Féroé...

**JEANNE.** Et ?

**FJÓLAR.** Et ça doit prendre au moins quatre jours avant d'atteindre l'Islande !

**JEANNE.** Plus le temps de se rendre au Danemark... en TGV, ça prendrait quoi ? Une journée ?

**FJÓLAR.** Avec les avions bloqués ? Ce serait interminable.

**JEANNE.** Deux jours ? Trois jours ?

**FJÓLAR.** Ajoute les transferts et toutes les escales obligées...

**JEANNE.** On a pas le temps pour des escales.

**FJÓLAR.** Je n'ai pas le temps pour ce trajet-là.

**JEANNE.** Pourquoi pas ?

**FJÓLAR.** Ce serait au moins trois transferts de train... minimum huit jours de transport.

**JEANNE.** Tant qu'à rester ici !

**FJÓLAR.** Les vents peuvent changer de direction d'ici là.

**JEANNE.** C'est possible.

**FJÓLAR.** Il faut rester près de l'aéroport.

**JEANNE.** Et si le nuage bouge pas ? Ce serait plus rapide en bateau.

**FJÓLAR.** Je ne pense pas que...

**JEANNE.** C'est peut-être à nous de bouger.

**FJÓLAR.** À nous ?

**JEANNE.** Gare du Nord ! On descend. Il y a des TGV qui partent d'ici.

*Jeanne tire Fjólar et ils sortent du wagon.*

#### SCÈNE 4

*Gare du Nord. Jeanne et Fjólar font la file devant le guichet. C'est leur tour. Trois personnes attendent derrière eux.*

**JEANNE.** Bonjour. Je voudrais deux billets vers l'Allemagne.

**COMMIS.** L'Allemagne ?

**JEANNE.** L'Allemagne, ou la Belgique... en fait on s'en va au Danemark.

*Le téléphone de Fjólar sonne, il répond en s'éloignant, en même temps que les prochaines répliques.*

**FJÓLAR.** Oui Erik ? Ça va ? Qu'est-ce qui se passe ? Non, je suis à la gare du Nord... Non, ce n'est pas pour visiter... je retourne à l'aéroport tout à l'heure. Rien de nouveau ? Il en pense quoi, Sigmundur ? Attends, je t'entends mal, il y a beaucoup de bruit...

**COMMIS.** Quelle ville ?

**JEANNE.** Au Danemark ?

**COMMIS.** Vous voulez des billets pour quelle ville ?

**JEANNE.** On veut se rendre le plus loin possible. Vers le Danemark.

**COMMIS.** Mais vous voulez passer par quelle ville ?

**JEANNE.** Je sais pas...

**COMMIS.** Madame, je peux rien faire pour vous...

**JEANNE.** Ça peut être n'importe laquelle !

**COMMIS.** Suivant !

**JEANNE.** Attendez. Vous avez pas une carte ?

*En faisant signe au prochain client de s'approcher, le commis pointe un dépliant sur le comptoir.*

**JEANNE**, *restant au comptoir.* OK. Mettons Frankfort.

**COMMIS.** Frankfort. Quelle date ?

**JEANNE.** Aujourd'hui.

**COMMIS**, *avec surprise.* C'est complet.

**JEANNE.** Pis dans les prochains jours ?

**COMMIS.** C'est complet.

**JEANNE.** Bon. Mettons Cologne ?

**COMMIS.** Complet.

*Fjólar, qui a terminé son appel, les observe en restant à distance.*

**JEANNE.** Pis Bruxelles ?

**COMMIS.** Complet.

**JEANNE.** Ben là, c'est complet jusqu'à quand ?

**COMMIS.** Jusqu'en mai.

**JEANNE.** Jusqu'en mai ? C'est ben trop loin !

**COMMIS.** C'est comme ça.

**JEANNE.** Il y a peut-être des annulations ?

**COMMIS.** Vous n'y pensez pas.

**JEANNE.** C'est les avions qui sont bloqués, pas les trains !

**COMMIS.** Suivant !

**JEANNE.** Attendez. Stuttgart ?

**COMMIS,** *aussi exaspéré que les autres clients de la file.* Complet.

**JEANNE.** Mannheim ?

**COMMIS.** C'est complet partout, madame !

**JEANNE.** Pis des villes moins loin... Strasbourg ?

**FJÓLAR,** *s'approchant.* Vas-tu essayer toutes les villes ?

**FEMME EN FILE.** Et puis Londres ? Et Amsterdam aussi tant qu'à y être !

**JEANNE.** Je vais toutes les essayer si y faut.

**HOMME EN FILE.** Vous êtes pas la seule à vouloir partir, mademoiselle !

**COMMIS.** Suivant !

**FJÓLAR,** *embarrassé.* Viens, ça ne sert à rien.

**JEANNE.** Non, c'est important ! Il faut qu'on aille au Danemark !

**FJÓLAR.** Tu vois bien que ce n'est pas possible.

*Fjólar tire Jeanne hors de la file.*

**JEANNE.** Laisse-moi faire, tu vas voir, je vais trouver un moyen !

**FJÓLAR.** Je sais que tu veux m'aider mais là ça ne donne rien.

*Un temps. Ils marchent dans la gare.*

**JEANNE.** Bon, on fait quoi d'abord ?

**FJÓLAR.** Je vais retourner travailler.

**JEANNE.** Il y a pas un endroit que tu voudrais voir ?

**FJÓLAR.** Non. J'ai du travail à faire...

**JEANNE.** Où est-ce que tu travailles ?

**FJÓLAR.** On m'a prêté un bureau à l'Institut de physique du Globe.

**JEANNE.** C'est où ?

**FJÓLAR.** Dans le 5<sup>e</sup> arrondissement.

**JEANNE.** D'ici, ça se fait à pied ?

**FJÓLAR.** Ça doit prendre au moins une heure.

**JEANNE.** OK. On marche ? Je suis plus capable d'être à l'intérieur.

**FJÓLAR.** Tu veux venir avec moi ?

**JEANNE.** Oui.

**FJÓLAR.** Tu ne préfères pas visiter quelque chose ?

**JEANNE.** Non, ça fait une semaine et demie que je suis là pis... je pense que...

**FJÓLAR.** Une semaine et demie et tu en as déjà assez vu ?

**JEANNE.** Non, c'est pas ça, mais... je suis pas vraiment venue pour visiter.

**FJÓLAR.** Pourquoi alors ?

**JEANNE.** Je suis venue pour partir loin de Montréal. *(Ne lui laissant pas le temps de répondre.)* On y va ? J'ai le goût de marcher.

**FJÓLAR,** *vers le public.* Alors on sort de la gare, on se demande par où passer, on décide de prendre le boulevard de Sébastopol...

**JEANNE.** Non, on marche jusqu'au canal Saint-Martin.

**FJÓLAR.** C'est un détour ?

**JEANNE.** Es-tu pressé ?

**FJÓLAR,** *vers le public, après avoir regardé Jeanne un instant.* Alors on marche vers le canal Saint-Martin, c'est vrai que c'est plus beau malgré le ciel gris, lourd de cendres, on dirait que ça va éclater d'une seconde à l'autre...

**JEANNE,** *le coupe.* Mais non, il y a rien qui éclate. On marche le long du canal pis on traverse le 11<sup>e</sup> arrondissement pis le ciel reste le même, comme si tout restait suspendu dans l'attente de quelque chose.

**FJÓLAR.** Arrivés à la Bastille, on se sent encore en sursis, comme si on était encore épargnés malgré nous...

*Sonnerie du téléphone cellulaire de Fjólar.*

**FJÓLAR,** *à Jeanne.* Oh, excuse-moi. *(Au téléphone, en s'éloignant)* Oui ? Bonsoir Erik. Qu'est-ce qui se passe ? Vous êtes partis voir ? Mais les *jökulhlaups* ? Je croyais que la route... Ah, par le flanc nord, d'accord. Je vais regarder ça. Merci. Donne-moi des nouvelles. *(Une pause)* Attends ! Erik ? C'était comment ? Je veux dire, le survoler c'était comment ? *(Un temps)* Oui, je vais regarder les photos.

**JEANNE.** Ça va ?

**FJÓLAR.** Oui, c'était Erik, ils sont allés en hélicoptère...

**JEANNE.** Au volcan ?

**FJÓLAR.** Ils ont survolé le flanc nord...

**JEANNE.** Wow !

**FJÓLAR.** Il m'a envoyé des photos.

**JEANNE**, *vers le public*. Alors on se dépêche de traverser le pont d'Austerlitz, on contourne le Jardin des plantes, on entre finalement dans l'Institut de physique du Globe pis là j'essaie de rattraper Fjólar qui s'élanche dans les escaliers. On arrive essoufflés dans un petit bureau du quatrième étage.

*Fjólar ouvre son ordinateur portable. Un temps. Ils regardent les photos.*

**FJÓLAR**. Regarde.

**JEANNE**, *vers le public*. De loin, la vapeur blanche se mêle à la cendre, ça ressemble à un gros chou-fleur sale, gigantesque pis difforme. La fumée a l'air tellement dense. On dirait que c'est solide. On dirait qu'on pourrait grimper dedans, s'abriter avec les filaments de cendre pis se blottir dans le tourbillon.

De plus proche, c'est un rideau de poussière qui barre la route, un mur de fumée opaque à couper au couteau. L'hélicoptère encore au sol, au premier plan.

*(À Fjólar) C'est lui, Erik ?*

**FJÓLAR**. Non, ça doit être le pilote.

**JEANNE**, *vers le public*. Et là, on décolle. Plein de photos prises en vol. Du gris avec un petit coin bleu qui nous rappelle qu'il y a du ciel derrière. Des variations de textures, des bouffées de blanc, des filaments d'ombre pis du noir granuleux.

*Un temps.*

Pis maintenant... *(avec surprise)* c'est des photos avec juste du gris. Plus de coin bleu. Comme si le ciel existait plus, comme si les fibres de cendres avaient tout englouti...

*(À Fjólar) Ils sont allés dans le nuage ?*

*(Vers le public)* Mais Fjólar m'entend pas. Lui aussi, la cendre l'a complètement absorbé.

## SCÈNE 5

*Maryse ramène son père chez lui, dans les Laurentides. Elle veut l'aider à enlever son manteau ; Marcel refuse et le fait seul.*

**MARYSE.** As-tu tout ce qu'il te faut ? As-tu besoin de faire des commissions ?

*Marcel s'éloigne dans le couloir sans la regarder.*

**MARYSE,** *plus fort pour qu'il l'entende.* De toute façon, je reviens jeudi pour ton rendez-vous chez le dentiste, tu te rappelles ? À deux heures.

*Un temps. Elle observe l'entrée de la maison.*

Hey ! Ton téléphone est décroché !

*Elle va voir son père.*

Papa ! Ton téléphone est décroché ! Le savais-tu ? C'est dangereux ça !

*Elle l'entraîne pour le lui montrer.*

Tu vois ? Si j'ai besoin de te rejoindre, comment je fais ? S'il y a une urgence ? Je vais m'inquiéter, je vais penser qu'il t'est arrivé quelque chose pis que tu peux pas répondre.

*Marcel ne dit rien. Elle reprend plus lentement, comme si elle parlait à un enfant.*

Tu comprends, papa ? C'est important. (*Elle raccroche le combiné.*) Il faut que tu fasses attention. Il faut toujours que ton téléphone soit bien raccroché. OK ?

Bon. Ben on se voit jeudi. Bye, papa.

*Elle l'embrasse et sort. Un temps. Marcel décroche le combiné et s'éloigne dans le couloir.*

## SCÈNE 6

*Le lendemain matin, le 18 avril, à l'Institut de physique du Globe de Paris.*

**JEANNE.** Tiens.

*Elle lui tend deux billets.*

**FJÓLAR.** C'est quoi ?

**JEANNE.** Ben, tu vois c'est quoi. Bruxelles, aujourd'hui, midi !

**FJÓLAR.** Au nom de Jacinthe Denis et Martin Denis ?

**JEANNE.** C'est pas grave, ça.

**FJÓLAR.** Comment ça, c'est pas grave ?

**JEANNE.** Ben là, t'es pas content ?

**FJÓLAR.** On ne peut pas partir avec ces billets-là, Jeanne.

**JEANNE.** Pourquoi pas ?

**FJÓLAR.** C'est illégal.

**JEANNE.** T'exagères.

**FJÓLAR.** Il y a des contrôleurs dans les trains.

**JEANNE.** On va leur expliquer.

**FJÓLAR.** Leur expliquer.

**JEANNE.** Ben oui, je vais leur expliquer que j'ai rencontré monsieur Denis à la gare pis qu'il m'a donné ses billets parce qu'il voulait plus y aller.

**FJÓLAR.** Le matin même de son départ, il s'est rendu à la gare pour donner ses billets à une inconnue parce qu'il ne voulait plus y aller.

**JEANNE.** C'est ça.

*Un temps.*

**JEANNE.** Pourquoi tu me regardes comme ça ? Qu'est-ce qu'il y a ?

*Un temps.*

**JEANNE.** Tu penses quand même pas que... Tu penses que je les ai volés ?

**FJÓLAR.** Non...

**JEANNE.** Tu me prends pour qui ?

**FJÓLAR.** C'est quand même surprenant, soudainement, deux billets...

**JEANNE.** C'est la chance ! C'est un signe !

**FJÓLAR.** Mais comment tu les as eus ?

**JEANNE.** Je te l'ai dit, il me les a donnés.

**FJÓLAR.** Combien ça t'a coûté ?

**JEANNE.** Rien.

**FJÓLAR.** Rien ?

**JEANNE.** Rien !

**FJÓLAR.** Il te les a donnés.

**JEANNE.** Oui ! C'est ça que je te dis depuis tantôt !

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Alors on a deux billets pour Bruxelles.

**JEANNE,** *fière.* C'est génial, non ?

**FJÓLAR.** Et une fois à Bruxelles ?

**JEANNE.** Une fois là-bas, on cherche d'autres billets vers le Danemark.

**FJÓLAR.** Ça ne sera pas moins complet qu'ici.

**JEANNE.** Non, mais t'as quand même deux billets de train entre les mains.

**FJÓLAR.** Au nom de monsieur et madame Denis.

**JEANNE.** Oui pis il faut se dépêcher parce que le train de monsieur et madame Denis part à midi !

**FJÓLAR.** Non, vaut mieux rester à Paris.

**JEANNE.** Pourquoi ?

**FJÓLAR.** C'est trop incertain.

**JEANNE.** C'est trop incertain ? C'est le nuage qui est trop incertain ! Tu l'as dit toi-même que ça peut prendre des semaines avant qu'il s'en aille.

**FJÓLAR.** Ça peut prendre deux semaines comme ça peut prendre deux jours...

**JEANNE.** Ou deux mois ?

**FJÓLAR.** Ah ! Ou deux mois, oui, mais ce serait vraiment étonnant que le courant-jet...

**JEANNE,** *le coupant.* Mais ça se peut.

**FJÓLAR.** Non, non, non, ça ne prendra pas deux mois.

**JEANNE.** Imagine ! C'est vraiment long, deux mois.

**FJÓLAR.** Je ne resterai pas ici pendant deux mois.

**JEANNE.** On perd rien à essayer.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** OK. OK, le tout pour le tout, qu'est-ce que j'ai à perdre de toute façon ? Bruxelles, OK, on commence par là.

**JEANNE.** Ah ! Yeah ! Viens-t'en !

**FJÓLAR.** Mais toi, tu...

**JEANNE.** Oui ?

**FJÓLAR.** Qu'est-ce que tu vas faire à Bruxelles ?

**JEANNE.** Je viens avec toi.

**FJÓLAR.** Tu es sûre ?

**JEANNE.** Oui. Je vais t'aider.

**FJÓLAR.** M'aider ?

**JEANNE.** T'aider à trouver les prochains billets. Allez ! Il faut être à la gare dans une heure.

## SCÈNE 7

*Dans le wagon de train vers Bruxelles. Jeanne lit un magazine.*

**JEANNE**, lisant. OK, écoute : Hey, ya forgot your yogurt.

**FJÓLAR**. Quoi ?

**JEANNE**. Peut-être que je le dis pas assez vite ? Hey ya forgot your yogurt ?

**FJÓLAR**. Hein ?

**JEANNE**. Le volcan. Paraît que ça marche si tu dis « Hey ya forgot your yogurt » vraiment vite.

**FJÓLAR**. Non.

**JEANNE**. Peux-tu me montrer comment on le dit d'abord ?

**FJÓLAR**. Eya.

**JEANNE**. Eya.

**FJÓLAR**. Fiatla.

**JEANNE**. Fiatla.

**FJÓLAR**. Yokutl.

**JEANNE**. Yocudle.

**FJÓLAR**. Eyjafjallajökull.

**JEANNE**. Eya-fiatla-yokudle.

**FJÓLAR**. Yokutl.

**JEANNE**. Yocutle.

**FJÓLAR.** Oui.

**JEANNE.** Eya-fiatla-yokutle.

**FJÓLAR.** C'est ça.

**JEANNE.** Je l'ai ?

**FJÓLAR.** À peu près.

**JEANNE.** Eya-fiatla-yokutle, Eya-fiatla-yokutle, Eya-fiatla-yokutle...

**FJÓLAR,** *impatient.* C'est bon, Jeanne. Tu l'as.

**JEANNE.** Eya-fiatla-yokutle, Eya-fiatla-yokutle...

**FJÓLAR.** Peux-tu arrêter s'il te plaît ?

## SCÈNE 8

*À la gare de Bruxelles. Fjólar fait la file devant le guichet. Trois personnes attendent devant lui. Il regarde autour de lui, inquiet, cherchant Jeanne des yeux. Finalement, elle arrive.*

**FJÓLAR.** T'étais où ? Je me suis retourné pour te dire quelque chose et tu n'étais plus là.

**JEANNE,** *lui tendant un sandwich.* Tiens.

**FJÓLAR.** Je t'ai cherchée.

**JEANNE.** Je suis juste allée chercher des sandwiches.

**FJÓLAR.** Pourquoi tu ne me l'as pas dit ?

**JEANNE.** J'étais sûre que tu m'avais vue !

**FJÓLAR.** Non.

**JEANNE.** Anyway, je savais que j'avais le temps, vu la longueur de la file... Mais ça a quand même avancé vite, finalement ! (*Fjólar la regarde sans répondre.*) Voyons, t'étais inquiet ? Tu pensais que j'étais partie ?

**FJÓLAR.** Je t'ai cherchée, c'est tout.

**JEANNE.** Désolée.

*Un temps. Jeanne mange son sandwich. Ils avancent encore dans la file.*

**JEANNE.** Tu voulais me dire quelque chose tantôt ?

**FJÓLAR.** Non, rien.

*Un temps. Ils arrivent au guichet.*

**FJÓLAR.** Bonjour, on se rend au Danemark. On cherche pour Munich, Hanovre ou Hambourg... Il faut qu'on parte aujourd'hui.

**COMMIS,** *en cherchant sur son ordinateur.* Pour aujourd'hui, ça va être compliqué... Voyons voir... C'est complet pour toutes les destinations en Allemagne. Mais attendez, peut-être que... Bon. J'ai deux places pour Rotterdam si vous voulez.

**FJÓLAR.** Rotterdam ?

**COMMIS.** Le train part dans quinze minutes.

**JEANNE.** Parfait !

**FJÓLAR.** Attends, je ne suis pas sûr que...

**JEANNE.** C'est une grosse ville, non ?

**FJÓLAR.** Oui mais pour les trains...

**COMMIS.** Il y a beaucoup de liaisons ferroviaires à Rotterdam.

**JEANNE,** *à Fjólar.* C'est bon ?

*Un temps.*

**FJÓLAR.** OK.

**JEANNE.** Yeah !

*Le commis leur tend les deux billets.*

**COMMIS.** Dépêchez-vous, le quai numéro 25 est à l'autre extrémité de la gare.

*Fjólar et Jeanne traversent la gare en courant.*

**JEANNE.** Les étoiles s'alignent ! T'as vu le chemin qu'on a fait depuis hier ? Ça va marcher, Fjólar, on va y aller à... euh...

**FJÓLAR.** Hirtshals.

**JEANNE.** C'est ça. On va y arriver, tu vas voir !

**FJÓLAR.** Tu crois ?

**JEANNE.** Ben oui. Regarde le rythme où on avance !

**FJÓLAR.** Je ne sais pas. Moi j'ai l'impression de faire du surplace.

**JEANNE.** Mais imagine si on était restés attendre à l'aéroport, comment ce serait plate, on voudrait s'ouvrir les veines. Là au moins on bouge ! Pis on va avoir traversé un pays au complet aujourd'hui !

**FJÓLAR.** Mais le ciel couvert est toujours le même, l'air sale est toujours le même...

*Un temps.*

**JEANNE.** C'est quand même hallucinant... tu sais que c'est les pires perturbations aériennes depuis le 11 septembre ? Peut-être même depuis 1945 !

**FJÓLAR.** Je sais, oui.

**JEANNE.** Mais toi, penses-tu que c'est si dangereux que ça, la cendre, pour les avions ? Il y a plein de compagnies qui ont fait des tests pis ça a pas l'air d'endommager les appareils.

*Un temps.*

**FJÓLAR.** Ça ne veut rien dire. Il faut toujours se méfier de la cendre. Elle est trop fine, trop volatile, pernicieuse. On ne sait pas ce qu'elle charrie, ce qu'elle couve sous la poussière de verre. C'est la trace d'une brûlure qui continue d'écorcher.

## SCÈNE 9

*Le lendemain, le 19 avril, à la gare de Rotterdam.*

**JEANNE.** Pis ?

**FJÓLAR.** Rien. Rien ! J'ai appelé douze agences de voyage, toutes les voitures de location sont prises, les bus sont pleins, il ne reste que des taxis, mais il n'y en a pas à moins de 2500 euros par jour !

**JEANNE.** Tu savais qu'il y a un bateau vers l'Angleterre ?

**FJÓLAR.** Vers l'Angleterre ? Voyons, Jeanne, tu sais très bien que ça ne me donnerait rien d'aller en Angleterre ! Ce serait un énorme détour de passer par là.

**JEANNE.** Sinon... il y aurait des billets disponibles pour Enschede.

**FJÓLAR.** Enschede ? C'est où ?

**JEANNE.** Un peu plus à l'est.

**FJÓLAR.** Juste un peu plus à l'est ?

**JEANNE.** Oui, proche de la frontière avec l'Allemagne.

**FJÓLAR.** Non.

**JEANNE.** Ça nous avancerait un peu...

**FJÓLAR.** Non, non, non, pas question qu'on s'enfonce encore plus ! On va rester pris là-bas c'est sûr !

**JEANNE.** Ouais... c'est pas idéal, je sais... *(Un temps.)* Un peu de patience encore, ça va débloquer.

**FJÓLAR.** Un peu de patience ? Ça fait vingt-quatre heures qu'on est ici et il n'y a pas UN billet qui s'est libéré vers AUCUNE grande ville.

**JEANNE.** On va trouver bientôt.

**FJÓLAR.** Comment tu peux dire ça ?

**JEANNE.** C'est sûr que ça va débloquer, c'est une question de temps...

**FJÓLAR.** C'est une question de temps, justement ! Je n'ai pas le temps d'attendre un miracle tranquillement, ici, à la gare de Rotterdam !

**JEANNE.** Je comprends...

**FJÓLAR.** Tu comprends ? Comment tu peux dire ça en restant aussi calme ? Si tu comprenais tu serais hors de toi, ton sang bouillirait dans tes veines, si tu comprenais tu te dévorerais d'impatience et d'impuissance et de colère ! (*Un temps.*) Ça ne te dérange pas, toi, d'être prise ici, de n'avoir aucune idée de quand tu vas pouvoir rentrer ? Ça ne te fait rien, pas de problème, tu as des vacances illimitées ?

**JEANNE.** Je suis pas en vacances.

**FJÓLAR.** Mais alors comment tu fais pour garder ton calme ? Il n'y a rien qui t'attend à Montréal ?

*Un temps.*

**JEANNE.** Non. Pas vraiment. Mon père peut plus me parler, il se creuse une tombe de silence, ma sœur s'intéresse à rien d'autre qu'à l'hygiène dentaire pis la semaine dernière, j'ai quasiment défiguré un collègue par accident, faque non, il y a rien qui m'attend à Montréal.

**FJÓLAR.** Tu as défiguré un collègue ?

**JEANNE.** C'était un accident ! À l'usine. Ça arrive ! Ça devrait pas arriver mais ça arrive. Pis il est pas *défiguré*...

**FJÓLAR.** Tu as perdu ton travail ?

**JEANNE.** Non. J'ai démissionné. J'étais écoeurée de l'usine, du bruit des machines pis de la ventilation, j'étais écoeurée des solvants pis des acides pis de toutes les

affaires corrosives qui menacent de revoler dans ta face ou dans celle d'un autre. J'ai démissionné pis je suis partie.

**FJÓLAR.** Qu'est-ce qui s'est passé ?

**JEANNE.** Un bidon que j'avais mal identifié. Quelqu'un a versé de l'eau dedans, l'acide lui a sauté au visage. Une petite quantité mais quand même. Assez pour une explosion, t'sais. Assez pour une cicatrice.

**FJÓLAR.** Et tu es partie ?

**JEANNE.** Ouais. J'ai démissionné pis j'ai cherché des billets pas chers pour n'importe où. Il y avait un deal de dernière minute pour Paris, je me suis dit qu'un océan de distance c'était assez loin faque j'ai fait ma valise pis je suis partie le soir même.

**FJÓLAR.** Tu devais rester combien de temps ?

**JEANNE.** Une semaine.

**FJÓLAR.** Au fond, ça fait ton affaire de rester plus longtemps ?

*Un temps.*

**JEANNE.** Mettons que je suis pas pressée de rentrer.

## SCÈNE 10

*Le lendemain, le 20 avril. Jeanne et Fjólar sont à la gare de Rotterdam. Le Chœur en suspens, formé de Lucie, Julien et Hector, est à l'aéroport Charles-de-Gaulle à Paris.*

**LUCIE**, à Julien. Toi aussi, t'attends depuis mercredi ?

**JULIEN**. Depuis mercredi.

**LE CHŒUR EN SUSPENS**. 6 jours !

**HECTOR**. Demain ça va faire une semaine !

**LE CHŒUR EN SUSPENS**. Volcan de marde !

**JULIEN**. Je suis plus capable.

**HECTOR**. Ça va durer combien de temps ?

**LUCIE**. Ça a pas de bon sens.

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. Attention à tous les voyageurs.

**HECTOR**. Chut ! Écoutez !

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. Attention à tous les voyageurs. Ceci est un message important de la Direction générale de l'aviation civile. L'Organisation européenne pour la sécurité de la navigation aérienne a déclaré l'ouverture partielle de l'espace aérien.

*Cris de joie du Chœur en suspens. À la gare de Rotterdam, Jeanne, sidérée, fixe le bulletin de nouvelles diffusé sur écran géant.*

**JEANNE**. Non. Non, non, non, non... Tu me niaisais.

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. La Direction générale de l'aviation civile autorise donc l'ouverture de certains corridors aériens. (*Le Chœur retient son souffle.*) Les vols

domestiques pour la France au départ de Paris–Charles-de-Gaulle, de même que certains vols long-courriers, reprendront graduellement dès cet après-midi.

*Cacophonie dans l'aéroport.*

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT.** Tous les détails vous seront communiqués par les compagnies aériennes. Merci de votre compréhension.

**HECTOR,** *se levant précipitamment.* Je vais voir au comptoir d'Air Canada.

**LUCIE.** Attends !

**LUCIE ET JULIEN.** Nous aussi !

**JEANNE.** Non, non, non... Ça se peut pas, pas maintenant...

*Fjólar entre sur scène.*

**FJÓLAR.** Ça va ? Qu'est-ce qui se passe ?

*Jeanne pointe le bulletin de nouvelles sur l'écran.*

**FJÓLAR.** Qu'est-ce qu'il y a ? (*Très impatient.*) C'est en néerlandais !

**JEANNE.** C'était en anglais tantôt...

**FJÓLAR.** Qu'est-ce que ça dit ?

**JEANNE,** *après un instant d'hésitation.* Les vols reprennent.

**FJÓLAR.** Quoi ?

**JEANNE.** Les vols reprennent... Eurocontrol a rouvert des couloirs aériens.

**FJÓLAR.** *Andskotans helvítis fjandans djöfull !* Ce n'est pas vrai ! Ce n'est pas vrai !

**JEANNE.** Peut-être que...

**FJÓLAR.** AH ! Je sauterais de joie si on était encore À PARIS !

**JEANNE**, *mal à l'aise*. Peut-être que tu pourrais trouver un billet d'avion à partir d'ici ? C'est un gros aéroport à La Haye, non ?

**FJÓLAR**. *Helvítis !*

**JEANNE**. Ou bien, peut-être que si on prend le train tout de suite pour Paris, tu vas pouvoir attraper l'avion qui part de là-bas ? Je vais voir s'il reste des billets !

*Elle sort.*

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. Les passagers du vol AF3932 d'Air France à destination de Marseille sont priés de se présenter à la porte 22. Les passagers du vol AA6711 d'American Airlines à destination de New York sont priés de se présenter à la porte 40.

*Fjólar sort son téléphone et appelle Erik.*

**FJÓLAR**. Erik ? Oui je sais. J'ai vu. Sauf que je suis à Rotterdam ! Ça ne marchera pas. Je sais ! C'est complètement... je voulais aller... Je sais, Erik, je suis hors de moi ! Je vais perdre ma place à Paris c'est sûr... Rotterdam, *helvítis!* Peux-tu me trouver un nouveau billet ? Je ne sais pas. N'importe quoi mais vite. Merci Erik.

*Il raccroche.*

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. Les passagers du vol IB4344 d'Iberia à destination de Madrid sont priés de se présenter à la porte 28. Les passagers du vol KL2104 de KLM à destination de Pékin sont priés de se présenter à la porte 87. Les passagers du vol UA5027 de United Airlines à destination de Los Angeles sont priés de se présenter à la porte 44.

**LUCIE**. Coudonc, les avions vont-tu toutes repartir en même temps ?

**LE CHŒUR EN SUSPENS**. Toutes d'un coup !

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT**. Les passagers du vol AF6798 d'Air France à destination de Bordeaux sont priés de se présenter à la porte 25.

**JULIEN**. Les pilotes vont pouvoir s'envoyer la main d'un avion à l'autre.

**LUCIE.** J'espère qu'il y aura pas de collisions.

**JULIEN.** Ben non, voyons.

**HECTOR.** Ce serait le bote de la marde.

*Jeanne revient sur scène.*

**FJÓLAR.** Alors ?

**JEANNE.** On... on pourra pas revenir à Paris par train, tout est complet, mais il reste peut-être les autobus...

**FJÓLAR, l'interrompant.** C'est sûr que tout est complet ! C'est évident que tout est complet ! Peux-tu m'expliquer ce qu'on fait à Rotterdam ? Je n'aurais jamais dû t'écouter, j'aurais dû rester au bureau de l'Institut bien tranquille avec mes cartes satellites, je n'aurais jamais, jamais dû te suivre ! C'était écrit dans le ciel qu'on allait rester coincés quelque part !

**JEANNE.** Attends, Fjólar, il y a sûrement une solution, je vais regarder pour les autobus en premier pis...

**FJÓLAR.** Non. C'est assez ! Tu peux prendre tout le temps que tu veux pour rentrer en bus, tu peux t'arrêter dans toutes les gares d'Europe si tu veux ! Mais moi j'ai déjà perdu trop de temps.

**L'INTERPHONE DE L'AÉROPORT.** Les passagers du vol AC871 d'Air Canada à destination de Montréal sont priés de se présenter à la porte 37.

**LE CHŒUR EN SUSPENS.** AC871, c'est nous ça ! C'est nous !

*Cris de joie du Chœur en suspens.*

**HECTOR.** Enfin !

**LUCIE.** Oh mon Dieu, je peux pas croire !

**LE CHŒUR EN SUSPENS.** C'est nous !

*Le Chœur en suspens rassemble ses bagages. Fjólar aussi, de son côté, ramasse ses affaires pour partir.*

**JEANNE.** Tu vas où ?

**FJÓLAR.** À l'aéroport.

**JEANNE.** À La Haye ? Je viens avec toi.

**FJÓLAR.** Non.

**JEANNE.** Non ?

**FJÓLAR.** Non, Jeanne. Je m'en vais.

*Jeanne le regarde sortir. Un temps.*

**JEANNE.** Ça se peut pas, ça se peut pas, pas comme ça ! Pas maintenant ! Crisse de volcan de marde !

*Le Chœur en suspens prend place dans l'avion.*

**JEANNE.** J'essaie de disparaître. Je me concentre pour disparaître, pour rentrer dans le plancher ou devenir invisible ou ben m'évaporer, j'essaie de m'évaporer, je me concentre de toutes mes forces mais ça marche pas, je sens que ça se fissure, je sens que quelque chose en dedans de moi se fend, se déchire, j'essaie de garder ensemble tous mes morceaux mais ça craque, le bruit que ça fait, c'est comme une fracture dans un glacier, ça résonne dans ma tête, ça cogne, ça résonne partout dans la gare, ça se fissure, en dedans de moi ça cède, ça cède, ça se brise. Un iceberg qui se détache. Un iceberg qui se casse pis qui tombe dans la mer pis qui dérive pis qui part.

*Elle s'effondre contre un mur de la gare.*

**LE CHŒUR EN SUSPENS.** Ça y est !

**LUCIE,** regardant par le hublot. Oh mon Dieu, j'espère qu'il y en a plus. J'espère qu'il en reste plus. Tu vois quelque chose ?

**HECTOR.** On voit pas grand-chose, non...

**LUCIE.** Bon. C'est bien.

**HECTOR.** C'est pas mal gris dehors.

**LUCIE.** Gris comme des nuages ordinaires ou gris comme de la cendre ?

**JULIEN.** Je suis pas certain que la cendre serait visible à l'œil nu.

**LUCIE.** S'il y en avait, me semble qu'on en verrait... non ?

**JULIEN.** Je sais pas... c'est des particules très très fines...

**LUCIE.** Ben là ! Pensez-vous que...

**JULIEN.** Si c'est indétectable même par les radars...

**HECTOR, l'interrompant.** Ils ont autorisé les vols ! Ça veut dire que c'est correct !

**JULIEN.** Oui, ça doit être suffisamment sécuritaire.

**LUCIE.** J'espère que c'est sécuritaire !

## SCÈNE 11

*Au téléphone.*

**JOCELYNE.** Il en a reperdu, Marcel, hein ?

**DENISE.** Il est vraiment diminué.

**JOCELYNE.** T'as vu comment il était renfermé ?

**DENISE.** Il évitait notre regard.

**JOCELYNE.** Ah !

**JOCELYNE ET DENISE.** Triste triste triste.

**DENISE.** Les atteintes cognitives.

**JOCELYNE.** C'est pas le Marcel qu'on a connu.

**DENISE.** Non. Pas la même personne.

**JOCELYNE.** Est-ce qu'il va pouvoir rester dans sa maison ?

**DENISE.** Je sais pas. Ce serait peut-être mieux qu'il habite pas tout seul.

**JOCELYNE.** Ça fait combien de temps depuis l'accident ?

**DENISE.** Un an, je pense. Me semble que c'était pas longtemps après sa fête l'année passée.

**JOCELYNE.** Mais pourtant, j'aurais cru, avec son caractère de cochon, j'aurais cru qu'il aurait repris le dessus. Il y a des méthodes, tu sais, en orthophonie, ça a l'air que ça fait des miracles, je l'ai lu sur Internet.

**DENISE.** Il a arrêté la réadaptation.

**JOCELYNE.** Non !

**DENISE.** C'est Maryse qui me l'a dit.

**JOCELYNE.** Mais comment ça ? Comment tu veux qu'il fasse des progrès s'il arrête ?

**DENISE.** Il en voyait plus, justement, des progrès... il s'est résigné.

**JOCELYNE.** Quelle tristesse.

**DENISE.** Oui.

**JOCELYNE ET DENISE.** Triste triste triste.

## SCÈNE 12

*Deux jours plus tard, le 22 avril. Jeanne est dans l'avion qui la ramène à Montréal. Émilie et Martha sont assises dans les deux sièges voisins du sien.*

**JEANNE**, *vers le public*. Quand j'étais petite j'ai vu un documentaire sur les volcans une fois, ça m'a terrifiée. J'étais sûre que toutes les montagnes pouvaient entrer en éruption n'importe quand, s'ouvrir en deux pis cracher de la lave sur les maisons. Je me réveillais toutes les nuits pour regarder par la fenêtre, il y avait une colline derrière chez nous pis je me méfiais.

Tu rirais de moi, Fjólar, c'est sûr, toi c'était un vrai volcan que t'avais dans ta cour en Islande. Moi, c'était une colline, mais ça me faisait quand même faire des cauchemars. Je rêvais que les vitres de la maison éclataient pis que toute ma famille se tordait de douleur dans le magma.

Tu me dirais sûrement quelque chose de super terre à terre, du genre qu'en cas d'éruption on aurait été asphyxiés avant d'être avalés par la lave. Vraiment rassurant.

*L'avion entre dans un trou d'air qui le fait descendre brusquement. Martha et Émilie sursautent ; Émilie crie. Jeanne n'est pas du tout perturbée.*

**MARTHA**, *pour se rassurer elle-même*. C'était une poche d'air. C'était juste une poche d'air.

**ÉMILIE**. Les maudites poches d'air ! J'haïs ça !

**JEANNE**. Mais c'était pas un volcan, c'était juste une colline qui restait pareille toutes les nuits, ça fait qu'un moment donné j'ai commencé à m'inquiéter pour mon père à la place. Il travaillait dans une mine, il creusait loin dans les entrailles de la terre, je me disais : un jour il va descendre trop creux, il va déranger quelque chose d'enfoui qui dort pis qui attend juste ça pour ressortir. Quand il revenait à la maison je le bombardais de questions : est-ce que tu t'es rendu au centre de la terre ? Est-ce qu'il faisait plus chaud que d'habitude ? T'as pas vu de lave au fond de la mine ? T'es sûr ?

*Une autre secousse se fait sentir dans l'avion.*

**ÉMILIE**. Ah que j'haïs ça !

**MARTHA**, encore pour se rassurer. C'est normal, les poches d'air, il y en a tout le temps, ça a aucun rapport avec la cendre, le nuage s'est déjà dissipé de toute façon...

**JEANNE**. Mon père me flattait les cheveux en riant, il me disait qu'il y avait pas de danger, que c'est lui-même qui supervisait les opérations pis que le centre de la Terre était ben trop loin, ben trop creux, il irait jamais jusque-là. Pis un jour c'est pas de la lave qu'il y a eu, c'est un effondrement.

*L'interphone de l'avion émet un signal sonore.*

**LA VOIX DU PILOTE**. Attention à tous les passagers, nous traversons actuellement une zone de turbulences. Merci de relever votre siège et de boucler votre ceinture.

**ÉMILIE**. Oh mon Dieu, si les hôtesse s'assoient, ça veut dire que c'est grave.

**MARTHA**. Non, non, non, c'est une procédure normale, ça fait partie de la routine, il y a pas de quoi s'inquiéter, ça arrive à toutes les semaines...

*Pendant la prochaine réplique, les turbulences s'intensifient. Émilie ferme les yeux et serre très fort la main de Jeanne et celle de Martha sur les accoudoirs. Martha fait des exercices de respiration.*

**JEANNE**. Je sais pas comment ça s'est passé. Dans quel ordre. Je le saurai jamais. Faque j'imagine. Le craquement terrible, la fissure, le grondement qui fait trembler tous les os dans ton corps. L'erreur technique. L'onde de choc. La poussière, partout, dans ta bouche, dans tes poumons, dans tes yeux. Les oreilles bouchées, l'angoisse glacée dans le ventre, la peur de jamais ressortir, la peur de se faire enterrer vivant. Tes amis près de toi qui répondent pas, la panique, ils sont peut-être morts. L'AVC, la fausse manœuvre. La perte de conscience. Les débris qui tombent, longtemps. Pis l'obscurité. Pis le silence.

*Un temps. Les turbulences cessent. Grand soupir de soulagement de Martha et d'Émilie.*

**JEANNE**. J'arrête pas de penser à toi, Fjólar. Tout le temps. J'imagine que t'es arrivé à Reykjavik, finalement, à l'heure qu'il est, pis que ça a même pas été si compliqué que ça.

Hier j'ai passé la soirée à regarder des photos du volcan, toute seule devant l'ordinateur de l'auberge de jeunesse. J'ai regardé les mêmes images pendant des heures. J'essayais de voir la texture du nuage mais j'y arrivais pas, je zoomais de plus en plus, je zoomais encore pis encore jusqu'à voir juste des pixels immenses, des pixels flous pis gris qui voulaient plus rien dire. J'essayais de rentrer dans le gris. J'essayais de me perdre dedans pour me rapprocher de toi.

## SCÈNE 13

*À Montréal, Jeanne arrive chez elle. Elle jette ses bagages par terre. Ses plantes sont mortes et son répondeur clignote. Elle écoute les messages.*

**RÉPONDEUR.** Vous avez / huit / nouveaux messages. Premier / nouveau message. Vendredi / le / 9 / avril / 2010.

**LES RESSOURCES HUMAINES.** Bonjour madame Voyer, Josée Marchand des ressources humaines. Concernant l'incident du 6 avril dernier, il y a des nouveaux papiers importants à signer s'il vous plaît en conformité avec la procédure dans les cas d'accident de travail. Merci de vous présenter à l'usine pour les signer dans les plus brefs délais s'il vous plaît. Bonne journée.

*Elle se laisse tomber sur son lit.*

**RÉPONDEUR.** Deuxième / nouveau message. Samedi / le / 10 / avril / 2010.

**LE CLUB VIDÉO.** Bonjour, le message est pour Jeanne Voyer, j'appelle du club vidéo 3000, c'est pour vous dire que vos films sont en retard. Merci.

**RÉPONDEUR.** Troisième / nouveau message. Mardi / le / 13 / avril / 2010.

**LES RESSOURCES HUMAINES.** Madame Voyer, Josée Marchand des ressources humaines. On vous attend toujours pour boucler le dossier de l'incident /

*Jeanne saute le message et passe au suivant.*

**RÉPONDEUR.** Quatrième / nouveau message. Vendredi / le / 16 / avril / 2010.

**UN COLLÈGUE.** Salut Jeanne, c'est Mario, j'espère que tu vas bien. Écoute, je le sais que ça t'écoeure de revenir à l'usine pour régler des affaires, mais là, tout le monde attend après toi pis ça commence à devenir urgent. T'es partie sans rien dire, le monde se pose des questions. En tout cas. Ah oui pis je voulais te dire, Benoît va être correct. Il a deux semaines de congé mais il va revenir après. Ils avaient peur pour son œil, mais si tout va bien, les troubles de vision devraient partir tout seuls. Faque c'est ça. Ce serait cool que tu repasses de temps en temps. Salut, Jeanne.

**RÉPONDEUR.** Cinquième / nouveau message. Mardi / le / 20 / avril / 2010.

**MARYSE.** Salut Jeanne, j'espère que tu vas bien. Je pensais que tu serais peut-être arrivée, j'ai vu que certains vols avaient repris à partir de Paris, mais on dirait que non. Ça fait chier, ça, hein ? J'espère que t'as pu te faire payer quand même les journées à l'usine. T'as des assurances pour ça j'imagine ? C'est plate que t'aies manqué mon party pour papa, tout le monde a apprécié, j'avais décoré la salle à manger pis toute, c'était une grosse journée, je suis allée chercher papa pis je l'ai ramené pis... ben c'est ça, j'aimerais ça que tu me rappelles quand tu reviendras. Faut qu'on parle de papa. Il a pas l'air bien. Je sais que ça va te surprendre parce que tu le vois pas souvent, mais il en a perdu, au niveau... au niveau cognitif, t'sais. Je me demande s'il est capable de prendre soin de lui-même. Je sais pas s'il peut rester tout seul dans sa maison, je... je me demande si c'est sécuritaire. Il y a des choses qui m'inquiètent. Au niveau neurologique. En tout cas. Tu me rappelles, OK ? Bye Jeanne. Prends soin de toi.

**RÉPONDEUR.** Sixième / nouveau message. Mercredi / le / 21 / avril / 2010.

**LES RESSOURCES HUMAINES.** Jeanne Voyer, ici Josée /

*Jeanne saute le message. Elle se lève, attrape son manteau et sort.*

## SCÈNE 14

*Toujours le 22 avril, à Reykjavik. Fjólar est attablé avec Erik dans un café.*

**FJÓLAR.** Pas de baisse de magnitude pour les tremblements de terre ?

**ERIK.** Non, ça se maintient.

**FJÓLAR.** Et pour le Katla ?

**ERIK.** Aux dernières nouvelles, rien de significatif. Tu es sûr que tu ne veux pas te reposer un peu ? Je peux te reconduire chez toi et tu me rejoindras plus tard à l'université.

**FJÓLAR.** Non, pas besoin, ça va. Je veux voir les analyses les plus récentes.

**ERIK.** Tu es sûr ? Ce n'est pas urgent.

**FJÓLAR.** Oui. J'ai assez attendu.

**ERIK.** D'accord, on ira tout à l'heure.

*Erik se lève et sort pour aller aux toilettes, laissant son porte-document et ses clés sur la table. Fjólar les fixe.*

**FJÓLAR.** C'est les clés d'Erik sur la table  
Les clés de sa maison, de son bureau, de son 4x4.  
Il les a laissées là  
Les clés de son 4x4.  
On dirait qu'elles sont là exprès  
On dirait qu'elles sont là pour moi.  
Oui  
Pour que je les voie  
Pour que je les prenne.  
Alors je les retire du trousseau, je les prends, je sors du café.  
Je suis désolé Erik mais c'est plus fort que moi  
C'est plus puissant que moi  
Tu dois comprendre :

Ça me dépasse.  
Et c'est là  
Maintenant  
Que je dois y aller.

*Il entre dans la voiture d'Erik et démarre le moteur.*

## SCÈNE 15

*Le 22 avril. En Islande, Fjólar roule vers le volcan.*

*Au Québec, Jeanne arrive chez son père. Elle cogne, pas de réponse, cogne encore. La porte n'est pas fermée à clé. Inquiète, elle entre.*

**JEANNE.** Allô ? Papa ? T'es où ?

*Elle remarque le téléphone décroché dans l'entrée. Elle soulève le combiné pour le raccrocher, mais le laisse finalement là où il était. Marcel apparaît dans le corridor.*

**FJÓLAR.** Je sors de la ville

Je roule vers l'est

La Route 1 se déploie

Long ruban entrecoupé de rivières.

Au loin le ciel est de plus en plus noir.

C'est ce que je veux.

**JEANNE.** Allô papa ! Ça va ?

*Jeanne le serre dans ses bras ; il l'enlace de son bras valide.*

**JEANNE.** Ta porte était pas barrée, faque je suis entrée... J'ai pas appelé avant de venir, j'y ai pensé mais je me suis dit que... j'haïs ça, moi, le téléphone, faque j' imagine que toi aussi ça te fait chier... *(Marcel esquisse un sourire.)* Comment tu vas, toi ? Est-ce que tu vas bien ?

*Marcel hausse les épaules.*

**JEANNE.** J'ai manqué ta fête, je suis désolée. Bonne fête en retard. Maryse t'a fait un beau party ? *(Une pause.)* C'était pas trop pénible ? T'as pu te bourrer la face de gâteau, au moins ?

**FJÓLAR.** J'accélère

Mon cœur se débat dans ma poitrine.

Les champs sont émaillés de morceaux de glace

Des fragments de glacier projetés par le volcan.

Ça sent fort le soufre

J'y serai bientôt.

**JEANNE.** J'étais pognée à Paris. C'est à cause d'un volcan. As-tu vu ça aux nouvelles ? En Islande, il y a une éruption qui a garroché tellement de fumée pis de poussière dans l'atmosphère que toute cette marde-là s'est répandue partout au-dessus de l'Europe pis les avions pouvaient plus décoller. « Eya-fiatla-yocutle ». C'est ça le nom du volcan. C'est un nom à coucher dehors mais je me suis pratiquée à le dire : « Eya-fiatla-yocutle ». Pas pire, hein ? C'est un volcanologue qui me l'a appris.

Pis il est retourné en Islande. Il a sûrement couru voir son volcan. Malgré les coulées de boue pis les inondations, il a trouvé un moyen, c'est sûr. C'est ça qu'il voulait plus que tout au monde.

**FJÓLAR.** Je fonce sous le ciel funeste, lourd de cendres

Comme une menace qui couve.

La peur dans mon ventre

Fébrile

Prend la forme du désir.

Les débris de basalte rongent le pare-brise.

Je croyais qu'ici déjà la route serait coupée, inondée par les *jökulhlaups*

Mais pas encore.

La route continue, je ne la vois presque plus mais elle continue

Alors je la suis.

**JEANNE.** Mais toi, tu fais quoi ces temps-ci ? *(Avec tendresse.)* Pas mal tranquille, hein.

*Un temps. Tout en continuant à s'adresser à son père, elle raconte ce que Fjólar vit tel qu'elle l'imagine.*

J'arrête pas de penser à lui. Je pense à lui pis je regarde les photos du volcan. Depuis deux jours je fais juste ça. Toutes les photos, une par une. Il y en a une, c'est une route avec l'horizon coupé par le panache de fumée, le ciel est comme un mur noir qui barre la voie, pis la colonne sombre s'élève au loin comme une tornade. Ça ressemble à la fin du monde.

**FJÓLAR.** Je roule à l'aveugle

Je ne vois plus rien

Ni la route, ni le ciel

La lueur des phares est absorbée par la poussière  
Et tous les contours disparaissent.  
Quand le nuage devient si dense, le noir si opaque  
Que je ne saurais même plus comment faire demi-tour  
Je coupe le moteur.  
*(Il inspire.)*  
J'ouvre la portière.

**JEANNE.** Je suis sûre qu'il est là, en ce moment, à regarder la colonne de fumée pis à prendre plein de mesures. Mais peut-être que pour lui, c'est pas assez. Le regarder à distance, c'est pas assez. Peut-être qu'il veut tellement s'approcher de son volcan qu'il rentre dans le nuage de cendres. Il s'enfonce dans le noir aussi loin qu'il peut. Il y a tellement de poussière qu'il peut même pas ouvrir les yeux, pis s'il arrivait à les ouvrir, il verrait même pas sa main devant lui.

**FJÓLAR.** J'anticipe une décharge électrique  
Un choc fulgurant  
Mais c'est plus sournois  
Les yeux qui piquent  
La gorge  
Les lèvres  
Qui brûlent  
Les particules de silice  
Râpent la peau à vif  
Ça pique, ça écorche  
Jusque dans les poumons  
Ça étouffe.

**JEANNE.** Il avance dans le nuage pis à moment donné, il trébuche sur une grosse roche volcanique. Il tombe. Pis à partir de là, c'est le nuage qui rentre en dedans de lui. La cendre tournoie autour de sa tête. Ça lui brûle les yeux, ça rentre dans son nez à chaque inspiration, des débris de roche, de la poussière de verre. Ça rentre dans sa bouche, ça chauffe, il essaie de se protéger avec ses mains. Mais ça s'infiltré en dedans de lui. Il s'étouffe. Il avale plein de cendres.

*Soudainement, Marcel s'intéresse vivement à ce qu'elle dit, il ouvre la bouche comme s'il voulait dire quelque chose. Jeanne le remarque tout de suite.*

**JEANNE.** Oui ?

**MARCEL**, avec effort. Qu... Qu... Qui ?

**JEANNE**. Qui ? Tu veux dire de qui je parle ? Le volcanologue ?

*Maryse cogne à la porte. Pas de réponse.*

**MARYSE**. Papa ? (*Elle cogne encore, puis pousse la porte et entre.*) Papa, c'est moi ! T'es prêt ? Faut partir, là, ton rendez-vous est à 3 heures. (*Une pause.*) Hey ! Ton téléphone est encore décroché ! Papa, je te l'ai dit, c'est dangereux.

**JEANNE**. Maryse, c'est pas le moment, là.

**MARYSE**. Jeanne ! Qu'est-ce que tu fais là ? Ça va ? T'es revenue quand ? Mais t'as vu, le téléphone... ça commence à être un problème.

**JEANNE**. Maryse, laisse-nous deux minutes s'il te plaît.

**MARYSE**. Je suis désolée, Jeanne, mais il faut qu'on parte tout de suite.

**JEANNE**. Attends.

**MARYSE**. Je m'excuse de couper votre moment mais je veux pas qu'on soit en retard, c'est une journée occupée à la clinique, c'est la journée des traitements de canal, pis je veux pas faire attendre le docteur Morin.

**JEANNE**, d'un ton sans appel. Maryse. Attends.

**MARYSE**. Attendre quoi ?

**JEANNE**. Papa veut dire quelque chose.

*Un temps. Maryse observe Marcel. Fjólar tousse, couché dans la cendre.*

**FJÓLAR**. La brûlure dans la poitrine  
Terrible  
Intolérable mais en même temps  
Apaisante.  
Je me laisse envahir.

**MARYSE**, à Jeanne, en chuchotant. Jeanne, je sais que tu le vois pas souvent, pis je suis désolée, vraiment, ça me brise le cœur de te dire ça, mais ça fait quatre mois qu'il parle plus, papa. Plus du tout, jamais.

**JEANNE**. Je sais, mais attends. (À Marcel) Je parlais du volcan, papa. Qu'est-ce que tu voulais me dire ?

**MARCEL**. C'... C'... Tabarnak. C'... C'est...

*Maryse regarde son père, interloquée. Puis les deux sœurs se regardent, émues.*

**MARYSE**, à Marcel. C'est ?

**MARCEL**. C'... C'est... C'... Qu...

**JEANNE**. C'est qui ?

*Marcel acquiesce.*

**JEANNE**. Tu veux dire Fjólar, le volcanologue ?

**MARCEL**, acquiesçant et pointant sa bouche. C'est qu...

**MARYSE**. C'est quoi ?

*Marcel acquiesce.*

**MARYSE**, à Jeanne. C'est quoi, quoi ?

**JEANNE**. Ta bouche ?

*Marcel fait signe que non. Il fait des signes à Jeanne.*

**JEANNE**. Euh... sa bouche ? À Fjólar ?

**MARYSE**. Hein ?

*Marcel continue de pointer dans sa bouche.*

**MARYSE.** Dans la bouche ?

*Marcel acquiesce.*

**MARYSE.** Les dents ! Tu parles de tes dents ?

*Marcel fait signe que non.*

**JEANNE.** Dans sa bouche à lui, tu veux dire, près du volcan ?

*Marcel acquiesce.*

**MARYSE.** De quoi vous parlez ?

**JEANNE.** La poussière, la fumée ? La cendre ?

*Marcel acquiesce.*

**JEANNE.** La cendre ?

**MARYSE, étonnée.** C'est ça le mot que tu cherches ?

*Marcel les regarde, interdit.*

**JEANNE.** La cendre. La poudre grise qui reste quand le reste a brûlé... C'est comme ça que ça s'appelle.

**MARCEL.** C... C...

**MARYSE, doucement.** Cendre.

**MARCEL.** C... Tabarnak. C...

*Un temps.*

**JEANNE, vers le public.** La cendre. Il veut redire le mot. Le réapprendre. Mais sa bouche s'empâte. Ça lui désobéit. La langue est lourde. La salive colle. Matière épaisse pis visqueuse pis encombrante. Il pense à des mots, il les cherche, ils sont

quelque part, il les a sur le bout de la langue. Mais comment la bouger ? Où la placer dans la bouche ?

Il essaie de ravalier sa salive. Elle a pris un goût âcre.

**FJÓLAR.** J'avais peur que ce soit fini.

J'avais tellement peur que ce soit fini.

Mais je suis là, finalement

Je suis là, Jeanne, je suis là, je suis là.

*Tempête. Un tourbillon de cendres balaie la scène.*

## SCÈNE 16

*Le lendemain, le 23 avril. En Islande, c'est l'aube. Fjólar frissonne.*

*C'est Jeanne qui parle. On ne sait pas si elle imagine ce qu'elle raconte ou si c'est ce qui se passe vraiment.*

**JEANNE.** Au bout de plusieurs heures, quand le soleil se lève au loin comme une lueur sale, Fjólar frissonne. C'est ça qui le réveille : les frissons qui courent sur sa peau, les tremblements qui agitent son corps. Il est couché par terre pis il frissonne.

*Fjólar tousse.*

Il se frotte les yeux. Ça fait mal. Il essaie de se lever. Tout son corps est recouvert d'une couche de cendres. Son visage aussi. Il passe sa main sur son front pis il se rend compte qu'il est encore vivant. Ça le surprend. Il a l'air d'un fossile retrouvé à Pompéi.

*Fjólar se redresse pour cracher de la poussière. Il lève la tête.*

Le nuage s'est dissipé. Il s'est déplacé vers l'est.

*Fjólar se tourne vers le public.*

Il voit son volcan.

*Le visage de Fjólar s'illumine. Puis, la sensation d'un grand vide et d'une immense solitude l'envahit. Un temps. Il se retourne et marche vers la voiture.*

Voir à travers les murs : la teichoscopie dans *Ykonstyle* de Sarah  
Berthiaume

## 1. Un théâtre de la vision

« La parole crée le décor comme le reste<sup>1</sup> », écrivait en 1891 Pierre Quillard à propos de la conception symboliste de la mise en scène. Le théâtre symboliste de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle visait, en effet, à faire surgir chez le spectateur des visions intérieures qui lui permettraient d'accéder à l'invisible, à un réel au-delà du réel :

L'image mentale devient théâtre grâce au passage de la parole par les « oreilles » : les spectateurs de Gourmont *ferment les yeux* afin de pouvoir accéder à leurs visions intérieures. C'est dire combien le *voir* est déplacé dans l'élaboration de la théâtralité symboliste : il est intérieur et imaginaire, tourné vers le dedans bien plus qu'orienté vers une scène de théâtre réel<sup>2</sup>.

Le théâtre symboliste manifestait ainsi un refus de la représentation scénique traditionnelle au profit d'une scène intime, créée dans l'imaginaire de chaque spectateur, à partir de la parole proférée sur scène. Le regard du spectateur était appelé à passer « du visible à la *vision*<sup>3</sup> » — comme lors de la lecture d'un livre, selon le souhait de Mallarmé.

Cette conception symboliste du théâtre est radicale. Bien entendu, il ne s'agit plus, dans le théâtre contemporain, de congédier toute représentation mimétique sur scène pour ne s'adresser qu'à la scène mentale, imaginaire et subjective, de chacun. Cependant, la phrase de Quillard m'intéresse parce qu'elle soulève un aspect fondamental du théâtre : la conversion du *dire* en *voir*. De tout temps, la dimension visuelle a été importante au théâtre — le « theatron » est à l'origine le « lieu d'où l'on voit » — et l'on parle de « théâtre de l'image » pour désigner le travail de metteurs en scène (notamment Robert Lepage) qui s'attachent à produire des

---

<sup>1</sup> Pierre Quillard, « De l'inutilité absolue de la mise en scène exacte », *La Revue d'art dramatique*, 1<sup>er</sup> mai 1891. Cité par Mireille Losco-Lena, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2010, p. 41.

<sup>2</sup> Mireille Losco-Lena, *ibid.*, p. 20-21. C'est l'auteure qui souligne.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 37.

images scéniques évocatrices, souvent d'une grande beauté formelle. Mais de quelle manière le théâtre peut-il *donner à voir* au moyen de la parole elle-même ?

W. J. T. Mitchell, l'un des principaux instigateurs des *visual studies*, s'intéresse à la relation entre les mots et les images dans son ouvrage *Iconologie. Image, texte, idéologie*, qui vise à mettre en place une iconologie au sens d'une rhétorique des images. Il développe une distinction très utile entre *image* et *picture* qui permet de mieux comprendre comment fonctionne la transmission des images par la parole :

Partons du vernaculaire, d'une distinction anglaise intraduisible en français : « Vous pouvez accrocher une *picture*, mais vous ne pouvez pas accrocher une *image*. » La *picture* est un objet matériel, une chose que vous pouvez brûler ou abîmer. L'*image* est ce qui apparaît dans une *picture* et qui survit à sa destruction — dans la mémoire, dans le récit, dans des copies et des traces au sein d'autres médias. [...] Dès lors, la *picture* est l'*image* telle qu'elle apparaît sur un support matériel ou à un endroit donné ; *picture* mentale y compris, dont l'*image* apparaît — ainsi que l'a relevé Hans Belting — dans un corps, une mémoire ou une imagination. L'*image* n'apparaît jamais sans média, mais elle est aussi ce qui transcende les médias, ce qui peut être transféré d'un média à un autre<sup>4</sup>.

De fait, l'image est dématérialisée ; c'est ainsi qu'elle peut être médiatisée par la parole. Dans son examen de l'idée d'imagerie, Mitchell retrace aussi l'histoire des conceptions de l'image mentale (regroupant rêves, souvenirs, idées, fantasmes) et de l'image verbale (métaphores, descriptions, etc.)<sup>5</sup>. Cette typologie permet de penser des figures de rhétorique comme l'hypotypose, qui relève de ces deux types d'images à la fois en ce qu'elle « peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description, une image, un tableau, ou même une scène vivante<sup>6</sup> », telle que la définit Fontanier. L'image produite par l'hypotypose, qui, selon Morier, « s'offre [...] aux

---

<sup>4</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. fr. Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009, p. 21.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>6</sup> Pierre Fontanier, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977, p. 390.

yeux avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité<sup>7</sup> », présente également une autre caractéristique des images : d'après Mitchell, elles « ne sont pas exclusivement visuelles, mais impliquent une approche et une interprétation d'ordre multisensoriel<sup>8</sup> ». C'est à la lumière de cette conception de l'image que je me pencherai sur le procédé dramaturgique de la teichoscopie qui, comme l'hypotypose, se situe à la croisée de l'image verbale et de l'image mentale.

*Yukonstyle : le territoire à la jonction du récit et de la vision*

On remarque actuellement l'émergence au Québec d'une nouvelle génération d'auteurs qui connaissent beaucoup de succès sur les scènes québécoises et étrangères. Ils ont en commun leur âge — ce sont « les Trentenaires », comme les appelle Jean-Marc Larrue — et leur écriture partage plusieurs caractéristiques dont, entre autres, le brouillage des marqueurs d'énonciation, l'usage d'un langage cru mais poétique et le travail de l'hybridation sous diverses formes, souvent par une structure fragmentée et un rythme qui surprend, qui déroute. La dramaturge et comédienne Sarah Berthiaume s'inscrit dans cette génération aux côtés de Catherine Léger, Fabien Cloutier, David Paquet, Étienne Lepage et Guillaume Corbeil, notamment. Plusieurs de ses pièces témoignent d'une fascination pour des lieux insolites et improbables : un bar de danseuses sur le bord de l'autoroute (*Le déluge après*, 2006), un appartement au-dessus d'une boucherie (*Disparitions*, 2009), des villes mortes, disparues ou abandonnées (*Villes mortes*, 2011). Cet ancrage fort dans des lieux singuliers, de même qu'un travail de la narration qui, insufflant des bouffées d'imaginaire, fait éclater la *mimèsis*, se

---

<sup>7</sup> Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1961], p. 520.

<sup>8</sup> W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, op. cit., p. 51.

trouvent au cœur de sa pratique d'écriture. Sa pièce la plus connue, *Yukonstyle*, a été produite simultanément au Théâtre d'Aujourd'hui à Montréal et au Théâtre de la Colline à Paris au printemps 2013, avant d'être mise en scène à Bruxelles, Innsbruck, Heidelberg et Toronto. *Yukonstyle* dévoile un territoire immense, à la fois quotidien et mystérieux, aux limites instables : fidèle à sa devise, le Yukon s'y révèle « [l]arger than life<sup>9</sup> ». Si la pièce évoque ce territoire par des référents concrets et des enjeux sociaux importants (le racisme latent envers les Amérindiens et la violence faite aux femmes autochtones dans l'indifférence des autorités, notamment), la représentation du Yukon influence aussi toute la construction dramaturgique.

C'est par une dynamique du récit<sup>10</sup> en lien avec la vision qu'est construit ce territoire qui résiste aux délimitations. En effet, l'auteure fait un usage particulier du récit : la pièce est ponctuée de passages narratifs en vers libres qui, tranchant avec la rudesse des dialogues, s'apparentent à des visions. « Comme si le Yukon traversait les personnages et les rendait plus grands qu'eux-mêmes. Comme s'il parlait à travers eux » (*Y*, 7), écrit l'auteure dans sa préface. Comment comprendre ce changement de niveau de conscience opéré par la narration ? Comment le texte construit-il cette impression d'un territoire ventriloque qui s'exprime par la bouche des personnages ? C'est à ces questions que je me propose de répondre en analysant quel usage la pièce fait de la teichoscopie. Je postule que l'auteure se réapproprie ce procédé ancien et qu'elle le renouvelle, le développant au point d'en faire un principe structurant. Reposant sur l'enchâssement de différents lieux par le regard du personnage qui « voit à travers

---

<sup>9</sup> Sarah Berthiaume, *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « En scène », 2013, p. 7. Dorénavant, les références à cette pièce seront désignées à l'aide du sigle *Y* suivi du numéro de la page, entre parenthèses.

<sup>10</sup> J'emprunte à Nadine Desrochers sa définition du récit dans le théâtre contemporain : « la narration, plus ou moins élaborée, d'un événement, que celui-ci soit vérifiable ou mensonger ». Après avoir démontré que la définition classique du récit, qui le limitait à la « narration d'un événement survenu hors-scène », ne pouvait plus rendre compte de son expansion et de son éclatement, Desrochers propose cette nouvelle définition utilitaire du récit dont le statut n'est plus affecté par le contenu de l'événement en question ; le récit peut dès lors être celui d'un rêve, d'une vision ou d'une rêverie. Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, Département de lettres françaises, Université d'Ottawa, 2001, p. 134-135.

le mur », la teichoscopie devient le procédé moteur de multiples télescopages qui lient le *voir* au *dire*. Ainsi, le Yukon que construit la pièce est un territoire où les frontières sont constamment franchies : non seulement les frontières des lieux, mais aussi celles du temps et des consciences.

## **2. La « vision à travers le mur » : une teichoscopie protéiforme**

Du grec *teichoskopia*, formé de *teichos* (« le mur ») et de *skopein* (« regarder »), la teichoscopie signifie littéralement, indique Joël Lefebvre, la « vision du haut du mur » ou « au-delà du mur<sup>11</sup> ». On peut également traduire le terme par « vision à travers le mur », comme le fait Patrice Pavis. Ce dernier définit la teichoscopie comme un « moyen dramaturgique pour faire décrire par un personnage ce qui se passe en coulisse dans l'instant même où l'observateur en fait le récit<sup>12</sup> ». Le terme réfère à une scène du livre III de l'*Illiade* dans laquelle Hélène décrit à Priam, du haut des murs de Troie, les héros grecs qu'elle est la seule à connaître. Traditionnellement, la teichoscopie vise à donner l'illusion que la scène racontée se passe réellement et que le spectateur y assiste par personne interposée, tout en évitant de représenter des actions violentes, contraires à la bienséance ou encore d'une trop grande ampleur pour être jouées sur scène (une bataille entre deux armées, par exemple). L'aspect synchronique y est fondamental : contrairement au récit de messenger qui rend compte d'un évènement de façon rétrospective, la teichoscopie est semblable au reportage en direct à la radio d'une compétition sportive, pour reprendre l'exemple donné par Pavis. Il s'agit donc,

---

<sup>11</sup> Joël Lefebvre, « Teichoscopie », dans Michel Corvin (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008, p. 1330.

<sup>12</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002, p. 346.

selon Joël Lefebvre, d'une technique narrative plus dramatique que les récits de messagers<sup>13</sup>. En ce sens, la teichoscopie se rapproche de l'hypotypose, toutes deux produisant l'impression d'une « scène vivante » qui, projetée verbalement, n'est pas directement perçue par le spectateur. La technique de la teichoscopie est fréquemment utilisée dans le drame historique (chez Shakespeare, Goethe et Schiller, notamment) ; Ionesco la parodie en 1951 dans la courte pièce *Le maître*<sup>14</sup>, où l'Annoncier décrit à des admirateurs en liesse les agissements d'un maître ridicule et — ils ne le verront qu'à la fin — sans tête.

Ce procédé ancien se rencontre encore fréquemment dans le théâtre contemporain. De façon similaire à Pavis, Nadine Desrochers indique ainsi que « la teichoscopie contemporaine se produit lorsqu'un personnage de la pièce décrit une action pendant qu'elle se déroule, remplaçant sa représentation par sa narration<sup>15</sup>. » Cette définition, en évacuant la question de la distinction entre scène et hors-scène, semble bien correspondre à l'éclatement du rapport à l'espace dans *Yukonstyle*. Plus spécifiquement, c'est le concept de la « vision à travers le mur » qui permet, à mes yeux, de penser la dynamique liant récit et regard et les différents télescopages qu'elle engendre dans la pièce.

### *Renouveler la teichoscopie*

*Yukonstyle* présente l'histoire de deux colocataires vivant à Whitehorse : Garin, un métis à la recherche de ses origines, et Yuko, une Japonaise qui, cherchant l'endroit où les Japonais étaient les moins nombreux, s'est exilée au Yukon. Leur vie est bouleversée par l'arrivée de Kate, une adolescente rebelle qui, traversant le Canada d'un océan à l'autre en

---

<sup>13</sup> Joël Lefebvre, « Teichoscopie », *loc. cit.*, p. 1330.

<sup>14</sup> Eugène Ionesco, *Le maître*, dans *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, 1981 [1958], p. 251-263.

<sup>15</sup> Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, *op. cit.*, p. 136.

autobus, serait enceinte d'un jeune homme rencontré pendant son périple. Yuko prend Kate sous son aile lorsqu'elle la trouve, une nuit, en train de faire de l'autostop. Ils passent l'hiver ensemble, alors que l'état de santé de Dad's, le père de Garin, se détériore au point où il est hospitalisé et meurt à la toute fin de la pièce.

La première teichoscopie prononcée par Yuko est emblématique de la dynamique de la « vision à travers le mur » qui caractérise la pièce. Quand Yuko insiste pour héberger Kate pour la nuit, Garin se lève brusquement et s'enferme dans sa chambre. Yuko raconte alors qu'il

regarde [Kate] respirer à travers sa porte close.  
On pourrait croire qu'il la désire  
À la fixer comme ça  
De l'autre côté du plywood  
[...].  
Mais Garin ne la désire pas.  
Non.  
Il s'applique à la haïr soigneusement. (Y, 15)

Ainsi, Garin observe Kate à travers sa porte, pendant qu'il est lui-même regardé par Yuko qui, elle, transmet au public les nuances de ces visions successives par la médiation du récit. Or, dans les teichoscopies, la vision des narrateurs pénètre non seulement les murs, mais aussi les consciences. Momentanément, les personnages deviennent omniscients. Ils accèdent alors avec clairvoyance à la conscience et aux émotions encore inexprimées des autres, ce qu'ils oublient ensuite lorsqu'ils redeviennent actants. La pièce construit un système atypique de narration à relais où la faculté d'omniscience circule d'un personnage à l'autre, donnant l'impression d'une liaison mystérieuse, troublante, qui se noue entre eux.

La teichoscopie introduit également dans la pièce un rapport différent à l'espace scénique et fictionnel. Une des fonctions de la teichoscopie traditionnelle, qui « élargit le lieu scénique, met en rapport diverses scènes », est de « renforce[r] la véracité du lieu proprement

visible à partir duquel s'effectue le reportage<sup>16</sup> ». À certains moments, effectivement, la teichoscopie contribue à la *mimèsis*, accentuant l'illusion du réel, par exemple dans la scène 13 où Garin observe « [t]rois Natives qui quêtent en gang à la porte du liquor store. » (*Y*, 57) En revanche, la teichoscopie en tant que « vision à travers le mur » participe d'une érosion de la frontière entre le réel et le surnaturel. Un déplacement important par rapport à la teichoscopie traditionnelle s'opère à des moments, dans la pièce, où un narrateur s'immisce dans une scène à laquelle il n'appartient pas en tant que personnage. Il fait ainsi irruption dans un lieu et une situation qui ne le concernent pas. Dans la scène 9, Garin rend visite à son père et le trouve à moitié nu, en proie à des hallucinations visuelles :

DAD'S : (*criant*) Check le feu qu'il a allumé dans le bain ! C'est lui. C'est le corbeau.

GARIN : T'es paqueté ?

DAD'S : (*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 y'a le goût ! (*Y*, 36)

Jusque-là, il s'agit d'une teichoscopie au sens où la décrit Nadine Desrochers, où la représentation de l'action — le corbeau que Dad's voit danser dans son appartement — est remplacée par sa narration. Cependant, si Garin est incapable de percevoir le corbeau que veut lui montrer son père, c'est Yuko qui entre en scène et parvient à le décrire :

YUKO : Et soudain  
Contre toute attente  
Le corbeau sort de sous le divan dans un grondement de tonnerre  
[...]  
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

---

<sup>16</sup> Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, *loc. cit.*, p. 346.

Dad's le sait (Y, 36-37)

La « vision à travers le mur » permet à Yuko d'aller plus loin que ce qui, pour Garin et pour le spectateur, est visible. Or, à ce moment de la pièce, Yuko ne connaît pas Dad's ; elle ne l'a pas encore rencontré. Comment peut-elle intervenir de façon aussi intrusive — elle en vient à « *s'allume[r] une cigarette et [à] s'ass[e]oi[r] sur le divan* » (Y, 38), indique une didascalie — dans cette scène que Garin et son père vivent en privé ? Ici, la direction du regard à travers le mur est, en quelque sorte, inversée par rapport à la teichoscopie traditionnelle : c'est un narrateur hors-scène (extérieur à l'action représentée sur scène) qui la décrit, alors qu'il n'y aurait normalement pas accès. Le rapport à l'espace s'en trouve bouleversé. Si Yuko, en tant que narratrice, est bien présente dans l'espace de jeu, devant le spectateur, elle demeure à l'extérieur du lieu représenté, s'exprimant à partir d'un hors-scène qui n'est pas défini. En d'autres mots, elle entre dans l'espace scénique mais pas dans l'espace fictionnel — bien qu'elle y ait accès au moyen de la « vision à travers le mur ». Dépassant l'espace visible en le recouvrant de l'espace imaginé, de l'espace des images mentales, la « vision à travers le mur » joue ainsi d'un rapport complexe entre scène et hors-scène. Par là, elle introduit des brèches dans la vraisemblance de la pièce, où s'infiltré une sorte de magie. Elle fait sortir la pièce d'une volonté mimétique d'illusion du réel.

De fait, la teichoscopie dans *Yukonstyle* s'avère multiple, dynamique, expansive. Elle prend plusieurs formes, faisant éclater les distinctions entre les différents types de récits. Elle se confond presque, dans certaines scènes, avec le récit simultané, brouillant la frontière qui les oppose habituellement. Le récit simultané, défini par Nadine Desrochers comme « la narration d'une action en cours au moment même où celle-ci a lieu devant le spectateur », se distingue de la teichoscopie en ce qu'il « ne remplace pas la représentation de l'action, mais [...] la

complète<sup>17</sup> ». Or, à plusieurs reprises, à l'action représentée, « jouée » sur scène, se superpose une narration qui en expose les véritables enjeux et qui est prise en charge par un personnage extérieur à la scène. La scène 4, qui se déroule dans les cuisines de l'hôtel où travaillent Yuko et Garin, s'ouvre ainsi sur la teichoscopie de Kate, qui n'a pourtant encore jamais mis les pieds dans ce lieu. Elle décrit Garin qui, en lavant la vaisselle, se laisse aller à un rêve éveillé<sup>18</sup> :

Il rêve.  
Un prénom fait son chemin du froid de son ventre au bord de ses lèvres  
Et s'échappe en fine buée bleue dans la vapeur des assiettes propres.  
Yuko. (*Y*, 19)

Kate perçoit le nom que chuchote Garin avec beaucoup plus d'acuité que si elle était physiquement présente dans les cuisines de l'hôtel. Protéiforme, la teichoscopie interroge et transgresse les limites entre les différents types de récits : elle permet donc de penser le franchissement des frontières au moyen de toutes sortes d'enchâssements.

### *Traverser des murs invisibles*

C'est un paradoxe intéressant que celui-ci : je parle de « vision à travers le mur », mais ces visions des personnages, on ne les voit jamais. Elles ne sont perceptibles que parce qu'elles sont dites, racontées, puis recrées sous forme d'images mentales dans une visualisation personnelle du spectateur. Or, si ce dernier ne voit pas ce qui se passe derrière le mur, il ne voit pas non plus le mur lui-même. Ce mur n'est pas délimité par la frontière de la scène, par la coulisse ; dans *Yukonstyle*, les murs sont invisibles. La teichoscopie les produit verbalement en même temps qu'elle les traverse. Elle projette oralement les frontières qu'elle franchit. Dans un

---

<sup>17</sup> Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 137.

<sup>18</sup> À propos du rêve éveillé, qui relève du fantasme et non de l'hallucination, voir l'article de Sigmund Freud, « La création littéraire et le rêve éveillé » (1908), trad. fr. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, disponible dans *Les classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, [en ligne], [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_applee/04\\_creation\\_litteraire/creation\\_litteraire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_applee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.pdf) (page consultée le 10 avril 2016).

double mouvement, elle crée le mur et ce qui perce le mur : elle marque une limite et la pénètre. La teichoscopie devient ainsi un procédé de montage qui délimite et qui emboîte différents espaces-temps créés par la parole. J’approfondirai plus loin de quelle manière la teichoscopie insère à la fois de la discontinuité et du lien dans la structure de la pièce.

Ces murs produits par la teichoscopie sont donc virtuels : créés par la voix d’un acteur qui, lui, est bien présent sur scène, ces murs ne sont pas matériellement représentés. S’ils sont invisibles pour le spectateur, ils ne sont pas pour autant transparents : la « vision à travers le mur » marque l’obstacle franchi par le regard, elle le souligne. C’est ce qui crée la surprise, l’effet d’étrangeté, en faisant ressortir l’absence étonnante du personnage du lieu qu’il décrit. On pourrait comparer ce mur de la teichoscopie aux écrans de projection qui, sur scène, tiennent lieu de « cinquième mur », selon l’expression utilisée par Jens Roselt dans une étude sur Frank Castorf et reprise dans l’ouvrage *Théâtre et intermédialité* :

Cette idée dépasse la sempiternelle volonté de détruire le « quatrième mur » de Diderot et le concept d’une illusion fermée [...]. Il s’agit plutôt d’envisager ce « cinquième mur » comme ouverture vers d’autres sphères perceptuelles qui sont « transversales à la logique spatiale tridimensionnelle de la scène », c’est-à-dire qui évoquent le performatif, le phénoménal et l’ambiguïté propres à l’espace saisi dans toutes ses dimensions<sup>19</sup>.

Projetant un ailleurs sur la scène, le « cinquième mur » constitue une surface visible qui nous permet de voir autre chose — elle est donc « transparente ». En ce sens, c’est le contraire d’un « cinquième mur » que produit la teichoscopie : elle érige sur scène un mur invisible qui nous empêche de voir. Du point de vue du spectateur, en effet, le mur traversé par la vision teichoscopique est invisible (sinon par images mentales) et opaque (on ne peut pas voir ce qui a

---

<sup>19</sup> Brigit Wiens, « La danse des fantômes – L’invocation des morts dans la performance contemporaine et les arts médiatiques », dans Jean-Marc Larrue (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve d’Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 298-299. L’auteure cite Jens Roselt, « “Fünfte Wand” : Medialität im Theater am Beispiel von Frank Castorfs Dostojewski-Inszenierungen », dans David Roesner, Gesche Watermann et Volter Wortmann (dir.), *Szenische Orte. Mediale Räume*, Hildesheim/ New York/ Zurich, Olms, 2005, p. 122.

lieu derrière). Le type de montage que produit la teichoscopie passe par la voix : c'est un montage d'images mentales. La teichoscopie ainsi renouvelée crée ce qu'on pourrait appeler — plutôt qu'un « théâtre de l'image » — un « théâtre de la vision ».

### 3. Le personnage-voyant

De quel ordre est cette vision qui a le pouvoir de traverser les murs ? Pour cerner ses caractéristiques, comparons-la d'abord à la vision du personnage dans une teichoscopie de nature plutôt traditionnelle. Dans la scène 13, Garin décrit ce qu'il voit hors-scène. Après avoir fui l'hôpital et marché longtemps dans la nuit, Garin se réfugie dans un hangar d'où il observe trois Amérindiennes qui quêtent devant le « liquor store ». Caché, il les surveille sans être vu, racontant à mesure leurs faits et gestes dans un récit ponctué des croassements du corbeau. Il occupe, en quelque sorte, la position du voyeur, depuis laquelle il pose sur une des femmes un regard chargé de mépris et de hargne :

Je la regarde  
Elle  
La femme  
L'Indienne  
La pute  
Elle  
La slut, la plotte, la chienne, la squaw, la snatch, la suceuse, la câlisse de salope  
de trou sale de guidoune de cul  
Elle  
Elle me voit pas  
Elle se doute de rien (Y, 60)

Le point de vue de Garin est particulièrement ambigu ici, considérant qu'il n'a appris que quelques heures plus tôt que sa mère elle-même se prostituait au moment où elle a rencontré Dad's. Il avait eu une réaction semblable par rapport à Kate le soir où Yuko l'avait recueillie :

GARIN : Déjà que ça m'écœure que tu fasses entrer quelqu'un chez nous, si en plus c'est une pute, moi je /

YUKO : Ah, toi pis tes histoires de putes !

GARIN : Regarde comment elle est habillée ! (Y, 13)

Pourtant, dans le prologue, Garin avait fait preuve de beaucoup plus d'ouverture, d'indulgence et de discernement, démentant la première impression qu'on pourrait avoir en voyant Kate :

Une fille habillée en poupée fait du pouce le long de la route principale.  
On pourrait la prendre pour une pute  
Avec ses jambes de dix-sept ans fourrées dans la dentelle  
Et son entêtement à se trouver sur la route à cette heure.  
Mais ce n'est pas une pute.  
C'est simplement une fille habillée en poupée à moins 45 degrés Celsius. (Y, 10)

La « vision à travers le mur » à laquelle accède Garin se distingue ainsi de la teichoscopie traditionnelle en ce qu'elle va réellement au-delà des apparences. Garin y manifeste une lucidité exceptionnelle dont il semble ensuite ne garder aucun souvenir, tombant dans le piège qu'il venait pourtant lui-même de mettre au jour.

### *Voir au-delà du visible*

À mon sens, cette « vision à travers le mur » se décline en trois types différents, à commencer par l'omniscience, qui apparaît clairement dans cet extrait du prologue. Comme le narrateur omniscient d'un roman, Garin semble alors posséder la science universelle, la science de toute chose. Le *voir* du personnage devient un *savoir* : il accède à une clairvoyance lui permettant de saisir les motivations et les désirs les plus secrets des autres. Les deux autres types de « visions à travers le mur » sont des variations de l'omniscience qui ont trait à la perception extrasensorielle : l'hallucination et la prescience.

La première ressemble à la transe, voire au rêve ; elle est liée au personnage de Dad's qui, on l'a vu, est visité par le corbeau. Il ne s'agit pas d'une absence du personnage à lui-

même, mais bien d'une perception accrue qui lui permet de voir le corbeau. Cette faculté n'est cependant pas l'apanage de Dad's : la « vision à travers le mur » donne à Yuko un accès si intime à l'autre qu'elle perçoit l'hallucination de ce dernier. La teichoscopie permet ainsi de voir avec les yeux de l'autre, de voir pratiquement *par* les yeux de l'autre.

La prescience (ou voyance), quant à elle, désigne le don de voir l'avenir — dans le domaine religieux, la prescience signifie la connaissance infaillible que Dieu a de l'avenir de l'humanité. C'est cette faculté qui permet à Garin, dans le prologue, de présenter Kate avant même de l'avoir rencontrée :

Je ne la connais pas encore  
Cette fille  
Mais ça ne saurait tarder.  
*Bruit de moteur. Klaxon. Kate sort.*  
Elle arrive chez moi. (Y, 11)

Tout en conservant un rapport synchronique avec l'évènement qu'elle décrit, la teichoscopie devient alors prospective, introduisant une relation particulière au futur, dont le personnage se fait visionnaire. Davantage que des suppositions quant à un avenir possible, ces prédictions revêtent le caractère de certitudes. Quand elle permet à Kate de s'installer sur le divan de la maison mobile, Yuko dit :

S'il ne m'aimait pas tant  
Garin jetterait Kate dehors sans même y penser.  
Mais.  
Garin m'aime d'un amour que je ne soupçonne pas encore. (Y, 15)

Ces visions prospectives laissent ainsi entrevoir un avenir où l'on apprendra à se dire. Cependant, les personnages les oublient immédiatement après les avoir racontées, au moment où la faculté d'omniscience les déserte.

Pour rendre compte de cette extraordinaire faculté de « voir à travers le mur » qui pénètre le personnage, je propose le concept de personnage-voyant. Le personnage-voyant est

celui qui voit au travers et au-dedans, qui accède à l'invisible au-delà du visible. Le terme rappelle la célèbre formule de Rimbaud selon laquelle « [l]e Poète se fait voyant », en ce qu'il voit et sent ce qui reste inconnu des autres ; en revanche, la vision *voyante* des personnages de *Yukonstyle* ne leur arrive pas par la recherche volontaire et méthodique de ce « long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens<sup>20</sup> ». Le personnage-voyant est momentanément pénétré par une faculté qui le dépasse, qui lui est prêtée puis retirée, qui ne peut pas lui appartenir en propre puisqu'il ne semble même pas en avoir conscience. Lui-même traversé par cette vision qui traverse les murs, il est le témoin de ces visions et s'en fait le médiateur par son récit au moment où il les perçoit ; après coup, il semble ignorer jusqu'à leur existence. Le personnage-voyant est donc celui qui permet la teichoscopie, celui qui opère la conversion en images verbales de ses « visions à travers le mur ». Et ces images subsistent dans la mémoire des spectateurs, à défaut de celle du personnage.

### *Un personnage-rhapsode ?*

Dans sa critique de la pièce mise en scène par Martin Faucher, Gilbert David attire l'attention sur « l'écriture lyrico-épique, sinon rhapsodique<sup>21</sup> » de Sarah Berthiaume. Le personnage-voyant pourrait en effet être considéré comme un type particulier de personnage-rhapsode qui, tel que le définit Sarrazac, « a cette faculté de dédoublement qui lui permet d'être, parfois dans le même instant, personnage et rhapsode<sup>22</sup> ».

Dans la Grèce antique, le rhapsode est un récitant de poèmes épiques qui « coud ou ajuste des chants », selon l'étymologie de *rhaptein* qui signifie « coudre ». Sa figure est

---

<sup>20</sup> Arthur Rimbaud, « Lettre du 15 mai 1871, à Paul Demeny », dans les « Lettres dites du voyant », *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 88.

<sup>21</sup> Gilbert David, « L'état d'esprit performatif », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 90.

<sup>22</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012, p. 312.

« attachée à une idée de mixité, de métissage, d'impureté » rompant avec le modèle aristotélien puisqu'elle « alterne en permanence représentation et récit, *mimèsis* et *diegèsis*<sup>23</sup> », ce qui est incompatible avec la tragédie. Sarrazac nomme ainsi « pulsion rhapsodique » cette « irrépressible pulsion d'irrégularité<sup>24</sup> » qui renouvelle le drame par la mise en tension des trois modes poétiques — le dramatique, le lyrique et l'épique — et leur débordement incessant l'un par l'autre. Il y a bien quelque chose de pulsionnel dans la « vision à travers le mur » qui traverse les personnages-voyants de *Yukonstyle*. De plus, le rhapsode est lié à l'idée de montage d'éléments disparates : « dans le même mouvement où il fragmente [...], l'auteur-rhapsode assemble, tout en laissant bien voir les coutures, ce qu'il vient de déchirer, de mettre en pièces<sup>25</sup> », écrit Sarrazac. Ce processus de fragmentation et d'assemblage, de disjonction et de raccordement qui ne masque pas la couture, qui l'affiche et la laisse apparente, me semble correspondre au fonctionnement de la teichoscopie qui expose les frontières qu'elle érige avant de les franchir par la vision.

Chez Sarrazac, le rhapsode se présente sous des formes très diverses, allant du chœur antique à la figure de l'Annoncier ou du meneur de jeu qui détermine la distribution de la parole, en passant par le rhapsode hypostasié en didascale. Il peut enfin être un « personnage dédoublé, [un] personnage témoin de lui-même. [Un] personnage-rhapsode, émergeant aux deux fonctions à la fois<sup>26</sup>. » C'est à ce type de rhapsode que correspondrait le personnage-voyant qui, combinant ses statuts de narrateur et de personnage, énonce des changements de lieux et des sauts dans le temps, prenant ainsi en charge des didascalies.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 311.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 293.

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 329. Sarrazac souligne la proximité qui existe entre l'auteur et le personnage-rhapsode. Ce dernier « se présente fréquemment, à un degré ou à un autre, comme un personnage autobiographique », écrit-il (*ibid.*, p. 323).

<sup>26</sup> *Ibid.*, p. 323.

La particularité de *Yukonstyle*, toutefois, est l'étonnante circulation à relais de la faculté d'omniscience : la pièce ne repose donc pas sur une figure unique de personnage-rhapsode qui serait responsable de toutes les opérations de montage. Trois personnages deviennent tour à tour voyants à différents moments, sous l'impulsion de cette « vision à travers le mur » qui leur est distribuée apparemment sans logique systématique. Se construit ainsi au fil de la pièce une forme atypique de narration à relais qui oscille entre des points de vue multiples. En outre, le modèle du personnage-rhapsode ne fonctionne pas jusqu'au bout pour les personnages-voyants de *Yukonstyle* puisque ces derniers ne gouvernent pas leurs visions ; ils ne font qu'en rendre compte. Elles proviennent donc d'une source extérieure à eux. De fait, entre le langage familier des dialogues, qui produit un effet vraisemblable, et le lyrisme des envolées en vers libres, la pièce « travaille [...] deux registres, qui sont peut-être moins deux langues que deux voix<sup>27</sup> », précise avec justesse Myriam Suchet. Les teichoscopies semblent ainsi prononcées par une voix commune qui circule entre les personnages-voyants. Qui leur souffle cette seconde voix ? À qui appartient-elle ? Tout se passe comme si elle était issue du territoire lui-même.

S'ils sont traversés par une voix commune, les personnages de *Yukonstyle* ne sont pourtant pas que des voix. Ici réside une autre différence importante par rapport au modèle de personnage développé par Sarrazac : le statut intermittent de narrateur ne fait pas perdre au personnage son individualité. En effet, le personnage-voyant ne semble pas concorder avec le concept de l'« impersonnage », tel que le nomme Sarrazac, ce personnage qui « n'est plus une personne, au sens d'un individu, mais *personne*<sup>28</sup> ». « Contrairement à la dépersonnalisation qui entraîne l'abstraction et la vacuité totales du personnage, l'impersonnalisation crée un personnage ouvert à tous les rôles, à tous les possibles de l'humaine condition. L'impersonnage

---

<sup>27</sup> Myriam Suchet, « Rythmer la langue », *Liberté*, n° 301, automne 2013, p. 52.

<sup>28</sup> Jean-Pierre Sarrazac, *Poétique du drame moderne*, op. cit., p. 228. Sarrazac souligne.

est fondamentalement *transpersonnel*<sup>29</sup> », explique-t-il. Or, les personnages de *Yukonstyle* sont définis par une identité relativement claire ; chacun possède son épaisseur psychologique, chacun a son passé, son histoire personnelle dont la révélation vient éclairer ses motivations. Par exemple, c'est parce que Yuko a manqué à son devoir à la mort de sa sœur qu'elle insiste pour ramener Garin au chevet de son père : « Tu vas pas laisser mourir ton père tu-seul. [...] Je vais pas te laisser regretter ça toute ta vie. Crisse. » (*Y*, 63), l'avertit-elle. En outre, la teichoscopie elle-même, en tant que « vision à travers le mur », concourt à accroître l'individualité des personnages en dévoilant leur intériorité.

### *L'intimité révélée*

Si le personnage-rhapsode est « dédoublé, témoin de lui-même<sup>30</sup> », le personnage-voyant de *Yukonstyle* apparaît, peut-être avant tout, comme le témoin de l'autre. Comment comprendre ce partage des subjectivités qui a lieu dans les teichoscopies ? Les concepts de l'intimité et du désir d'extimité élaborés par Serge Tisseron permettent d'analyser cette relation entre le personnage-voyant et celui qui est vu « à travers le mur ». Pour Tisseron, l'intimité

ne peut se définir que par confrontation de deux domaines qui s'opposent : l'espace public et l'espace privé. Le premier engage ce que l'on partage avec le plus grand nombre, et le second ce que l'on partage seulement avec des personnes choisies. L'espace intime, quant à lui, est ce que l'on ne partage pas, ou seulement avec quelques très proches... et aussi ce que chacun ignore de lui-même : c'est à la fois son jardin secret et l'inconnu de soi sur soi<sup>31</sup>.

---

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 232. Sarrazac souligne.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>31</sup> Serge Tisseron, *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001, p. 49.

Quant au désir d'extimité, il désigne « le *processus* par lequel des fragments du soi intime sont proposés au regard d'autrui afin d'être validés<sup>32</sup> » : il correspond au « désir de se rencontrer soi-même à travers l'autre<sup>33</sup> », engageant une prise de risque qui permet l'extériorisation de l'intimité et la construction de l'estime de soi.

C'est ce processus, habituellement volontaire, qui est déjoué par la teichoscopie, alors que la faculté d'omniscience permet au personnage-voyant de pénétrer dans l'esprit de l'autre à son insu. Cette intrusion comporte une certaine violence. Or, la bienveillance du regard porté sur l'autre fait toujours contrepoids à cette brutalité : il s'agit moins d'une intimité extorquée ou dérobée à l'autre que d'une intimité recueillie, accueillie. Le personnage-voyant devient le témoin de l'intimité de l'autre ; c'est lui qui la révèle au public et qui, par là, *révèle l'autre*.

L'intimité se caractérise par une double dimension, à la fois consciente — « ce que chacun ne partage avec personne », sinon avec des intimes — et inconsciente — les « choses que l'on n'a pas encore symbolisées et que l'on ne peut donc pas formuler à son propre sujet<sup>34</sup> ». Le personnage-voyant se fait ainsi le médiateur de ce qui, autrement, est indicible : ce qui m'habite et que je ne connais pas, ce qui me hante mais qui ne peut être dit parce que je ne sais pas le dire, c'est l'autre, celui qui voit en moi mieux que moi-même, qui sait trouver les mots pour l'exprimer. En effet, l'omniscience du personnage-voyant l'ouvre du même coup aux possibilités poétiques de la langue. C'est cette deuxième voix qui permet à Kate de traduire ce que Garin est incapable de formuler :

Si Garin savait parler  
Il dirait à Yuko  
L'amour terrible qu'il éprouve à cet instant précis.

---

<sup>32</sup> Serge Tisseron, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011, [en ligne], [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2011\\_num\\_88\\_1\\_2588](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588) (page consultée le 15 février 2016), p. 84. Tisseron souligne.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 85.

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 88.

Il lui dirait combien il la trouve forte  
Et belle  
Et terrifiante  
[...].  
Mais il faudra attendre longtemps avant que Garin apprenne à dire ces choses  
Il faudra des années avant qu'il sache parler d'amour (Y, 63)

La « vision à travers le mur » fait ainsi du personnage-voyant le témoin et le médiateur de l'intimité de l'autre, dans un mouvement de révélation et non d'appropriation de sa conscience.

#### **4. Le corbeau : mécanique et mémoire de la « vision à travers le mur »**

Le corbeau permet de bien cerner l'enjeu de la visibilité impliqué par la teichoscopie. Il se présente comme celui qui est vu par certains, mais qui demeure invisible pour d'autres. Cette invisibilité scénique confère au corbeau une puissance énigmatique, mystérieuse : on doute de la réalité de sa présence, lui qui semble issu d'une dimension surnaturelle, magique. Ainsi, le corbeau n'existe jamais dans la pièce sous la forme concrète d'une *picture*, au sens où l'entend Mitchell — il est une image verbale qui se déploie en tant qu'image mentale dans l'esprit des spectateurs. Une image mentale qui est aussi sonore : le corbeau fait entendre ses croassements dans la scène 13 (Y, 58-59). Outre ces cris indiqués par des didascalies, cependant, le corbeau ne se manifeste que par la médiation de la teichoscopie : il est étroitement lié au procédé de la « vision à travers le mur ». Il représente non seulement celui qui est vu, mais aussi celui qui voit. D'emblée, c'est son regard qui est mis en évidence. Au début de la pièce, après avoir décrit Garin observant Kate à travers la porte de sa chambre, Yuko poursuit sa teichoscopie en racontant :

Dehors  
Un corbeau gros comme un loup  
Vient poser ses pattes sur le bord de la fenêtre.

Il regarde Garin se coucher  
Tout habillé  
Et replier ses jambes sur son ventre comme lorsqu'il avait deux ans.  
Garin s'endort  
Et le corbeau sourit. (*Y*, 15)

Par la teichoscopie, le spectateur est ainsi amené à suivre le regard de Yuko qui, à travers le mur, suit celui du corbeau. Dès sa première apparition dans la pièce, le corbeau cristallise l'enjeu du regard. Cela prend une importance d'autant plus grande quand on sait qu'il s'agit de la reprise de la figure amérindienne du corbeau<sup>35</sup> qui, pour la nation tutchone athapascanne du Yukon, a créé le monde, et dont le regard possède certains pouvoirs. Témoinant de la mémoire des origines du territoire yukonnais, dont il est l'emblème aviaire, le corbeau se caractérise dans la pièce par sa double relation au territoire et à la vision. De fait, en sa qualité d'image mentale donnée à voir par la parole — une image qui voit —, le corbeau devient dans *Yukonstyle* le vecteur dynamique des transgressions entre le réel et le virtuel comme des transgressions d'ordre spatiotemporel.

#### *Le « trickster » à l'origine du monde*

*L'histoire du corbeau* est un texte oral sacré relatant la genèse, dont l'une des versions, racontée en anglais par Tommy McGinty, un aîné tutchone très érudit, a été transcrite à l'écrit par l'anthropologue Dominique Legros, puis traduite en français dans son livre *L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty*<sup>36</sup>. À l'époque où il a construit le monde, le corbeau était à la fois

---

<sup>35</sup> On retrouve la figure du corbeau tant dans les mythes traditionnels autochtones sibériens et nord-américains que dans les mythologies scandinave, grecque, celtique et indienne. S'il s'agit d'une figure universelle, elle ne revêt pas toujours les mêmes caractéristiques. Parmi les œuvres littéraires les plus célèbres où elle apparaît, notons le roman *Barnaby Rudge* (1841) de Charles Dickens, le poème « The Raven » (1845) d'Edgar Allan Poe, largement popularisé en France par la traduction de Baudelaire, et le roman *Solomon Gursky Was Here* (1989) de Mordecai Richler.

<sup>36</sup> Notons que Sarah Berthiaume a précisé avoir lu ce livre lors d'une rencontre avec les étudiants du séminaire sur le théâtre québécois donné par Jean-Marc Larrue à l'Université de Montréal, le 16 octobre 2013. Par ailleurs, à propos des enjeux soulevés par ces traductions et « textualisations » successives (d'une transmission orale en

un homme et un oiseau : selon McGinty, « il pouvait se changer en homme puis redevenir un oiseau et s'envoler – tour à tour et aller-retour<sup>37</sup> ». Le corbeau n'est pas un dieu — il n'est ni craint ni vénéré, et Legros écrit son nom avec un « c » minuscule. C'est que le corbeau vit encore de nos jours sous la forme *des* corbeaux réels. Il possède ainsi à la fois les attributs et les désirs d'un animal et ceux d'un homme. On reconnaît, dans *Yukonstyle*, le caractère anthropomorphe du corbeau, avec ses jambes et ses bottes Sorel, mais également sa fourberie. En effet, le corbeau est associé à la figure effrontée du « trickster », le joueur de tours que Claude Lévi-Strauss qualifie de « décepteur<sup>38</sup> ». Bien que Legros n'utilise pas le terme « trickster » — il s'éloigne de toute interprétation anthropologique ou structuraliste de cette histoire sacrée —, le corbeau des Tutchones présente l'ambivalence caractéristique du « trickster » : il vient en aide aux animaux et aux hommes, mais les trompe aussi, les ridiculisant autant qu'il se ridiculise lui-même. Dans *Yukonstyle*, comment interpréter le sourire du corbeau qui, observant Garin à son insu, le regarde s'endormir ? Entre bienveillance et sourde menace, ce regard est fort ambigu. De fait, le corbeau, en créant le monde, énonce les tabous et les lois amérindiennes les plus fondamentales, mais n'hésite pas à les transgresser au besoin pour satisfaire ses appétits insatiables ; lubrique et malicieux, il est lui-même à l'origine du désordre social et culturel contemporain. Ainsi, le corbeau que Dad's voit danser dans son appartement ne tarde pas à se transformer en Goldie, la mère amérindienne de Garin, qui a disparu à Vancouver dans les années 1980 :

---

tutchone à des versions orales anglaises, puis d'une « textualisation » en anglais à une traduction française), voir la thèse de doctorat de Philippe Cardinal. Sur la question de l'autorité auctoriale (McGinty devrait-il être considéré comme un co-auteur ?), voir son chapitre « 1999 : Cross-Purposes : Translating and Publishing Traditional First Nations Narratives in Canada at the Turn of the Millenium » dans l'ouvrage collectif *Translation Effects. The Shaping of Modern Canadian Culture*.

<sup>37</sup> Dominique Legros, *L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty. Un Indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 2003, p. 55.

<sup>38</sup> Claude Lévi-Strauss, « Préface », dans Bill Reid et Robert Bringhurst, *Corbeau vole la lumière. Recueil de mythes haïdas*, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 2011, p. 9.

YUKO : Goldie apparue d'on ne sait où  
Qui monte sur le divan  
Pour faire une danse cochonne  
[...]  
Mais elle n'a pas le temps de danser  
Que le divan s'enflamme  
Et Goldie brûle avec (Y, 38),

sous les yeux désespérés de Dad's qui lui hurle qu'elle n'aurait pas dû venir. Cette scène dévoile le profond chagrin et la souffrance que Dad's dissimule habituellement à Garin — il n'accepte qu'à la fin de la pièce de lui parler de sa mère. Le corbeau s'y montre particulièrement cruel, faisant miroiter l'image de la femme que Dad's a tant aimée avant de la détruire<sup>39</sup>.

#### *La faculté de « transpenser »*

Bien qu'il soit l'auteur de mauvais tours, le corbeau représente aussi un allié pour les humains. Dans son article « Traduire la religiosité amérindienne », Legros explique que « [l]e corbeau joue un rôle dans le chamanisme en offrant secrètement son zhâak (son pouvoir et ses chants guérisseurs) à certains individus qu'il choisit. Cela se réalise dans et par les rêves de la personne choisie<sup>40</sup>. » Il n'est donc pas anodin que le corbeau se manifeste à Dad's lors d'une transe hallucinatoire. Comme le montre Legros, le corbeau a la capacité de « transpenser »,

---

<sup>39</sup> Cette scène rappelle le corbeau du poème d'Edgar Allan Poe qui s'installe dans la chambre du narrateur affligé par la perte de sa bien-aimée et qui lui répète, inlassablement, « Nevermore ». Comme dans bien des légendes européennes, le corbeau y est considéré comme un oiseau de mauvais augure, un prophète de malheur, symbole de la mort. Toutefois, le corbeau des Tutchones représente une figure plus ambiguë, capable de bernier les autres mais aussi de leur enseigner comment se nourrir et s'abriter, par exemple. Voir Edgar Allan Poe, « The Raven », New York, Wiley and Putnam, 1845, p. 1-5, disponible en édition électronique dans la collection « Documenting the American South », University of North Carolina at Chapel Hill, [en ligne], <http://docsouth.unc.edu/southlit/poeraven/poeraven.html> (page consultée le 10 avril 2016).

<sup>40</sup> Dominique Legros, « Traduire la religiosité amérindienne », *Théologiques*, vol. 15, n° 2, 2007, p. 141, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/017776ar> (page consultée le 12 janvier 2015). Legros précise que le corbeau agit ainsi au même titre que de nombreux autres animaux qui possèdent un « zhâak » et qui sont ainsi supérieurs aux humains, sans toutefois être considérés comme des divinités au sens occidental du terme.

c'est-à-dire de « faire pénétrer son propre esprit directement dans la pensée [d'un autre]<sup>41</sup> », ce qui s'apparente à l'omniscience passagère des personnages lors de leurs teichoscopies. C'est par le néologisme « transpenser<sup>42</sup> » que Legros traduit l'expression « to medicine-think<sup>43</sup> » employée par McGinty dans ses narrations en langue anglaise de *L'histoire du corbeau*. On peut entendre « panser » dans « transpenser » : le terme fait référence aux pouvoirs du chaman, qui est aussi un « medicine man », un guérisseur.

Cette capacité de « transpenser », de transférer sa pensée dans celle d'un autre, constitue à mes yeux le paroxysme de la « vision à travers le mur ». Non seulement permet-elle au corbeau de devenir omniscient, mais elle lui accorde également le pouvoir de contrôler, de diriger le regard de l'autre. Par exemple, au début de *L'histoire du corbeau*, le monde est englouti par un déluge. Apercevant un bébé phoque, le corbeau décide de le voler à sa mère, car il en a besoin pour tout reconstruire. Arrivant par-derrière, il se met à « transpenser » et entre dans l'esprit de la mère. Il lui dit : « Maman phoque, je veux que tu ne regardes pas vers moi. Ne te retourne surtout pas ! Regarde droit devant toi !<sup>44</sup> » C'est en orientant le regard de la maman phoque, en déterminant les limites de son champ de vision, que le corbeau parvient à ses fins. En manipulant ainsi le cadrage des images perçues par les autres, le corbeau a le pouvoir de contrôler leur vision. Dès lors, on peut penser que c'est le corbeau qui insuffle son pouvoir spirituel aux personnages, leur permettant à leur tour, momentanément, de voir à l'intérieur de l'esprit d'un autre. On pourrait ainsi, suivant la théorie de Sarrazac, considérer le

---

<sup>41</sup> Dominique Legros, *L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty*, op. cit., p. 33.

<sup>42</sup> Dominique Legros n'explique pas le choix de ce terme dans son livre. Notons que, dans un article publié antérieurement à la traduction française de *L'histoire du corbeau*, l'anthropologue utilise les termes « esprit-médecine » et « re-médicament[r] » plutôt que le verbe « transpenser ». Legros, « Postmodernité du corbeau dans la tradition tutchone athapascane », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 28, n° 3, 1998, p. 30 et 34.

<sup>43</sup> C'est le terme qui est utilisé par Legros dans son ouvrage *Tommy McGinty's Northern Tutchone story of crow : a First Nation elder recounts the creation of the world*, Hull, Canadian Museum of Civilization, coll. « Mercury Series », 1999. Legros traduit aussi par « transchante[r] » le terme « [to] medicine-sing » utilisé dans la version anglaise.

<sup>44</sup> Dominique Legros, *L'histoire du corbeau et M. McGinty*, op. cit., p. 60.

corbeau comme le véritable rhapsode à l'œuvre dans la pièce. Une nuance importante demeure toutefois, distinguant la faculté de « transpenser » du corbeau-trickster de la « vision à travers le mur » des personnages-voyants : traversés par une vision qui ne semble ni contrôlée ni volontaire, ces derniers observent l'intimité de l'autre sans chercher à s'y introduire afin de diriger son regard, de le soumettre ou de le dominer. Cette distinction met en lumière le profond respect mutuel qui est à l'œuvre dans les teichoscopies et qui, on le verra, sous-tend toute la pièce.

### *Une figure anachronique*

Le corbeau m'intéresse enfin en ce qu'il incarne la mémoire des origines du territoire, lui qui a recollé les morceaux de la terre après le déluge pour créer le monde que nous habitons. En rendant visible sa présence — sous forme d'image mentale —, la teichoscopie réactive la mémoire des débuts du monde qui persiste, qui continue d'exister au présent. C'est aussi le corbeau qui fait ressurgir l'image de Goldie, disparue depuis une vingtaine d'années déjà. Si l'on considère, d'après la conception du monde tutchone, que le corbeau-créateur primordial survit dans chacun *des* corbeaux qui ont parcouru le ciel, on comprend que le corbeau a été témoin de tous les temps : de tout temps, il a été le témoin du temps. Condensant en elle-même les traces de cette longue durée, combinant d'innombrables strates temporelles, l'image du corbeau se révèle foncièrement anachronique. J'emprunte le terme à Georges Didi-Huberman. Dans son ouvrage *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, il s'intéresse à un pan d'une fresque peinte par Fra Angelico à la Renaissance. Le pan, rouge, se présente comme un feu d'artifice coloré, très surprenant, qui jusque-là était resté invisible, ignoré par l'histoire de l'art. Didi-Huberman le remarque par sa « ressemblance déplacée avec

les *drippings* de Pollock<sup>45</sup> ». En l’analysant, il découvre que « [d]ans le seul exemple du pan tacheté de Fra Angelico, trois temps au moins — trois temps hétérogènes, donc anachroniques les uns aux autres — se tressent de façon remarquable<sup>46</sup> » : les notions de la *prospectiva*, de la *figura* et de la *dissimilitudo* qui, en histoire de l’art, relèvent de différentes époques, dont certaines très anciennes. « Nous voici bien *devant le pan*, écrit-il, comme devant un objet de temps complexe, de temps impur : un extraordinaire *montage de temps hétérogènes formant anachronismes*<sup>47</sup>. » L’image du corbeau produite par la teichoscopie est travaillée par un tel montage temporel. Elle manifeste le paradoxe de l’anachronisme en ce que « son apparition — le présent de son événement — est reconnue comme faisant ressurgir la longue durée d’un Autrefois latent, ce que Warburg nommait une “survivance” (*Nachleben*).<sup>48</sup> » Intimement liée au Yukon dont elle incarne à la fois l’origine, le présent et la survivance, la présence anachronique du corbeau donnée à voir par la teichoscopie se situe à la jonction du passé et du territoire, à la jonction du temps et de l’espace. Elle révèle, en ce sens, la logique de l’« espassetemps » qui caractérise l’univers de la pièce.

## 5. Un territoire qui résiste aux frontières

Plusieurs religions premières amérindiennes dont celle des Tutchones, indique Dominique Legros, conçoivent l’univers comme étant strictement Un, c’est-à-dire « un Tout unique et immanent<sup>49</sup> », contrairement aux religions dualistes comme le christianisme, qui

---

<sup>45</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps, Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000, p. 20.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>47</sup> *Idem.* Didi-Huberman souligne.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p. 92.

<sup>49</sup> Dominique Legros, « Traduire la religiosité amérindienne », *loc. cit.*, p. 136.

sépare l'au-delà du paradis de l'ici-bas terrestre. Dans cette conception du monde, explique l'anthropologue, « le temps et l'espace se fusionnent et forment ce qu'on peut appeler un univers "espasstemps" ou un "everywhen" comme l'écrit [l'anthropologue australien William Edward] Stanner [...], qui fut le premier à mettre le doigt sur cette particularité<sup>50</sup>. » L'« espasstemps » constitue ainsi une « forme de religiosité [où] le passé le plus lointain, le présent immédiat et tous les éléments de la nature sont [...] en communion<sup>51</sup> », dans un temps et un espace qui sont aussi ceux du rêve. C'est à cet « espasstemps », auquel appartient le corbeau, que donne accès la « vision à travers le mur ». Elle s'inscrit ainsi dans une logique du passage, de la continuité organique qui outrepassse les frontières habituelles de l'espace et du temps, du réel et de l'imaginaire.

D'un point de vue littéraire, l'« espasstemps » rappelle l'univers du conte ou de la légende, dont Maeterlinck a adopté l'« espace magique d'indivision et de non-séparabilité entre l'être humain et l'Univers où se confond ce que la pensée classique [a] œuvré à distinguer, à partager, de manière artificielle<sup>52</sup> ». Il y a bien une certaine sensibilité symboliste dans *Yukonstyle*, insufflée par la « vision à travers le mur » qui met au jour la porosité invisible entre les êtres et le monde. Bien qu'elle se distingue en bien des points du théâtre symboliste, l'écriture de Berthiaume évoque néanmoins cette conception de l'être humain qui « n'apparaît plus isolé, mais immergé dans ses relations avec l'ensemble du monde. Il fait partie du réseau

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 138.

<sup>52</sup> Paul Gorceix, « De la *Princesse Maleine* à la *Princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck », dans Maurice Maeterlinck, *Œuvres II. Théâtre*, Tome 1, édition établie, commentée et précédée d'un Essai par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1999, p. 11.

de correspondances qui circule à travers l'Univers, reliant hommes et animaux, êtres animés et inanimés, choses de la Terre et du dessous, sons, couleurs et éléments.<sup>53</sup> »

Le territoire que construit la pièce s'inscrit dans l'imaginaire littéraire du Grand Nord, mêlant l'héritage de la littérature orale amérindienne, comme on l'a vu, avec celui des récits de Jack London qui racontent la quête des chercheurs d'or du Klondike face à la puissance de la nature<sup>54</sup>. Dès les premiers mots de la pièce, le Yukon apparaît comme un territoire de l'extrême limite :

Whitehorse.  
La nuit.  
L'hiver.  
Moins 45 degrés Celsius.  
La limite entre le froid et la mort. (Y, 10)

Cette teichoscopie de Garin suggère la facilité avec laquelle on peut passer de la morsure du froid, preuve qu'on est en vie, à l'absence de toute sensation, synonyme de mort. Il s'agit donc moins d'une démarcation franche que d'une zone limite, un entre-deux où les frontières, instables, sont constamment franchies. L'hiver y est particulièrement hostile :

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 (Y, 32)

La nuit se prolonge, s'étend ; peu à peu, elle prend possession du territoire comme des personnages. Elle s'infiltré en eux pour faire de l'hiver du Yukon un lieu

GARIN : Longer  
Colder  
Darker  
Than life (Y, 32).

---

<sup>53</sup> *Idem*. Les « choses de la Terre et du dessous » peuvent cependant suggérer une séparation qui s'éloigne de l'univers Un de l'« espasstemps ».

<sup>54</sup> Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *TRANS-*, n° 16, 2013, 7 août 2013, [en ligne], <http://trans.revues.org/805> (page consultée le 12 janvier 2015).

Face à cet hiver qui bascule dangereusement de l'autre côté de la « limite entre le froid et la mort », face à ce territoire qui pénètre en eux au point de les hanter, de les habiter davantage qu'ils ne l'habitent eux-mêmes, les personnages n'ont d'autre choix que de se rapprocher, de se rassembler pour survivre. Sinon, pris de vertige, ils se font avaler, absorber complètement par ce territoire dont les proportions excèdent toute mesure. C'est ce que Dad's exprime en disant :

Un moment donné, être tu-seul, ça devient... ça devient impossible, ici. 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. (Y, 47)

C'est dans l'immensité de ce territoire fantasmagorique que la teichoscopie peut engager un rapport simultané à différents lieux traversés par la vision du narrateur. Dans ce territoire de l'« espasstemp », les murs et les cloisons érigés par les hommes pour se protéger, pour organiser l'espace et lui donner un sens, deviennent illusoires : pénétrées par cette étendue « larger than life », trop vide — ou débordant d'espace —, les frontières se révèlent poreuses. La teichoscopie participe ainsi d'une esthétique du montage où les lieux s'emboîtent les uns dans les autres.

### *Une dynamique du télescope*

La « vision à travers le mur » procède par télescopes. Suggérant l'idée du télescope, l'instrument permettant l'observation du lointain, le terme résonne avec le franchissement des distances par la vision dans la teichoscopie. De plus, le télescope désigne à la fois le choc, la collision des lieux et des temporalités qui se heurtent, mais aussi leur rencontre, leur confusion,

leur interpénétration<sup>55</sup>. Il qualifie bien le mode d'action de la teichoscopie, qui insère des murs et les perfore, qui sépare et qui relie : les strates spatiotemporelles ne sont pas indistinctes, mais leurs limites sont constamment percées, traversées. Le télescopage va plus loin que la juxtaposition : il dit l'enchâssement, la mise en relation qui ne s'opère pas sans une certaine violence.

La scène 11 (« Piggy's Palace ») présente les télescopes spatiotemporels les plus complexes, par un montage alterné d'actions dans lequel les lieux se multiplient et les temporalités s'enchevêtrent. Quand Dad's, alité dans sa chambre d'hôpital, accepte enfin de dévoiler à Garin l'identité de sa mère, c'est Goldie elle-même, jouée par l'interprète de Yuko, qui revient sur scène, ressurgissant du passé et de la mort pour raconter son histoire. Le dialogue entre Garin et son père est ensuite interrompu par une teichoscopie de Yuko qui relate l'annonce faite à Garin du diagnostic de Dad's, signifiant sa mort imminente. Le médecin parle,

YUKO : Mais Garin n'écoute plus  
Parce qu'il n'est plus là.  
L'horreur s'est ouverte sous lui comme une trappe dans le plancher  
Et il tombe  
En chute libre  
Jusqu'à une chambre de motel du Downtown Eastside.

GARIN : Les murs, le matelas, la fenêtre, les bruits, l'odeur, les bruits.

YUKO : Il reconnaît le vacarme de la rue  
Les murmures des junkies.  
Il reconnaît le goût de la peur  
Lorsqu'elle sort de sa bouche en cris. (Y, 49-50)

En déclarant ce changement de lieu, en prenant ainsi en charge une didascalie, Yuko expose la manière dont Garin est projeté dans un autre espace-temps, où il revit (ou invente) les derniers

---

<sup>55</sup> « Télescopage », dans le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/t%C3%A9lescopage> (page consultée le 10 avril 2016).

moments qu'il a partagés, enfant, avec sa mère<sup>56</sup>. La structure de la scène se complexifie encore en alternant, d'un côté, le récit de Garin qui sort de l'hôpital, abandonnant son père sans lui révéler la gravité de sa cirrhose (« Marche, corridor, urgence, gardien, marche », *Y*, 50), avec, de l'autre, le récit que fait Goldie de sa rencontre tragique avec le tueur en série Robert Pickton : « Ralentit. Chemin de gravelle. Une ferme. Une porcherie. » (*Y*, 51) Cet entrecroisement d'espaces-temps hétérogènes, dans lequel Goldie est poussée à revivre sa mort, mérite un examen approfondi. À première vue, il s'agit d'un simple retour en arrière (« flashback »). Cependant, dans la mesure où Goldie en fait un récit au présent, dans lequel l'évènement revécu se déroule au moment où elle le raconte, on peut le considérer comme une teichoscopie : « Des pas dans mon dos. La lumière qui allume. Moi qui vois. Deux sacs sur la table. Du sang sur le tapis. » (*Y*, 51). Le récit demeure dans un rapport synchronique à l'évènement que Goldie expose pendant qu'elle le revit, remplaçant sa représentation par sa narration. Il s'agit donc de ce qu'on pourrait appeler une teichoscopie au passé : une teichoscopie *anachronique*. Son entrelacement avec la teichoscopie de Garin (« Marche dans la ruelle, prends le pont, marche sur la track de chemin de fer » [*Y*, 51]) met d'autant plus en évidence cet anachronisme qui culmine par un coup de feu. « Chut. C'est fini, mon bébé. C'est fini. » (*Y*, 52), murmure Goldie, depuis le temps de la mort où elle retourne.

### *L'espace et le temps de la survivance*

J'ai montré que la « vision à travers le mur » pouvait se faire prospective en prenant un caractère visionnaire. La scène 11 prouve que la teichoscopie, à travers la synchronie qu'elle

---

<sup>56</sup> Notons, par ailleurs, que cette teichoscopie nous plonge non seulement dans les images visuelles de la chambre de motel, mais aussi dans les « bruits », dans l'« odeur » et même dans « le goût de la peur » qui la caractérisent : elle fait appel à la multisensorialité des images, ce qui concorde avec la conception de Mitchell que j'ai évoquée dans l'introduction. Voir W.J.T. Mitchell, *Iconologie. Image, texte, idéologie, op. cit.*, p. 51.

implique, peut aussi faire signe vers le passé et convoquer d'autres temps. Protéiforme, la teichoscopie est le principe structurant de ce montage spatiotemporel hétérogène qui caractérise le territoire « larger than life » où se déroule la pièce. Dans son essai *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Didi-Huberman écrit :

L'œuvre n'imite pas un espace. Elle produit son lieu — son travail du lieu, sa fable du lieu — par un travail et une fable de temps, un *mime de temps ajointés* : une invocation, une production, un montage de temps hétérogènes. Le temps œuvré est toujours un temps manipulé, démultiplié. C'est donc une *composition d'anachronismes*<sup>57</sup>.

La scène 11, fragmentée par les télescopages qui la structurent, apparaît comme l'illustration même de cette « composition d'anachronismes ». En revenant sur scène, Goldie traverse la limite poreuse entre le froid et la mort, puis la franchit encore une fois au moment où elle meurt à nouveau. Elle incarne ainsi ce que Didi-Huberman appelle la survivance, « cet état de *survivance* qui n'appartient ni à la vie tout à fait, ni à la mort tout à fait, mais à un genre d'état aussi paradoxal que celui des spectres qui, sans relâche, mettent du dedans notre mémoire en mouvement<sup>58</sup> ». La survivance n'est pas l'immortalité, mais plutôt le fait de survivre à sa propre mort : Goldie revit sa mort et y survit à nouveau, rassurant son fils qui hurle après le coup de feu. J'aimerais croiser cette notion de survivance avec la logique de l'« espassetemps » : il me semble que c'est bien de survivance qu'il s'agit dans cet espace où les ancêtres — bien entendu décédés — « demeurent dans le même temps que les hommes et y mènent leurs propres vies, indépendamment de ces derniers<sup>59</sup> », dans une réalité qui leur est cotemporelle.

---

<sup>57</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, série « Fable du lieu », 2001, p. 39. L'auteur souligne.

<sup>58</sup> *Ibid.*, p. 16. L'auteur souligne.

<sup>59</sup> Dominique Legros, « Traduire la religiosité amérindienne », *loc. cit.*, p. 138.

Dans *Yukonstyle*, le territoire de l'« espasstemps » est le dépositaire de cette mémoire, des survivances qui affleurent et qui se manifestent par la teichoscopie. La « fable du lieu » que révèle la « vision à travers le mur » est celle d'un « lieu de temps survivant<sup>60</sup> », pour reprendre encore une fois les mots de Didi-Huberman. C'est le territoire qui garde la mémoire du passé. Goldie elle-même, après huit ans passés au pensionnat « à désapprendre [s]a langue à grands coups de strap » (Y, 48), a été définitivement coupée de sa culture amérindienne : « [q]uand ils m'ont renvoyée chez nous, dit-elle, j'ai même pas été capable de dire bonjour à ma mère. J'avais tout oublié. » (Y, 48). Mais le territoire, lui, se souvient des origines du monde. De la même façon, si les personnages-voyants oublient leurs teichoscopies après les avoir prononcées, le territoire en conserve une trace. C'est ce territoire de l'« espasstemps » qui permet la survivance des teichoscopies et la transmission souterraine de l'empathie qui les caractérise.

## 6. Une structure organique

Les effets de cette solidarité qui fait surface dans les teichoscopies se prolongent de façon latente dans la pièce, se traduisant peu à peu dans les interactions des personnages. Ceux-ci, écrit Anne-Laure Rigeade, « entrent non seulement dans un système de relations affectives et sociales, mais aussi dans une véritable organisation organique qui fait de l'histoire de chacun la clé de l'histoire de l'autre<sup>61</sup> ». Des correspondances se forment entre eux, des phrases dites par l'un dans une teichoscopie circulent dans la bouche des autres ; il se crée des effets de miroir, accentués notamment par le fait que, tel que l'indique le texte, le personnage de Goldie

---

<sup>60</sup> Georges Didi-Huberman, *Génie du non-lieu*, op. cit., p. 14.

<sup>61</sup> Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », loc. cit., paragraphe 5.

est joué par l'interprète de Yuko (Y, 8), cette comédienne incarnant tour à tour une Amérindienne et une Japonaise<sup>62</sup>. Anne-Laure Rigeade explique à quel point Kate, surtout, occupe une « fonction révélatrice pour les autres personnages, dont elle fait resurgir le passé<sup>63</sup> ». Par son attitude frondeuse et ses vêtements à la mode Harajuku, Kate renvoie ainsi Yuko au deuil impossible de sa sœur Chihiro, « une petite baveuse » qui, comme l'adolescente, « trouvait toujours le moyen de se mettre dans la merde, juste pour prouver à tout le monde qu'elle dépendait de personne » (Y, 43)<sup>64</sup>. Par sa fascination pour les tueurs en série, Kate confronte d'autant plus brutalement Garin au secret de l'identité de sa mère et à la violence de sa disparition. De fait, la découverte progressive de ces liens, de ces dédoublements entre les personnages, met en évidence le métissage des identités : « Nos vies se mélangent » (Y, 31), dit Garin. Rigeade a raison quand elle affirme que « [c]ette 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"<sup>65</sup> ». En effet, dans cette dynamique du croisement et du partage des subjectivités, persistent néanmoins les individualités de personnages distincts et non interchangeables. Cette structure organique correspond tout à fait à la conception du territoire en tant qu'« espassetemps » : la circulation entre les vivants, entre l'espace et le temps, entre le rêve et la réalité, influence l'ensemble de la construction dramaturgique.

---

<sup>62</sup> De la même façon, l'interprète de Garin joue aussi le rôle de Jamie, un Saskatchewanais que Kate rencontre dans l'autobus et de qui elle tombe présumément enceinte.

<sup>63</sup> Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *loc. cit.*, paragraphe 5.

<sup>64</sup> Dad's remarque d'ailleurs leur ressemblance : « Toi, t'es sa sœur », dit-il à Kate, en parlant de Yuko. « Je t'ai reconnue. » (Y, 54)

<sup>65</sup> Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *loc. cit.*, paragraphe 4. L'auteure cite ici l'ouvrage *La pensée-paysage. Philosophie, arts, littérature* de Michel Collot.

### *Une transmission souterraine*

La teichoscopie constitue le procédé moteur de ce système de mise en relation par lequel le regard franchit les frontières des lieux comme celles des êtres. Cette porosité des consciences, comme je l'ai montré, rend possible une réelle intimité avec l'autre. La bienveillance et l'empathie qui se dégagent des récits des personnages-voyants marquent, à mes yeux, une certaine distance par rapport à la manière dont le récit est généralement utilisé dans la dramaturgie québécoise contemporaine. À partir des années 1980, le récit constitue le « procédé névralgique par excellence de l'invention structurelle<sup>66</sup> » en participant d'une « expression viscérale de la subjectivité<sup>67</sup> » dans des pièces qui sont parfois entièrement composées de monologues entrecroisés. Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay remarquaient ainsi en 2004 que les pièces très narratives comme *Celle-là* ou *Cendres de cailloux* de Daniel Danis, entre autres, soutiennent « généralement une réflexion sur le langage et ses ratés, l'incommunicabilité étant mise en évidence par les monologues de personnages qui ne parviennent pas à dialoguer<sup>68</sup> ». Certains auteurs, comme Carole Fréchette, font un usage différent, original, du récit en tant qu'« objet d'échange et objet de construction<sup>69</sup> » permettant de transcender en partie la communication déficiente qui passe par le dialogue. De manière générale, toutefois, le récit présente un personnage qui, aux prises avec la difficulté de se dire,

---

<sup>66</sup> Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 135.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>68</sup> Denise Cliche, Andrée Mercier et Isabelle Tremblay, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 227. Les auteures donnent également les exemples des pièces *Being at home with Claude* de René-Daniel Dubois, *La déposition* d'Hélène Pedneault et *Le génie de la rue Drolet* de Larry Tremblay, qui utilisent le récit dans des proportions importantes.

<sup>69</sup> *Idem.*

« se coupe [...] du reste du monde, se parlant à lui-même<sup>70</sup> ». Comme le résume Nadine Desrochers,

à travers les projections psychologiques de leurs créations, les auteurs contemporains illustrent le problème tout à fait contemporain de l'incommunicabilité. Par le fait même, la dramaturgie contemporaine n'est plus une dramaturgie qui vise la communication directe, comme elle l'était du temps de Brecht, ou une remise en question de la communication, comme elle l'était chez Ionesco, ou même un questionnement du sujet, comme elle l'était chez Beckett. Non, la dramaturgie contemporaine, dans sa tendance vers une parole pléthorique, illustre justement l'isolement causé par le manque de destinataire, à travers des personnages qui, pourtant, ont un urgent besoin de se raconter — ou, tout simplement, de se dire — pour exister<sup>71</sup>.

Autrement dit, ces personnages en quête de destinataire manifestent sans pudeur, par leurs récits, un désir d'extimité qu'ils n'arrivent pas à satisfaire<sup>72</sup>. *Yukonstyle* s'éloigne de cette tendance. Bien que les dialogues de la pièce témoignent encore d'une incompetence des personnages à communiquer, le récit permet la révélation des intimités qui, ainsi, entrent en relation. Plutôt que d'être le fruit de « l'isolement causé par le manque de destinataire », le récit devient l'occasion pour le personnage-voyant de se faire le destinataire de l'autre, en recueillant ce qui l'habite, puis en le traduisant en un récit. En somme, la « vision à travers le mur » fait du personnage-voyant le destinataire, le témoin, le médiateur de la subjectivité et de la parole impossible de l'autre.

Le renouvellement de la teichoscopie dans la pièce de Sarah Berthiaume permet ainsi de dépasser, de déjouer l'impasse communicationnelle qui est généralement associée au récit. Reposant sur une ouverture, une percée vers l'autre, le récit se fait porteur d'une transmission,

---

<sup>70</sup> Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 10. Les auteures présentent ici l'étude « Du texte en "soi" au texte "soi" » d'Irène Roy qui, dans les pages 25 à 41 du même ouvrage, retrace l'évolution des mécanismes de communication au théâtre.

<sup>71</sup> Nadine Desrochers, *Le récit dans le théâtre contemporain*, op. cit., p. 187.

<sup>72</sup> À cet égard, la pièce *Nous voir nous (Cinq visages pour Camille Brunelle)* de Guillaume Corbeil, composée en quelque sorte de microrécits prenant la forme de descriptions de photos publiées sur les médias sociaux, apparaît emblématique.

d'une solidarité qui travaille la fable de façon souterraine et qui relie les personnages en une communauté de fortune. L'impression qu'une voix commune les traverse lors des teichoscopies est renforcée lorsqu'ils s'expriment au nom d'un « nous » :

Le noir nous laisse juste la résilience qu'il faut  
Pour passer l'hiver  
[...]  
Et croire qu'au bout du compte  
Quelque chose nous attend (Y, 32),

dit Kate. Les teichoscopies révèlent ainsi l'« attitude de réparation et de consolation<sup>73</sup> » qu'ils adoptent les uns par rapport aux autres. Cet accès à l'autre au moyen de la vision, dont le territoire garde les traces, rend possibles de véritables rencontres qui auraient été impensables au commencement de la pièce. Celle de Yuko et de Garin, qui esquissent le début d'une relation amoureuse et reviennent « L'un sur le dos de l'autre / Comme un totem guerrier plein de gin et d'avenir » (Y, 66), mais aussi celle, improbable, du père de Garin sur son lit de mort et de Kate, l'adolescente qui dit être enceinte. En posant sa main sur le ventre de Kate, Dad's lui fait un don :

KATE : Et timidement  
Un prénom 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.  
Prosper.  
Et une silhouette noire se pose dans un coin de la chambre. (Y, 65)

C'est le corbeau qui apparaît à Dad's pour une ultime visite. Kate expose alors l'oscillation du personnage-voyant entre ses deux états, entre ses deux voix, entre sa vision ordinaire et la voyance :

KATE : Hen ? [...]  
De quoi, le corbeau ? C'est quoi ça ? [...]

DAD'S : Là. Regarde.

KATE : Et tout à coup, je le vois.

---

<sup>73</sup> Anne-Laure Rigeade, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *loc. cit.*, paragraphe 5.

Dans toute sa splendeur.  
Je le vois.  
Le corbeau.  
(à *Dad's*) C'est quoi ça, c'est /

DAD'S : C'est pour moi qu'il vient, fille. Aie pas peur. (*Y*, 65)

Dans sa teichoscopie, Kate décrit le corbeau qui se transforme en Goldie et s'allonge doucement contre Dad's, puis leurs deux corps qui se fondent en or, redeviennent corbeau et repartent à tire-d'aile. Contrairement à l'hallucination du corbeau dansant chez Dad's — à laquelle Yuko avait accès, étant à l'extérieur de l'action, alors que Garin tentait de calmer son père sans comprendre ce qui lui arrivait —, cette seconde apparition est partagée. Elle réunit Dad's et Kate dans le même espace, dans une vision commune que Kate décrit avant de s'enfuir à son tour. Et Kate emporte avec elle le prénom légué par Dad's : « Prosper, c'est Prosper, le [prénom de bébé] le plus beau, c'est de même qu'il pourrait s'appeler » (*Y*, 68), envisageant tout à coup la possibilité d'un avenir heureux, « prospère », avec l'enfant dont elle avait jusque-là désiré avorter<sup>74</sup>.

Convoquant la figure amérindienne tutchone du corbeau, qui dévoile l'intrication anachronique de la mémoire et du territoire dans l'« espasstemp », Sarah Berthiaume propose donc une « fable du lieu » où l'imaginaire du Yukon, par la narration, contamine les personnages de manière très intime. La pièce renouvelle l'usage de la teichoscopie au moyen du personnage-voyant qui traduit en images verbales et mentales les « visions à travers le mur » dont il est témoin. Elle déploie une mise en récit de la vision — de l'omniscience, de

---

<sup>74</sup> Comme l'indique Myriam Suchet, cette scène révèle un renversement de l'attitude de Kate qui « un peu plus tôt trouvait “poche” que ce prénom signifie “être heureux” ». Myriam Suchet, « Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérolingue (*Macbeth* de Michel Garneau, *The dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay et *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume) », *Quaderna*, 9 mars 2014, [en ligne], <http://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterolingue/> (page consultée le 12 janvier 2015).

l'hallucination, de la voyance — qui s'inscrit dans une dynamique du franchissement des seuils. La teichoscopie devient ainsi le procédé moteur des télescopages qui donnent accès « aux multiples temps stratifiés, aux survivances, aux longues durées du plus-que-passé mnésique<sup>75</sup> » que le Yukon recèle. Si l'hostilité de ce territoire se manifeste dans la rudesse de son hiver sans fin, c'est cette même insoumission qui, en résistant aux frontières, en cherchant continuellement à les dépasser, retisse les liens entre le territoire, la mémoire de ses origines et les êtres qui le parcourent ou l'habitent.

---

<sup>75</sup> Georges Didi-Huberman, *Devant le temps*, *op. cit.*, p. 20.

## Bibliographie

### I. Corpus principal

BERTHIAUME, Sarah, *Yukonstyle*, Montreuil, Éditions Théâtrales, coll. « En scène », 2013.

### II. Corpus théorique et critique

#### A. Sur *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume

BERTHIAUME, Sarah, entretien dans le cadre du séminaire « Théâtre québécois » donné par Jean-Marc Larrue, Université de Montréal, 16 octobre 2013.

DAVID, Gilbert, « L'état d'esprit performatif », *Spirale*, n° 245, été 2013, p. 88-90.

RIGEADE, Anne-Laure, « La langue-paysage de Sarah Berthiaume », *TRANS—*, n° 16, 2013, 7 août 2013, [en ligne], <http://trans.revues.org/805> (page consultée le 12 janvier 2015).

SUCHET, Myriam, « Rythmer la langue », *Liberté*, n° 301, automne 2013, p. 52-53.

SUCHET, Myriam, « Le québécois : d'une langue identitaire à un imaginaire hétérolingue (*Macbeth* de Michel Garneau, *The dragonfly of Chicoutimi* de Larry Tremblay et *Yukonstyle* de Sarah Berthiaume) », *Quaderna*, 9 mars 2014, [en ligne], <http://quaderna.org/le-quebecois-dune-langue-identitaire-a-un-imaginaire-heterolingue/> (page consultée le 12 janvier 2015).

#### B. Sur le récit dans le théâtre québécois

CLICHE, Denise, Andrée MERCIER et Isabelle TREMBLAY, « Passion, parole et libération dans la dramaturgie de Carole Fréchette », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 215-247.

DESROCHERS, Nadine, *Le récit dans le théâtre contemporain*, thèse de doctorat, Département de lettres françaises, Université d'Ottawa, 2001.

HÉBERT, Chantal et Irène PERELLI-CONTOS, « Itinéraire(s) narratif(s) », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 7-22.

ROY, Irène, « Du texte en “soi” au texte “soi” », dans Chantal HÉBERT et Irène PERELLI-CONTOS (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, tome II, *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 25-41.

### C. Sur les images et leur survivance

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant le temps. Histoire de l'art et anachronisme des images*, Paris, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2000.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Génie du non-lieu. Air, poussière, empreinte, hantise*, Paris, Éditions de Minuit, série « Fable du lieu », 2001.

MITCHELL, William John Thomas, *Iconologie. Image, texte, idéologie*, trad. de l'anglais par Maxime Boidy et Stéphane Roth, Paris, Les Prairies ordinaires, coll. « Penser/Croiser », 2009.

### D. Sur la figure du corbeau

CARDINAL, Philippe, *Contemporary Ethnographic Translation of Traditional Aboriginal Narrative : Textualizations of the Northern Tutchone Story of Crow*, thèse de doctorat, Université Concordia, 2009.

CARDINAL, Philippe, « 1999 : Cross-Purposes : Translating and Publishing Traditional First Nations Narratives in Canada at the Turn of the Millenium », dans Kathy MEZEI, Sherry SIMON et Luise von FLOTOW (dir.), *Translation Effects. The Shaping of Modern Canadian Culture*, Montréal, McGill-Queen's University Press, 2014, p. 271-289.

LEGROS, Dominique, « Postmodernité du corbeau dans la tradition tutchone athapascan », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 28, n° 3, 1998, p. 27-39.

LEGROS, Dominique, *Tommy McGinty's Northern Tutchone story of crow : a First Nation elder recounts the creation of the world*, Hull, Canadian Museum of Civilization, coll. « Mercury Series », 1999.

LEGROS, Dominique, *L'histoire du corbeau et Monsieur McGinty. Un Indien athapascan tutchone du Yukon raconte la création du monde*, Paris, Gallimard, coll. « L'aube des peuples », 2003.

LEGROS, Dominique, « Traduire la religiosité amérindienne », *Théologiques*, vol. 15, n° 2, 2007, p. 133-161, [en ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/017776ar> (page consultée le 12 janvier 2015).

POE, Edgar Allan, « The Raven », New York, Wiley and Putnam, 1845, p. 1-5, disponible en édition électronique dans la collection « Documenting the American South », University of

North Carolina at Chapel Hill, [en ligne], <http://docsouth.unc.edu/southlit/poeraven/poeraven.html> (page consultée le 10 avril 2016).

REID, Bill et Robert BRINGHURST, *Corbeau vole la lumière. Recueil de mythes haïdas*, préface de Claude Lévi-Strauss, Saint-Boniface, Éditions des Plaines, 2011.

### **E. Sur le théâtre moderne et contemporain**

GORCEIX, Paul, « De la *Princesse Maleine* à la *Princesse Isabelle*. Essai sur le théâtre de Maeterlinck », dans Maurice MAETERLINCK, *Œuvres II. Théâtre*, Tome 1, édition établie, commentée et précédée d'un essai par Paul Gorceix, Bruxelles, Éditions Complexe, coll. « Bibliothèque Complexe », 1999.

LOSCO-LENA, Mireille, *La scène symboliste (1890-1896). Pour un théâtre spectral*, Grenoble, ELLUG Université Stendhal, 2010.

SARRAZAC, Jean-Pierre, *Poétique du drame moderne. De Henrik Ibsen à Bernard-Marie Koltès*, Paris, Seuil, 2012.

WIENS, Birgit, « La danse des fantômes – L'invocation des morts dans la performance contemporaine et les arts médiatiques », dans Jean-Marc LARRUE (dir.), *Théâtre et intermédialité*, Villeneuve-d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2015, p. 293-311.

### **F. Sur l'intimité et l'extimité**

TISSERON, Serge, « Intimité et extimité », *Communications*, n° 88, 2011, p. 83-91, [en ligne], [http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_2011\\_num\\_88\\_1\\_2588](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_2011_num_88_1_2588) (page consultée le 15 février 2016).

TISSERON, Serge, *L'intimité surexposée*, Paris, Éditions Ramsay, 2001.

### **G. Ouvrages de référence sur le théâtre, la poétique et la rhétorique**

CORVIN, Michel (dir.), *Dictionnaire encyclopédique du théâtre à travers le monde*, Paris, Bordas, 2008.

FONTANIER, Pierre, *Les figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977.

MORIER, Henri, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1989 [1961].

PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Armand Colin, 2002.

## H. Autres textes cités

FREUD, Sigmund, «La création littéraire et le rêve éveillé», dans *Essais de psychologie appliquée*, Paris, Gallimard, 1933, trad. Marie Bonaparte et Mme E. Marty, disponible dans *Les classiques des sciences sociales*, Université du Québec à Chicoutimi, [en ligne], [http://classiques.uqac.ca/classiques/freud\\_sigmund/essais\\_psychanalyse\\_appliquee/04\\_creation\\_litteraire/creation\\_litteraire.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/freud_sigmund/essais_psychanalyse_appliquee/04_creation_litteraire/creation_litteraire.pdf) (page consultée le 10 avril 2016).

IONESCO, Eugène, *Le maître*, dans *Théâtre*, tome II, Paris, Gallimard, 1981 [1958], p. 251-263.

RIMBAUD, Arthur, «Lettres dites du voyant», dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1999, p. 83-95.

« Téléscopage », dans le *Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (CNRTL), [en ligne], <http://www.cnrtl.fr/lexicographie/t%C3%A9lescopage> (page consultée le 10 avril 2016).