**Tourner la page et revenir à la scène. La renaissance courageuse de la pratique théâtrale dans un monde postpandémie, décolonisé et antiraciste.**

HOOmalh Dr. Kevin Loring hans squesht. Kwookstayup je tiens à remercier L’Association canadienne de la recherche théâtrale de m’avoir invité comme conférencier d’honneur cette année. Kwookstumx.

Puisque je vis et travaille dans la région d’Ottawa, je veux commencer en remerciant les Algonquin Anishnabeg qui gardent ce territoire. Au nom de ma famille, je lève mes mains pour vous saluer avec respect et honneur. Kwookstayup. Nous vous remercions de nous accueillir si généreusement et de faire preuve d’une incroyable patience et d’une grande générosité à l’égard de votre tmixw, votre magnifique territoire ancestral. Kwookstayup.

Kwookstumx aux responsables de ce rassemblement et à la Dre Lindsay Lachance qui anime la discussion. C’est une grande chance de l’avoir parmi nous aujourd’hui.

Nous avons traversé une période incroyablement stressante et dangereuse alors que nous naviguons collectivement à travers la pandémie de la COVID-19. Lorsque les mesures de confinement ont été décrétées, je venais tout juste de rentrer d’Australie où j’avais visité l’Australie-Occidentale. On m’avait invité à participer au festival de Perth, afin de voir les œuvres autochtones qui y étaient présentées et pour rencontrer quelques personnes de l’industrie là-bas. Une semaine après m’être littéralement rendu à l’autre bout du monde, la planète a arrêté de tourner. Les semaines qui ont suivi ont été chaotiques, remplies de crainte et d’incrédulité en voyant s’écrouler deux ans de travail consacré à la création du nouveau Département de théâtre autochtone ainsi que le lancement de notre saison inaugurale. Le reste de notre saison a dû être annulé. Nous avons vu s’évaporer nos derniers mois de travail voués au lancement imminent de la prochaine saison. Nos efforts de longue haleine pour tisser des liens essentiels avec des artistes autochtones à travers le monde et l’Île de la Tortue sont entrés en hibernation. Et nous avons dû nous démener pour défaire tout ce que nous avions soigneusement construit pendant plus de deux ans et demi.

Nous avons alors immédiatement et simultanément fait le virage vers le numérique. L’annulation de tous les spectacles à travers le pays a durement touché les artistes. Nous avons donc fait ce que nous pouvions pour tirer parti de nos postes et de nos plateformes pour faire valoir les artistes et leur assurer une source de revenus. Nous sommes passés d’une planification sur trois ans à des cycles de planification et de dé-planification trimestriels. Pendant la majeure partie de la première année, nous nous sommes efforcés pour trouver les moyens de travailler dans les salles de théâtre, à chaque occasion, coûte que coûte, pour finalement nous heurter à des refus, puis à des fermetures. Cette situation est devenue épuisante et démoralisante au fur et à mesure que la pandémie continuait à faire rage. Ce terrible virus ne s’est pas seulement attaqué à nos corps, mais il a détruit une grande partie de nos structures sociales habituelles. Il nous pousse à l’isolement et nous oblige à nous éloigner des autres afin de nous protéger. Il a tué tant de gens et en a blessé encore plus. Personne n’a été épargné. Parce que « Toutes mes relations ». La pandémie nous aura enseigné la leçon mémorable que nous sommes tous.tes lié.e.s. « Toutes mes relations! » La pandémie m’a donné une toute nouvelle appréciation de ce grand « alléluia » autochtone. Pour celleux d’entre vous qui ne le savent pas, « Toutes mes relations » est un peu comme l’« alléluia » ou l’« amen » autochtone.

On m’a appris que« Toutes mes relations » s’applique à différentes échelles. D’une part, cela désigne mes liens proches, c’est-à-dire ma famille. D’autre part, cela se rapporte à toutes les personnes avec qui je suis en relation. Cela vous inclut, tout comme le gars qui me sert un café, les gens qui font la queue à l’épicerie et même le corbeau perché sur le fil de téléphone qui croasse quand je marche dans la rue. Cela englobe vraiment toutes mes relations, perceptibles ou non, celles sur lesquelles j’ai un impact sans même le savoir, et c’est l’idée que je les bénis et que je les garde dans mes pensées.

En somme, c’est une bénédiction qui exige que nous gardions en tête toute la création. Parce que nous sommes tous.tes lié.e.s en tant qu’enfants de la mère terre, en tant qu’êtres vivants dans cet univers, en tant qu’entités interdépendantes au sein de cette grande conscience collective que nous appelons l’humanité. Parce que, bien que nous soyons lié.e.s de cette manière, nous sommes aussi, pour la plupart, ignorant.e.s les un.e.s des autres.

C’est pourquoi nous avons besoin de représentation; pour nous libérer de l’ignorance que produit l’homogénéité. Afin que d’autres points de vue se voient refléter dans notre conscience collective, pour contrecarrer les chambres d’écho qui envahissent nos quotidiens en tant qu’êtres dotés de facultés de réflexion et d’empathie, tandis que nous voyageons en cercles concentriques autour du soleil et même en cercles galactiques et universels, ici et maintenant.

Cette période a été absolument dévastatrice pour les artistes et les institutions artistiques, car toute notre industrie dépend des rassemblements de masse! Et maintenant, les rassemblements ne sont pas seulement dangereux, mais aussi interdits! De plus, de nombreux artistes ont recours à l’industrie des services pour compléter leur carrière artistique, et le fait que cette industrie soit également dévastée n’a fait qu’ajouter aux difficultés que les artistes ont dû surmonter.

À ce moment-ci, je tiens à lever les mains en signe d’honneur et de respect à l’égard de tous.tes les artistes et les institutions artistiques qui ont contribué à nourrir la flamme de la créativité pendant cette terrible et absurde période. Kwookstayup pour votre persévérance.

Je voudrais également profiter de ce moment pour lever les mains et honorer, avec le plus grand respect et la plus grande reconnaissance, les intervenant.e.s de première ligne et les travailleur.euse.s de la santé qui ont lutté directement contre cette pandémie et qui nous soutiennent tous.tes par leur travail. Kwookstayup! Nous vous remercions! Nous vous sommes très reconnaissant.e.s.

Cette pandémie a été une source d’enseignement. Elle nous a énormément appris. Elle a révélé ce dont nous sommes capables et ce dont nous sommes incapables. Elle a fait la démonstration de ce dont nous avons besoin et de ce que nous tenons pour acquis. Elle a mis en lumière nos inégalités sociales et nous a montrés qui et quoi est vraiment essentiel. Et dans ce tri de ce qui est ou n’est pas « nécessaire », l’art demeure indéniablement une composante indispensable de notre vie quotidienne. L’art nous a aidés à nous en sortir. Et pour cela, nous devons être très reconnaissant.e.s envers l’art et les artistes qui le créent. À quoi aurait ressemblé cette période sans l’art? Pouvez-vous seulement vous imaginer? Sans livres, films, musique ou lectures théâtrales en ligne pour nous aider à traverser cette épreuve. Lorsqu’il n’y a personne pour nous réconforter, l’art subsiste, pour nous tenir la main, pour nous inspirer, pendant que nous attendons la fin de cette tempête virale qui fait rage autour de nous.

Les artistes forment un groupe particulièrement tenace et novateur. Et l’art trouve toujours une manière de s’exprimer. Les artistes ont l’habitude de lutter. Et malgré tout, le besoin de créer et de consommer de l’art demeure, et même davantage lorsque les choses se corsent. Mais ces temps sont exceptionnels et nous avons constaté que les artistes ont vraiment besoin d’être épaulé.e.s en tant que classe ouvrière. Pendant cette période, mon poste au Centre national des arts a surtout consisté à fournir le plus de ressources possible au plus grand nombre d’artistes. Avec nos outils actuels, nous nous sommes tournés vers le numérique. Nous avons créé des œuvres qui ne nécessitent pas de salles de représentation, qui sont conçues en fonction des exigences de distanciation physique tout en nous permettant d’être connecté.e.s. Dans la mesure du possible, nous nous produisons en mode de distanciation physique à l’extérieur ou dans des espaces soigneusement réglementés d’un point de vue hygiénique. Des artistes chantent depuis les trottoirs pour des publics sur leurs balcons, d’autres dansent à l’extérieur et répètent et enregistrent dans des cyberespaces. Bien sûr, cela ne remplace pas les prestations en chair et en os, mais à défaut d’autres options, nous avons appris à nous en accommoder.

Tout le monde a hâte de retourner au théâtre, de profiter de la splendeur des artistes. D’assister à un concert, à une pièce de théâtre ou à un spectacle de danse, ou encore d’aller bouger nous-mêmes au rythme de la musique avec nos ami.e.s. Mais ce que je trouve remarquable dans tout cela, c’est que sans lieux de diffusion, l’art est retourné s’exprimer dans la rue, dans les espaces publics, dans la collectivité.

La pandémie survient également à un moment où, en tant que société, nous prenons conscience du racisme et du colonialisme systémiques. Le théâtre demeure un moyen très puissant pour explorer ces sujets. Plusieurs de nos pièces les plus célèbres abordent des enjeux d’inégalités et de luttes sociales. Et pourtant, à bien des égards, les voix des personnes racisées ont depuis toujours été écartées, négligées ou encore ignorées ou ghettoïsées par de nombreuses grandes institutions.

Les institutions culturelles canadiennes ont été érigées au moyen d’une idéologie d’édification nationale après la Seconde Guerre mondiale, à une époque où les doctrines de multiculturalisme et d’inclusion n’avaient pas encore d’influence ou de présence dans notre éthique quotidienne. Ces institutions ont donc vu le jour à une époque où le Canada était encore très blanc. À une époque où être Autochtone signifiait se voir interdire de quitter la réserve pour aller en ville sans document signé par l’agent indien local, sous peine de se retrouver en prison.

Par conséquent, il va sans dire que, dans ce pays, la tradition théâtrale s’ancre principalement dans la société blanche. Nos institutions ont été conçues pour nourrir un public blanc à l’exclusion de la plupart des autres. Les départements de marketing ont souvent du mal à percer dans tout autre milieu que l’habituel public « blanc » qu’ils connaissent bien, car c’est généralement leur milieu d’appartenance. Ainsi, lorsque ces œuvres finissent par être présentées, la promotion de certains théâtres se résume à confier à un pauvre dramaturge autochtone en plein décalage horaire un 5 minutes à une émission matinale pour parler de sa nouvelle pièce sur l’injustice et l’inégalité à 7 h du matin. Ce n’est pas si mal. C’est génial d’être à une émission matinale. Mais c’est juste. Tellement tôt. Le matin.

Nous pouvons faire mieux. Nous pouvons nouer des liens avec ces communautés avec lesquelles nous n’avons aucune relation, mais qui ont littéralement... toujours été là. En faisant le travail d’accueillir les gens dans nos espaces. Et c’est ce que nous devons faire.

Parfois, j’ai l’impression que nous avons fait beaucoup de chemin en peu de temps au théâtre autochtone du CNA. Et puis je me rends compte que nous n’avons même pas réussi à terminer notre première saison avant que l’apocalypse ne frappe.

Nous avons préparé le terrain pendant si longtemps et avec tellement de soin pour la création du théâtre autochtone du CNA. Nous avons été interrompus par la pandémie et c’est nul. Mais des gens meurent. La situation est grave. Et nous allons nous débrouiller. Et faire ce que nous pouvons. J’ai reçu ma deuxième dose de vaccin il y a plus de deux semaines. Donc ma 5G est en feu. Et je suis impatient de voir à nouveau l’art de près et en personne.

Le CNA représente le fleuron du réseau des théâtres régionaux canadiens, par défaut ou à dessein, selon l’opinion de tout un chacun. Créé à la suite des recommandations de la Commission Massey sur l’avancement national des arts, des lettres et des sciences, le CNA est une société d’État dont le mandat est de promouvoir les arts de la scène et les artistes canadiens.

La commission Massey date de la période la plus intense du système des pensionnats autochtones (1949-1951). Elle a donné lieu à la création du Conseil des Arts du Canada et à la mise sur pied du CNA, tout en ayant ceci à dire au sujet des arts autochtones :

« *Chapitre 15 section 4 : [...] puisque la disparition des véritables arts indiens est inévitable, il ne faut pas encourager les Indiens à prolonger l’existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées, selon qu’on les considère d’un œil favorable ou non. Celles-ci, dit-on, ont surgi spontanément de l’union des pratiques religieuses et des habitudes économiques et sociales qui constituait la culture de la tribu et de la région. La perturbation apportée* *par le Blanc, armé de sa civilisation plus avancée et de ses techniques infiniment supérieures, a provoqué la ruine graduelle du mode de vie indien. Ainsi donc, les techniques artistiques des Indiens n’ont survécu que comme les fantômes ou les ombres d’une société morte. Jamais, prétend-on, elles ne reprendront une forme ou une substance réelle. Par conséquent, les Indiens doués d’un talent créateur doivent l’exploiter à la façon des autres Canadiens, et il importe de leur faciliter de toutes les façons la formation en ce sens; mais il est impossible de faire revivre l’art indien comme tel. »*

Tout ce chapitre du rapport Massey cible l’art et la culture autochtones et constitue un document fondateur de l’économie culturelle et artistique canadienne. C’est un discours terriblement paternaliste, raciste et ignorant des peuples autochtones.

Ce rapport représente un pilier idéologique à partir duquel se sont édifiées les infrastructures artistiques canadiennes et les institutions comme les organismes de financement et les théâtres, les musées et les galeries. C’est cet héritage auquel nous devons réfléchir et que nous devons repenser. Car cet héritage raciste est bien vivant.

Toutes les institutions artistiques reflètent une hiérarchie coloniale. Elles ont, par définition, un caractère corporatif et bureaucratique. Donc une question que nous pouvons nous poser est : les espaces coloniaux, corporatifs et bureaucratiques sont-ils des lieux sûrs pour les peuples autochtones? Le défi est dès lors de déterminer comment rendre ces lieux moins coloniaux, moins corporatifs et moins bureaucratiques. Et la réponse doit passer par les relations.

Au terme de la pandémie, nos théâtres doivent non seulement être sûrs et sanitaires, mais aussi se faire accueillants et assurer une sécurité du point de vue culturel. Pour tout le monde. Et pour commencer à aborder cette question, nous devons réfléchir au rôle joué par nos institutions dans le maintien de la suprématie blanche au sein de notre société.

Dans ce pays, plusieurs, sinon toutes les institutions s’avèrent peu sûres ou accueillantes pour les premiers peuples. Les théâtres font partie de ces espaces qui n’ont pas historiquement été très accueillants pour les Autochtones. Il y a souvent peu ou pas de contact avec les communautés autochtones des territoires occupés par nos théâtres.

Une fois, un grand théâtre régional présentait ma pièce sur les survivant.e.s des pensionnats autochtones. Lorsque le directeur artistique s’est fait demander s’il avait établi des ponts avec le complexe d’habitation pour Autochtones situé au bout de la rue de son théâtre, il a répondu :

« Oh, ces gens-là ne viennent pas au théâtre. »

Eh bien, avec une telle attitude, pourquoi diable viendraient-ils?!

La diffusion théâtrale est exclusive, et ça n’a pas raison d’être. Les obstacles financiers, les obstacles physiques, les obstacles culturels et, oui, les obstacles raciaux font en sorte que nos théâtres desservent une clientèle particulière. Toutes nos institutions doivent investir pour démocratiser l’accès aux œuvres et pour accueillir les gens qui n’appartiennent pas à la classe blanche aisée qui constitue la clientèle habituelle des théâtres. Je ne dis pas qu’il faut rejeter le public ou les abonné.e.s « typiques » des théâtres, je dis simplement qu’il faut élargir nos horizons, ouvrir nos portes aux autres communautés de notre ville et les accueillir! Mais aussi, en tant qu’entreprises financées par des fonds publics, les théâtres doivent être tenus de le faire, sans quoi tout ce discours d’excuses et de regrets face au racisme systémique n’est que de la merde.

L’art joue un rôle si important, non seulement pour nous divertir, mais aussi pour refléter la condition humaine et sociale. Les artistes ont toujours reflété les valeurs sociales dans leurs œuvres, que ce soit pour les appuyer ou les contester. Je dirais que le théâtre autochtone dans son ensemble se compose d’œuvres qui luttent, sous une forme ou une autre, contre le colonialisme de peuplement, que ce soit sur le plan social, politique, personnel ou spirituel. En tant que dramaturge, je traite directement des répercussions du colonialisme ou alors j’aborde cet enjeu à travers des façons employées pour le contrer.

Les artistes autochtones doivent composer avec nos histoires tous les jours. Nous y sommes constamment confrontées. Nous les utilisons dans notre travail parce qu’elles doivent être remises en question, comprises et contestées. Nos identités nous placent en opposition aux projets coloniaux du Canada, non pas parce que nous voulons être en opposition, mais parce que nous le devons. Nos territoires sont occupés et exploités tandis que nous demeurons appauvri.e.s, laissé.e.s pour compte et négligé.e.s. Nos enfants sont pris en charge par l’État. Nos communautés sont en difficulté. Comme c’est le cas dans nos communautés, c’est aussi le cas dans les villes. Et nous avons tant à faire et à combattre pour que l’on nous entende. Pour que l’on nous voie. Et lorsque le public nous voit, c’est souvent à nos dépens. L’industrie occidentale du cinéma et de la télévision s’est construite sur la glorification du génocide dans les Amériques et sur l’exotisation et le dénigrement des cultures noires, asiatiques et autochtones. L’industrie du tourisme célèbre l’art autochtone et, pendant ce temps, des agents de sécurité harcèlent les Autochtones sans abri pour les chasser des zones touristiques. La classe politique nous dit qu’aucune autre relation n’est plus importante, alors que la GRC déloge des aîné.e.s de barrages routiers, frappe des chefs dans des stationnements et envoie des tireurs d’élite surveiller des manifestant.e.s pacifiques qui protègent leur territoire ancestral contre les oléoducs et l’exploitation forestière. On nous présente des excuses et on compatit avec nous en public tout en continuant les poursuites judiciaires contre les survivant.e.s des pensionnats autochtones et les gens qui se portent à la défense des enfants pris en charge par l’État. Et ainsi de suite.

Pourtant, les gens ne cessent de me dire que bien des choses changent. Mais est-ce vraiment le cas? J’espère, je croise les doigts. Quand rien n’a changé pendant si longtemps, tout changement semble irrévocable et définitif. Toute cette bonne volonté et toutes ces déclarations du type : « Les choses sont différentes maintenant », les encouragements que j’ai reçus après avoir accédé à un rang d’égalité avec mes pairs blancs. Je ne suis pas convaincu que les choses aient changé. Que ce soit pour le meilleur ou pour le pire. Mais les gens commencent à nous voir maintenant, je pense. Je ne suis pas sûr, mais je pense. Et ils commencent, tout juste, à se permettre de nous voir non pas pour ce qu’ils voudraient que nous soyons, mais pour ce que nous disons être. Et cela a pris beaucoup, beaucoup de temps. Ce n’est pas grand-chose, mais c’est un début. C’est peut-être même un nouveau départ.

Et pourtant, la plupart des histoires que nous choisissons de raconter se résument à : « Une personne autochtone est confrontée à des traumatismes hérités du colonialisme et lutte pour faire face aux conséquences toxiques qui en découlent. » C’est en fait le résumé de presque toutes les pièces autochtones jamais écrites. Dites-moi que j’ai tort!

C’est logique! Ce n’est pas une mauvaise chose. J’aime bien faire ça aussi. Mais je trouve intéressant de constater la différence dans la dynamique et dans le résultat lorsque je travaille au sein de ma propre communauté, avec nos rythmes, notre langue et notre façon d’être. En dehors de la boîte noire. Dans le vent et le temps, dans une grande salle où se retrouvent, ici et là, ma famille de théâtre et la famille de ma communauté. Des gens qui se nourrissent mutuellement de culture, de langue et d’histoires. Une baie à la fois.

Je trouve que lorsque je travaille dans le milieu théâtral, et ceci s’applique également à d’autres dramaturges autochtones, le plus souvent, les pièces reflètent les rapports entre la société coloniale et les Autochtones. Sans surprise, n’est-ce pas? Qui va au théâtre, en général? – Les Blancs. Alors le travail se fait avec ce public en tête. Peut-être que ça va les intéresser! Boom, alors on se prend Dry Lips en pleine figure de la part de Tomson Highway. Et puis Marie Clements arrive et nous épate avec une dramaturgie autochtone qui fait tomber le quatrième mur.

Mais je me demande aussi si ce n’est pas à cause de l’institution théâtrale elle-même et des bâtiments qui abritent le théâtre, et si notre opposition à ces structures ne s’est pas répercutée sur scène. Mais les choses changent ici aussi. Les artistes décolonisent leur pratique et refusent de se plier aux règles habituelles du théâtre. Beaucoup d’artistes commencent à rejeter les syndicats et les regroupements qui gèrent l’écologie du théâtre professionnel après s’être senti.e.s exploité.e.s et bafoué.e.s par les mécanismes de cotisations qui se sont avérés particulièrement néfastes pour les artistes racisés.

L’une des grandes réalisations auxquelles j’ai participé aux côtés de ma cousine et collègue Lori Marchand, directrice générale d’Indigenous Theatre, a été notre engagement dans l’élaboration du nouveau « Canadian Theatre Agreement » (CTA) et des négociations de près de deux ans entre la Professional Association of Canadian Theatres (PACT) et Equity pour ce nouvel accord. Notre participation a mené directement à la création de deux nouvelles clauses dans le CTA. L’article 14 : la reconnaissance que le CTA a constitué un document raciste et discriminatoire et que les deux parties travailleront pour s’assurer que cela ne sera plus le cas. Et la création d’une disposition permettant aux artistes œuvrant dans des milieux communautaires et des communautés mal desservies de se soustraire à l’obligation de signer une entente d’artiste ou de verser des honoraires au regroupement pour ce travail. Et de définir avec le CTA ce que constituent les pratiques en milieu communautaire.

Ne vous méprenez pas, j’adore le théâtre, j’adore travailler dans les théâtres. J’aime les voir comme des instruments que nous jouons tous.tes ensemble, le public et la compagnie de théâtre, comme une guitare géante ou un piano d’idées. Chaque théâtre a ses particularités et ses caractéristiques, voire sa personnalité. Et c’est en *jouant ensemble* que le théâtre fait œuvre, mais si nous ne jouons pas ensemble, ce n’est qu’une salle vide. Notre présence et notre considération collectives forgent le théâtre, pas la pièce. Le fait d’avoir été exilé de ces fabuleuses salles obscures pendant la pandémie et d’avoir dû me tourner vers d’autres espaces pour faire mon travail m’a fait réfléchir au rôle de ces espaces dans la manière dont les arts du spectacle ont été façonnés et diffusés.

De toute évidence, le théâtre qui se crée dans un lieu spécifique ou hors les murs n’est pas nouveau ou innovant en soi, nous le faisons depuis la nuit des temps. Mais la création de l’infrastructure artistique a donné la priorité au travail dans des salles, à un point tel que la grande majorité des ressources allouées aux arts vont à soutenir les infrastructures plutôt que les artistes. C’est un problème que les artistes dénoncent depuis un certain temps. Nous assurons la rémunération du personnel d’accueil, des services de marketing, des équipes, des chefs de service et des gestionnaires avec des salaires ou, à tout le moins, avec des taux horaires pour entretenir ces temples voués à l’art. Mais, ce faisant, nous laissons les artistes à la merci d’un travail précaire, d’un spectacle à l’autre, avec souvent peu ou pas de soutien pour garder la tête hors de l’eau au-delà de fonds associés à un projet précis. Pourtant, c’est précisément sur leur existence que nous comptons le plus. Nous avons besoin que les artistes soient soutenus pour créer les œuvres que nous aimons tant. Je ne suis pas économiste, mais il doit y avoir un moyen de garantir du soutien aux artistes de manière à leur permettre de se concentrer sur leur travail, plutôt que de les faire subir le stress associé à la survie. Le travail des artistes consiste à rêver et à créer des mondes à partir de ceux-ci dans lesquels nous pouvons nous plonger. Ce travail n’est pas estimé à sa juste valeur et, de ce fait, la sécurité des artistes est toujours en jeu, ce qui les place au bas de la hiérarchie des priorités. Peut-être la pandémie nous a-t-elle finalement appris que ces artistes méritent une forme de soutien financier de base.

La pandémie m’a également fait réfléchir à la manière et aux lieux où nous nous permettons de créer et de partager. La structure typique du proscenium de la plupart des théâtres participe à une autre hiérarchie. Elle impose le quatrième mur, ainsi que tous les autres murs de la scène, et une relation en hauteur entre les artistes et le public. Elle insiste également sur une relation unidirectionnelle entre les acteurs et le public et exige que les acteurs se limitent à déclamer leurs répliques vers l’avant. J’estime vraiment les espaces ouverts et les théâtres de type « boîte noire » où on peut configurer l’espace selon nos besoins. Les espaces conçus pour permettre de jouer facilement avec diverses configurations au-delà de la position de missionnaire du proscenium sont très stimulants pour moi. Bien sûr, ils comportent leurs propres défis, mais ces défis offrent des possibilités supplémentaires de mouvement et de relation.

Alors, allons-y et construisons d’autres théâtres comme ça, s’il vous plaît, et merci. Parce qu’à mon humble avis, ces salles sont intrinsèquement décoloniales, ou à tout le moins, moins coloniales. Parce que ces endroits peuvent accueillir un cercle. Des espaces comme Debajamjig sur l’île Manitoulin. Ces petits espaces théâtraux polyvalents devraient voir le jour partout au pays et être entièrement financés et soutenus par nos bailleurs de fonds. Ils devraient être axés sur les artistes et la communauté et gérés par une petite équipe administrative conseillée par des artistes autochtones. Il s’agirait d’une refonte radicale du modèle des théâtres régionaux. La culture autochtone existe sous forme de cercles. Et les artistes autochtones doivent avoir accès aux outils nécessaires pour créer à leur façon et dans des lieux qui permettent aux publics autochtones de se sentir interpellés. Cette constellation de petits lieux de diffusion, d’un océan à l’autre au pays, pourrait devenir des pôles culturels pour leurs régions. Ils pourraient servir à favoriser la création de nouvelles œuvres et à encourager la diffusion de formes d’expression plus prisées par les communautés.

Lorsque je fais du théâtre dans ma communauté, mon travail se fait en forme de cercles. Lorsque nous travaillons dans les théâtres, nous travaillons en forme de blocs. Lorsque nous sommes dans une relation circulaire, nous nous trouvons au sein d’une courbe infinie. Où toutes les directions se rencontrent. Dans un cercle, nous sommes en relation d’égalité. Où aucun point n’a de préséances hiérarchiques.

Parfois, on dirait que les artistes du théâtre autochtone essaient de faire entrer des cercles dans des carrés. Et les institutions, par réflexe, essaient toujours de remettre la quadrature dans les cercles que nous construisons. Ce que nous devons faire, c’est trouver un équilibre. Ou alors, nous devons avoir nos propres espaces, pour créer et partager notre travail.

L’une des choses que la pandémie a interrompues pour moi était mon projet communautaire : Aasht eehtlm ah timxw —Le projet Songs of the Land [Chansons du territoire], le travail que je crée avec ma communauté à partir des histoires Spetakwl, des récits fondateurs et de création n’lakapamux. Ces récits reflètent les lois et les valeurs de la cosmologie n’lakapamux. J’écris de brèves comédies musicales de 45 minutes avec une compagnie composée de membres de la communauté n’lakapamux et d’artistes autochtones professionnels. Certaines chansons s’inspirent d’enregistrements sur cylindres de cire vieux de plus de cent ans de N’lakapamux chantant leurs plus grands et plus anciens succès. Les histoires elles-mêmes remontent à des milliers d’années. Nous y mettons notre grain de sel, comme le font tous.tes les conteur.teuse.s. Avec une esthétique minimaliste, nous construisons et répétons les pièces pendant un mois et les présentons une ou deux fois gratuitement à la communauté. Les récits sont n’lakapamux. Ils font référence à une cosmologie n’lakapamux. Et ils sont tout à fait convaincants, accessibles et universels. Ce n’est peut-être pas « professionnel », bien qu’il y ait des professionnels, mais nos publics en sont amenés à rire et à pleurer, et c’est tout ce que nous pouvons espérer.

Ce travail se conçoit autour d’un ensemble de valeurs qui privilégient le lien avec la communauté, le plaçant au centre du processus et non à l’extérieur, où il dépend de la magie du marketing. C’est un processus qui inclut le territoire et notre histoire sur celui-ci. Les animaux qui y vivent avec nous sont considérés de façon relationnelle. Dans la salle, nous parlons de la terre, des poissons, des animaux et de notre relation avec ces êtres, du changement des saisons et des endroits sur nos terres d’où proviennent ces histoires. Le territoire fait partie intégrante de la dramaturgie de l’œuvre, non pas comme un concept délibéré que nous devons incorporer de force dans le processus, mais parce qu’il est tout simplement là. Et cette conscience du lieu, du territoire, du relationnel, ancre le travail et se manifeste dans le rythme et le mouvement, le langage, la cadence et le ton. Nous prenons soin les un.e.s des autres, nous nous nourrissons les un.e.s des autres, nous partageons et nous enseignons les un.e.s aux autres sans hiérarchie, mais plutôt en nous guidant mutuellement. Il s’agit d’un processus autochtone, imprégné des valeurs n’lakapamux, qui reflète une vision du monde n’lakapamux à un public à la fois autochtone et allochtone, mais un public qui connaît bien le territoire et le peuple. C’est un message de la communauté pour la communauté. C’est un spectacle culturellement explicite et pourtant entièrement universel. Et il POURRAIT être mis en scène dans n’importe lequel de nos meilleurs théâtres à travers le pays.

Néanmoins, ce projet vise avant tout la participation de la communauté; par conséquent, il n’est pas axé sur le produit fini contrairement à ce que l’on retrouverait dans un contexte plus commercial. L’accent est porté sur l’engagement, l’apprentissage et le partage plutôt que sur le produit et la vente. Le produit n’en est pas moins convaincant, car il est authentique et accessible. Ces histoires millénaires sont aussi épiques que les œuvres de Shakespeare ou les mises en scène grecques. Et il ne faut pas voir dans ces propos un commentaire sur ma propre écriture maladroite, mais bien sur les histoires elles-mêmes. Elles sont brillantes. Et très, très anciennes. En plus de vingt ans de pratique théâtrale, ce projet est le théâtre le plus véritable que j’aie fait. Il ne se joue pas dans une salle, mais il le pourrait. Et nous le faisons avec des décors en carton. Et la volonté de nous amuser et de prendre soin les un.e.s des autres en le faisant. En tant que professionnel, j’ai passé beaucoup de temps dans des salles de répétition et j’y ai rarement vu autant d’ouverture, de courage, de confiance et de générosité.

Je crois qu’au sortir de cette pandémie, tisser des liens entre les théâtres et les communautés que nous servons est la tâche que les théâtres doivent prendre davantage au sérieux. Les théâtres doivent bâtir des ponts avec la collectivité au sens large, au-delà de leur public habituel. Ils doivent forger des relations avec un public plus vaste que celui traditionnellement privilégié. Et bien sûr, le travail sur scène doit refléter ce virage.

Cela vient peut-être de mon parcours artistique, ayant grandi en tant qu’artiste à Vancouver dans les années 2000, lorsque le manque d’espaces pour les compagnies émergentes nous a forcé.e.s à faire preuve de créativité avec l’espace ainsi que dans nos relations avec le public et la collectivité. Mais tout comme la pandémie nous a poussé.e.s à innover avec des lectures zoom et des vidéos, le retour à la scène devrait s’accompagner d’un retour aux communautés que nous avons la responsabilité de desservir. Nous devons bouleverser nos institutions de fond en comble. Nous devons les rendre accessibles sur le plan financier et physique, les rendre sûres et accueillantes pour les personnes de toutes les cultures, plutôt que des bastions étouffants d’élitisme blanc. Nous devons insister pour que ces lieux soient des espaces accueillants pour les Noir.e.s, les Autochtones et les autres personnes racisées ainsi que des espaces sûrs pour les personnes LGBTQ2+ de ce pays. Et nous devons rendre le théâtre accessible aux personnes, peu importe leur situation économique. Nous sommes subventionnés jusqu’aux oreilles! Nous devrions rendre ces espaces publics réellement publics! Et cela se traduit par une représentation sur la scène et dans les coulisses de cette institution. Nous devons éliminer les obstacles qui ont été si soigneusement dressés pour refléter un monde blanc à une communauté qui s’apparente plutôt à un kaléidoscope et nous y arriverons en apportant ces perspectives kaléidoscopiques dans les institutions elles-mêmes. Il ne suffit pas que d’assurer une représentation diversifiée sur scène, la direction artistique des institutions doit également refléter cette représentation.

Cela exige, en premier lieu, un examen en toute franchise des réalités que reflètent nos institutions. Si nous voulons vraiment nous attaquer à ces problèmes et ne pas nous contenter de poser, par réflexe, des gestes vides alimentés par la culpabilité et les remords de voir aux nouvelles des hommes noirs se faire tuer par des policiers, ou en constatant le nombre sans cesse croissant d’enfants autochtones enterrés dans des fosses communes sur les terrains d’anciens pensionnats, nous devons faire le dur travail de remanier nos institutions, de la base jusqu’en haut. Ou du haut vers le bas, si nécessaire. Ou de l’intérieur vers l’extérieur. Ou de haut en bas en prenant un coin. Vous voyez ce que je veux dire? Par tous les moyens nécessaires!

Les problèmes sociaux qui nous préoccupent actuellement sont les mêmes que nous dénonçons en criant et en hurlant, en intentant des procès, en enquêtant, en chantant et en faisant de l’art depuis la fondation du Canada. Mais ça prend la réalité brutale d’un genou sur la nuque, le spectacle d’horreur d’une vidéo du personnel infirmier harcelant une mère autochtone mourante dans un hôpital. La preuve physique et médico-légale devient nécessaire pour confirmer toutes les histoires que nous avons racontées au sujet des fosses communes sur les terrains des pensionnats autochtones pour qu’enfin l’étendue des atrocités commises par l’État à l’encontre des enfants autochtones soit prouvée et que les gens voient la réalité de la suprématie blanche dans notre société. Cette suprématie est bien vivante, ici et maintenant, et non pas à une époque révolue, détachée de notre responsabilité collective ou quelque part au sud du 49e parallèle. Et elle est enracinée dans toutes nos institutions qui, depuis leur création, ont eu pour fonction de perpétuer et de défendre cette suprématie.

Ce travail, je l’espère, commence. À tout le moins, le Conseil des Arts du Canada, le Centre national des Arts et le Musée des beaux-arts ont entamé des discussions. Mais ce dont nous avons besoin, c’est que toutes les institutions financées par des fonds publics fassent le travail de fond qui consiste à identifier leur rôle dans le maintien du racisme systémique et de la suprématie blanche et à identifier ce qu’elles font pour le déraciner. Et pour ce faire, mieux vaut se munir de tire-racines. Parce que ce dont nous avons besoin, c’est d’un examen des souches de nos institutions. Et si elles doivent être déracinées, alors nous devons les déterrer et replanter autre chose.

La manière de subventionner l’art et le type d’art financé ont joué un rôle. Le manque de représentation au sein des institutions qui diffusent l’art joue un rôle. La composition du personnel de ces institutions joue un rôle. La structure physique de ces institutions joue un rôle. Le public qu’elles desservent et celui qu’elles ne desservent pas du tout, tout cela joue également un rôle.

Nous devons descendre de nos châteaux sacralisés et aller sur le terrain. Nous devons nous adresser aux communautés que nous avons pour mandat de servir. Aucune compagnie de théâtre au Canada n’a le mandat de raconter des histoires uniquement sur et pour les Blancs, mais c’est pourtant ce que de nombreux théâtres se sont permis de faire pendant des décennies. Les structures bureaucratiques des établissements résistent au changement et sont fondamentalement préoccupées par leur autorité et leur pertinence à long terme. Les structures elles-mêmes reflètent leurs origines, tout comme les organisations qu’elles abritent.

Le CNA représente le fleuron du réseau des théâtres régionaux canadiens, par défaut ou à dessein, selon l’opinion de tout un chacun. Créé à la suite des recommandations de la Commission Massey sur l’avancement national des arts, des lettres et des sciences, le CNA est une société d’État créé pour promouvoir les arts de la scène et les artistes canadiens. Fait remarquable, la plupart des premières œuvres présentées ou produites par le CNA étaient d’origine britannique ou américaine, car les artistes canadiens n’étaient pas considérés comme très bons à l’époque et, pendant des années, on a dit aux artistes canadiens qu’ils ne pouvaient tout simplement pas égaler leurs homologues américains et britanniques. Je ne peux même pas vous dire combien de fois j’ai entendu ces mêmes propos de la part de Canadien.ne.s à propos des artistes autochtones... C’est drôle comment lorsque les artistes commencent à avoir du temps sur scène et de l’expérience, leurs compétences s’améliorent...

La commission Massey date de la période la plus intense du système des pensionnats autochtones de 1949 à 1951. Comme je l’ai dit plus tôt, cette époque correspond à l’apogée du système des pensionnats autochtones. Le rapport Massey a donné lieu à la création du Conseil des Arts du Canada et du CNA, ainsi qu’à une grande partie de l’infrastructure culturelle nationale que nous tenons pour acquise aujourd’hui. Voici une portion de ce qui était dit dans le rapport sur les arts autochtones :

« *Chapitre 15 section 4*: [...] puisque la disparition des véritables arts indiens est inévitable, il ne faut pas encourager les Indiens à prolonger l’existence de fabrications qui apparaissent ou artificielles ou dégénérées, selon qu’on les considère d’un œil favorable ou non. Celles-ci, dit-on, ont surgi spontanément de l’union des pratiques religieuses et des habitudes économiques et sociales qui constituait la culture de la tribu et de la région. La perturbation apportée par le Blanc, armé de sa civilisation plus avancée et de ses techniques infiniment supérieures, a provoqué la ruine graduelle du mode de vie indien. Ainsi donc, les techniques artistiques des Indiens n’ont survécu que comme les fantômes ou les ombres d’une société morte. Jamais, prétend-on, elles ne reprendront une forme ou une substance réelle. Par conséquent, les Indiens doués d’un talent créateur doivent l’exploiter à la façon des autres Canadiens, et il importe de leur faciliter de toutes les façons la formation en ce sens; mais il est impossible de faire revivre l’art indien comme tel. »

Ce chapitre entier du rapport Massey cible l’art et la culture autochtones et a constitué un document fondateur de l’économie culturelle et artistique canadienne. C’est un discours atrocement paternaliste, raciste et ignorant des peuples autochtones. Ce rapport, tout comme la Loi sur les Indiens, est un document fondateur de notre culture et de notre réalité actuelle.

Ce rapport représente un pilier idéologique à partir duquel se sont édifiées les infrastructures artistiques canadiennes et les institutions, dont les organismes de financement, les théâtres, les musées et les galeries. C’est cet héritage auquel nous devons réfléchir et que nous devons repenser. Nous devons nous intéresser à la genèse de nos institutions afin de les réorienter vers un avenir plus inclusif.

Au terme de cette pandémie et avec toute l’énergie déployée pour tenter de renaître dans une société plus juste et plus inclusive, nos espaces de théâtre doivent non seulement être physiquement sécuritaires et sanitaires, mais aussi accueillants et culturellement sûrs, tout en étant capables de se déployer à bras-le-corps sur le plan artistique, ce qui constitue tout un numéro d’équilibriste, hein?!

Dans ce pays, de nombreux espaces ne sont ni sûrs ni accueillants pour les Autochtones et d’autres personnes racisées. Si vous êtes Autochtone, vous et votre petite-fille de 12 ans risquez de vous faire passer les menottes pour avoir essayé d’ouvrir un compte dans une banque. Si vous êtes un dramaturge autochtone et que vous assistez à votre propre répétition dans une salle de théâtre, un placeur risque de vous demander de partir parce que vous n’avez pas l’air à votre place. Alors oui, les théâtres font partie de ces espaces où les premiers peuples ont souvent l’impression de ne pas être à leur place. Et c’est ce que tous les théâtres doivent s’efforcer de changer.

Les obstacles raciaux, les obstacles financiers, les obstacles physiques et les obstacles culturels ont pour conséquence que nos théâtres servent une clientèle bien précise. Toutes nos institutions doivent faire des efforts pour rendre l’accès aux œuvres plus démocratique et plus ouvert à « ces gens-là (qui) ne viennent pas au théâtre ». Et pour celleux qui ne peuvent tout simplement pas venir parce que l’espace ne répond pas à leurs besoins physiques. C’est un problème coûteux et je sais que les théâtres s’efforcent de le résoudre.

Nous devons réparer ce préjudice; nous devons réexaminer les débuts de l’économie culturelle canadienne et des institutions qui la servent. C’est là que le travail doit commencer, avec une réévaluation des principes fondamentaux de notre infrastructure artistique. L’inclusion du théâtre autochtone au CNA est un début, tout comme d’autres initiatives dans d’autres institutions, comme la nomination d’un conservateur autochtone au Musée des beaux-arts. Et certaines des restructurations en cours au Conseil des Arts du Canada, comme Créer, connaître et partager, qui est le volet de financement réservé aux œuvres autochtones.

Je trouve toujours très ironique que la pièce canadienne la plus marquante soit The Ecstasy of Rita Joe. La pièce de George Ryga, certes révolutionnaire à l’époque, avec une distribution essentiellement autochtone. Sauf bien sûr pour le rôle principal. La première a eu lieu à l’ouverture du Centre national des Arts en 1969, avec Francis Hyland, une actrice blanche, dans le rôle-titre de Rita Joe. La pièce raconte l’histoire tragique du racisme systémique envers les Autochtones, le même que l’on retrouve dans le rapport Massey. Vous connaissez tous.tes l’histoire, nous sommes après tout à l’Association canadienne de la recherche théâtrale. Vous savez sûrement qu’il aura fallu attendre 22 ans après la première de Rita Joe pour que la toute première pièce d’un auteur autochtone, Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing de Tomson Highway, soit présentée au Centre national des Arts en 1991, et 15 ans de plus pour que Copper Thunderbird de Marie Clements y soit jouée en 2006, la première pièce écrite par une femme autochtone à être présentée sur la « scène nationale ». La première pièce mise en scène par une personne autochtone à se retrouver sur les planches du CNA a été la production du 40e anniversaire de The Ecstasy of Rita Joe en 2009, mise en scène par Yvette Nolan. Il aura fallu 40 ans pour que le CNA présente sa toute première pièce mise en scène par un artiste autochtone... 40 ans!

Il faut saluer Peter Hinton d’avoir priorisé l’inclusion d’une pièce autochtone dans chaque saison du CNA pendant tout son mandat à titre de directeur artistique du théâtre anglais, et pour avoir présenté plus de pièces autochtones sur la scène nationale pendant ses six ans de mandat que pendant les 36 années précédentes. C’est sans aucun doute sa décision de privilégier les œuvres autochtones qui a mené à la création du département que je dirige maintenant. Une décision qui a soulevé quelques oppositions. Mais en fin de compte, son courage artistique et moral a conduit son prédécesseur, ma collègue Jillian Keilley, à être elle aussi interpellée par le manque de représentation des récits autochtones sur la « scène nationale ». Le travail effectué dans le cadre des festivals « The Northern Scene » et « The Indigenous Scene » a également permis de faire connaître une nouvelle génération d’artistes autochtones. Le Théâtre anglais a organisé *The Summit*, un rassemblement à Banff pour discuter des questions relatives à la représentation des premiers peuples au théâtre, et *The Study*, une retraite de trois semaines où des artistes autochtones de partout au pays se sont réunis sur l’île Manitoulin pour explorer et réfléchir au canon autochtone. *The Study* aura permis d’arriver à la conclusion que le théâtre autochtone était un ensemble d’œuvres négligé et de proposer la création de son propre département au Centre national des Arts, dirigé par des artistes autochtones pour présenter des œuvres autochtones sur la scène nationale dans le cadre des activités annuelles de la société d’État. Cela a finalement abouti à ma nomination ici et à notre saison inaugurale en 2019-20.

Bien entendu, l’histoire du théâtre autochtone est liée à d’importants événements et à des contextes culturels, sociaux et politiques à l’échelle mondiale et nationale, et à leurs impacts sur les relations avec les Autochtones. En 1991, l’année où Dry Lips a été présenté sur scène au CNA, la crise d’Oka a éclaté et deux des acteurs, Graham Greene et Gary Farmer, étaient Mohawks. En 2003, lorsque la pièce Burning Vision de Marie Clements a été jouée au CNA dans le cadre du premier festival de théâtre Magnetic North, nous avons connu la première pandémie mondiale du SRAS, qui est bien sûr un autre coronavirus. En 2009, lorsque ma pièce, Where the Blood Mixes, a été présentée au Magnetic North Theatre Festival à Vancouver, Stephen Harper présentait le jour même à la Chambre des communes des excuses historiques en lien avec les atrocités commises dans les pensionnats autochtones. La Commission de vérité et de réconciliation et les appels à l’action ont également contribué directement à l’éthique entourant la création du département de théâtre autochtone du CNA. Les mouvements sociaux Idle No More ont suscité une revitalisation de l’art et de l’activisme autochtones; aujourd’hui, Black Lives Matter met au défi les institutions et les autorités de faire respecter la justice raciale; et en ce moment même, alors que le nombre d’enfants autochtones enterrés dans des fosses communes sur les terrains des pensionnats augmente de semaine en semaine, le mouvement Every Child Matters nous appelle tous.tes à prendre soin des enfants autochtones en particulier et des enfants de toutes les races et origines ethniques afin que les enfants soient protégés par les institutions et les autorités qui en ont la charge et qu’on se souvienne et qu’on honore les difficultés éprouvées par les survivant.e.s des pensionnats et des écoles de jour autochtones. L’enquête sur les femmes et les filles autochtones disparues et assassinées a été lancée 30 ans après que Tomson ait courageusement abordé la question de la violence misogyne à l’égard des femmes et des filles autochtones dans sa pièce Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing, lorsqu’elle a été présentée pour la première fois à Passe Muraille en 1989. Le travail de la communauté LGBTQ2s+ a toujours eu sa place dans le monde du théâtre, qui est sans doute un endroit relativement sûr pour les artistes queer, mais même ici, la transphobie et la violence de genre peuvent exister et nous devons toujours être vigilant.e.s pour assurer la sécurité de tous.tes, quels que soient les pronoms ou les identités de genre des personnes. Notre culture est un kaléidoscope, pas un monolithe; nos institutions doivent non seulement refléter, mais aussi protéger ce bel arc-en-ciel de diversité.

Si notre public est majoritairement ou entièrement blanc, ce n’est pas parce que « ces (autres) gens-là ne viennent pas au théâtre ». C’est parce qu’ils n’ont aucune raison d’y aller. C’est parce que le théâtre n’a pas été un endroit sûr pour eux. C’est parce que nous ne les avons pas accueillis. C’est parce que ce n’est pas de l’art et de la culture. L’art, c’est la culture et le public, c’est la communauté. Et nous n’avons pas été à la hauteur, ni envers les artistes ni envers le public, parce que nous n’avons pas trouvé le moyen d’accueillir un plus grand nombre de personnes au sein des communautés que nous servons. Et cela nécessite d’établir des relations. Et c’est un travail difficile.

Les théâtres font partie des communautés, ils occupent des lieux physiques dans les villes et les villages. Mais le théâtre comme tel existe dans un espace intermédiaire, quelque part entre le public et les comédien.ne.s, les dramaturges et les metteur.euse.s en scène, les régisseur.euse.s et les producteur.trice.s, et dans le monde professionnel entre les spécialistes du marketing, les blogueur.euse.s, les bailleurs de fonds et les donateur.trice.s.

Afin d’être antiraciste, d’être inclusif en matière de genre, d’être réellement accessible, le théâtre doit se réfléchir en dehors de ses murs. Le théâtre doit briser non seulement le quatrième mur, mais tous les murs. Un théâtre vivant doit vivre dans la communauté. Il doit être un élément vital de cette communauté. Il doit être célébré et considéré comme allant de soi. Il doit faire partie intégrante de la culture collective. Le public ne vient pas au théâtre pour qu’on le fasse entrer, pour vénérer le proscenium, puis qu’on le fasse sortir, il vient pour être ému. Il vient pour être secoué, transformé, mis au défi, pour faire un tour, un voyage, une enquête, pour que son esprit soit bouleversé et que son cœur s’ouvre. Et oui, pour se divertir. Pour s’amuser, pour être sensible aux artistes et aux histoires racontées. Ça fait aussi partie de l’objectif. Mais les gens viennent également pour se retrouver dans un même lieu. Pour rire ensemble. Pour pleurer ensemble. Pour retrouver quelque chose d’eux-mêmes dans l’œuvre, même si c’est à quel point ils ne sont pas d’accord avec elle! Et c’est notre responsabilité de veiller à ce que le théâtre soit un lieu sûr où les gens peuvent vivre des histoires dangereuses et délicieuses. En fin de compte, les spectateur.trice.s viennent pour éprouver de l’empathie et des liens, et pour emprunter des chemins qui leur échapperaient sans le théâtre. Nous venons au théâtre pour respirer les un.e.s avec les autres. Et maintenant, nous savons tous.tes à quel point cela peut être vital, précieux et dangereux. J’espère que nous pourrons tous.tes nous y retrouver, dans le bon sens du terme.

Kwookstamx shnookshnookwa7s

Merci mes ami.e.s

HOOmalh.