

e

Dossier pédagogique

Daniel Danis

e

du 26 janvier au 27 février 2005 (Grand Théâtre)

texte **Daniel Danis**

mise en scène **Alain Françon**

scénographie **Jacques Gabel**

lumières **Joël Hourbeigt**

univers sonore **Gabriel Scotti**

avec

Stéphanie Béghain, Dodue Doyenne, Mère de l'ourson, Noiraude

Yoann Blanc, Gros-bec

Fred Cacheux, Archer trois, Garde frontalier un, Métis aux souliers, Juvénile, Quenœils, Métis au tablier, guerrier Azzédien

Éric Challier, J'il 24 ans

Gilles David, Blackburn, le Tonic-o-caboche, guerrier Azzédien

Valérie de Dietrich, Femme de l'archer un, Hèbelle, Gardienne de prison, Métisse aux foulards, la Tonic-o-caboche, guerrier Azzédien

Pierre-Félix Gravière, Archer deux, J'il jeune, un Garde du contre-monde, l'Homme du couple muet

Perrine Guffroy, Jeune fille, Garde frontalier deux, un Négociateur, guerrier Azzédien

David Léon, Nounourse, un Négociateur, Métis botté, guerrier Azzédien

Guillaume Lévêque, Archer un, Métis à la calotte, Rhinos, un Garde du contre-monde, guerrier Azzédien

Julie Pilod, Soleil

Gilles Privat, Dadagobert

Caroline Proust, une Métis gantée, Romane

Catherine Vinatier, LaDite Anne, le Soldat du contre monde

production Théâtre National de la Colline

avec le soutien du Conseil des arts et des lettres du Québec et du Conseil des arts du Canada et de l'Association Française d'Action Artistique - Ministère des affaires étrangères

Daniel Danis est auteur associé au Théâtre National de la Colline e, écrit entre 1999 et 2004, paraîtra à L'Arche Éditeur en 2005.

“Le temps de jouer est terminé, J’il. Tu auras à chercher des réponses à certaines questions sérieuses : Comment j’habite le monde ? La terre, dans ma tête, de quelle manière m’habite-t-elle ? Mon espèce de corps est-il une sorte de verbe habité ?

Et vous tous, quand vous mourrez, quand vous allez vous exproprier de vos chairs, que restera-t-il de votre passage futile dans ce monde si vous l’avez fait sur une terre empruntée ?”

e, Tableau F (Blackburn)

Imaginez une guerre civile – pensez Palestine, pensez Tchétchénie – mais imaginez la ici. Imaginez maintenant que c’est vous, l’autre. L’autre : celui que l’on parque dans un camp, le malpropre, le sauvage, le pré-moderne, le malhonnête, le toujours-saoûl, le pas-fiable, le proche-de-la-nature, l’en-lien-avec-le-sacré, lui là, dont le temps est différent.

Après les massacres, les bombardements et l’errance, les Métis, guidés par le Roué Dadagobert, sont autorisés à s’installer sur des terres sous la juridiction du maire Blackburn. Mais ce n’est là que le squelettique référent d’un récit théâtral qui puise sa forme et sa force à même l’épopée antique et la chanson de geste pour raconter la vie de J’il, fils du roué, héros, dont les épreuves et exploits sont mis en langage avec l’émerveillement terrible des grands récits d’avant l’Histoire.

Paul Lefebvre

e

un roman-dit

Entretien avec Daniel Danis

27 et 28 octobre 2004, Théâtre National de la Colline

Propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre

D'UN EXODE À L'AUTRE : UNE HISTOIRE EN BOUCLE

(cf. annexe 1)

L'histoire de *e* commence ainsi : un peuple de Métis est en exode, chassé par des guerriers. Leur ville est en feu. Une fille dit : *“Mon cœur graffigne les os de ma poitrine face à ce lointain dans lequel je vivais.”* Quand les Métis arrivent au-dessus de la montagne, un enfant naît – J'il, fils du roi Dadagobert (le Roué) – porté à bout de bras comme un sauveur. Il vient d'éteindre une bombe-anneau larguée par un avion chasseur. L'enfant, gorgé de lait, l'a régurgité sur les 8888 flammes de l'incendie. L'ODIPP (l'Organisation de la Défense Internationale des Petits Peuples) a octroyé à ce peuple de 701 personnes un territoire de chasse et pêche, placé sous la juridiction du maire de la ville qui le jouxte, le maire Blackburn. Choqué de devoir partager son territoire, Blackburn contraint les Métis à ne construire que des habitats temporaires. Comme les Palestiniens, parqués près de Beyrouth, dans des tentes ou des cabanes, parce qu'on leur interdit de construire des maisons, de s'installer. On ne leur donne pas la possibilité de participer à la société. On ne leur accorde pas le statut de travailleur, ils sont obligés de vivre dans la clandestinité.

La marque du sauveur va poursuivre J'il tout au long de son expérience sur terre : il deviendra chef de guerre, expiateur des fautes. Obtenant l'autorisation de vivre sur le territoire de chasse et pêche, le peuple métis y demeure en paix jusqu'au douze ans de J'il, avant qu'il ne soit envoyé dans la prison des juvéniles. Plusieurs fautes ont été commises dont il est désigné comme le bouc émissaire. Quand il sort, il a appris à lire et à écrire. L'apprentissage s'est fait dans la douleur, il a été maltraité et violé. À son retour, il découvre que la terre temporaire est devenu un pays. L'ODIPP a réorganisé le territoire. Mais le conflit va s'ouvrir quand Dadagobert joue son territoire aux cartes avec Blackburn, un soir de beuverie. Blackburn revendique son gain. Les Métis organisent alors le rapt d'une figure échangeable : Romane Langanière – fille bâtarde de Dadagobert et Hébelle, la femme de Blackburn. Cette relation adultère, connue du maire, l'a conduit

à brûler le corps et le visage de sa fille avant de la faire interner dans la maison des fous. Le rapt a lieu. Le maire refuse la monnaie d'échange, c'est alors que naît la "guerre humide" : conflit archaïque où l'on tire des flèches qui décérébralisent l'adversaire tandis que d'autres sont encirés avec du miel d'abeille.

J'il devenant chef d'armée affronte les questions fondamentales de la guerre : Est-il le sauveur ? Porteur de la paix au terme de la guerre ? Quelle est cette paix ? Comment fait-on pour arrêter une guerre ? Est-il responsable de la colère qui envahit son existence ? Romane, devenue sa femme – elle lui donnera des jumeaux, Jadis et Demain, puis une troisième enfant, Soleil –, lui révèle que c'est dans sa langue même qu'il trouvera les réponses. La "langue Romane", langage intérieur de J'il manifesté dans le corps d'une femme, le mène sur la voie du relâchement, de la détente, du méditatif, de la distance prise avec son propre corps, alternative de l'action. J'il comprend que le don de la terre est un cadeau empoisonné : "Allons ailleurs, réinventons d'autres mondes", mais les Métis veulent la poursuite de la guerre pour échapper à un nouvel exode. L'avant-dernière fresque, montre le duel qui oppose Blackburn et Dadagobert. Le maire tranche la tête du roi. Romane et les jumeaux sont pendus. J'il reprend le chemin de l'exode, riche des enseignements de ce monde pour la possible recreation d'un nouveau monde.

Voilà comment les Métis de *e* sont en transfert de territoire. Cela raconte peut-être aussi Sarajevo, ou l'histoire des Tchétchènes. Mais j'étais au Québec, l'histoire se passait au temps des rois de France moyenâgeux (cf. **paragraphe "Un rêve primitif"**), j'ai mêlé les territoires. Tous les éléments qui étaient sur la table ne procédaient pas d'un temps horizontal, ils composaient un temps sphérique.

L'HISTOIRE DE L'ÉCRITURE DE « e »

Poupées russes

Un jour j'ai rêvé que je sortais d'un coffre de voiture, au Mexique, un coffret en bois avec des motifs africains. À l'image des poupées russes, un coffre dans un coffre. C'était une espèce de boîte très lourde, un objet fait de métal et de bois, boulonné par des tiges. On aurait dit un objet de fabrication japonaise. C'était le tombeau des cendres de Koltès. Je l'ai dessiné et le fabriquerai peut-être un jour. Il évoque ces matières high-tech qu'on envoie dans l'espace. Après ce rêve, je me suis dit que je pourrais ainsi fabriquer un tombeau d'Heiner Müller, et d'autres écrivains que j'ai aimés et qui ont disparu. Des lieux de paroles qu'on pourrait voir, tous réunis à une même table. Des urnes. J'ai rêvé de cela au Mexique. C'est curieux, dans une voiture américaine, un coffre en bois mexicain et africain et des auteurs européens... le monde est rond, nous vivons tous, morts et vivants, dans le même cercle.

Des strates successives

Il m'est difficile de raconter l'histoire de *e* de A à Z, car je risque d'être didactique alors que je ne le suis pas dans mon travail. Je préfère parler des couches, des strates qui ont composé mon histoire. L'histoire de *e*, c'est d'abord une expérience, qui a mené à l'écriture. Un chemin parsemé d'indices que j'ai parcouru pendant des années. J'ai accumulé pour *e* autour de 250 rêves qui jalonnent le texte. Ils ont été ramenés à la table d'écriture par des correspondances, des liens étranges, indices nourrissant une histoire qui se fabriquait. Ce sont des éléments à composer, comme si je devais lire dans les viscères d'animaux et raconter une histoire. Si on plaçait 250 types d'animaux sur des tables, quels seraient les liens qu'on pourrait entre eux établir ? Cette "matière animale" est rêve. Ces rêves sont des viscères animales dont je suis le producteur, mais pas le seul, car il me semble que l'entièreté de ce qui nous traverse est liée à l'histoire de l'humanité. Il est courant de voir des éléments différents s'entremêler : par exemple l'archaïque à la technologie moderne, un supersonique qui passe au-dessus de gens qui tirent des flèches pour se défendre ! Ces liens sont tout à fait normaux, car tous les temps vivent en nous. On vit l'expérience de l'individualité à l'intérieur de notre propre chemin historique. Au théâtre, il me semble que le plus intéressant est de partager une histoire commune et tout remettre en relation.

Une expérience corporelle

L'écriture ne naît que dans le rapport à l'expérience. Il s'agit d'une expérience corporelle – et psychique –, qui n'est pas sans lien avec la figure chamannique. Le corps est d'abord traversé d'images, qui se déposent et demeurent : une première image, une seconde, une troisième, verticalement ou par empilement, sédimentation qui produit un espace, un territoire, une terre. Une colonnade d'images se mettent à raconter quelque chose et forment un réseau de correspondances de sons, de mots, d'images.

J'ai essayé, un jour, de réfléchir à ce que sont les images de mes rêves, et celles qui font partie de ma vie éveillée. J'ai ainsi nommé certaines images "*imaginiques*" (celles de la vie éveillée) d'autres "*rêviques*" (celles de la vie rêvée) et d'autres "*sphériques*" (mi rêvées, mi éprouvées à l'état de veille). Ma main ne fait que rédiger ce qui naît sous la forme d'images. Il y a des images rêvées qui s'imposent, comme il y a les images qui nous traversent dans le temps de notre vie, depuis l'enfance. Ce temps nous traverse et il est sphérique. Ces trois types d'images composent pour moi l'avant temps de l'écriture. L'*imaginique* qui me traverse à la table de travail, ce peut être une page dont je ne sais pas encore ce qu'elle signifie. Aussi j'accumule et j'inscris des dates. Les pages s'accumulent, comme des strates. Plus tard, je reprends le dossier et me demande comment, pendant tout ce temps, j'ai été traversé d'imageries. Par moments, j'ai le sentiment d'écrire dix fois la même chose. Cela désigne la permanence d'une image qui m'habite.

(Cf. annexe 11, "L'acte de corporéliser le rêve")

Un rêve primitif

Le rêve primitif qui a conduit à l'écriture de *e* est celui de Dadagobert, le roi ivre qui est tout à l'envers ! J'étais dans un château du Moyen Age et je voyais au loin l'herbe verdoyante de la campagne française. La scène se situait dans le haut d'une tour où se réunissaient des gens pour discuter, autour du donjon. Physiquement, techniquement, l'espace figuré dans mon rêve est improbable, il n'était pas très grand : une terrasse qui permettait pourtant de réunir le roi Dadagobert et sa garde, un Zoulou habillé d'une peau de léopard armé d'une lance et d'un bouclier, lui-même entouré de ses gardes africains. D'un côté, il y avait la "civilisation française", le roi Dadagobert, sa garde, et un moine près de la porte. J'étais devant mon père – je devais être prince – et je lui disais de me laisser prendre sa place car son épée était beaucoup trop lourde. Elle traînait à terre, une véritable épée du Moyen Âge ! Le père-roi portait une robe pesante, bleue, avec des fleurs de lys. Il me demandait de reculer afin de pouvoir me montrer comme il savait

se battre. Avant que le combat commence, le Zoulou disait que s'il remportait la victoire, le roi serait contraint de lui céder son royaume. Puis, le roi avait la tête coupée. Mais dans le rêve, c'était plus lent et complexe. Il y avait tout un chambardement lié à la rencontre du Nord et du Sud, l'archaïsme et le monde occidental pré-naissant. Le roi perd sa tête, il marche à tâtons, la couronne roule au sol. Je vois tout ça. C'est la pagaille : on va perdre l'univers, le monde va passer entre les mains d'une autre nation, ou d'un autre monde, passer dans un autre État. Je me retourne vers le moine. Au bord de la porte, il y a des traverses formant un appui-livre dans la pierre. Il y a là un livre. Je demande au moine ce qu'on va devenir, comme s'il était celui qui m'avait éduqué. J'ai l'impression de très bien le connaître. Il pointe son doigt au ralenti vers le livre, alors qu'autour la pagaille règne et que tout le monde crie, et il me dit : "Il te reste au moins ça !" Sur le livre est inscrit le mot : "TRA" – ce qui, à l'envers, signifie "ART". J'ai retranscrit ce rêve dès le lendemain et l'ai porté pendant des années, comme une énigme (cf. **annexe 2, "Le rêve de Dadagobert"**, transcription de l'auteur). Ce qui est étrange, c'est le chemin du rêve qui, comme les images de la vie, se modifie avec le temps, comme en témoigne le bougé des images dans la version pour e. Il y a toujours altération, celle de l'acte de l'art, de l'acte poétique, fabriquant son propre chemin d'images.

Autres rêves

Il y a cet autre rêve où je monte les escaliers tournants d'une tour moyenâgeuse. Arrivé à la porte du haut, je frappe. Une voix féminine répond de l'autre côté : "Non, non, tu ne peux pas entrer, tu n'as pas le droit de me voir !" J'essaie de forcer la porte mais ne peux pas entrer. J'ai souvent fait ce rêve. Les portes changeaient : parfois elles étaient en métal, parfois en pierre ou en bois. Un jour, je parviens à l'ouvrir et, tout à coup, j'aperçois quelqu'un qui aussitôt disparaît. Pourquoi ne pouvais-je pas voir la voix qui était derrière la porte ?

Un autre rêve. Ma femme m'avait un jour fait le cadeau d'un livre qu'elle avait confectionné avec mes écrits. Je ne me considérais pas comme un écrivain, l'écriture était pour moi secondaire, je vivais des expériences physiques et intérieures, et elle avait voulu m'aider. Dans le rêve, elle me disait : "Regarde, j'ai fabriqué un livre pour toi, ce sont tes écrits, c'est un roman !" Je lui répondais que j'écrivais des pièces de théâtre, que j'étais incapable d'écrire un roman. Il y avait des photos, des images et dessus était inscrit : "Le corps de mon mond". C'est curieux, il manquait le "e". J'ai été fasciné pendant des semaines. Je me demandais si "mond" ne s'écrivait pas avec un "t" ("mont"). Ces mondes dont parlaient les rêves, ce "e" manquant étaient énigmatiques, une série d'indices, à partir desquels il fallait construire.

TEMPS SPHÉRIQUE : TEMPS ÉPIQUE ?

Du monologue à l'épopée

Il m'a fallu cinq ans pour écrire *e*. J'ai commencé en 1998. Je n'ai pratiquement rien écrit d'autre au cours de cette période. Au départ, c'était un monologue, écrit pour un acteur, dont le personnage était un chasseur. Le "Je" et le "Il" se décuplent pour former "J'il" : j'écris un monologue à dire par un acteur. Je le vois dans la végétation. Il y a son père, le roi Dadagobert, et très vite, autour de J'il, surgissent une vingtaine de personnages. Je ne me pose pas la question du "territoire théâtral", mais le fruit de ma rencontre avec Alain Françon a été de réfléchir au statut même de la parole d'un acteur prenant seul la parole. À qui s'adresse t-il ? Au spectateur ? À une espèce de marionnette qui serait là ? Tous les monologues que j'ai vus au théâtre m'ont heurté à chaque fois que j'entendais un acteur qui commençait : "Oui, il était une fois..." Qui est-il pour parler comme ça ? Un tribun ? Qui est l'intermédiaire, le lien ? Je pourrais imaginer que Prométhée, seul, vienne parler. Mais c'est un Prométhée qu'il faudrait écrire. Je ne cessais de me demander comment la première phrase du personnage pourrait être dite, écrite, son premier paragraphe, sur quel mode ? Puis je me suis dit qu'il fallait mettre tous les personnages sur scène. Au début, j'avais en tête cette image magnifique d'hommes, torse nu, seulement vêtus de pantalons, et qui nous racontaient l'histoire autour d'un feu. C'est un peu ce que j'avais proposé dans *Cendres de Cailloux*. Au terme de toutes ces années de travail, je me suis demandé comment entre eux pouvait s'organiser la parole. Je recherchais, je crois, sans trop encore le savoir, le statut de l'épique. Le texte ne présente par exemple aucune psychologie de personnages : un fait est énoncé, donnant lieu à un autre fait et ainsi de suite.

Une suite de tableaux

Ainsi les scènes de *e* forment une suite de "tableaux". "Sein-Azzède-de-Tableau" est le nom que donnent les Métis à leur nouveau territoire, ainsi nommé de "A à Z" à partir du premier mot de J'il pour désigner le sein nourricier. Le nom fait référence à un village du Saguenay, nommé Saint-Basile-de-Tableau, où la falaise se dresse, au long de la rivière Saguenay, plate et lisse comme un tableau. Mon histoire s'inscrirait à sa surface, une suite de tableaux, sédiments humains couchés les uns par-dessus les autres et composant un "Savoir-Tout", selon l'expression de Noiraude, sœur forestière de J'il, quand elle se colle le dos contre la pierre de Tableau (cf. **annexe 3, e, extrait Tableau I**). Cela m'a donné le ton que je recherchais. Il devenait possible de prendre la parole, le statut de l'écoute se mettait à

exister, prenant de la hauteur, une destination, une expansion spatiale, géographique et temporelle. Une série d'actions inscrites à même la pierre se mettaient à agir sur l'imaginaire. Et ces tableaux n'avaient pas tous le même tempo, la même mesure, le même déploiement. C'est pourquoi certains sont nommés "fresques", d'autres "miniatures", "tableau noir" ou "camera obscura", etc. C'était un jeu de construction que, naturellement, je renvoyais à la mise en scène, jeu théâtral auquel je me livrais, autour de cette fascination pour le monologue et l'apparition scénique. Le personnage vivant du monologue d'origine avait fait apparaître des tableaux : serait-ce des toiles, des tapis qui seraient déroulés, apparaissant et disparaissant ? Serait-ce des figures animées par une sorte de mécanisation, ou encore des personnages encirés, apportés sur scène eux aussi comme des tableaux ou des sculptures ?

La Didascalienne : la boucle de l'écriture

Un jour, dans un moment de travail que j'ai mené au Québec, j'ai dit à une actrice : "Tu vas lire toutes les didascalies." Je l'ai alors appelée "la Didascalienne". Le nom du personnage de e vient de cette anecdote. La didascalie était la fonction, ce jour-là, de l'actrice : tout à coup, la didascalie était dite, c'était magnifique !

La pièce commence avec une jeune fille qui demande à la Didascalienne, nommée Soleil : "*Dis ce que vois.*" La Didascalienne, amorce, énonce et crée le récit. Curieusement, la pièce se termine au moment où elle dit : "*Ainsi moi, Soleil, ai la tâche d'écrire qu'avec ces mots s'achèvent le roman-dit de J'il.*" C'est la troisième enfant de J'il, Soleil, épargnée par la destruction, qui a charge de transmettre la connaissance de l'expérience de son père. Et du "dire" à "l'écriture", on pourrait imaginer que la "langue Romane" a fait naître l'écriture pour que la Didascalienne la restitue tout au long du récit : elle est celle qui dit, transmet par l'oral. Cela forme une boucle, parcours sphérique du "dire" à l' "écrire" et de l' "écrire" au "dire" (cf. **annexe 4, e**, extrait **Fresque 1**).

Le procédé de l'écriture est un processus physique, chimique, où l'œil, de l'intérieur, se déplace parmi des images. Il se déplace autour des personnages, des objets, recule, revient, comme un oiseau se déplaçant très rapidement dans n'importe quel sens, n'importe quel temps. C'est cette capacité de faire voyager l'œil dans le récit, détachée et nommée comme une fonction, qui m'a permis d'arriver au personnage de la Didascalienne. Elle est aussi la porteuse de l'écrit. Elle a la tâche d'achever l'écriture du roman de J'il. Ce roman s'appelle *e*. Elle détient cette faculté de transmettre par l'écriture,

tout ce qu'elle a entendu de la bouche de J'il, son père. Dotée de cette capacité, elle la décuple au-dedans de l'expérience des autres personnages, leur donnant la capacité de raconter certains passages de leur expérience à travers les péripéties de l'épopée. Par moments, elle reprend le récit à sa charge, pour faire plus court. On pourrait faire cela dans un roman. La pièce compte 80 pages, mais pourrait s'étirer sur 300 ou 400 pages, former un véritable roman. Ce qui m'intéressait était l'idée de basculer de l'oral à l'écrit : une chose a été dite, elle a été écrite, elle est restituée au "Dire public". La Didascalienne a une fonction essentiellement poétique. Par moments, elle prend en charge une part émotionnelle. Elle peut faire bouger le soleil, les espaces. L'œil qui voyage donne une très grande liberté au "dire".

Voir, éclairer

J'ai découvert assez tard que la Didascalienne s'appellerait Soleil. Toutes sortes de relations se sont mises en route. L'image que je conserve, c'est qu'elle éclaire. On est dans le noir, et, tout d'un coup, elle éclaire la scène, et tout commence : on voit le "Dire". Dans les quelques pages que j'ai lues de Heidegger, j'ai été frappé par ce qui concerne la révélation de l'être par le biais de l'éclairement. Quand l'être n'est pas dans l'éclairement, il n'existe pas. On ne peut pas le nommer. Il est en dehors du vu. Émettre une idée, n'est-ce pas déjà éclairer une chose, un objet ?

L'œil "cinémaginant"

La science fiction, par exemple, n'existe que parce que le réel lui préexiste, que nous avons des points de référence pour en parler. On ne peut pas inventer quelque chose qui n'existe pas. Les choses inventées sont déjà pré-inventées. Et on pourrait dire aussi que, bien avant que la caméra soit inventée, nous avons déjà la capacité de filmer – dans le rêve, on opère des glissements d'image comparables. Notre œil était déjà "cinémaginant". Dès qu'on imagine quelque chose, cette chose est une extension de notre relation au réel, que l'on peut détacher et ramener à la lumière. Ainsi l'ordinateur n'est qu'une extension de notre capacité à conduire un cheminement de pensée. La fabrication de cette boîte nous permet de nous dégager de la linéarité. Il y a une forme d'horizontalité du temps : on part de zéro et on arrive au point x, et nous sommes, disons, en 1982. Cette ligne est inscrite mentalement chez nous tous. Mais comment perçoit-on le temps de l'année ? Circulairement ? Et où commence l'année et pour qui ? En janvier ? Ou en septembre à la rentrée de l'école ? L'ordinateur organise des points linéaires pour l'année, que l'on peut librement retourner dans tous les sens.

Circularité

Plus on atteint cette capacité de circuler rapidement dans l'information, plus le temps sphérique s'organise : l'échange de l'information devient ultra rapide. On peut imaginer que notre cerveau va se modifier, à partir du moment où on ne partira plus de l'horizontal mais de quelque chose de sphérique. De la même manière, dans une même phrase, les temps se mêlent : on parle au passé et on passe au présent ou au futur, on mêle des sens, des temporalités, des personnages. Au Québec, des ethnologues ont commencé à s'intéresser au fonctionnement de la pensée aborigène : Pourquoi n'ont-ils pas la même notion de la temporalité ? Pourquoi, n'ayant appris ni à lire ni à écrire, les indigènes de l'île Salomon, dans le Pacifique, forment-ils dans leurs phrases des blocs de mots qui représentent des concepts ? Je pense aussi aux Chinois qui ne conjuguent pas le verbe : on ne sait jamais quand une chose se passe, mais on connaît l'actif de la phrase. L'à-peu-près permet de se déplacer plus vite. On ne fixe ni le temps, ni l'individu. Chez certains Amérindiens du Québec, la langue avait le même type fonctionnement : par exemple, elle établissait un parcours de la vision pour parler de quelqu'un qu'on avait vu et ne se posait pas la question de savoir si c'était l'an dernier, ou en songe, s'il était mort ou toujours vivant. On peut rester très longtemps sur terre dans "*l'imaginerie*" d'autrui. De la pensée aborigène à la capacité de l'ordinateur, on pourrait émettre l'hypothèse que nous sommes passés par une longue étape représentée par le livre, où l'écriture "parle à plat".

L'ÉNIGME DU « E »

Le livre de J'il

C'est un livre cousu, en tissu, confectionné par Romane, la femme de J'il. Du papier et des crayons que son père a remis à J'il pour bagages avant de partir en prison, les écrits carcéraux deviennent un livre-matière (cf. **annexe 10, "Dramatextile"**). Le livre est un objet métaphore de l'apprentissage de la langue et de la lettre comme une chose énigmatique. Ce qui m'intéressait, c'était qu'il s'agissait d'un "roman-*dit*". Reprendre l'expérience, la restituer sur scène par le "Dire", revenir aux troubadours du Moyen Âge qui récitaient de mémoire des pages de l'histoire, base d'enseignement et d'échange des connaissances. La mémoire était porteuse d'enseignements quand les troubadours accomplissaient, d'une nation, d'un pays à un autre, une certaine forme de passage culturel. Ils faisaient le tour de l'Europe, et, souvent, parlaient plusieurs langues. Cela formait un corpus du savoir européen. Puis le livre est apparu, et les troubadours ont été effacés de la carte européenne. Les livres ont repris le savoir des grandes cours et des places

publiques, devenant un objet aristocratique ou bourgeois. Le savoir n'était plus dans la rue. Avec *e*, j'ai imaginé que le roman n'appartenait plus seulement au livre : un roman "à dire", pour que la parole ne soit pas figée, pour qu'elle circule. Cette idée de circulation est au cœur de notre technologie. Aujourd'hui, on ne travaille plus seul chez soi, on est au cœur d'un vaste système de réseaux. Au cours des prochaines années, je vais travailler avec des technologies avec lesquels nous partagerons des savoirs, des expériences, autour de notre capacité à rêver. Et si je m'en vais vers la technologie, c'est uniquement parce que je suis un immense rêveur (cf. **annexe 13, "L'art et le rêve ont un principe commun"**).

Le corps du monde

À chaque début d'équinoxe, le peuple des Métis, rendant hommage à leurs origines, prononce une sorte de poème rituel :

*« ...Qu'est-ce qui brille en permanence
bien qu'il demeure caché
comme un caillou plongé
dans la mer primordiale ?
– Le corps de mon monde... »*
(*e*, Tableau G, Diorama)

L'expression, complétée du "e" dans la prière azzédienne, est celle que Romane a inscrite en couverture du livre de J'il. Le poème azzédien rapporte une mémoire qui prend en compte l'entière de l'imaginaire humain, de l'avant naissance de la terre à son parachèvement. Dans notre corps, tout l'univers existe. Avec la nanotechnologie, on a montré que l'infiniment petit, l'infiniment grand n'étaient qu'une question d'échelle de valeurs de l'espace. Une étoile se calcule de la même manière qu'un flocon de neige. Du plus petit au plus grand, c'est le même univers. L'organisation chimique de notre cerveau est la même que le vaste réseau d'informations qui s'échangent dans l'univers entre les organismes. Nous sommes le reflet de ces enchaînements, de ces possibles : le corps du monde.

Le titre du roman de J'il, "Le corps de mon monde", implique que toutes les figures que J'il fait apparaître sont nécessaires à raconter afin qu'il puisse mieux se comprendre. Mais il y a un effet d'inversion. J'il est éjecté dans un monde qui existe déjà et dont les composants doivent être rassemblés à l'intérieur de lui pour qu'il retrouve son unité : le corps de son monde(e), en devenir du monde. La pièce travaille d'ailleurs sans arrêt sur des inversions, des doubles figures, comme celle de Blackburn et de Dadagobert. L'archaïque Dadagobert, finit, au duel, vêtu en roi de France alors que

Blackburn, le maire citadin, revêtu de peau d'ours, est animalisé. Civilisation et archaïsme s'inversent, comme pourrait s'inverser cet aspect du cerveau qui sanctionne, édicte les règles du comportement civil (Blackburn) avec celui qui pratique des liens impossibles (Dadagobert). Ce sont des images que j'aime, comme cette double figure de Romane qui enfante un nouveau monde et de la "langue Romane" qui fait partie de J'il. Il y a aussi Jadis et Demain : une notion du temps qui s'installe autour de J'il. C'est comme si tout surgissait du "corps de son mond(e)", dont émanent tous les éléments de son univers, ses amis par exemple : Quenœils (que un œil), Rhinos (la gorge) ou Gros-Bec (un oiseau du Québec).

La spiritualité est par exemple toute entière imagée chez Gros-Bec. C'est lui qui fait l'expérience de la première danse de l'allégresse. Il s'élève à un demi mètre du sol et il flotte. Il danse à la verticale, comme on pourrait nager dans l'eau, un poisson sorti de l'eau. Mais comment est-il possible de passer de l'état d'allégresse à celui de meurtrier assoiffé de sang ? Enfant, il pense qu'à l'intérieur on n'a pas de viscères, qu'on peut voler parce que tout est animé d'une magie intérieure. Mais un jour, il voit un ours qui a reçu une flèche manger ses propres viscères. Sa déception est énorme : nous sommes tous faits pareils, animaux et humains, comme si la spiritualité disparaissait à mesure que se dissipe le mystère de l'être. Il n'y a pas de mystère dans l'être, il y a des viscères. Pour moi, cette image est une extension du corps du monde de J'il : le spirituel qui s'oppose aux forces guerrières (cf., annexe 5, e, extrait Camera obscura I).

L'ADN de l'imaginaire ?

Autour de l'énigme du "e", la pièce s'est construite en 34 tableaux dont 25 sont désignés par chacune des lettres de l'alphabet, à l'exception du "e" autour duquel se reconstruit le corps du monde. De la même manière le chiffre 8 revient fréquemment dans la pièce : le 8 est un entrelacement de "e", un "e" tressé, le code de l'ADN et le chiffre infini. Pourquoi n'existerait-il pas un code de l'imaginaire qui serait composé de la même manière que le code de l'ADN ? Cela correspondrait-il avec ce que dit Vladimir Propp, par exemple, qu'il y aurait un nombre fixe de manières de raconter une histoire, en l'occurrence 32 ? Ainsi l'on rêverait sur des modes narratifs qui ne dépasseraient pas les 32 manières de raconter. C'est une hypothèse de travail, et le "e" pourrait représenter ce code ultime de la composition du corps du monde... Toute une machination provient ensuite de cette énigme : pourquoi, notamment, ne peut-on voir le visage de Romane ? Elle a le visage brûlé. La langue s'entend, elle s'écrit, elle produit des espaces, elle fait naître Soleil, Jadis et Demain, mais on ne peut pas voir le visage de la "Langue Romane".

LA GUERRE HUMIDE

Humidité du corps

Avec Alain Françon, nous nous sommes rendus compte qu’il n’y avait pas véritablement d’acte de guerre dans la pièce. On ne voit pas quelqu’un trancher la gorge de quelqu’un d’autre. On le raconte. Comme si chacun des éléments du texte composait une métaphore du corps. Cela procède d’une “*imaginerie*”. La “guerre humide” a sa composante inverse, le feu, son opposé, le chaud, le sec. Romane apparaît dans le feu. C’est une “langue” brûlante que J’il et ses amis descendent chercher dans leurs combinaisons volantes (“combinaisons volantes à multiples senseurs”, invention technologique dont l’ODIPP a doté les Métis pour assurer la garde forestière et le repérage des incendies). Au début, c’est grâce à du lait maternel que les flammes sont éteintes. Jalonnée par le feu, la guerre est dénommée “humide”, parce qu’elle concerne le corps, l’humidité et la chaleur du corps. Le corps du monde de J’il, ce sont la langue, le sang, le sperme, des manifestations viscérales. Notre humidité intérieure est un mystère, et, comme le dit Gros-Bec : “Ce qui sort de nous, nous mystifie.” Quand on se coupe et qu’on voit saillir un muscle, un os, c’est étonnant ! L’humidité procède de la connexion chimique. Et c’est dans cette composition chimique – la mer primordiale de la prière azzédienne – qu’apparaissent la langue et toute l’évolution de l’humanité.

L’infigurable héros d’une guerre intérieure

L’épopée que la pièce est devenue, garde partout présente la trace du questionnement intérieur de J’il : comment cesse une guerre ? La guerre des mondes, la guerre intérieure. J’il n’est pas “actif” dans la pièce. Il se trouve toujours dans une situation où il énonce, prend acte de chaque chose. Il ne sait pas répondre aux questions qu’il se pose ou qui lui sont posées. Entraîné dans une situation, il ne réagit pas. Souvent il s’endort, quand il devrait être totalement actif. Il est “l’infigurable” chef, dont il recherche la figure à travers l’espoir d’un monde de paix, mais qu’il ne trouve pas. Et c’est à l’issue d’une phase de repos, de détente, au moment où son visage s’est complètement détendu, que sous le masque de la gentillesse s’est dessiné le visage du meurtrier, du chef de guerre (cf. **annexe 6, e**, extrait **Tableau K**). C’est aussi quand il a atteint un moment de totale folie meurtrière qu’il accomplit un geste de viol brutal et oublieux de sa propre femme. Trois fois grand comme lui-même, il vient de déchiqeter trois hommes de ses mains. Tout habillé de sang, comme s’il allait naître, il revient avec du miel et viole Romane. Malgré la monstruosité guerrière apparaît le bijou qu’est Soleil. Un éclaircissement surgit de la violence de la rencontre, dans un moment

extra corporel. Fait de feu et de glace, il peut devenir un guerrier destructeur. Mais tout à coup une rencontre forte rompt la violence, comme s'il fallait passer par des douleurs incroyables pour que naisse une certaine voie de calme.

Guerre territoriale

Je me suis rendu compte en écrivant qu'une ramification en profondeur se faisait avec l'histoire d'Œdipe. Quelques traces sont restées : l'ODIPP (Organisation de la Défense Internationale des Petits Peuples) par exemple, dont la consonance se calque sur le nom, et le motif du pied – le père de J'il a un pied-bot, J'il se fait injecter dans le pied une concoction de champignons car un serpent l'a piqué à la tête... L'être trône dans le cerveau, mais son corps est son royaume. Le pied l'attache au sol sur lequel il peut déplacer son royaume. Je me suis demandé si la question de l'appropriation de la terre n'avait pas quelque chose à nous révéler, de façon conceptuelle ou sensible, au sujet de notre expérience terrestre. La possession de la terre donne-t-elle davantage de certitude à l'individu d'y être proprement installé ? Comment des exilés appartiennent-ils à la terre par rapport à une famille qui vivrait sur cette même terre depuis, disons, 1840 ? Au-delà de notre appartenance familiale, quel est ce lien que nous avons au sol ? Dans *e*, J'il manifeste deux aspects de cette question : d'un côté, il est projeté dans la nécessité d'être un sauveur, expier les fautes de la communauté, devenir chef de guerre pour l'appropriation de la terre, et d'un autre côté, il ne cesse de se demander ce qui rend légitime le fait d'être sur terre et comment arrêter la guerre. À la fin, il se rend compte que la communauté est prisonnière d'un territoire qui lui a été donné. Ce peuple en déplacement, à qui on a offert une terre, doit à l'issue du conflit repartir en exode. Quand on possède un territoire, a-t-on le droit de frapper l'autre ou de l'éliminer ? Si le territoire confère une identité aux Métis, par le nom qu'ils se donnent, les Azzédiens, il y a pourtant une contradiction énorme : les Azzédiens sont analphabètes, de tradition orale, ils n'ont pas acquis l'écriture. J'il qui apprend à écrire va créer le lien entre le monde civilisé et le monde archaïque. Or, sur ce même territoire, le choc engendré par la rencontre est presque insoutenable. Romane répertorie la population et établit pour chacun une carte d'identité, et, à la fin, la Guerre Mémoricide entraîne la destruction de tous les documents. Dans notre monde civil, l'identité est liée à la possession de papiers plus qu'à la vision ou la reconnaissance de l'Autre, alors que dans sa relation à la vision de l'autre, un individu amérindien n'a pas besoin d'être consigné à la préfecture... Ainsi J'il va quitter le peuple des Azzédiens pour fabriquer un nouveau monde. La question est renvoyée au spectateur : Quel est notre potentiel de fabrication de nouveaux mondes ? Quelle énergie un geste de résistance à la violence exige-t-il ? L'image du

Christ qui tend l'autre joue est intéressante par l'énergie même de son geste. Le chemin de la pensée qui conduit à renverser un événement pour le transformer ouvre un autre monde. Ce n'est pas une provocation à la bataille, mais une incitation à la pensée pour proposer autre chose.

Un "Héros Civilisateur" ?

La question du comportement humain face à l'autre me semble tourner autour de celle du territoire. La question de la paix n'existe pas, parce que la paix n'est qu'une virgule de la guerre. Le temps terrestre est toujours lié à l'idée de la défense d'un territoire. Toutes les vingt secondes, l'homme émet des décharges électriques sexuelles ou guerrières. C'est une troisième voie entre la guerre et la paix que J'il cherche. Comment refaçonner nos questions sur les notions de territoire, d'identité, fabriquer nos nouveaux "Héros Civilisateurs" ? Je ne pense pas que nous vivions une période de pur individualisme. Nous sommes dans un village commun, nous sommes les mille personnes qui nous habitent.

On pourrait imaginer qu'à la fin de *e*, J'il, le héros, s'absente du monde, de ce monde-ci, pour gagner un autre monde, son territoire intérieur, figuration ou métaphore de la mort. En effet, il tombe de la neige ; on est dans le refroidissement du corps. Mais la mort n'est que la métamorphose d'un certain état de soi pour arriver à une autre naissance. Ainsi, quand on demande à J'il : "Ça fait combien de temps qu'on marche ?" Il répond : "On est à une centaine d'heures de paroles" de la prochaine ville. J'avais le sentiment qu'avant d'arriver à cet endroit, il devait avoir accumulé tout un savoir. Accompagné de sa mémoire-ours (Noiraude, sa sœur forestière), de la parole (Romane), du temps (Jadis et Demain), de J'il 12 ans, qui est la part la plus paisible de lui-même, sa volonté pacifique, celle du chasseur forestier mythique vivant dans une certaine harmonie, et de Soleil, sa fille de lumière, il entrera dans une nouvelle ville. Le poème qu'il dit, à la fin, vient de la force du temps et de l'univers nécessaire à traverser la prochaine ville (cf. annexe 7, *e*, extrait *Fresque II*). Est-il un Héros Civilisateur ? Il va devenir

1 Le terme est emprunté à Mircea Eliade : « [Dans] un Monde brisé qui a failli disparaître à la suite des luttes monstrueuses, [...] un monde déchiré par toutes sortes d'antagonismes et dominé par la Mort, [...] où le Grand Dieu est absent, [...] le seul protecteur de l'homme est le Héros Civilisateur, lui aussi assez proche des humains par sa combativité féroce et son comportement ambigu. [...] Cette intégration représente ici un effort désespéré pour sauver le monde de sa destruction finale, assurer la continuité de la vie, et surtout donner un sens aux contradictions et à la précarité de l'existence humaine », in *La Nostalgie des origines*, Gallimard, coll. Folio Essais, 1971, p.233.

un citoyen, mais de quelle nature ? Ce n'est pas la figure christique, des ramifications y tendent, mais si on s'arrête à cette seule image, on se trouve piégé, car J'il est une multiple possibilité d'images. Il est un sauveur, mais s'il était musulman, qui serait-il ? Comment le nommerait-on s'il était tchéchène ? Dans une société autochtone réunie autour d'un Conseil de Métis, que serait le Héros Civilisateur ? Il a toujours existé de valeureux guerriers dont on a cru qu'ils allaient nous sauver de la guerre...

Mais *e* est un conte, brochant tous les motifs du récit à travers le prisme du héros d'une civilisation fictive, et sa contre image, passant par une série d'enseignements, traversant des étapes, rencontrant des objets ou des figures déterminants : un cerf qu'on évite, un canon de la paix (machine burlesque que lui offre son père), un cigare de la paix que lui présente Blackburn, son adversaire, Romane, la langue, etc. J'il reçoit, J'il comprend, et au lieu d'être un grand héros combattant, souvent il s'endort.

Le village Huron

Autrefois, les Amérindiens se réunissaient sous une tente, tout le monde parlait, et l'on choisissait ce qui était le plus sage. Jamais le plus violent. Il y a par exemple une tribu qui n'a pas voulu entrer en guerre, les Hurons. Ils ont été poursuivis par les Iroquois qui était le peuple le plus violent. Il en restait très peu, et ce sont les Français qui, grâce à leurs fusils, ont arrêté le massacre. Ils vivent aujourd'hui dans le "village Huron", un territoire très petit aux environs de Québec. C'était un peuple en exode. Ils ont aujourd'hui repris des techniques ancestrales de chasse et d'artisanat, tout en étant complètement intégrés à la société québécoise. Le Québec est en train de leur accorder leur autonomie territoriale en leur offrant de nouveaux territoires de chasse et pêche. Nous sommes les seuls au monde à avoir proposé un tel protocole, essayant de les rendre indépendants grâce à un système de taxes qui les ferait s'enrichir. Ce serait probablement un modèle. Mais il ne faudrait pas que, devenus propriétaires de leur territoire, ils ne veuillent à leur tour chasser les gens de leurs maisons, source d'un conflit futur qui serait sans doute à l'origine de nouveaux meurtres.

Dissolution du "Je"

Au terme du conflit de la "guerre humide", quand J'il refuse de continuer le combat, le temps pour lui s'est dissolu. Il ne sait plus qui il est : il est dans un champ de détresse, phase nécessaire à l'apparition de la lumière. Les chamans connaissent cet état. C'est le moment le plus noir. Cette expérience est également nommée "dépression", phénomène psychologique que notre société craint au plus haut point. Mais la dépression est un moment où le

cerveau doit se déconnecter pour ne plus faire partie du monde, pour mieux comprendre et mieux recharger les batteries. Une scène, par exemple, montre quatre états de J'il, quatre états de son corps : il est tellement dissolu, dans un tel état de crise, que son corps se divise, se déploie (cf. **annexe 8, e**, extrait **Bas-relief**). J'il est dans la noirceur, il est quatre J'il, et il sort dans la nuit pour aller faire la guerre, éperdu. Il ne peut pas accomplir une expérience sur terre s'il ne passe pas par cet état. Et c'est après cette scène qu'il renonce à la guerre. L'accouplement de ses jumeaux, Jadis et Demain, a lieu au moment de cette dissolution. C'est le temps mythologique qui surgit. Quand on est dans la dépression, le temps passe au noir, le temps n'existe plus. On se traîne hors de son corps dans une pesanteur qui fait ressentir le poids de tous nos muscles, hors du temps réel, dans un temps intérieur. On ne voit plus, on nous parle mais on n'entend plus. C'est la dissolution du "Je", pour gagner la mer primordiale, connaître, parvenir à un savoir, chemin de J'il pour parvenir au bout de l'être, de sa connaissance.

Le "Savoir-Tout" : une connaissance primordiale ?

J'il est une métaphore de l'individu en guerre avec lui-même. Entre l'archaïsme et la civilisation, l'événement en lui est un incessant questionnement. Il se demande comment arrêter une guerre qu'il a lui-même mise en marche, et c'est son territoire intérieur qui est en chamaille, une expérience individuelle. Celle du "Je" et du "Il" qui se redéploie pour tenter de chercher ce qu'est être civil, civilisé. Dans son poème final, il rapporte la connaissance universelle à la matière, la pierre, comme si lui-même faisait partie de la sédimentation même de l'univers (cf. **annexe 9, "De la pierre à la pierre"**). Son désir ultime s'exprime par ces mots : "Habitez-moi dans l'allégresse." En écho au poème de J'il, la Dodue Doyenne dit, à un moment, que l'homme sait tout depuis l'origine, mais qu'il a oublié. L'hypothèse pourrait être qu'en venant au monde, on a oublié toute une série d'images prénatales susceptibles de nous amener à comprendre. Imaginons que, pour un fœtus, la première chose qui apparaît, ce sont des images inscrites dans des codes ADN d'images. Toutes ces images racontent l'humanité. La fiction est belle. Elle pourrait expliquer, qu'une fois arrivé à la mère, un nourrisson sache téter le lait. Certains neurologues prétendent que les nourrissons ont déjà vu l'image. Ils savent déjà survivre. Comment, par exemple, un enfant qui ne voit pas pendant ses trois premiers jours, peut-il rêver ? Grâce à des senseurs placés sur la tête du nourrisson, les neurologues ont démontré qu'il rêve. L'expérience a même été réalisée sur des fœtus dans les derniers moments avant la naissance. À la naissance, tout serait donc en place dans le cerveau pour recevoir l'image, une connaissance du monde pré-inscrite dans notre corps. Darwin disait que

le fœtus ressemble exactement aux formes primitives du monde animal. On sort de la matrice, on rampe au sol, puis on marche à quatre pattes, et après on est debout. En l'espace de deux ans, l'enfant refait dans son corps le parcours de toute l'histoire de l'humanité !

Une trilogie cosmogonique : le corps de la langue

Je crois qu'il existe une correspondance entre trois de mes textes qui formerait une trilogie, partant de *Celle-là*, pour aller vers *le Chant du Dire-Dire* et finir avec *e*.

Si l'on prend *Celle-là* comme point d'appui, on trouve le père qui est une figure céleste, la mère, figure destructrice donnant naissance au fils, qui est celui qui vit sur la terre. Nous sommes à l'intérieur d'une histoire cosmogonique, qui a fait naître un être sur terre, et cet être dit, à la fin : "C'est moi qui habite dans la petite maison du monde qui est mes souliers." Le personnage traverse l'expérience d'une naissance.

Dans *Le Chant du Dire-Dire*, c'est une expérience de l'apprentissage de la mort qui est traversée. Le "chant" est lié à trois figures qui forment comme un corps : Rock la tête, William le corps, Fred-Gilles, les gestes, tandis que Noéma est l'âme. Vivant dans une demi société, ils s'imaginent qu'ils vont en fabriquer une autre forme. Et quand ils décident de partir, c'est "pour la suite du monde". Ils racontent leur histoire "pour la suite du monde" et réalisent une unité sur terre, dans leur corps, les multiples possibilités du corps.

Dans *Celle-là*, le fils vend des souliers, dans *e*, Dadagobert est cordonnier, il inscrit sous le talon des souliers de son fils, l'empreinte de la lettre "e". Le pied marque la prise en charge du sol, la légitimité de son appartenance au sol, à la terre. Mais le corps du monde que cherche J'il se manifeste dans une société, une collectivité, un territoire élargis. Les frontières sont plus vastes. J'il connaît la naissance et la mort, et au terme de son expérience, il est prêt à faire face au monde.

Je ne sais pas encore comment nommer cette trilogie, dont les correspondances sont marquées. Dans la langue, le tissage, la matière, les images, l'expérience transmise, les structures sont différentes, mais toutes sont traversées par l'expérience du "Dire", liées à la langue et à l'écriture, au corps et à l'image. Les personnages sont dans une expérimentation de la langue (la "guerre humide" ?) (cf. annexe 12, "Le dire-théâtre"). Ils se situent dans une cosmogonie, recomposent une sorte de mythologie. On a l'habitude

de dire que nous vivons dans une société individualiste. Qu'est-ce que cela veut dire ? Le "je" c'est le corps multiple, le "multi-corps". Giordano Bruno a parlé de cette multiplicité des corps et des mondes. Et je lui ai emprunté un mot, repris par J'il : "Peuplez-moi de mondes infinis." Peut-être pourrait-on la nommer la "Trilogie des souliers", une trilogie qui serait en somme une chronique du temps sphérique ?

FONCTIONS DE L'ÉCRITURE

Les prieurs

Quand j'étais enfant, j'étais fasciné par les prieurs. Que font-ils ? Ils font circuler des images, des mots, dans leur tête, dans leur bouche. Dans l'isolement et le silence, ils font cela toute leur vie, comme si leur disposition corporelle et mentale leur permettait d'imaginer que ce qu'ils font et ce qu'ils disent pouvait propager des ondes dans l'univers, comme si le battement d'ailes d'un papillon pouvait modifier l'univers tout entier...

Dyslexie

Quand j'ai commencé à lire, j'aimais surtout les poèmes ou les courts récits. Un phénomène psychique et physique me tenait éloigné des romans. Je disais à quelqu'un : "Lis ce poème, c'est tellement beau", il me répondait : "Mais je ne comprends rien !" Alors je demandais : "Pourquoi ? C'est si facile." Lire un poème, c'était voyager dans un court temps de mots, avec des images entrecroisées, comme voyager dans l'eau. Lire le théâtre aussi était facile.

J'ai découvert, il y a peu, que j'étais dyslexique et que les dyslexiques ne peuvent pas voir correctement la lettre. Sur un imprimé, si la lettre est d'une manière ou d'une autre en relief, le dyslexique lit mieux, mais pas à plat. Lire tout un roman représente donc une difficulté, c'est pourquoi, souvent, je prends la première page, puis je m'en vais à la douzième, puis à la quarante-deuxième, etc. Je contracte, j'opère des contractions de temps, pour ne pas demeurer dans la linéarité. La "3D" en revanche nous fait nous immerger à l'intérieur des choses. Aussi, quand je lis, je ne lis pas dans le centre de la lettre, je lis en bas ou en haut de la lettre. Je lis dans l'espace vide et, en réalité, je devine les mots.

Sauts d'images

Ainsi, un peu à la manière des hallucinations, l'écriture me vient par morceaux. Elle se voit, se décrypte par l'oreille et se re-manifeste par les yeux. Et quand je la vois, sur le papier, il manque des mots, il y a des trous.

Les dyslexiques sont dans une autre dimension visuelle. C'est très complexe : des chercheurs y travaillent depuis des années. – Je vais d'ailleurs bientôt entamer une recherche sur l'acteur et le cerveau. Je voudrais au terme de l'expérience qu'on arrive à la possibilité qu'un acteur ne profère aucune parole et qu'on puisse entendre sa pensée ! Nous commencerons le protocole de recherche avec des technologues québécois, mais il nous faudra sans doute dix ans avant de parvenir au moindre résultat !... – Dans *e*, par exemple, j'ai opéré des sauts des mots. D'un passage à l'autre, j'avais omis d'écrire un paragraphe. Et, de fait, je ne me souviens pas des mots manquants, mais des images. Je fais un saut d'images. Phénomène probablement lié au processus d'accumulation d'images dans lequel je demeure pendant deux ou trois ans avant de parvenir à une première écriture. La densité est telle, quand l'écriture commence, que mon œil voyage à toute allure entre les mille images que j'ai ramassées. C'est là que se produisent les sauts d'images, quand, au sortir de l'accumulation, il faut composer. J'emprunte alors le chemin du conte.

Balises de l'expérience

Le conte a toujours besoin d'un personnage étrange qui sort de la forêt et croise, tout à coup, en chemin, un autre personnage. Un père dit à sa petite fille d'aller lui chercher quelque chose dans la forêt, la petite fille s'en va et se perd. Où est le père ? Que fait-il, est-ce qu'il pleure ? Ce n'est pas important, ce n'est pas lui, à ce moment précis, qu'on suit. Le conte n'échappe pas à une forme d'illogisme. Mais toutes les formes aboutissent à une logique de fabrication, reliée aux balises de notre expérience et qui lui donnent un sens.

Chez Virginia Woolf, par exemple, il y a discontinuité des personnages et du temps, mais il y a des balises dans sa manière de raconter une histoire. Quelqu'un, un jour, lui a demandé à quoi servait le phare qui revenait tout au long de son roman (*Le Phare*). Elle a répondu : "À rien, monsieur !" Le phare ne sert pas le sens de ce qu'elle veut émettre, mais indique ou éclaire le chemin par lequel elle est passée. Le temps passé dans une fiction est un chemin, lié à notre appartenance terrestre, et cela bien au-delà de nos seules relations parentales. Le phare est le chemin de la main sur le papier, le temps que l'on prend à s'extraire du monde, pour l'enfanter. À la manière des autistes, peut-être, qui ne peuvent pas communiquer, mais sont dans un monde qu'ils se sont fabriqués et qui a une logique propre ? Ou encore des 32 manières codées de raconter une histoire selon Propp ? Ce sont des balises. Pourquoi s'est-on mis à rêver ? Quelle est la fonction du rêve ? Le rêve est épisodique, il essaie de raconter quelque chose de nous et

de l'univers, comme l'écriture ou le cinéma : extensions de notre capacité à nous donner un territoire, une appartenance au sol, et à sa logique.

Ces balises organisent dans *e* la mise en œuvre de l'expérience de l'être qui traverse l'épopée, ou qui est plutôt traversée par elle. Les deux chemins s'interpénètrent. "Le corps de mon monde" de J'il, c'est un grand corps dont il serait le cœur, le centre, noyau d'une œuvre en devenir, se déployant. Soleil écrit, Romane est la langue, les deux pères sont deux formes de gestion du cerveau, la part imaginative, la part guerrière, et il y aurait encore la vie, le bonheur, le sacré, le profane etc., l'ensemble de l'expérience humaine. L'individuel et l'universel s'interpénètrent. Tout ce qui se fabrique autour, fabrique l'individu au centre, tandis que le monde n'a jamais cessé de produire et de fabriquer. La sphère terrestre. Le temps est sphérique, et, au cœur de la manière de raconter, le mouvement est multiple.

Transmission de l'expérience

Comment fonctionnent les atomes, les cellules dans le corps ? On peut imaginer des insectes, des fourmis par exemple, qui arrivent sur un territoire et se connectent, se transmettent une information, à son tour transmise, et ainsi de suite. Ainsi une cellule peut en contaminer une autre et transmettre l'information. Toutes les cellules ont des fonctions et fonctionnent en réseaux, exactement comme un ordinateur et tous ces technologues reliés en réseau grâce au web ! Dans l'écriture aussi il y a des fonctions, des fourmis ouvrières de la connexion, des personnages qui viennent, transmettent à l'autre, se métamorphosent. Chacune de leur petite cellule ont la fonction de s'éteindre pour en faire naître une autre, contienne le code de leur autodestruction. Les histoires se fabriquent à l'image des processus bio-chimiques. Et le spectateur, au centre de cette expérience, n'est que le rêveur de ce qu'il voit. Il rêve les yeux ouverts d'une machination qui a été organisée pour lui, pour qu'au-dedans de lui, des portes s'ouvrent et se ferment. C'est le partage d'une possibilité même de langage, comme si une "matrice-cellule" échangeait avec une "matrice-spectateur" une information sur l'état du monde. Quand les acteurs parlent en images, le spectateur ne comprend pas – ou pas seulement – les mots, il re-fabrique aussitôt des images. Il est sans cesse en travail entre les mots qu'il entend, les images qu'il voit, l'analyse de la scène, et il recompose lui-même des images qui s'accumulent, comme j'en ai moi-même fait l'expérience...

Les films de Tarkovski, par exemple, m'ont transporté dans des temps archaïques. La lenteur de sa caméra m'a entraîné dans des zones insoupçonnées. Et c'est grâce à sa manière de filmer, de rendre le monde

sensible, que j'ai fait des liens, re-fabriqués des rêves avec ses éléments. Ce sont des échanges d'images. D'autres voyagent par les livres, mais cela reste un réseau d'échanges organiques. Ainsi dans le rêve, une réalité se recompose qui peut produire des illogismes qui sont pourtant logiques. Le rêve nous montre le monde à l'envers, comme le font les fous, comme si on marchait un miroir dans les mains et, qu'en avançant, on voyait non plus le plancher mais le plafond. Dès qu'on change le rapport que nous avons à l'espace ou au temps, nous entrons dans d'autres sphères de connaissance.

ANNEXE 1

e, le déroulement de l'histoire

Résumé par l'auteur

Un convoi d'humains prend la route de l'exil, faisant dos à leur ville encore en feu. Une femme enceinte s'arrête pour donner un nouveau monde : J'il. Surpris par une bombe-anneau de 8888 flammes, tenu au bout des bras de son perhomme, Dadagobert implore son fils, encore baigné de l'in-Monde, de sauver leur communauté. Étourdi, J'il, la merveille, régurgite le lait maternel sur le feu fou s'écrasant aussitôt.

Sous la pression, la communauté vagabonde obtient une enclave forestière qu'elle nommera Sein-Azzède, propriété de la Ville d'À Côté ; son maire, Blackburn, exige que la terre prêtée temporairement demeure une zone de non-Monde et qu'aucun abri permanent n'y soit construit.

J'il grandit auprès de LaDite Anne, la guerrière-chasseresse, qui lui enseigne tous les arts de la forêt. Durant cette période de nouvelles expériences, il apprend, avec ses amis, la danse de l'allégresse qui les élève du sol.

Alors que s'allonge la permission de séjour des Azzédiens, Blackburn vient dimancher à la rivière avec sa femme, Hèbelle, et son fils costumé en Nounourse. À l'intérieur d'un abri végétal, J'il surprend d'abord Dadagobert dans un rut en ébat avec Hèbelle, puis, Nounourse qui observe la scène. Le jeune archer atteint le fils-animal d'une flèche mortelle afin de sauver son papaternel.

En signe de représailles pour avoir osé défier l'interdit de bâtir, Blackburn désigne J'il qui purge douze années à la Maison de redressement et sert d'exutoire à la soif de violence des juvéniles. Par subterfuge, J'il apprendra à lire et, à la sortie de cet enfermement, dans une petite valise, transportera ses écrits carcéraux empreints de sa fascination pour la lettre "e".

Un édit gouvernemental permet aux Métis de transformer leur terre squattée en pays. Dadagobert devient le maire de Sein-Azzède-de-Tableau. J'il a repris sa place auprès des siens et, grâce à des combinaisons volantes, avec ses amis d'enfance, ils survolent leur nouveau territoire afin d'en assurer la protection. C'est ainsi qu'un jour ils découvrent une fille brûlant, progéniture du maire Blackburn, dans une forêt embrasée par le feu ; pour ses soins, ils la transportent sur la Terre d'À Côté.

Entraîné par Blackburn, à la suite d'une nuit de cartes et de bière, Dadagobert parie et perd son pays. Devant cette manoeuvre déloyale, J'il et ses amis organisent, en guise de figure d'échange, le rapt de la rescapée. Papillonné de baisers dans le cou, J'il s'éprend de Romane Langanière. Dès lors, il plongera souvent dans le sommeil pour découvrir la porte des chercheurs de sens.

Les pourparlers d'échange échouent et l'intransigeant maire Blackburn exige que la dette de jeu soit honorée. Lors d'une rencontre officielle des deux nations, dans la cour de J'il, Blackburn accepte les termes d'une déclaration de guerre. LaDite Anne encourage les hommes et en motive les préparatifs. On découvre en J'il, le gentil au visage de criminel, la figure du chef de la petite armée azzédienne.

À la saison de chasse débute la guerre très archaïque alors que Romane, végétalement fécondée, donne naissance aux nouveaux mondes, Jadis et Demain. Les uns décérébralisent l'ennemi par des flèches enduites d'une concoction de champignons, les autres remplissent de miel chaud leurs prisonniers qu'ils abandonnent dans la forêt, encirés, ravages d'une guerre maintenant humide.

Romane enjoint J'il à cesser les combats en lui remettant un livre d'étoffe sur lequel elle a brodé "Le Corps de mon monde" afin qu'il trouve, dans ses écrits carcéraux remplis de rêves et de e, le sens de sa légitimité terrestre.

Plusieurs événements entraînent J'il, l'archi-flèche, à sombrer dans les méandres d'un conflit de tous ses mondes. Sa tâche salvatrice s'est insidieusement inscrite en sa nature stricte et vulnérable. D'une démente guerrière, une troisième enfant, Soleil, naîtra du geste-viol perpétré sur Romane par J'il qui déserte plus souvent dans le sommeil et devient un chef décevant pour ses guerriers.

Pour en finir avec cette guerre civile interminable, Blackburn convoque en duel Dadagobert. Dans la cour de J'il, sous une épée vive, le Roué en perd

la tête. Blackburn, victorieux, révèle que Romane est la demi-soeur de J'il et réclame le départ des Azzédiens.

Malgré la mise à mort de Romane et de ses jumeaux et sous la menace de ses guerriers dirigés par LaDite Anne, J'il, imprégné de son pour-Monde, refusera de tenir le rôle de sauveur. Au-delà des frontières de la paix et de la guerre, il poursuivra sa recherche pour trouver une réponse intérieure capable de générer du *parolique* pour l'avancée des Mondes.

Daniel Danis

ANNEXE 2

Le rêve de Dadagobert

Transcription de l'auteur

Nuit du 2 au 3 février 1994

Il me semble être plongé au cœur du Moyen Âge, dans un château fort. Sous un ciel bleu, je suis dans une large coursive autour d'un donjon pavé de pierres. Je vois loin à l'horizon ; des plaines verdoyantes entourent l'enceinte. Derrière un Roi assis sur un trône de bois se tiennent quelques-uns de ses sujets. Le Roi porte une robe royale, sur sa tête se dresse une couronne.

Un homme est assis dans le sens opposé du Roi sur un tabouret accompagné de deux guerriers. Est-ce un Seigneur ? Il revêt une tenue d'apparat qui tient des anciens Zoulous. Sa peau est noire. Il dit : Je prétends au trône et défie le Roi à le défendre. Les sujets s'offusquent. Brouhaha !

Je saute dans le milieu de la place et demande au Roi de me laisser le défendre, je refuse qu'il se batte pour son trône. Avec mon épée qui ressemble à un pieu long et effilé, j'appelle dans mon corps les forces des cieux à me venir en aide contre ce guerrier grand et musclé qui vient de se lever de son siège. Le Roi se dresse à son tour, d'une façon débonnaire, à la fois assuré de lui et inconscient ; je pense au Roi Dagobert. Il prend son épée habillée encore de son fourreau constitué de deux bois attachés sur du tissu et serrés par des bandelettes blanches.

Le Roi m'ordonne de m'éloigner. Je me retire, la tension héroïque se change en peur. J'observe la scène. Ils échangent des coups. Le Noir enlace le Roi

par derrière, on dirait qu'ils s'amuse ensemble. Le Roi rigole ; les sujets, tout comme moi, sont soulagés.

Je ne sais trop si le Noir le pousse ou le repose par terre. À genoux, le souverain semble mou et sans défense. Le prétendant au trône se tient devant lui. Tout à coup, le Roi tire son épée du fourreau. Bruit de métal. L'épée est courte. Je ne vois pas le Noir dans mon champ de vision, je crois que le Roi va lui enfoncer l'arme dans la poitrine. Le guerrier d'ébène, du même coup, comme au ralenti, répond à la sortie de l'épée de son adversaire et je le vois trancher la tête du Roi qui tombe sur le sol pavé de pierres plates. À ma grande surprise, s'écrase un bras noir, le gauche.

L'assistance est sidérée. Un des sujets s'avance vers le Noir qui, titubant, essaie de se diriger vers le trône du Roi ; d'une épée vive, on le décapite.

Le Noir essaie sans succès de replacer sa tête sur son cou. Je me retourne vers le Roi sans tête qui s'est déplacé à tâtons dans la direction du siège du prétendant à son titre. Ses mains cherchent sa tête toujours couronnée. Le sol semble s'incliner. La tête, accrochée par sa main aveugle, roule vers le bas avec le cliquetis de la couronne contre la pierre.

La fin. Le sang, le désordre. Les gens répandent la rumeur. Grande agitation.

Près d'un mur, à la sortie de la coursive, appuyé sur un lutrin accroché au mur de pierre, un moine médite sur un siège de bois poli et verni. Une inscription se détache du mur ; des lettres stylisées dessinent le mot ART. Dans mon désarroi, rempli d'une peine profonde de la vie, je m'adresse au moine : C'est ça ! Je crois que l'art est le sens de ma vie, je m'y vouerai. Vivre comment et où, pour qui, pour quoi ? L'art nourrira le sens de ma vie. Le moine me répond : Il n'y a pas que l'art, examine ce bois, tu vois les nœuds, regarde-les bien, on dirait des visages naïfs et purs.

Fin du rêve.

Daniel Danis

ANNEXE 3

e, Tableau I (extrait)

“Au pied de la falaise, Noiraude, l’ourse noire.

NOIRAUDE

Qu’est-ce qu’il fait bon sortir à la lumière !

Le Savoir-Tout s’incruste partout, en tout être et en toute chose.

Oh ! Encore cette merveilleuse falaise aux pieds baignant dans une claire rivière poissonnée de vives écailles colorées, avec une eau ondulée, indolente, sur ce fond de roches toujours couvertes d’un limon verdâtre ; ô, quel beau décor familial ! Gorgée de soleil, je me colle sur cette masse de pierre au poids comparable à toute la cendre sédimentée des humains.

J’il arrive avec un drap blanc chiffonné dans les bras. Il s’installe près de la rivière. Il aperçoit Noiraude et bande la corde de son arc.

NOIRAUDE

Mon frère, J’il, l’héritier ! Quand un ours sort de sa cachette hivernale, s’il se lève debout et penche la tête par devant, avec le bras sur le front, il ne doit pas être tué, comme te l’a enseigné LaDite Anne.

J’IL

Va-t’en, Noiraude !

NOIRAUDE

Qu’est-ce que tu transportes de si précieux ?

J’IL

Le poids du monde.

Maudite curieuse, file, sinon je te vise au cœur.

[...]”

ANNEXE 4

e, Fresque 1 (extrait)

JEUNE FILLE, *les mains sur les oreilles.*

Dis ce que vois.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Voici que le monde surgit au moment où l'effroyable me provoque à le voir.

Essoufflé, un convoi d'humains lourdement chargés de bagages arrive sur le dessus d'une montagne. Une femme prête à accoucher, soutenue par deux hommes, s'arrête pour respirer.

DODUE DOYENNE, *tenant un foulard.*

Cache tes oreilles, petite. Le vent, cul par-dessus tête, épouvante les branches des arbres et endolorit nos tympans.

JEUNE FILLE, *les mains sur les oreilles.*

Mon cœur graffigne les os de ma poitrine face à ce lointain dans lequel je vivais.

DODUE DOYENNE

Ne regarde plus notre terre arrachée à nos vies.

JEUNE FILLE, *les mains sur les oreilles.*

Dis-moi, les belles images de ma courte vie vont-elles s'évanouir ou résister à nos maisons éventrées, à nos ustensiles éparpillés, à notre ville renversée comme un verre de lait sur une plaque de fer chauffante ?

DODUE DOYENNE

Garde ta langue éveillée pour ne pas qu'elle s'engourdisse.

JEUNE FILLE, *les mains sur les oreilles.*

Comment devons-nous agir pour conjurer le sort que jette sur nos corps la maudite guerre ?

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Voici des montagnes froides et un sentier meurtri par ce groupe d'exilés.

FEMME DE L'ARCHER UN

Regardez la tête d'émou de mon archer.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Il hurle son effarement parce qu'un bouger d'une cadavrerie cauchemardesque le poursuit encore.

ARCHER UN

Des civils contre des militaires fous.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Dit-il de sa bouche navrée de douleur.

FEMME DE L'ARCHER UN

Pauvre aimé, viens, pose là tes yeux, dans la paume de ma main.

La femme de l'archer crie.

ARCHER DEUX

Une guerre brûle, ravage et jette notre pays de Métis dans l'en-dehors du connu.

Les sursauts des jambes sous mon manteau long réveillent mon bébé ensommeillé que j'ai sauvé des ruines de ma maison.

Pour toi, j'allonge mes yeux du côté de notre fuite, vers cet Autre-Monde.

[...]"

ANNEXE 5

e, Camera obscura I

*“Un abattoir de bois brut. LaDite Anne et J’il ont évidé un cerf suspendu.
Gros-Bec aiguisé les couteaux à l’affûteur.*

J’IL

Je voulais vous dire que là-bas, dans la Maison de Redressement, j’ai appris la douleur, l’écriture... et la douleur... et ça me gêne.

LADITE ANNE

Qu’est-ce que tu marmottes ? Nettoie-moi un peu le plancher de tout ce sang.

Regarde-moi ce boucher qui, autrefois, était incapable de tuer une mouche.

GROS-BEC

J’il, pendant ton absence, je me suis aperçu que vivaient conjointement en moi deux êtres : une sorte d’oiseau et un chirurgien. Enfant, j’ai jamais tourné autour des chasseurs, je connaissais donc rien aux entrailles.

Petit, je croyais pouvoir voler. J’imageais nos cages thoraciques comme des voilures et des poches d’air composées d’un système mystérieux d’élévation. Cette connaissance merveilleuse m’avait insufflée l’invention de la danse de l’allégresse.

Dans ce temps-là, je me sentais proche du ciel. Je suis tombé de haut, tu sais.

J’IL

Une vraie chute ?

GROS-BEC

Une vraie tombée d’illusions.

C’est arrivé sans prévenir, durant la troisième année de ta réclusion. Pour me défendre, j’ai eu à me battre avec un ours, je l’ai piqué au ventre avec une fléchette à la dent d’animal.

Il m'a regardé bien en face, s'est assis dans la rivière, s'est mis à se gratter le ventre, à se l'ouvrir. Pris de démente, il se dévorait l'intérieur, le foie, la rate, les boyaux. Il me jetait des regards de plus en plus révoltés, il s'empoisonnait de lui-même.

Mon coup de grâce s'est produit quelques jours plus tard, quand un enfant gauche, à qui je montrais sans succès à voler, s'est jeté en bas de la falaise pour me narguer. Ses entrailles gluantes et visqueuses se sont éparpillées.

Ma pensée a été empalée par ces événements. Depuis ces violences morbides, une confusion fatale s'est installée et je n'arrive pas à la rectifier.

J'IL

Gros-Bec, je ne comprends pas que tu t'étonnes des différents poids qui sommeillent en nous.

LADITE ANNE

J'il, image en réel qu'on t'annonce que les arbres dans la forêt s'avèrent être des faux. Ça te bousculerait autant qu'une grande peine d'amour, non ?

J'IL, s'adressant à Gros-Bec.

Oui, mais éprouves-tu un vertige maintenant quand tu danses l'allégresse ?

LADITE ANNE

Tu n'as pas idée de ce qu'a été son désarroi. Après les événements, il s'est réfugié fou furieux dans notre forêt au Nord. Si je ne l'avais pas retrouvé, il aurait tout saccagé.

J'ai calmé sa fièvre en de douces manières et l'ai ramené à la communauté.

GROS-BEC

Mon ami, la nature des êtres m'a fait connaître le vertige de la déception.

C'est avec un couteau que je suis devenu chirurgien des marécages à ténèbres.

LADITE ANNE

Depuis, tu t'es fortifié, je peux en témoigner intimement. Va nous chercher un autre cerf à débiter.

Gros-Bec sort pendant que J'il nettoie le plancher.

J'IL

Depuis trois jours, il me semble qu'on n'arrête pas de remplir ce trou de viscères.

LADITE ANNE

T'inquiète pas quand il sera plein, on le fermera et on déplacera l'abattoir au-dessus d'une autre crevasse naturelle.”

ANNEXE 6

e, Tableau K (extrait)

“[...]”

LADITE ANNE

Oui, là, étendez-vous à l’ombre des arbres entourant la maison de J’il, histoire de relaxer vos muscles.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

En dépit du souhait du Conseil Secret, aucun signe relevant des exercices ordonnés par Ladite Anne n’avait encore pu déterminer le choix d’un chef pour l’escouade azzédienne.

LADITE ANNE

Debout, les gars, debout ! Fin du repos guerrier.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

La relaxation s’est si vite propagée dans la profondeur de leur corps, qu’un quasi coma empêche les hommes de remonter facilement à leur conscience.

LADITE ANNE

Ne bougez plus, aucun rictus, demeurez dans cet état.

Tendus, vos visages d’avant le repos camouflaient peut-être votre vraie nature ; relâchés, ils révèlent un tout nouveau paysage.

Voici une face de rigueur, une autre curieuse, celle du terrible. Encore là, une face drôle, une triste. Oh ! et cette autre miséricordieuse.

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

Le moment de révélation se manifeste lorsque l’assemblée tourne son regard éberlué sur le face de J’il

J’IL

Quoi ! Qu’est ce que j’ai ?

L’ESCOUADE AZZEDIENNE

CRIMINELLE, UNE FACE CRIMINELLE !

[...]

SOLEIL, LA DIDASCALIENNE

J’il s’est mis à sourire et la gentillesse a repris ses traits comme en plein éveil. Ainsi, le Chef des Chamailleurs fut dévoilé : J’il, le parfait guerrier criminel sous un masque de paisible gentillesse avenante. L’infigurable, c’était lui, l’infigurable J, apostrophe, i, l.

[...]”

ANNEXE 7

e, Fresque II (extrait)

“[...]”

ROMANE

On pourrait dire que par enchantement la tête de mon aimé se déracine de son corps et tombe dans l'eau du bassin profond, s'éloigne du bord, s'enfoncé, aspirée par un léger et tranquille tourbillon de la source d'eau et va se coincer entre une roche et la porte bleue, le visage tourné vers le ciel.

En geai bleu, je me glisse sous l'eau fraîche et deviens truite arc-en-ciel. Je nage jusqu'au visage englouti. J'entre de tout mon être par sa bouche ouverte pendant 888 secondes.

Un temps.

J'il sort la tête de l'eau, pendant un moment, il place ses mains sur ses yeux.

J'IL

Dis ce que vois
me chante une voix.

AH !

J'étais une pierre
je descendais sous l'eau de la mer.
Je me transformais à une vitesse folle
en éléments de la vie
des milliards de vies
jusqu'à devenir têtard
puis, grenouille
puis, alligator
puis, singe
et enfin, homme.

Mon corps est ici à Tableau
nu de la tête aux pieds
il ne se passe rien d'autre
que le mouvement de la vie.

Je vis dans l'instant réel.
La vieillesse me gagne.

J'approche de la falaise de Tableau.
La traversée de la rivière refroidit mes pieds chauds
le soleil continue de me chauffer le dos, les fesses.
L'avancement de mes jambes m'amène
jusqu'à un mur de pierre.

J'appuie mes mains sur la paroi
mon visage entre dans la falaise
s'épousent enfin la chair et la pierre.
J'enfonce mon visage dans une terre meuble
qui forme un masque.

J'incruste mes mains dans la pierre
j'extirpe ce masque funèbre.
Je le dévisage.
Je soupèse son poids
je ressens ce que je suis profondément.

Je m'accroupis dans l'eau de la rivière.
Les mille œils voient la plongée de mon empreinte terrestre
dans son courant frais et limpide.
Le masque de pierre devient glaise
se déforme entre mes doigts.
Je le sors de l'eau, j'en fais une boule
et l'offre au berceau des ciels.

Dans un élan titanesque
de mon bras arqué et d'une main fléchée
je lance mon masque ancien.

AH !

La montée de la glaise
perce les nuages
traverse toutes les sphères
pour atteindre ce cœur de lumière.
Par assèchement des airs
la glaise est redevenue pierre.

D'un œil imagique
j'ai vu mon pareil sortir du soleil
sur une langue de feu.
Il a attrapé mon ancien visage
J'il, J, apostrophe, i, l
et
dans son élan d'un jeu éternel
a relancé vers la terre
ce masque transformé.

AH !

Je me déploie
nouveau et ancien
comme la tombée d'une pierre
dans l'eau de la mer.

De la pierre à la pierre.

Oh ! Terre, terre !
Ressens-tu le poids de nos corps ?
La paix n'est-elle reconnaissable
qu'en nageant jusqu'aux profondeurs de la terre ?

Qu'advienne la paix dans le corps de mon monde !”

ANNEXE 8

e, Tableau Y, Bas-relief

“ROMANE

La guerre est un arrêté du vivant. Voilà J'il qui nous montre quatre états d'une même soirée.

Celui, ici à la table, frappe la saupoudreuse avec sa paume au-dessus du gâteau de canneberges qui s'enneige de sucre léger. Il se verse un petit verre d'alcool de bleuets.

J'il dira, la gorge nouée : Je ne suis plus capable de vivre dans ce corps-ça. Je veux en sortir.

Et la danse de la détresse survient silencieusement.

J'IL

Le sang centrifuge si fortement dans ma tête que je me vois échapper à la gravité et maintenir mes jambes dans le vide. Je nage dans l'air de la cuisine, je pivote sur moi-même, j'atterris lentement et, soudainement, comme si ma voix sortait de mon être pour atteindre mon aimée endormie là, dans la chaise berçante, avec la nouvellement née qui a la bouche entrouverte sur son sein :

Romane, sauve-moi, sauve-moi !

ROMANE

Romane est venue envers J'il pour coucher leur bébé dans ses bras, la troisième, qui n'a pas encore de nom. Elle lui souffle au visage : Ce soir, reste avec nous, auprès du feu avec ta liqueur de bleuets.

Plus tard dans la soirée, J'il va coucher le bébé dans le berceau. Romane, les bras ouverts, l'invite à venir la rejoindre sur le canapé en lui susurrant : Occupe-moi, occupe-moi ! L'un et l'autre s'avalent doucement.

Voici le J'il dans sa troisième posture demandant avec un léger sanglot sur la langue :

J'IL

Romane, dis-moi comment une guerre pareille peut s'achever ?

ROMANE *montrant un livre portant le titre : Le Corps de mon mond.*

Regarde, j'ai retiré du matelas ce livre, c'est ta terre à toi. J'y avais cousu les pages ensemble, brodé le titre avec mes cheveux : Le corps de mon mond.

J'y ai recopié surtout tes rêves, tu y trouveras peut-être des réponses insoupçonnées.

J'IL

Que veux-tu que je fasse avec tes guenilles d'écriture, je ne pourrais même pas m'y coudre deux semelles de chaussure ?

ROMANE

J'il, la grandeur de l'œil imagique se déploie aux heures les plus opposées de joie et de deuil.

J'IL

Romane, maudit, les jumeaux sont en train de s'accoupler.

ROMANE

Romane et J'il essaient de les séparer. Les jumeaux hurlent de douleur, entremêlés dans leur étreinte.

Entre les murs de sa maison, J'il jure tous les sacres de sa langue.

Les jumeaux réclament une réponse : Pourquoi, pourquoi ? Vous le faites, vous autres aussi !

J'IL

Parce que depuis toujours la chose est interdite, vocifère le perhomme.

ROMANE

Pourquoi, quoi ? pleurent Jadis et Demain.

J'IL

Dis-leur, Romane, moi, je ne peux pas... et la guerre m'attend !

ROMANE

Et voilà le quatrième J'il qui ouvre violemment la porte d'entrée bleue avec sa mâchoire colérique.

Je calme la maisonnée en préparant un bain chaud aux enfants et leur dis en les lavant : À cause de vos noms, mes chéris, à cause de vos noms.

Ah ! bon, ah ! bon, diront les jumeaux en jetant un œil hors du bain pour regarder le quatrième J'il qui est, ce soir, rien de moins que l'ombre de lui-même.”

ANNEXE 9

De la pierre à la pierre

À partir d'un rêve de 1987

Un jour, tu n'étais qu'une pierre ; moi aussi d'ailleurs.

C'est sur cette pierre que tu as bâti ton corps

ton credo, ta foi, tes émotions.

Tu te reposes.

Tu es sur le bord de la mer.

L'inconnu prend la pierre et la jette à la mer.

Ah ! Flouff !

Tu descends en la mer.

Un genre poisson à la recherche de nourriture t'a avalé.

Explosion. Éclatement.

Ils se sont émiettés l'un dans l'autre.

L'union mortelle a donné naissance à une nouvelle âme extirpée du néant
jusqu'à la lumière de l'existence.

Tes cellules s'enchaînent tel un chapelet d'hérédité

tes maillons d'ADN se constituent de n, o, n, non et de o, u, i, oui.

Ton corps, dans le creux de la mer, est devenu

tel un scaphandre retenu par un jeune cordon

une tête immense déposée sur une matière fragile

finissant par une queue enroulée sur elle-même.

Tu es un genre cheval de mer.

Tu bouges en la mer, elle aime tes gestes, tes mouvements

tu aimes le courant de sa voix, ses berceuses.

Tu marqueras ainsi, pour le reste de ses jours,

sa mémoire, son corps aussi.

Quand l'espace vient à manquer

de la tête

tu cherches une percée de lumière.

Ah ! Tiens, voilà !

Tu viens de la trouver.

Tu remontes à la surface.

Sur le bord du récif, t'appuies ta gueule,

En deux coups

une pierre a coupé ton cordon

et t'as fait surface.

Ta queue est déroulée et tu mords la poussière
et tu rampes, tel un tube digestif.
Avec la force du rocher
ton corps s'amalgame de mille pattes
c'est l'apprentissage à la folle vitesse dans laquelle la vie va.

Un dinosaure, un allosaure, un hippocampe, un saber, un brachiosaure,
un moa, un ostracoderme, un mammoth, un orang-outang, une grive.

Tes mille pattes se transforment devenant quatre pattes.
Plus tu avances dans le temps, plus tu retournes à tes origines.

La vie – la vie – la mort – la mort !

Et tu galopes et tu galopes.
Tu galopes à une vitesse folle
jusqu'au moment où, dans le ciel, tu entends passer un météorite.
Tu t'arrêtes.
Tu le regardes, le suis de la tête.

Tu es debout, tu ne retournes pas au sol
homme de cro-magnon, homo sapiens
tu restes dans la position verticale
homme de cro-magnon, homo sapiens
pensant ainsi te rapprocher des cieux
là où habite ton dieu.

Tu te retournes.
Comme tu es loin de la mer
que de cicatrices la vie t'a laissées.

Dans ta jeune jeunesse, tu t'es libéré
d'abord du néant, ensuite de l'eau.
Victoire ! T'as délivré ta tête, esclave du sol.
Tu es devenu H majuscule, O, M, M, E.

Dans ta vieille vieillesse, malhabilement
tu te mesures à ton existence et à la nature.
Tu poses quelques pas vers le faible futur
qu'il te reste à vivre.

Encore quelques pas, allez

allez, encore un peu.

Là, tu fais face à un mur de pierres, infranchissable.

La voilà enfin, la mort.

N'aies pas peur, enfonce-le
ton visage dans la pierre.

Tu te retires et tu prends dans tes mains ton masque funèbre
empreinte de ton existence.

Tu te regardes une dernière fois et
tel un vampire
tu veux extraire de toi, le sang de ta vie.

Ah ! Fouff !

Avec tes dents, tu viens de briser ton masque.

Voilà que ton âme s'échappe.

Le témoin de ta vie regarde ta carcasse.

Tu t'envoles, tenant bien serré dans tes mains
ton masque brisé, l'empreinte de ton passage sur terre.

Au travers des nuages

tu laisses passer quelques gouttes de pluie.

Ton masque se déforme et redevient glaise.

Tu offres la matière à ton dieu Soleil qui
de ses rayons chauds et puissants, la met en fusion.

Tu retires ta main.

Tu refroidis la nouvelle pierre remplie de fossiles.

Tu te retournes vers la terre et

Ah ! Fouff !

Tu pars à la recherche de ton nouveau corps.

Maintenant, avec ce que tu sais
tout recommence.

Ta vie. Une vie.

Ah ! Fouff ! Fouff !

Daniel Danis

ANNEXE 10

Dramatextile

Mes yeux cherchent dans les mots une façon de carder et de mettre en balles de laine des pensées circulantes dans l'ovale de mon cerveau.

Est né, sans prévenir, le désir de vêtir le corps du comédien d'un tissage provenant d'une ligne flexible enroulée dans une sphère cachée, probablement dans mon lobe droit. Je cherche une écriture ronde pour habiller le corps de l'acteur plutôt que de lui concocter une mémoire buccale.

Dans la nouvelle ère du savoir, des recherches en textile sont menées pour trouver de nouvelles fibres capteuses d'informations émanant du corps. Des scientifiques programment une multitude de réponses qu'émettra ce tissu. Vêtements thérapeutiques et cosmétiques verront bientôt le jour en tissus diurnisants, climatisants, hydratants qui couvriront les peaux offertes.

J'ai su qu'on travaille hardiment à façonner un serre-tête.

Il y a urgence, je cherche ! Je cherche un verbe-laine pour l'acte théâtral. Je fouille un projet de fibres textuelles biosensorielles qui auraient la fonction de transmettre tout le verbe narratif tissé-serré aux pores de la peau, aux canaux nerveux, aux sept points vitaux jusqu'à la projection verbale et gestuelle de l'acteur.

Ce texte-textile alchimique pourrait s'activer sur les trente-trois pièces osseuses de la colonne vertébrale des acteurs. Semblables à des calendriers de pierre des sociétés archaïques disparues, fibres et os se fondraient totalement pour que se fassent entendre mille personnages anonymes. Ainsi, artiste et spectateur échangeraient leurs expériences d'êtres sensibles par le biais de l'œuvre créée.

Les librairies théâtrales deviendraient un grand costumier. Seraient suspendues sur des cintres, des pièces de théâtre contemporaines. On y viendrait pour voir le verbe, pour l'essayer en l'endossant, d'une seule venue, peau contre peau. On ferait la rencontre de l'être par l'être et entrerait dans les vues intimes de l'autre et de son dire pour établir des points de forces salvatrices dans un monde qui légitimise le retour du contrôle de notre corps social et politique.

Artisans de la scène, mettons-nous au tissage sphérique pour contrer les faiseurs de pensée aplatissante et univoque. Trouvons un textile respirant la liberté et la pleine accessibilité au savoir des nôtres humains.

Daniel Danis, 2002

ANNEXE 11

L'acte de corporéliser le rêve

Il me semble que les mots écrits sur du papier demeurent des lettres mortes comme une marionnette vidée de son mouvement et que le souffle humain redonne des formes vivantes au verbe tracé. Je dis souvent que je ne me sens pas un écrivain car pour moi l'écriture théâtrale n'est pas en soi une fin, elle ne se suffit pas. Le corps de l'acteur sur une scène est aussi essentiel que tous les mots qu'il dira. Mon rôle est tout juste de "corporéliser", en des amas de mots, le flux d'images qu'a déclenché mon intuition autour d'un sujet.

Si, par exemple, je poursuis une des routes d'images qui m'a menée à l'écriture de *Cendres de cailloux*, je puis dire qu'au départ j'y ai vu une campagne, plus précisément, un terrain qui me semblait clôturé, avec des vaches qui me regardaient tout en broutant. Il n'y avait pas encore de personnages précis, tout y était flou. Puis, je suis devenu rivière, maison, roche, joie, douleur, amour, haine.

Je rêve beaucoup et les images, les sons, les sensations sont souvent en lien avec mon projet de « corporalisation d'une histoire ». Ainsi, après des semaines, des mois d'attente, de griffonnages, de petits bouts de phrases éparpillées, l'accumulation des images s'active et mon cerveau rêveur organise un déroulement à sa façon. Ces images, comme des atomes dans un phénomène chimique, s'associent, se dissolvent, se reforment, se déplacent pour faire naître... des inconnus sur une terre qui deviendra le lieu d'un drame. Je crois que je ne prends un crayon que pour donner à voir et à entendre ce qu'il se passe dans cette chimie onirique, comme si je devais transcrire et non écrire, comme si je tenais le rôle de médium-diseur plutôt qu'auteur-écrivain.

Je parle souvent d'images plutôt que de mots, mais je crois que les unes prédominent sur les autres. Dans mon esprit, les idées et les mots ne précèdent jamais l'image ; d'ailleurs, ne dit-on pas souvent : c'était dans l'air ! Ne rêve-t-on pas avant même de naître ?

On sait aujourd'hui que notre cerveau s'active davantage quand on nomme un mot concret plutôt qu'un mot abstrait. Longtemps j'ai cru que je pensais beaucoup trop par images parce que j'étais un enfant de l'ère télévisuelle. Pourtant, si je me remémore nos ancêtres, ils étaient de grands conteurs qui matérialisaient leurs dires par des images. Aujourd'hui, pour monter au ciel, on peut prendre un avion ou alors, comme autrefois, juste fermer les yeux !

Je me sens plus près des éléments de la nature que de la littérature. Je ne veux pas écrire des mots, je veux ressentir le lieu, je veux toucher ; j'essaie de devenir ce que je vois.

Un jour, alors que j'étais adolescent et que je passais l'été en campagne, tout en marchant et en parlant avec la vieille voisine de ma grand-mère, Martha, j'ai cru être le paysage, l'épinette, l'herbe, les nuages et j'étais aussi cette femme qui m'accompagnait. Il me semble, encore aujourd'hui, que je vivais, là, éveillé, une expérience humaine d'une profonde communion. J'étais le tout et le particulier en même temps ; peut-être est-ce par le biais de l'art, que j'essaie de retrouver cet état d'entièreté.

L'expérience de l'écriture m'aide probablement à poursuivre l'expérience de l'intouchable, de l'irréel qui me permet de vivre d'autres dimensions que celle du réel. Il me semble qu'il y a dans nos pensées, dans nos rêves, tellement de façons de vivre l'expérience "d'être dans son corps" ; je ne parle pas ici d'esotérisme, de sectes et de tout le boucan magico-religieux qui sont trop souvent motivés par la quête du pouvoir et du gain, je pense plutôt à la vie qui s'inscrit dans les profondeurs de notre être. Je porte en moi, des cieux, des arbres, des routes, des lacs et des rivières, des saisons. Je trimbale mon père, ma mère, mes frères et mes sœurs, mes amis, mes enfants et ma femme, une foule et une armée. Des animaux, des poissons, des oiseaux vivent en moi comme la lumière et la noirceur, la joie et la peine.

Il me semble que l'univers m'entoure par en dedans et que j'essaie de le dynamiser, de le défaire, de le recréer pour mieux le comprendre, peut-être. Toutefois, je suis responsable des enchaînements des images, je suis responsable de mon état qui doit être le plus libéré possible, le moins réfléchi possible, pour que le flux des rêveries soit un présent virtuel habité par une vérité poétique.

Je travaille à essayer de voir et de rendre dans une certaine forme des souffles oniriques qui vivent en nous tous. Je crois qu'une des raisons fondamentales qui m'a mené vers le théâtre a été d'essayer de nommer, de questionner le corps, nos corps contemporains en utilisant les mots, comme s'ils baignaient dans une fontaine animiste, pour les placer dans la bouche de l'acteur afin qu'ils s'animent à réparer nos sommeils troublés. Peut-être pourront-ils faire naître chez le spectateur le territoire, le décor, la lumière, le magnifique, le terrible, l'univers ?

Daniel Danis, Octobre 1998

ANNEXE 12

Le dire-théâtre

Quelle est cette langue que je parle au Québec et diffère-t-elle de celle écrite dans mes pièces de théâtre ; je veux dire tout de suite, sans marquer le point d'interrogation que, corps et langue sont uns, ils se nomment et se manifestent de même nature, je précise, l'écriture aboutissante n'est que le prolongement de l'expérience vécue, rêvée, imaginée, j'enfonce mon corps-Québec dans le sol, prendre racines, m'interroger sur la langue, la bouche remplie de terre et de lacs, suis-je un rêvé de mondes habités loin des grandes villes, les langues théâtrales se divisent-elles maintenant en deux groupes, villes et campagnes, suis-je un glossaire de quelques mots anciens et de mille anglicismes entremêlés en un savoureux et baveux french kiss, "suis-je-suis" un chien qui appelle les autres chiens à aboyer dans une langue de roche pour que l'ordre du « parolique » croisse en un arbre fusionnel : le ciel et la terre, les vivre. Alors qu'une partie du monde vit dans un incessant bouger d'inquiétude, mon écriture pédestre recherche-t-elle l'autochtonie de nos ancrages, le théâtre me prend par le ventre, viscéralement, DIRE QUOI A QUI, dans ce lieu où s'image l'entendement public, le dernier retranchement des possibles "rêviques", d'où part donc la fable à raconter avec quelle langue. [...]

Le dire-théâtre, s'il se trouve, débute du sol jusqu'à la bouche de ma main mentale, s'inscrit sur un papier de fable jusqu'à la mémoire des comédiens qui, de leurs lèvres laissent s'échapper depuis leur gorge, des nuages d'humidité si dense qu'une telle concentration de vagues successives des éléments dits fera naître des turbulences violentes jusqu'à une tempête archaïque, invisible pour les uns, ressentie pour les autres.

Je n'écris pas, le théâtre de ma langue est un acte humide, j'essaie de bâtir de miniatures océans oubliés, d'y répandre des filets et remonter à la surface des mots grouillants et écaillés avec des corps nourriciers pour peut-être mieux saisir les rages et les "au secours" d'amour de la communauté des miens terrestres.

Daniel Danis, 2001

ANNEXE 13

L'art et le rêve ont un principe commun

Extrait de Orlando Barone, *Jorge Luis Borges / Ernesto Sabato, Conversations à Buenos Aires*, collection bibliothèques 10/18, Éditions du Rocher, 2001

15 mars 1975

De quoi vont-ils parler aujourd'hui ? Je ne sais pas, peut-être pourrai-je suggérer un thème.

Mais voilà qu'ils parlent sans m'attendre.

Grave et sonore la voix de Sabato. Faible et étouffée la voix de Borges.

Je ferme les yeux sans qu'ils s'en rendent compte et j'imagine un théâtre et moi tout seul devant la scène. Il y a une ville au fond et beaucoup de villes et Sabato et Borges les contemplant. (Borges, en réalité, se les rappelle.)

BORGES : Quand je vivais aux États-Unis (six mois au Texas), je savais que chaque appartement de l'immeuble où je vivais avait des caractéristiques qui le différençiaient des autres. Ici par contre, si l'on fait cinq appartements, ils sont tous pareils. Parce que nos architectes sont affligés de monotonie. Et en Suisse, à Genève, je n'ai pas pu voir deux coins de rue semblables. Mais à Buenos Aires, si l'on vous lâche après vous avoir bandé les yeux, vous pouvez à la rigueur savoir que vous vous trouvez plus ou moins loin du centre, mais rien de plus. À Genève (j'y ai vécu cinq ans), je n'ai pas le souvenir de deux rues similaires. Là-bas il y a de la diversité, et non cette tradition espagnole des pâtés de maisons en damier régulier. Dans notre ville, c'est une exception qu'un endroit appelé Cinq Rues, par exemple, et même les noms des rues sont identiques à Buenos Aires et dans toutes les villes de province. Dans chaque bourg il y a une rue San Martín, une rue Belgrano, etc. Cette mauvaise habitude – qui nous vient des Français – de leur donner des noms de personnages est une erreur. Je ne me rappelle pas qu'il y ait en Angleterre une seule rue Shakespeare. Cet honneur est admissible pour trois ou quatre hommes éminents tout au plus. Et ce travers bien peu flatteur pour notre imagination est contradictoire parce que l'Argentine est en ce moment l'un des pays où se fait la meilleure littérature fantastique. Dans d'autres régions d'Amérique, ce que l'on écrit, ce sont des romans de mœurs ou des œuvres de protestation sociale, mais des romans de pure imagination je crois qu'on n'en trouve qu'ici ou à la rigueur au Mexique. Je me réjouis que les gens ne se limitent pas à être des témoins parce que sinon la littérature devient du journalisme.

Sabato a écouté tout en prenant des notes sur un bout de papier. Borges a monologué avec passion, comme il aime le faire, sachant qu'on l'écoute et se doutant que bien

des choses qu'il a dites seront examinées ou discutées avec Sabato. Mais il n'en a pas encore terminé. Borges fait une petite pause, suivie d'une remarque sur la réalité.

BORGES : Mais qu'est-ce que cela signifie, la réalité ? Qu'est-elle cette réalité ? Et le rêve n'est-il pas réalité ? Beau sujet à traiter, non ? Cette nuit j'ai beaucoup rêvé. J'avais travaillé tard dans la nuit sur les corrections de deux livres : un de poèmes et un autre de nouvelles, qui sortiront cette année. Eh bien voilà du moins quelque chose qui justifie que je continue à vivre...

Puis il se plonge dans le mutisme. Il n'est pas triste mais pensif et il ne laisse pas que de diriger ses yeux vers l'endroit où se trouve Sabato. Il y a un moment où tous deux boivent un verre d'eau. Du coin de l'œil je regarde le petit papier sur lequel Sabato écrivait et je lis fugacement : massification, littérature, identification et d'autres mots que je n'arrive pas à déchiffrer.

SABATO : Le problème des rêves m'intéresse beaucoup, mais auparavant je voudrais dire quelques mots à propos des villes, Borges. Bien sûr, si vous me le permettez.

Borges fait un mouvement de la main pour approuver et il rit franchement en même temps que Sabato.

SABATO : Oui, ne riez pas, je vous demande de me laisser finir, parce que je sais qu'à la première occasion vous allez vouloir me réfuter.

Borges fait un signe de dénégation en souriant.

SABATO : Tout d'abord, je ne crois pas que ce soit une question d'imagination de leur côté et de manque d'imagination des Espagnols. S'il en était ainsi, on ne s'explique pas pourquoi les Suisses l'ont gaspillée à inventer des coins de rues au lieu de produire le Quichotte.

Borges fait mine de l'interrompre mais Sabato lui rappelle sa promesse et alors Borges s'y plie en souriant, mais sans cacher son impatience.

SABATO : Nous autres Argentins, nous offrons ce paradoxe : une architecture monotone, mais une des meilleures littératures fantastiques. Cela prouve que si l'on emploie toujours les mêmes noms de rues, ce doit être pour une autre raison. Premièrement parce que dans toutes les grandes villes modernes, c'est l'identification qui tend à prédominer. Elles sont construites à une époque où la technique massifie les choses, les objets et les vêtements. Et elle finit par faire des villes des entités abstraites et

identiques. Vous me dites qu'aux États-Unis vous avez trouvé un appartement très original. Mais ça doit être dans un coin très arriéré, parce que c'est précisément le pays de la massification.

BORGES : D'accord, mais ce n'est pas le cas pour les petites villes, là où il reste des racines, des traditions...

SABATO : C'est justement parce que les villes les plus petites ou anciennes conservent certains attributs concrets et caractéristiques. On le constate non seulement dans les villes anglaises, mais aussi en Espagne, dans ses petits bourgs et jusque dans les vestiges d'un passé aussi concret que n'importe quel autre. Même à Madrid, je me rappelle des noms de rues comme « rue des Couteliers » ou d'autres du même genre. Quant à nous, Borges, il faut tenir compte de ce qu'il n'y a pas eu ici de civilisations riches et puissantes avant la Conquête, et que les villes se sont construites sur le néant, ou sur cette espèce de métaphore du néant qu'est le désert. C'est ainsi qu'ont surgi ces villes monotones et quadrillées. Et pour finir, peut-être cela a-t-il eu ses avantages ou contribué à certaines caractéristiques non dédaignables. Vous savez que les trois grandes religions ont surgi dans le désert. Et ici notre paysan, notre gaucho, est forcément devenu, au milieu de ces vastes solitudes, un être introverti et peu bavard, d'un esprit mélancolique et religieux. Qui sait si ce n'est pas là qu'il faudrait chercher la source de notre propension à la littérature fantastique. Et c'est sur ces déserts que se sont développées ces mégapoles, comme Buenos Aires, où tout semble pareil. Une espèce de labyrinthe.

Borges s'agite et le mot de labyrinthe finit par l'enthousiasmer, et il dit que cette idée lui paraît bonne.

BORGES, en plaisantant à moitié : Mais je croyais que les labyrinthes étaient une création des Grecs !

SABATO : Pourtant ce ne doit pas être un hasard si vous, qui n'êtes pas grec, vous avez tellement écrit sur les labyrinthes.

BORGES : Ce que j'ai fait, c'est plutôt du plagiat.

Rires.

SABATO : Oui, mais on plagie ce qui touche, ce dont on ressent la nécessité. En outre, tout est plagiat et rien ne l'est au sens strict. Parce que chacun y met son propre esprit, une tonalité propre.

BORGES : J'admets cette impossibilité du plagiat. Si Menard écrit le

Quichotte, il ne réécrit pas le Quichotte, mais une oeuvre du XXe siècle. Néanmoins il ne serait jamais venu à l'esprit de Cervantès de prendre une oeuvre antérieure et de la recréer.

SABATO : Je n'en suis pas si sûr. Shakespeare reprenait beaucoup d'histoires.

BORGES : J'ai une anecdote personnelle qui est hors sujet mais j'aimerais la raconter...

Sa voix vacille un peu, mais Sabato l'encourage à poursuivre.

BORGES : C'est à propos de ma mère, qui est mou-rante... et avant-hier elle m'a fait une réflexion, qui n'est pas drôle, bien sûr, mais qui est curieuse de la part d'une femme prostrée, presque paralysée, qui a demandé à Dieu comme ultime faveur de lui permettre de bouger un peu la main droite. Je me tenais à son chevet et elle m'a dit. "Je suis bien vieille. Dieu est encore plus vieux, de sorte qu'il est naturel qu'il oublie tout. Quand il m'a donné le billet aller il a oublié de me donner celui de retour. Et je suis encore là, à quatre-vingt-dix-huit ans."

Borges esquisse une sorte de sourire, tout en étreignant avec force sa canne. Sabato et moi nous nous regardons, impressionnés. Peut-être parce que les résonances de l'anecdote rendent l'atmosphère lourde et qu'on s'est mis à parler de la mort et du courage de certains êtres pour l'affronter. Comme fasciné et involontairement j'interviens dans le dialogue, et je rappelle que dans un film j'avais vu comment, dans une région d'Extrême-Orient, on emmenait les vieillards mourir loin de leur famille. Alors il se produit un autre silence, jusqu'à ce que Borges prenne la parole.

BORGES : Dans certains pays on les abandonnait dans la neige et les vieillards s'engourdisaient et mouraient sans souffrir. Il y a aussi une nouvelle de Jack London où le fils emmène son père mourir et le laisse seul dans l'attente de cette espèce de sommeil. Moi je crois que si l'on me disait que je vais mourir cette nuit et que je ne sentirai aucune douleur physique, je resterais très serein et ferais exactement la même chose que tous les autres jours.

SABATO : Comme c'est curieux, on a tellement écrit sur le condamné à mort comme être exceptionnel... Mais puisque nous sommes tous déjà des condamnés et déjà de futurs cadavres... Et peu importe le nombre d'années qu'on doit vivre. Quel sens cela a-t-il en regard de l'éternité ? Et à propos de la longueur d'une vie, il me vient à l'esprit qu'on pourrait écrire une oeuvre étonnante: quelque chose avec le temps comme ce que Swift a fait avec les dimensions spatiales. En altérant les proportions nous assisterions

à des scènes grotesques. Un homme qui ne vivrait qu'un jour, par exemple, pour lequel une heure serait extrêmement importante. Au lieu de la guerre de Trente Ans, exemple, la guerre des quatorze heures...

Borges hoche la tête.

BORGES : Swift... Pendant son agonie, devenu fou, dans cette grande bâtisse de Dublin, il répétait : "Je suis celui que je suis"... il y a là quelque chose, une essence...

SABATO : La folie m'a toujours fasciné. Souvent je suis allé dans cette mansarde où Van Gogh est mort. Et aussi dans la chambre de Hölderlin. Que savons-nous de la folie ? Qui sait si ce que nous avons fait jusqu'à aujourd'hui n'est pas simplement de surévaluer le bon sens, qui souvent n'est que pure médiocrité ? Qui le sait, Borges. Et les rêves, qui sont ce que nous avons de plus profond, ne sont-ils pas fous ?

BORGES : Je me rappelle un rêve, il y a quelques nuits de cela. J'avais trouvé un livre anglais du XVII^{ème} siècle et je me disais que c'était épatant d'avoir dégotté cette édition, mais après j'ai pensé que, si j'étais en train de rêver, je n'allais pas le retrouver le lendemain. Alors, me suis-je dit, je vais mettre le livre en lieu sûr, et je l'ai mis dans un tiroir de ma bibliothèque. Comme cela je pourrais le retrouver à mon réveil.

SABATO, *avec une légère ironie* : Un rêve typiquement borgésien.

BORGES : Je veux vous demander quelque chose, Sabato, une chose qui nous arrive à un mien neveu et à moi, mais j'ignore si c'est pareil pour tout le monde. Par exemple, je suis sur le point de m'endormir et je commence à rêver. Mais je sais que je me trouve dans mon lit et que cette pièce est ma chambre et que dans une ou deux minutes je vais m'endormir. Mais je sais que je rêve. Mon neveu m'a dit qu'il en était de même pour lui. Je me demande si tous les hommes font la même expérience.

SABATO : Non, cela n'arrive qu'à ceux qui portent le patronyme de Borges.

BORGES : Une fois j'ai rêvé que j'essayais de lire des manuscrits indéchiffrables. J'étais angoissé et je me réveillais le matin et les manuscrits m'accompagnaient encore quelques minutes, bien que j'eusse conscience qu'il s'agissait d'un cauchemar.

Sabato reste silencieux, griffonnant quelques notes sur une feuille de papier, les yeux fixés sur le visage de Borges.

BORGES : Coleridge disait que la différence consistait en ce que dans l'état de veille nos émotions étaient causées par des impressions. Alors que dans le cauchemar on a d'abord une sensation d'angoisse et l'on ne se met à penser qu'après.

SABATO : Il me semble que c'est du scientisme.

Borges le reconnaît.

SABATO : Quoi qu'il en soit, l'homme qui rêve est un grand poète et quand il se réveille il redevient un pauvre type. Généralement, tout au moins.

BORGES : Une personne qui rêve est à la fois le théâtre, l'acteur, l'auteur et le décor.

Sabato approuve d'un signe de tête.

BARONE : *Mais pourquoi les rêves sont-ils si souvent angoissants ? Plus angoissants qu'heureux ?*

SABATO : Parce qu'ils n'ont pas d'issue. L'art et le rêve ont un principe commun, à mon point de vue. Mais dans l'art il y a une issue, et pas dans le rêve. Dans un premier temps l'artiste se plonge dans l'univers de son inconscient, qui est celui de la nuit, et qui en cela res-semble au rêve. Mais ensuite il retourne au-dehors, c'est le moment de l'ex-pression, dépression vers l'extérieur. C'est alors que l'homme se libère. Dans le rêve tout reste au-dedans.

BORGES : Je vois que vous, Sabato, vous êtes un expert en rêves.

SABATO : Nous le sommes tous.

BORGES, *ironique* : Cependant je connais des gens à ce point malheureux qu'ils n'ont jamais rêvé.

Ils rient, nous rions tous.

SABATO : C'est ce qu'ils croient Nous rêvons tous, presque tout le temps. On a fait des expériences. On fait dormir un sujet. Quand il commence à rêver – on le sait par son encéphalogramme –, on le réveille. Puis on le fait se rendormir, et on le réveille de nouveau dès que recommencent les rêves. On dit qu'on peut de cette manière amener un homme au bord de la folie. Cela prouve que le rêve permet de ne pas devenir fou dans la vie quotidienne. Je pense qu'il en est de même pour l'art, que l'art est pour la communauté

ce que le rêve est pour l'individu. Peut-être l'art sert-il à sauver la communauté de la folie. Ce serait la grande mission de l'art.

BORGES : Dans son *Viaje intelectual*, Groussac dit qu'il est étonnant que nous soyons plus ou moins raisonnables, si nous considérons que nous passons une bonne partie de notre vie dans le monde illogique des rêves.

SABATO : Je ne vois pas pourquoi Groussac s'étonne : c'est justement pour ça que nous pouvons rester raisonnables.

BARONE : *Et un fou alors ? Qu'est-ce qu'il peut être ?*

SABATO : Un individu qui rêve éveillé. Les accès de folie doivent être comme des cauchemars de l'état de veille.

BARONE : *Et l'artiste, n'est-il pas à la limite de la folie ?*

SABATO : Je dirais plutôt qu'il en est sur le seuil. Le point de départ de l'art est l'inconscient, la nuit. Mais l'artiste revient toujours de la nuit, de la folie, en domptant ses monstres dans l'œuvre d'art. Le fou y va mais n'en revient pas. C'est sans doute pour cela que la société honore les artistes en secret et même publiquement. Sinon ce serait étrange et inexplicable. Les personnages de Shakespeare, c'est-à-dire Shakespeare lui-même, assassinent, trahissent, torturent, violent, se suicident, deviennent fous. La société pourrait le mettre en prison ou à l'asile pour beaucoup moins que cela. Mais elle lui élève des monuments. Bizarre, non ? La seule explication est que, même si c'est de façon inconsciente, elle a l'intuition que ce fou criminel nous préserve tous du crime et de la folie. Quant à ceux qui ne peuvent pas être Shakespeare, ils rêvent la nuit.

BORGES : Je vais vous raconter un rêve que j'ai déjà utilisé dans un conte. Mais je peux me plagier, non ? (*Il sourit.*) Je rêve que je rencontre quelqu'un. Cette personne cache sa main dans sa manche. Je parle avec elle. Je lui fais remarquer qu'il y a longtemps que nous ne nous sommes pas vus. Et cet homme me dit : "Oui, j'ai beaucoup changé." Et alors il sort sa main de sa manche et je vois qu'en réalité c'est une patte griffue... Mais tout cela était attendu depuis le début, me semble-t-il. La sensation d'horreur que j'éprouve en voyant qu'il a une griffe à la place de la main, je la prévoyais au commencement de mon rêve. Je sentais que cette main qu'il allait sortir n'était pas une main.

Nous restons pensifs. Au bout d'un moment je demande à Sabato pourquoi il ne raconterait pas un de ses rêves.

SABATO : En règle générale, mes rêves sont inracontables. Je ne sais pas les raconter. J'en ai écrit quelques-uns.

Alors a lieu un dialogue confus, des mots superposés qu'on n'arrive pas à déchiffrer et des mots dans le désordre de l'anxiété, de l'enthousiasme et de l'inspiration. Jusqu'à ce que surgisse un thème fascinant : la magie, la divination, la croyance en des faits surnaturels.

BORGES : Un ami à moi, un homme de la ville, le professeur Néstor Ibarra, demandait avec anxiété à un bouvier : “Est-il vrai que vous croyez à cette histoire de gens qui les samedis de pleine lune se transforment en loups ?” L'autre, l'homme de la campagne, lui répond : “N'en croyez pas un mot, mon ami, tout ça c'est des fables.” (*Rires.*) Ainsi donc le bouvier, l'homme primitif et ignorant, n'y croyait pas, alors que mon ami citadin, lui, avait très envie d'y croire.

SABATO : Et pourtant, Borges, moi je suis né dans un village à la campagne et je peux vous assurer que là-bas on croit au loup-garou, à la Veuve, au Crasseux, aux feux follets, au mauvais œil et à tout cet ensemble de faits surnaturels qu'on trouve dans tous les coins du monde où l'on ignore ce qu'est un logarithme. Et parfois, avec encore plus de raisons, là où il y a trop de logarithmes.

Borges, qui est un incrédule, murmure quelque chose comme “Caramba, comme c'est étrange”. Il a l'air de s'en désintéresser.

SABATO : Mais naturellement, Borges. L'homme est un être fait de dualités: sommeil et veille, folie et sagesse, etc. Et dans l'esprit de l'homme il y a toujours un combat entre des forces antagoniques, et quand l'une de ces forces semble l'emporter, l'autre se ramasse sur elle-même et tôt ou tard bondit avec plus de vigueur. Voyez, Borges, ce qui s'est passé en plein essor de l'encyclopédisme, en Europe, lorsque l'esprit des Lumières a commencé à se moquer des rêves, des mythes et de la magie. À ce moment précis, et non malgré cela mais pour cela même, se produit la plus grande poussée d'occultisme en Europe. Sociétés occultistes, ésoté-rismes comme ceux de Claude de Saint-Martin et Fabre d'Olivet, thaumaturges comme Cagliostro, mystiques comme Swedenborg...

BORGES : Disons qu'au XVIII^{ème} siècle sont apparues des sociétés qui la veille encore n'existaient pas.

SABATO : Oui, mais qui avaient existé des siècles plus tôt, quand l'homme n'avait pas encore été scindé par la science et la raison. Elles venaient

d'Égypte, de Chaldée. Quand la raison voulut renier les Furies, quand les philosophes de la pensée éclairée les jetèrent à la porte, à coups de pied, à grands éclats de rire, elles sont rentrées par la fenêtre. Non seulement avec la magie, mais aussi avec le roman, qui est un phénomène moderne. Les Furies sont invincibles et en outre elles se vengent. Remarquez que, dans ce pays où le rationalisme a fini par devenir un fléau, a surgi la plus grande troupe de possédés du diable qu'on connaisse : depuis le maréchal Gilles de Rais jusqu'à Genet, en passant par le marquis de Sade.

BORGES : Bon, d'accord, la France. Pour simplifier, la France est la raison. Mais la raison, qu'est-ce que c'est ? La raison, est-ce par exemple le symbolisme ? Est-ce Léon Bloy ?

SABATO : Je n'ai pas dit que la France est la raison : j'ai dit qu'elle *s'est efforcée de l'être*. Bien évidemment, je ne crois pas à ce lieu commun de la raison et de *l'esprit de mesure*. Beaux exemples de l'esprit de mesure que Rabelais ou la Révolution française...

BORGES : Vous voulez dire qu'il y a eu pour le moins deux traditions.

SABATO : Bien sûr, il y en a toujours deux. La dualité est typique de l'homme, la dualité antagonique.

BORGES : Le cas de Rabelais... J'étais en train de me dire que c'était un écrivain espagnol typique.

SABATO : Baroque, torrentiel, sans mesure. Ce qui confirme cette dualité.

BORGES : Nous pourrions inventer autre chose : qu'on écrive l'histoire de la littérature en se fondant sur la logique (il sourit) et non sur de pures contingences géographiques. Alors Rabelais serait espagnol et non français. Mon père disait que l'important ce n'était pas le lieu de naissance mais la génération à laquelle on appartenait, comme résultat d'une vie ou d'une tâche donnée. Bien sûr, si tant est que ces choses aient de l'importance...

SABATO : Pour en revenir au sujet, je pense que l'exacerbation d'une civilisation technique devait faire resurgir les puissances magiques. Cela se remarque même dans de petits détails comme le commerce des horoscopes. Ce sont des absurdités fabriquées sans le moindre sérieux, mais elles révèlent un besoin profond des gens.

BORGES : Je ne sais plus qui m'a dit que les horoscopes étaient faits par les domestiques et que c'était les patrons qui les lisaient.

SABATO : Moi, je crois vraiment aux horoscopes, quand ils sont établis comme il faut. Xul Solar avait fait les horoscopes de mes deux fils et durant de longues années je me suis refusé à en prendre connaissance. J'ai toujours eu peur de l'avenir, parce que dans l'avenir, entre autres choses, se trouve la mort.

BORGES : Comment, vous avez peur de la mort ?

SABATO : Le mot exact serait tristesse. Il me semble très triste de mourir.

BORGES : Moi je pense que, de même qu'on ne peut pas s'attrister de ne pas avoir vu la guerre de Troie, ne plus voir ce monde ne peut pas nous attrister, non ? En Angleterre, il y a une superstition populaire qui dit que nous ne saurons pas que nous sommes morts tant que nous n'aurons pas constaté que le miroir ne nous reflète plus. Moi je ne vois pas le miroir.

Le visage de Sabato s'imprègne d'une vague tristesse. En arrière-plan, le soleil de midi traverse un rideau de poussière.

SABATO : Lorsque Xul est mort, Lita, sa femme, a insisté plus d'une fois pour que nous regardions ces prédictions sur mes enfants. Moi je n'ai jamais voulu le faire, mais Matilde oui. Savez-vous qu'elles se sont accomplies ?

BORGES, *avec stupéfaction* : Et quelles étaient-elles ? Qu'annonçaient-elles ?

SABATO, *d'une voix intime, presque pour lui seul* : Un mystérieux entrelacement de bonheur et de malheur. Cela, Borges, cela.

Fin du voyage. Ce trajet immense du passé et de la vie. Je les vois qui se taisent. Borges étreint faiblement son verre et le porte à sa bouche. Sabato s'enfonce un peu plus encore dans son fauteuil.

Je joue moi aussi un moment avec le glaçon qui tinte contre le cristal de mon verre. Je ne peux pas expliquer la sensation produite par le silence qui règne entre Borges et Sabato. À quoi peuvent-ils penser maintenant ? je reconnais que ma littérature est pauvre pour décrire le silence. Mais c'est ceci : deux hommes qui se replient et se retranchent et retournent à leur solitude propre.

DANIEL DANIS

Écrivain né en 1962, vit dans la région du Saguenay au Québec.

Auteur associé au Théâtre National de la Colline (saison 2004-2005).

Théâtre

Cendres de cailloux, Éditions Léméac/Actes Sud, coll. "Papiers", Montréal/Arles, 1992 ; rééd. Éditions Actes Sud, coll. "Papiers", 2003.

Celle-là, Éditions Léméac, Montréal, 1993 ; Théâtre Ouvert, coll. “Tapuscrit”, n°73, Paris, 1993 ; Éditions Actes Sud, coll. “Papiers”, 2003.

Les Nuages de terre, Théâtre Ouvert, coll. “Tapuscrit”, n° 76, 1994 (version non définitive).

Le Pont de pierre et la peau d’images, Éditions L’École des loisirs, coll. “Théâtre”, Paris, 1996.

Le Chant du Dire-Dire, Théâtre Ouvert, coll. “Tapuscrit”, n° 83, 1996 ; L’Arche Éditeur, coll. “Scène ouverte”, Paris, 2000.

La Clocca des anars, 1997 (inédit).

La Langue des chiens de roche, Théâtre Ouvert, coll. “Tapuscrit”, n° 92, 1998 ; sous le titre *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, L’Arche Éditeur, coll. “Scène ouverte”, 2001.

Le Roman-dit : Le Corps de mon mond, version primitive de e in LEXI/textes 3, Théâtre National de la Colline/L’Arche Éditeur, 1999.

Partances, 2004 (inédit).

e, à paraître à L’Arche Éditeur, mi-décembre 2004.

Entretiens et articles

“Éclats d’une conversation avec Daniel Danis”, propos recueillis par N. Renaude et E. Durif, Cahiers de Prospero, n° 1, Centre national des Écritures du spectacle, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 1993.

“L’acte de corporéliser le rêve”, *Écritures de théâtre*, n° 0, CNT, Paris, juil.-sept. 2000.

“Quelle est cette langue...”, programme du *Langue-à-Langue des chiens de roche*, Théâtre du Vieux-Colombier, 2001.

“Dramatextile”, présentation du *Langue-à-Langue des chiens de roche*, 2002 (inédit).

“Daniel Danis par lui-même”, Théâtre de la Commune, saison 2000/2001 (<http://www.theatredelacommune.com/francais/pont.htm>).

“Daniel Danis auteur québécois”, J.-P. Ryngaert, A. Françon, G. David, M. Didym, C. Cornillac, Maison des Écrivains, Paris, 17 décembre 2001 (http://www.theatrecontemporain.net/un_lundi_un_auteur/danis/default.asp).

Articles sur Daniel Danis

Patricia Belzil, “Celle-là”, *Jeu : cahiers de théâtre*, n° 66, Montréal, mars 1993 /

“Le rituel de la vie”, *Jeu : cahiers de théâtre*, n° 70, mars 1994 / “Les Nuages de terre”, *Jeu : cahiers de théâtre*, n° 78, mars 1996.

Yves Jubinville, “Une question de temps”, *Spirale*, n° 123, Montréal, avril 1993.

Serge Ouaknine, “L’appel du corps”, *Lettres québécoises*, n° 71, Montréal,

automne 1993.

Eugène Durif, “Le ratage premier de l’amour”, *Cahiers de Prospero*, n° 1, Centre national des Écritures du spectacle, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 1993.

Christian Guay, “La mise en espace de Celle-là”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 70, mars 1994.

Bernard Lavoie, “Daniel Danis et William Shakespeare au Saguenay”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 70, mars 1994.

Louise Vigeant, “La visite”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 73, décembre 1994.

Marie-Christine Lesage, “Archipels de mémoire”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 78, mars 1996.

Pierre Lavoie, “La dernière réplique de l’auteur”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 80, Montréal, septembre 1996.

Jane Moss, “Daniel Danis et la dramaturgie de la parole”, *Nouveaux Regards sur le théâtre québécois* (Betty Bednarski et Irene Oore dir.), XYZ Éditeur, coll. “Document”, Montréal, 1997.

Diane Godin, “Paradoxe”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 88, septembre 1998.

Michel Vaïs, “Petite cocasserie”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 93, décembre 1999.

Louise Ladouceur, “Des tableaux d’une rare intensité”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 94, mars 2000.

Gilbert David, “La voix spectrale” in *Cendres de cailloux*, Éditions Actes Sud-Papiers, 2000.

Christian Saint-Pierre, “Quand la mort danse avec la vie”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 97, décembre 2000.

Alexandre Lazarides, “Île à la dérive, avec chiens” in *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 99, juin 2001.

Guylaine Massoutre, “Coeur de roc : le lyrisme ardent de Daniel Danis Danis”, *Jeux : cahiers de théâtre*, n° 99, juin 2001.

Jean Cléo Godin, “Le retour du texte et de l’auteur”, *Le Théâtre québécois : 1975-1995* (Dominique Lafon dir.), tome X, Éditions Fides, coll. “Archives des lettres canadiennes”, Montréal, 2001.

G. David, “Comment se joue la résistance à la représentation ? L’exemple du théâtre de Daniel Danis” in *Étude théâtrale : “Écritures dramatiques contemporaines (1982-2000) : L’avenir d’une crise”*, n° 24-25, actes du colloque du 8 décembre 2001.

Premières créations à la scène (au Québec et en Europe)

Celle-là, mise en scène Louise Laprade, Théâtre Espace Go, Montréal, 1993 ;
Alain Françon, Théâtre Ouvert, Paris, 1995.

Cendres de cailloux, mise en scène Dominic Bédard, Théâtre La Rubrique,

Jonquière, Québec, 1993 ; Lukas Hemleb, Théâtre de l'Ancre, Charleroi, Belgique, 1995.

Les Nuages de terre, mise en scène Werewere Liking et Daniel Meilleur, Chartreuse de Villeneuve-lès-Avignon, 1994.

Le Pont de pierre et la peau d'images, mise en scène Jacynthe Potvin, Théâtre du Bic, Rimouski, Québec, 1996 ; Nabil El Azan, Théâtre La Barraca, Espace Prévert, Paris, 1997 ; Jacques Nichet, Théâtre de la Cité, Toulouse, 2000.

Le Chant du Dire-Dire, mise en scène René-Richard Cyr, Théâtre Espace Go, 1998 ; Alain Françon, Théâtre National de la Colline, Paris, 1999 ; Peter Wittenberg, Schaubühne am Lehniner Platz, Berlin, 2000.

Le Langue-à-Langue des chiens de roche, mise en scène R.-R. Cyr, Théâtre d'Aujourd'hui, Montréal ; Michel Didym, Théâtre du Vieux-Colombier, Comédie-Française, Paris, 2001.

e, mise en scène Alain Françon, Théâtre National de la Colline, 2005.