

Le 25/03/2004, à l'Espace Confluences, dans le cadre du Colloque international « Dialoguer, un nouveau partage des voix (dans le théâtre moderne et contemporain) » :

La fabrique du dialogue 1 : Daniel Danis

avec Alain Françon, metteur en scène et Directeur du Théâtre National de la Colline, Jean-Pierre Ryngaert, Professeur de l'Université Paris III – Sorbonne Nouvelle et Anne Contensou, Chargée de cours à l'Université Paris VII – Denis Diderot.

Anne CONTENSOU : Pour ponctuer cette deuxième journée de colloque, nous sommes invités à assister à un moment plus libre de dialogue entre un auteur, Daniel Danis, et des interlocuteurs qu'il a conviés lui-même à cette occasion. Nous retrouvons ainsi Jean-Pierre Ryngaert dont on a déjà entendu une communication ce matin. Il sera moins présent ce soir comme universitaire que comme metteur en scène puisqu'il vient de mettre en scène une pièce de Daniel Danis, *Celle-là*. Nous accueillons également Alain Françon, directeur du Théâtre National de la Colline qui a mis en scène deux pièces de l'auteur, *Celle-là* et *Le Chant du dire-dire*. Dans sa communication sur Valère Novarina, Céline Hersant évoquait ce matin l'espace de création de l'écrivain de théâtre qui pouvait être envisagé comme un véritable « atelier » de travail où, à l'aide d'« outils » spécifiques, l'auteur coupe, colle, fragmente, coud et découd la parole pour façonner le dialogue. Daniel Danis, vous parlez beaucoup de la « matière » des mots avec laquelle vous construisez votre écriture... Si vous deviez nous introduire dans l'atelier où vous travaillez cette « matière », de quels « outils » et de quelles « techniques » nous parleriez-vous ?

Daniel DANIS : Depuis que je me suis mis à travailler cette matière il y a douze ans, l'écriture n'est que le résidu d'une expérience d'abord corporelle, qui fait état d'un chemin traversé d'images à la fois « rêviques » ou « imagiques ». Ce sont des termes que je me donne depuis quelques temps pour essayer de déceler les parts d'images qui nous traversent. Souvent, elles naissent du rêve. Transcrire le rêve sur papier est une chose mais s'en servir comme d'un matériel dans lequel on peut replonger en est une autre. Il s'agit de plonger au centre d'une image qui n'est pas en aplat mais en trois dimensions, dans laquelle on se situe parfois à l'intérieur d'un personnage mais aussi dans d'autres zones de travail, dans d'autres corps, ce corps polymorphe projeté dans le rêve ou dans l'imaginaire. Au moment où je retravaille un espace d'écriture, ce n'est pas l'écriture que je vois. C'est comme si le crayon ne faisait que les contours de l'endroit où je suis, comme si j'étais aveugle et que j'étais obligé de palper avec les doigts l'espace dans lequel se revit une partie de corps ou des parties d'imageries, en me demandant ce qui se passe ou se voit là. Par exemple, la première image fondatrice du *Chant du dire-dire*¹, c'était moi qui était en forme d'oiseau au-dessus d'un champ labouré. Il y avait un nuage qui était très bas et trois hommes, côte à côte, couraient dans le champ avec une femme dans les bras. Comme j'étais un oiseau qui survolait cela, je me demandais : « Mais qu'est-ce qu'ils font là, qu'est-ce que c'est que je vois ? ». Cela a pris trois ans avant que cette image se déplie au complet. Elle se déplie non pas d'une façon horizontale mais d'une façon verticale car les strates d'images se placent dans mon esprit et dans mon corps en hauteur. Ce que j'écris au départ, ce sont des espèces de tournolements autour de ces images que j'empile. C'est uniquement lorsque la pile est terminée que je suis

¹ Daniel DANIS, *Le Chant du dire-dire*, L'Arche, Paris, 2000.

capable d'entrer dans chacune des images. C'est comme dans le corps humain que l'on a saucissonné en tranches... Grâce à la caméra, on peut aujourd'hui entrer dans le corps humain au complet et voir de l'orteil jusqu'à la pointe du cheveu : on descend à travers tous les organes, tranche par tranche, et on a tout d'un coup une idée totale et verticale d'un corps virtuel. C'est une étrange sensation que d'entrer à l'intérieur de chacune des strates du corps ! Ce n'est qu'après qu'il y ait cette épaisseur de texte que s'établit un rapport où je vois toute l'image. Alors je peux aller dans l'image 45 comme dans l'image 72. Mon corps bouge. Cette fragmentation du temps et de l'espace, de la verticale et de l'horizontale, fait en sorte que le dialogue ou la narration sont entrecoupés. Cette fragmentation est obligatoire puisque que ma tête fait le voyage dans le sens inverse. Je n'ai pas l'impression de faire du dialogue, ni du monologue. Je vis une expérience dans des temps. Et ce sont ces temps polymorphes, sphériques, ronds qui me permettent de passer dans différents circuits. Il y a en plus l'aspect de la matière. Si, par exemple, une scène se passe près de l'eau, l'eau est plus importante dans mon vécu que ce qui se dit. Néanmoins ce qui se dit est le vecteur par lequel la transmission se fait. Une chose est sûre, ce sont les différentes sensations intérieures qui me font aboutir à la transcription de cette expérience corporelle. Je ne saurais pas vous parler de comment fonctionne le dialogue dans mon esprit autrement que ce que je suis en train de vous dire.

Jean-Pierre RYNGAERT : Dans *Celle-là*² qui est à peu près ta première pièce, j'ai le sentiment que ce que tu donnes comme règle au départ, c'est une espèce d'empêchement radical du dialogue. Tu dis que les personnages ne sont pas dans le même espace, ni dans le même temps. De plus, il y a une morte parmi eux. On pense donc immédiatement que cela ne pourra pas dialoguer. Et, bizarrement, j'ai eu l'impression en montant cette pièce que cela n'arrêtait pas de dialoguer malgré ou à cause de ces empêchements. Cela n'était plus du petit dialogue mais un dialogue d'un autre ordre qui s'instaurait. J'imagine que tu ne t'aies pas donné cette consigne absolue comme un empêchement...

Daniel DANIS : L'expérience de ce qui traverse doit aller d'un côté à un autre. Or, de l'autre côté de la scène, l'aboutissement final est le spectateur. Entre l'expérience aux tables de l'écriture et ce qui est de l'autre côté, il y a cette transmission de la parole qui se régénère, se retravaille, se met « en évaporation » – une image que j'aime bien. Après l'évaporation, c'est comme si la salive des acteurs arrivait au-dessus des têtes des spectateurs et que le flux de la parole vaporeuse entrait dans la tête du spectateur, ce dernier faisant finalement le dialogue et la synthèse de tout. La scène n'est que le prisme dans lequel le faisceau se refabrique du côté du spectateur. Le dialogue ne se fait pas forcément ici mais là-bas. Le théâtre se préfabrique à cet endroit-là et se reverbalise ailleurs. Il est donc lui-même en dialogue.

Anne CONTENSOU : Entendons donc cette « matière » verbale à travers la lecture d'un extrait du *Chant du dire-dire*.

Lecture de l'extrait intitulé : « Le Dire : Les Eboulis de la Mal Venue ».

Anne CONTENSOU : Alain Françon, vous avez monté *Le Chant du Dire-Dire*...

Alain FRANÇON : Oui, je l'ai monté. Ce qui est étrange, c'est qu'il y a une répartition de la parole mais on a l'impression que le matériau pourrait être absolument univoque. Le récit pourrait par exemple être fait par un seul personnage. Il y a de la narration mais il n'y a pas de réplique qui, comme dans un dialogue, serait susceptible de modifier celui qui dit ou qui

² Daniel DANIS, *Celle-là*, Leméac / Actes Sud Papiers, 1993 et 2003.

entend. C'est distribué aux trois personnages³ qui ont chacun des caractéristiques bien différentes mais cela pourrait être lu sans que cette parole-là soit attribuée à untel ou à untel. De la même manière, il y a une circulation entre quelque chose qui appartiendrait plus au récit et une autre chose qui serait plus de la parole directement en action. Je pensais cela en écoutant la lecture.

Anne CONTENSOU : Cela pourrait en effet être un personnage unique qui aurait trois têtes ou trois « voix ». Mais justement, vous ne faites pas le choix d'un personnage unique. Y a-t-il, pour vous, une hiérarchie à l'intérieur de ces voix ?

Daniel DANIS : A la table de travail avec Alain, j'avais des points de repère qui étaient dans cette organicité-là. Avec le temps, je me suis aperçu que Rock était plus la tête et que William n'était que le corps sans tête. Fred-Gilles, lui, était tout ce qui pourrait s'appeler la main : il était l'agilité et c'est à lui qu'on conférait le rôle de l'acteur (qui agit et qui répète). Un jour, en répétition avec Alain, je me suis rendu compte que William répétait une phrase de quelqu'un du village. Je l'ai enlevée parce que ce n'était pas juste : il fallait que ce soit redonné à Fred-Gilles. Chacun d'eux avaient ainsi des fonctions. Chez Alain, par exemple, ils sont devenus le messager, le guerrier et le chef. D'autres m'ont dit que ces trois frères avaient les caractéristiques liées à leur ordre de venue dans une même famille : le premier est un leader, le deuxième est un révolutionnaire et le troisième est celui qui observe. On peut le regarder sous différents angles. Là où l'expérience est la plus forte, je pense, c'est quand on est profondément dans le corps de la lettre, c'est-à-dire du verbe. Quand c'est la parole qui mène l'action, et non l'inverse, cela fait resurgir des images dans l'esprit de l'acteur.

Jean-Pierre RYNGAERT : Parfois, ils sont sous la forme d'un vrai chœur. Ils parlent ensemble. Dans mon souvenir de la représentation, cela avait l'air d'être un vrai problème pour les acteurs. Ces trois frères à une voix, ce n'est quand même pas banal. Cet effet de chœur absolu correspond à quelle envie : celle de ne pas dialoguer de manière ordinaire, d'avoir encore une forme d'adresse directe au spectateur ?...

Daniel DANIS : Je suis très proche d'Alain dans le sens où on parle beaucoup du théâtre ensemble. Nous parlons, par exemple, de la manière dont se poursuit le verbe scéniquement ou des moyens par lesquels il arrive, en tant que metteur en scène, à faire que la parole soit ce flux qui fait que l'on ne s'attarde pas dans les écueils de la psychologie. La manière qu'Alain a de me parler du monde de la parole et de ses vecteurs me fascine... Mais quand je suis seul à la table, mes points de repère sont différents de ceux des autres auteurs. C'est comme si je ne faisais pas partie de la même famille. Qu'est-ce que ça mange un dialogue ? Je ne saurais pas répondre à cela autrement que par ce que je vous ai dit tout à l'heure. C'est une chose viscérale. Parfois, je me dis que je vais essayer d'être brillant, intelligent, que je vais faire du « vrai théâtre » et que je vais dialoguer par exemple ! Le prochain texte que j'ai en tête est un texte avec une femme « vraie », comment dire... « normale ». Je me posais la question sur la politique et j'ai rebondi avec un texte qu'Alain va monter en janvier prochain⁴. Avec Alain, nous avons parlé de la politique sous la forme d'une parole engagée, comme chez Edward Bond par exemple. Mais plus je parlais du monde réel, plus j'entrais dans le monde du rêve. Tout le texte n'est fait que de rêve. C'est comme si j'étais incapable de voir le monde et que j'étais obligé de me parachuter ailleurs. La résultante est peut-être au niveau du récit.

³ Rock, William et Fred-Gilles, devenus frères car adoptés par une même famille, sont les personnages principaux du *Chant du dire-dire*.

⁴ e *Roman-dit* de Daniel DANIS, mis en scène par Alain Françon au Théâtre National de la Colline, du 26 janvier au 27 février 2005.

Jean-Pierre RYNGAERT : En t'entendant parler du monde du rêve, les gens qui ne connaissent pas tes pièces pourraient penser que tu es dans l'abstraction pure. Pourtant, tes textes sont extraordinairement concrets, physiques et les acteurs sont généralement ravis car ils ont l'impression, dans le travail de la parole, qu'il est immédiatement question des corps. J'aimerais donc bien qu'on entende qu'il ne s'agit pas d'un rêve éthéré mais d'une forme d'équivalence d'un réel à toi.

Alain FRANÇON : C'est assez passionnant de voir comment un acteur peut travailler ces textes : dans une distance totale quand il est vraiment dans le récit et, une seconde après, planté dans une situation concrète où il doit jouer des affects particulièrement lourds. Cette mobilité qu'il faut pour être tantôt dans l'ordre de la parole qui narre, tantôt dans l'effectif, le concret et la violence d'une situation est une démarche formidable pour un acteur. Cela éloigne beaucoup de la psychologie. Il me semble de plus qu'à travers les dialogues, cette écriture s'éloigne de quelque chose qui aurait à voir avec de la dialectique. Prenons les personnages d'Ibsen par exemple : ils sont tellement immédiatement dans la crête de l'essentiel à chaque scène qu'on a toujours l'impression que celui qui entend est susceptible de changer ou de modifier quelque chose. C'est comme si ils étaient au travail, dans quelque chose qui serait de l'ordre de trouver une vérité. Ce balancement dialectique peut également se trouver dans un monologue, comme dans *Katarkt* de Goetz que j'ai monté⁵. Or, je pense que dans le dialogue chez Daniel, il n'y a pas cette dimension-là.

Jean-Pierre RYNGAERT : Ce n'est pas non plus du pur récit. Cela prend des formes vraiment diverses. Dire que l'on va se caler sur du récit et être tranquille ne marche pas tout le temps. C'est cela qui est intéressant et troublant à la fois.

Daniel DANIS : Chaque personnage transporte avec lui un pan de décor, une matière, un événement. Si on me demande qui est Rock, je ne vois pas son visage. Pour moi ce sont des figures. La première fois qu'on a commencé à travailler *Celle-là* à Montréal, les gens me demandait : « Mais c'était qui ? ». Je ne comprenais pas du tout l'endroit où on essayait de me faire raconter les personnages. On essayait de les habiller en fonction d'une époque précise du Québec, une période sombre, celle des années 50... Cela m'angoissait car cela n'était pas ce que j'avais écrit. Au Québec, on a fait un théâtre qui s'appelait « le théâtre de cuisine » : comme la parole québécoise était beaucoup dans la cuisine, on a travaillé sur l'endroit où les gens parlaient dans la cuisine. Et les gens me ramenaient encore à la « cuisine québécoise ». Je suis violenté quand on ramène mes personnages dans un endroit historisant. Je me suis calmé quand, quelques années plus tard, j'ai commencé à parler avec Alain Françon au téléphone. Ses questions étaient si riches que je lui ai répondu par *Le Chant du dire-dire*. Quand on parlait ensemble de *Celle-là*, j'avais l'impression qu'on entendait qu'il y avait un père, une mère et un fils qui représentaient « le grand chaos ». On était dans une cosmogonie où la terre, le ciel et le fils – représentant de l'incarnation de l'être – se retravaillait tout à coup. On était alors dans des forces plus grandes et je comprenais pourquoi le père était en haut, au deuxième étage, qui regardait en bas la mère destructrice, élément nécessaire pour fabriquer le chaos. Là, je voyais des vraies figures. Dans *Le Chant du dire-dire*, c'est la même chose. Si on historicise les personnages, on ne raconte plus leur endroit mythologisé. L'endroit où je dors le mieux, c'est dans le conte. On s'aperçoit que ce que l'on trouve dans les contes, ce sont des figures, non des personnages.

⁵ *Katarkt* de Rainald GOETZ, mis en scène par Alain Françon au Théâtre National de la Colline, du 10 janvier au 05 février 2004.

Jean-Pierre RYNGAERT : Claire Chavanne, la scénographe qui a travaillé sur *Celle-là*, dit que ce qui la réjouit le plus dans ton écriture, c'est le fait qu'elle parle immédiatement d'espace. Elle a des tas de réponses spatiales à proposer. En revanche, on a eu de grandes difficultés à habiller les personnages. Habiller des figures, c'est vite les historiciser, les inscrire dans une époque. Cela a été un vrai problème car, en même temps, pour moi, le texte n'arrête pas de parler du Québec de manière assez précise, à une époque donnée. Pourtant, je n'ai en effet jamais été tenté d'historiciser. J'entends bien que tu es plus dans le conte que dans une forme réaliste mais tu nous mets du coup dans une situation compliquée...

Daniel DANIS : Je me dis aujourd'hui que l'on peut bien faire du théâtre de cuisine et qu'on peut le dépasser. Quand c'était mon premier texte, c'était plus difficile de me confronter à cela. Maintenant, je sais que la parole peut traverser le costume et qu'il peut faire état d'autre chose. Pour moi, le dialogue est un rapport entre l'aspect d'un corps qui est en travail et son image.

Jean-Pierre RYNGAERT : Est-ce que ton rapport à l'écriture est d'un autre ordre parce que tu as un rapport aux arts plastiques ?

Daniel DANIS : J'ai commencé à faire de l'art visuel parce que je m'étais souvenu d'un effet vraiment profond quand j'étais enfant, à la maternelle. Avec ma main, j'avais fait un bleu sur une toile et je suis resté fixé sur ce bleu-là pendant dix minutes, comme un idiot. En fait, je voyageais dans le bleu. J'étais complètement parti et le professeur m'a demandé ce que j'avais. Je lui ai répondu : « C'est tellement beau, c'est tellement beau ». Une semaine plus tard, on avait chanté la chanson « Il était un petit navire » et je m'étais mis à pleurer parce que j'étais dans le bateau. Cette sensation profonde que j'ai eu dans mes premières relations avec l'art, c'est cette décorporalisation du corps. Tu es là mais tu es ailleurs. C'est ce qui est la chair du travail.

Lecture d'un deuxième extrait du Chant du dire-dire intitulé : « Le Dire : Et... »⁶.

Daniel DANIS : Je me souviens avoir assisté à ce moment-là de répétition de la pièce. La simple prise de parole de Noéma était extrêmement difficile. Les comédiens s'y sont repris au moins cinquante fois pour que cela ne fasse ni répétitif, ni plaqué. C'est la seule scène qui est en rupture avec tout le reste. C'est comme si ils étaient, à ce moment-là, au delà de leur fonction et de leur figure.

Anne CONTENSOU : Voilà une pièce étrange où trois personnages masculins, trois voix, trois figures convergent vers la même identité. Et puis il y a Noéma, la sœur cadette qui ne parle pas ou presque. Tout le dialogue de la pièce est finalement réduit au partage des voix de ce personnage à trois têtes avec, en contre-point, les silences et les « attaques sonores » de Noéma, cette voix qui est sans être, qui voudrait être mais qui ne le peut. On a donc finalement un dialogue extrêmement déséquilibré... Comment envisagez-vous ce déséquilibre sur un plateau ?

⁶ Dans cette scène, les trois frères Rock, Fred-Gilles et William ré-entendent pour la première fois la voix de leur sœur cadette, Noéma, qui s'était tue une longue période durant suite à un profond traumatisme. Le seul mot qu'elle prononce alors est le mot « Et ». Dans le paratexte de sa pièce, Daniel Danis précise : « Les deux premières fois où Noéma intervient, il est inscrit une série de quatre « Et... » que l'on devrait considérer comme des attaques sonores plus ou moins longues ».

Daniel DANIS : Alain m'avait posé la question quand il répétait la pièce : « Est-ce que Noéma est toujours présente ? ». C'était une grande question en effet et j'ai même laissé cette interrogation à l'intérieur du livre en disant que Noéma pourrait s'absenter de la scène. Néanmoins, pour l'avoir vu sans Noéma, plus tard, à Québec, elle me manquait ! La présence du corps de Noéma me semble essentielle. Si on l'enlève, on oublie le dialogue avec le corps. Par contre, cela pose de nombreuses problématiques pour l'actrice concernant la manière de travailler le corps et la voix.

Jean-Pierre RYNGAERT : Je pense qu'Alain Françon a fait le choix d'avoir ce corps et a fait en sorte que les trois frères parlent constamment avec Noéma. C'était un élément capital du dialogue.

Alain FRANÇON : C'est presque comme un récit mythologique. Je crois vraiment que la pièce est de cette nature-là. En même temps, quand on la travaille, on a tout intérêt à l'interroger et à essayer de la piéger sans arrêt sur des choses totalement concrètes. Vous parliez tout à l'heure de costumes... Je me souviens que je n'arrivais absolument pas à penser la pièce sans espace. L'espace ne m'est pas venu sur des propositions du décorateur car je trouvais qu'il était chaque fois trop abstrait ou trop ailleurs et je n'arrivais pas à placer d'imagination dedans. En fait, c'est plutôt marrant car le décor m'est venu d'une chose totalement naturaliste qui est une photo parue dans le journal *Libération*. Il y avait eu une catastrophe climatique dans je ne sais plus quel pays et la photo montrait une maison dont il ne restait qu'un mur et dont la façade avec la porte et la fenêtre s'était posée sur le sol. C'était évidemment une photo très étrange et, en même temps, on ne peut plus réelle. C'est pratiquement devenu le décor de la pièce. C'est peut-être parce qu'il s'agissait d'une catastrophe climatique que cela rejoignait la mythologie ! Peut-être y avait-il de l'archaïsme dans la catastrophe comme dans la pièce... En tout cas, je crois que si je n'avais pas eu cette chose très concrète de départ, j'aurais été incapable de monter cette pièce.

Jean-Pierre RYNGAERT : Au début de *Cendres de cailloux*⁷, il y a une indication scénique liminaire qui est devenu très célèbre – d'ailleurs, tous nos étudiants commencent leurs travaux par cette phrase : « Le drame a déjà eu lieu ». C'est pour moi, à cette minute, une marque de fabrique. La parole que tu proposes n'a pas à prendre en charge le drame et elle se débarrasse de tous les ennuis du dialogue ordinaire. Tu construis la parole sur des ruines. Je ne sais pas si cela continue dans la nouvelle pièce qui est en cours d'écriture. S'agit-il aussi d'un « après » ?

Daniel DANIS : C'est toujours le temps sphérique. A travers tout le parcours d'images traversées, je me suis rendu compte que l'expérience était autochtonisée. Beaucoup d'autochtones d'avant l'écriture ont une pensée sphérique. C'est un peu la capacité que l'on a aujourd'hui à faire du numérique. Cela signifie que le temps et, du coup, la vitesse sont multiformes, exactement comme dans mon rêve. Il s'agit d'un temps où l'on trouve tout : l'avant, le pendant et l'après. Le drame a déjà eu lieu donc on se libère d'un temps linéaire pour rentrer dans un temps rond. Dans ce temps-là, on peut reprendre à n'importe quel moment pour reconstruire les choses. Cela nous permet d'avoir un point de vue en profondeur, en hauteur et en descente. Ainsi, nos points de repère sur le temps, l'objet et le corps se modifient dans l'espace mental. Par exemple, dans l'organisation de la langue des autochtones de mon pays (les amérindiens), il n'y a pas de temps et le verbe n'est pas conjugué. A l'époque, des poètes ont fait l'expérience de laisser comme cela les verbes à l'infinitif, si bien que l'on ne sait pas dans quel temps cela se passe et que l'on ne peut pas véritablement faire de phrases. François Chang a essayé de traduire quelques uns de ces

⁷ Daniel DANIS, *Cendres de cailloux*, Leméac / Actes Sud-Papiers, 1992 et 2000.

poèmes mais ce sont des concepts. Ils sont à l'état d'imageries posées les unes à côté des autres et qui, à elles toutes, forment une image globale. Elles sont si disparates que, lorsqu'on les colle ensemble, cela fait un tableau abstrait. Cette expérience-là du verbe est essentielle pour notre apprentissage futur. Il y a aujourd'hui des gens qui cherchent sur cet aspect du vocabulaire et de la langue. Ne pourrait-on pas parler d'une façon conceptuelle ? Les images sont plus fulgurantes car on n'a pas besoin de toutes les anicroches qui font la phrase. Dans la prochaine pièce, c'est une expérience lus autochtonisable et le temps est encore plus sphérique. Alain se pose toutes les questions du monde pour savoir comment il va appréhender cet objet ! Cela s'appelle *e Roman-dit*. Au lieu que ce soit un drame, c'est un roman à dire. Le personnage qui tient tout l'événement s'appelle « Soleil, la didascalienne ». C'est elle qui a la fonction de prendre en charge l'épopée d'un peuple. Le peuple, lui, ne sait pas qu'il est ramassé dans la barque de l'écriture ; il est dans l'action réelle. La didascalienne, elle, pivote et bouge : elle est partout et connaît tout. Elle est la part de l'écriture dans le personnage principal, « J'il ». Soleil est l'éclairement du monde. L'expérience de *e Roman-dit* est, je crois, la somme totale de ce que j'ai fait jusqu'alors. Je parle de l'expérience que vous appelez le « dialogue ».

Alain FRANÇON : Qu'est-ce qui change entre un texte que l'on peut appeler le « chant d'un dire-dire » et celui d'un « roman-dit » ou d'un « roman à dire » ?

Daniel DANIS : Dans *Celle-là*, les personnages étaient dans la maison avec l'univers tout autour – comme pour refaire le monde à l'intérieur – et, dans *Le Chant du dire-dire*, ils étaient dans une maison ouverte où tout l'univers était dans leur maison. Dans *Roman-dit*, ce n'est plus une maison mais c'est une terre. Cela s'agrandit. Je savais, après avoir écrit *Le Chant du dire-dire*, que j'étais dans une impasse. Dans *Le Langue-à-Langue des chiens de roche*, je me suis demandé comment allait fonctionner la scène : je souhaitais que la parole ait le statut d'être sur un grand plateau. J'y suis un peu arrivé mais j'ai encore été tenté de recréer une maison : c'est comme cela que fonctionne l'espace de l'île, par exemple. Je crois être passé de l'autre côté du miroir avec *e Roman-dit*. C'était essentiel pour que je puisse poursuivre mon écriture. Dans *e Roman-dit*, il n'y a plus de maison, ni d'île : c'est la terre et le monde.

Lecture d'un extrait du *Langue-à-Langue des chiens de roche* intitulé : « Treizième vague ».