

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 chamanique. 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 Âge 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'écrire", 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 technologues 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 citoyen, 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 refaçonnent 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

<sup>1</sup> 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 chaille, 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 imaginante, 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-fabrique 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.