

Un désir de refondation

Formes de socialité dans l'oeuvre dramatique de Daniel Danis

Rebuilding on a New Basis

Forms of Sociality in the Dramatic Works of Daniel Danis

Un deseo de refundación

Formas de socialidad en la obra dramática de Daniel Danis

Yves Jubinville

Volume 40, numéro 1 (118), automne 2014

Daniel Danis

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1028026ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1028026ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Jubinville, Y. (2014). Un désir de refondation : formes de socialité dans l'oeuvre dramatique de Daniel Danis. *Voix et Images*, 40(1), 113–123.
<https://doi.org/10.7202/1028026ar>

Résumé de l'article

L'auteur réfléchit ici aux tenants et aboutissants du « vivre-ensemble » dans plusieurs oeuvres de Danis. L'analyse fait travailler des notions empruntées à la sociologie et à l'anthropologie afin de tester quelques hypothèses touchant la référence aux origines ensauvagées du monde danisien — sans pour autant y voir un passé érigé en mythe fondateur —, mais renvoyant aussi aux tensions qui affectent ses membres volontiers en rupture de ban dans leurs rapports avec les représentants de l'autorité et de la bien-pensance. Ce faisant, le théâtre de Danis exposerait des mondes livrés à la logique de dissolution du « commun », mais en même temps animés par des mouvements de résistance et, en dernière instance, à la recherche d'une communauté réinventée en mesure de se dresser face à la société administrée. C'est de là, peut-on penser, qu'émane la volonté affichée dans cette dramaturgie de privilégier les figures marginales et métissées dans la reconquête, jamais acquise mais toujours espérée, d'une liberté pour tous — visée utopique qui se nourrit de questionnements multiples sur la modernisation rapide de la société canadienne-française, en exhumant les traces de ce que ses agents ont pu refouler.

UN DÉSIR DE REFONDATION
Formes de socialité dans l'œuvre dramatique
de Daniel Danis

+ + +

YVES JUBINVILLE
Université du Québec à Montréal

Dans la didascalie initiale du *Langue-à-langue des chiens de roche*¹, l'auteur propose, comme à son habitude, une énigme². Celle-ci est adressée au lecteur, mais paraît également destinée aux acteurs et au metteur en scène en ce qu'elle concerne la représentation du drame :

La représentation des chiens sur scène semble nécessaire et significative, mais leur nature, leur nombre, leur état ou même le genre de présence (olfactive, sonore, visuelle) demeurent à découvrir. Toutefois, les deux chiens, gardiens-témoins, sont présents avant l'entrée du public ainsi qu'à sa sortie.

Les chiens seraient-ils les témoins albinos de nos vies ? Ils dorment davantage qu'ils ne vivent éveillés, nous rêvent-ils ? Sont-ils les gardiens du Mur d'Eschyle ?

Deux chiens observent l'entrée du public.

Arrivée des comédiens sur scène ; les neuf corps tournent sur eux-mêmes. Les chiens les regardent. Noir. (LL, 10)

Comment lire ce passage ? Les habitués de la dramaturgie contemporaine auront appris à se méfier de ce genre d'indications. S'il convient d'y voir une invitation à explorer les potentialités signifiantes d'un texte, celles-ci n'en comportent pas moins de nombreux pièges. Une grave erreur serait de ne pas les prendre au sérieux, mais la sagesse commande en même temps de ne pas y chercher non plus toutes les réponses aux enjeux que soulève l'écriture. Longtemps après les symbolistes, il n'est pas rare,

1 Daniel Danis, *Le langue-à-langue des chiens de roche*, Paris, L'Arche, 2001, 92 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LL suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

2 Deux exemples suffisent pour montrer que le seuil d'une pièce de Danis ne se traverse pas sans hésitation : « *Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu* » (*Cendres de cailloux*, Montréal/Arles, Leméac/Actes Sud-Papiers, 2000 [1992], p. 8) ; « *Loin de tout regard, de tout bruit, de toute parole prononcée, loin au-dedans de son corps, plongé dans le silence du silence, l'être peut secrètement s'unir à son âme-étant pour atteindre une indifférence à la vie et à la mort afin de laisser monter, en son corps, la pureté.* » (*Le chant du Dire-Dire*, Paris, L'Arche, coll. « Scène ouverte », 2000, p. 11.) À ces exemples, il faudrait ajouter celui de *e. Roman-dit*, dont la liste des personnages comporte près de quarante noms (Daniel Danis, *e. Roman-dit*, Montréal, Leméac, 2005, p. 11-12. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle E suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.).

pour les auteurs, de suggérer au moyen d'une parole cryptée l'incapacité de la scène à tout représenter. Cela relève parfois même d'une sorte de jeu qui prend tantôt l'allure d'une comédie (Valère Novarina³), tantôt celle d'une tragédie (Samuel Beckett⁴), mais qui révèle, dans tous les cas, combien la relation texte/scène repose désormais sur une logique de l'écart, voire de l'altérité réciproque, rompant ainsi avec le *modus operandi* traditionnel qui présumait de leur complémentarité⁵.

La difficulté de montrer, telle qu'elle se formule dans la didascalie initiale du *Langue-à-langue des chiens de roche*, se présente donc comme un défi lancé à la mise en scène chargée de «découvrir», pour reprendre le mot du texte, le genre de *présence* qu'il convient d'attribuer aux chiens. Posée de manière pratique, cette équation n'apparaît évidemment pas simple à résoudre. Dans le souvenir que nous gardons de la création⁶ se trouve l'image d'une scène traversée épisodiquement par des animaux en chair et en os. Or, il se peut très bien que l'imagination ait fait son œuvre depuis ce temps et que l'image incrustée dans la mémoire, suivant une sorte de logique affective et sensorielle, s'avère être le fruit d'un travail onirique de la part du lecteur-spectateur offrant ainsi sa «réponse» à l'invitation de l'écrivain. Faut-il rappeler que l'activité «rêvique», pour emprunter ses propres termes, constitue la matière première de l'écriture pour Daniel Danis⁷? Dans le mouvement de va-et-vient entre la page et le plateau, il est possible que cette matière agisse, comme par effet de percolation, sur ce que l'on croit avoir vu sur scène, preuve, s'il était besoin, que celle-ci n'est pas moins trouée⁸ que celle-là et que la représentation peut elle-même subir les effets de nos relectures des textes. Dans le cas présent, toutefois, il n'est peut-être pas si important de savoir s'il y avait ou non des animaux sur scène quand on s'attarde aux enjeux d'un texte qui dit implicitement que l'essentiel se situe au-delà du visible⁹. Pour s'en convaincre, il suffit de lire cette autre indication,

3 Dans la pièce *Le drame de la vie* (Paris, P.O.L., 1994, 318 p.), Novarina dispose une scène où plus de 2500 personnages entrent et sortent pour dire chacun une phrase.

4 Samuel Beckett exigeait un respect sans faille de ses textes, y compris des didascalies nombreuses qui s'y trouvaient, sous peine d'interdiction de représentation. Gildas Bourdet l'apprit à ses dépens en 1989 alors que son décor (rouge et rose) de *Fin de partie* n'obtint pas l'approbation de l'auteur.

5 Sur la relation texte/scène dans une perspective historique, voir Bernard Dort, «Le texte et la scène: pour une nouvelle alliance», *Le spectateur en dialogue. Le jeu du théâtre*, Paris, P.O.L., 1995, p. 274. Gilbert David aborde des questions apparentées dans un essai critique sur l'œuvre de Danis: «Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis», *Études théâtrales*, n°s 24-25, décembre 2002, p. 205-214.

6 La pièce a été créée au Théâtre d'Aujourd'hui (Montréal) en 2001, dans une mise en scène de René Richard Cyr.

7 L'auteur s'est souvent expliqué sur son processus d'écriture, qui prend sa source dans une vie psychique apparemment très active: «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.» Voir «L'écriture de *e*, un chemin d'indices (Entretien avec D. D.)», 27 et 28 octobre 2004, Théâtre National de la Colline, propos recueillis par Laure Hémain et Olivia Gotanègre, en ligne: http://www.colline.fr/sites/default/files/revue_electronique/02-daniel-danis.pdf (page consultée le 12 janvier 2014).

8 On doit à Anne Ubersfeld le concept de «texte troué», selon lequel la représentation viendrait combler les «vides» du texte pour le faire advenir. Voir Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*, Paris, Éditions sociales, coll. «Essentiel», 1982 [1977], 302 p.

9 «LÉO. Ils vivent leur souffrance pour s'ouvrir à la beauté de leur âme, mon petit gars. S'ils ont le corps malade, dans leurs yeux, on peut voir leur vitalité intérieure./Il tire un coup de feu en l'air./Vous ne me les

figurant au-dessus du passage cité, selon laquelle le chenil de Léo — qui adopte, plus loin dans la pièce, les dimensions d'une véritable chambre nuptiale¹⁰ — abrite pas moins de « *deux cent quarante-six chiens* » (LL, 10). Nul théâtre — sauf peut-être celui de Romeo Castellucci¹¹ ! — ne saurait la prendre à la lettre.

Mais que faire, là encore, de pareille information ? Tout autant (et peut-être même davantage) que les deux chiens-témoins postés devant le public, la présence de cette meute silencieuse et rêveuse constitue l'un des éléments centraux de l'univers symbolique de la pièce. L'impossibilité de donner forme à cette réalité ne renverrait pas seulement à des contingences techniques ou économiques ; le texte de Danis pointe une contrainte essentielle de la représentation, au sens large donné à ce terme, à l'égard de ce qui est constitutif d'une telle image. Il faut entendre par là, comme le texte lui-même y fait allusion, une référence au nombre, à la multitude, à la masse compacte et anonyme des êtres ; c'est-à-dire à l'idée même du collectif, de la communauté, de la société, qui, depuis le romantisme, pose à la scène un problème de taille¹². Celui-ci tient aux dimensions nécessairement limitées du plateau, mais renvoie aussi à l'impossibilité d'attribuer une voix (un rôle) à la multitude dans l'action dramatique. À cet égard, l'un des intérêts de l'œuvre de Danis consisterait justement à suggérer d'autres formes de présence (olfactive, sonore, visuelle) scénique du social et, par le fait même, des manières de penser, avec les moyens du théâtre, ce que l'on nomme communément le « vivre-ensemble ».

L'ÉNIGME DE LA SOCIÉTÉ

En formulant la chose ainsi, il y a pourtant un risque de restreindre l'horizon de la question de départ. On aura compris qu'il ne s'agit pas simplement ici de trouver une solution technique au problème du nombre de chiens sur scène. Mais on ne saurait s'en tenir non plus à des considérations d'ordre esthétique qui auraient pour seule ambition de dégager les formes de la socialité dans l'œuvre de Danis. Dans les faits, la question, pour nous, se trouve peut-être en amont de cette analyse, dont on notera, au passage, qu'il existe très peu d'exemples dans la littérature critique consacrée à cette œuvre. À notre première hypothèse s'en ajouterait donc une deuxième voulant que l'énigme de la société, à laquelle nous confronte Danis, pourrait bien être la raison expliquant pourquoi il est si difficile de lire cette œuvre. Cette difficulté résiderait, entre autres choses, dans le fait qu'à l'inverse de tant d'écritures contemporaines, celle-ci postule l'existence d'une communauté, une communauté dont les

enlèverez pas. *Ces chiens-là sont des accidentés du temps, ils sont en contact avec l'invisible.* » (LL, 70 ; nous soulignons.)

10 « LÉO. Souvent, en pleine nuit, les quarante-deux chiennes qui dorment dans ma chambre se lèvent sur leurs pattes et attendent debout lorsque je me réveille pour aller faire pipi. » (LL, 67-68)

11 Les animaux vivants sont une présence récurrente et obsédante dans les spectacles créés par ce metteur en scène italien.

12 En traitant du thème de la guerre au théâtre, David Lescot éclaire ces questions en rappelant combien la représentation du peuple dans le drame historique du XIX^e siècle mettait à l'épreuve la conception classique du drame comme « affrontement interindividuel ». Voir David Lescot, *Dramaturgies de la guerre*, Belfort, Circé, coll. « Penser le théâtre », 2001, p. 23 et suivantes.

formes seraient multiples et, par conséquent, difficilement saisissables; mais une communauté qui existerait néanmoins à l'origine des individus qui la composent au lieu d'être leur projet, leur œuvre (impossible) à faire ou, ce qui est le plus souvent le cas aujourd'hui, leur échec.

Pour donner la mesure du problème exposé, il importe de rappeler le cas de la dramaturgie québécoise récente, dont on entend dire fréquemment qu'elle serait entrée, depuis 1980, dans l'ère du narcissisme; que ses œuvres les plus marquantes témoigneraient ainsi de la montée de l'individualisme contemporain; enfin, que les formes de cette dramaturgie donneraient la mesure de nos subjectivités malades après l'effondrement du rêve national¹³. Sous-entendu dans ce discours récurrent — auquel il ne s'agit pas de dénier toute pertinence, au contraire — : le théâtre québécois respecterait de la sorte une certaine logique de l'histoire ayant permis d'échapper à l'espace contraint de la communauté. Sous-entendu également le fait que, dans le discours artistique et culturel, la référence à une identité collective (nationale) a été un refuge, voire un mirage, au moment même où le monde entrait dans une phase de «dépaysement» salutaire. Tout n'est pas faux dans cette interprétation, mais elle prend de plus en plus l'apparence d'un discours convenu qui agit comme écran devant la diversité des écritures. Il y a, chez Danis, bien plus que ce que recouvre l'étiquette commode de «dramaturgie de la subjectivité». Mais au-delà de cette évidence, il reste, pour nous, à saisir la nécessité qu'impose ce théâtre de faire face à la question du collectif, et la difficulté supplémentaire de la poser en dehors du paradigme de l'utopie politique qui traverse la modernité.

L'horizon des discours actuels rend cette analyse plus complexe que jamais. Après l'époque glorieuse où la critique s'accordait avec la parole des créateurs pour sonder l'âme du peuple québécois, la notion de collectivité renvoie aujourd'hui à une figure honteuse, une sorte de spectre exilé sur un territoire peuplé de corps à la dérive. Qu'on ne s'y trompe pas non plus : le thème persistant de la «communauté perdue» participerait de la même logique d'occultation du collectif qui trouve son origine et sa justification dans une mutation idéologique (la souveraineté de l'individu), mais également dans une volonté d'expiation de la part des sociétés libérales. Jean-Luc Nancy a bien exposé cette disposition d'esprit dans son ouvrage *La communauté désœuvrée*, qui dégage les traits de ce discours tragique présentant, à la suite de l'échec communiste — comparable, si l'on s'en tient à l'histoire du Québec, à celui du nationalisme —, l'idéal d'un «être-en-commun» comme un mythe à abandonner. Tel est le constat implacable que fait Nancy en ouverture de son essai :

13 Ce lieu commun constitue le fondement de la doxa critique de cette période, qui postule une forme d'apolitisme de la scène québécoise des années 1980. La généalogie de cette doxa reste à faire, mais on peut certes en repérer des traces dans la revue *Jeu* à partir du milieu de la décennie 1980, ainsi que dans l'ouvrage phare de Jean-Cléo Godin et Dominique Lafon, *Dramaturgies québécoises des années quatre-vingt* : Michel-Marc Bouchard, Normand Chaurette, René-Daniel Dubois, Marie Laberge (Montréal, Leméac, 1999, 263 p.). Une synthèse de cette position idéologique se trouve réaffirmée avec force dans la thèse doctorale de Louis Patrick Leroux, *Le Québec en autoreprésentation. Le passage d'une dramaturgie de l'identitaire à celle de l'individu* (Paris, Université Sorbonne Nouvelle-Paris 3, 2009, 398 f.).

Le témoignage le plus important et le plus pénible du monde moderne, celui qui rassemble peut-être tous les autres témoignages que cette époque se trouve chargée d'assumer, en vertu d'on ne sait quel décret ou de quelle nécessité (car nous témoignons aussi de l'épuisement de la pensée de l'Histoire), est le témoignage de la dissolution, de la dislocation ou de la conflagration de la communauté¹⁴.

Aussi bien dire qu'un certain discours contemporain, prégnant dans les sciences humaines et la philosophie, comme dans le discours que tiennent les œuvres elles-mêmes, s'est élaboré (consciemment ou non) sur les ruines de l'histoire et de la société. Voilà ce qui constitue notre héritage le plus lourd, ajoute Nancy, peut-être aussi le plus douloureux, et qui se manifeste, par exemple, dans l'idéologie qui imprègne un film comme *Les invasions barbares* (2003) de Denys Arcand, selon lequel l'effritement de l'édifice social, bâti dans la foulée de la Révolution tranquille, marquerait l'instant d'une régression, l'occasion d'un déferlement inéluctable de passions primitives associées à l'image de ces hordes barbares déferlant sur l'Empire. Comment en sommes-nous arrivés là ? Telle est la question que ce lieu commun formule à la manière d'une supplication. Y répondre serait déjà admettre la validité de la prémisse et son cadre d'analyse. Or, à la lumière de l'œuvre de Danis, les choses prennent une tout autre coloration. Faut-il préciser qu'elle renferme quantité de barbares, de primitifs, d'êtres sauvages, mi-hommes mi-animaux ? Mais à la différence de l'interprétation dominante, il apparaît que les figures du bestiaire danisien, lesquelles se conjuguent sur le mode de la meute, du clan et de la tribu, ne suggèrent nullement l'image d'une civilisation au bord de l'écèlement, et moins encore l'idée que les formes sociales contemporaines seraient marquées au sceau du dépérissement ou de l'impossibilité.

C'est bien là la difficulté dont nous parlons depuis le début. Devant l'évidence que présentent les pièces, devant l'archaïsme déclaré de leur fiction et de leurs formes narratives, comment résister à l'explication catastrophiste qui tend à y voir l'expression d'une société entrée dans un processus d'*ensauvagement*, celui-là même qui hante nos représentations de la débâcle planétaire (post-11 septembre) avec ses régiments ennemis se livrant une guerre (de civilisations, de religions) les uns aux autres dans le refus obstiné de la règle de droit, de la liberté et de la raison ? Une réponse vient spontanément à l'esprit : parce que cette œuvre comporte une bonne dose d'humour qui la tient à distance du désespoir ambiant — ce que l'on ne semble pas toujours bien apercevoir. Mais il y a aussi des raisons plus profondes. S'il existe bel et bien un processus d'*ensauvagement*, il se pourrait qu'il épouse, contrairement à ce que porte à croire la lecture que l'on fait aujourd'hui de l'histoire (et de sa fin), le mouvement naturel de toute vie en société. Du moins est-ce la lecture que suggère une traversée du répertoire de Danis. De *Celle-là* à *e. Roman-dit*, en passant par *Le chant du Dire-Dire* et *Cendres de cailloux*¹⁵, voilà un univers dramatique qui

14 Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, coll. « Détroits », 2004 [1986], p. 11.

15 Précisons ici que notre réflexion s'intéresse *a priori* aux textes de Danis qui précèdent les œuvres scéniques et performatives plus récentes, notamment celles regroupées sous le titre de *La trilogie des flous* (2010), ainsi que les textes écrits pour le jeune public : *Le pont de pierres et la peau d'images* (1996), *Sous un ciel de chamaille* (2007), *Kiwi* (2007) et *Bled* (2008).

développe l'idée d'un archaïsme régénérateur, d'une évolution suivant une sorte de balancier constant entre des formes collectives ordonnées et planifiées et d'autres que viennent cristalliser des interactions spontanées, hasardeuses, entre des êtres qui tentent, à chaque instant, de produire du social.

LA COMMUNAUTÉ EN CRISE

On reconnaît là un enjeu fondamental (et fondateur) pour l'ethnologie moderne que reprennent, en le reformulant, l'anthropologie et la sociologie actuelles¹⁶. À la question ancienne de savoir comment la Cité (Aristote, saint Augustin) met fin aux formes primaires d'agrégation ferait maintenant écho l'interrogation sur les crises récurrentes de la culture qui installent nos sociétés dans un perpétuel état de précarité propice à un « retour du refoulé ». Notre réflexion se propose d'exposer les dimensions de ce problème dans une perspective dramaturgique. Pour ce faire, il convient de revenir, un instant, à l'image des chiens rêveurs dans le *Langue-à-langue des chiens de roche*. La force dramatique de cette imagerie tiendrait, en somme, à l'argument qu'elle sous-tend et qui se développe dans la trajectoire des personnages de la pièce auxquels on prête en effet plusieurs traits et qualités propres à l'espèce animale. Cette imagerie suggère que, dans le sommeil où ils se trouvent plongés, les chiens du père Léo seraient partagés entre leur nature sauvage et celle, domestiquée, qui les rapproche de l'homme. L'expression « entre chiens et loups » (LL, 19), reprise par l'auteur dans la « Trente et unième vague » pour décrire un « temps suspendu », résume bien ce principe, si l'on accepte cette fois d'appliquer la formule à la condition humaine elle-même, à jamais partagée entre la Nuit et le Jour, entre le Ciel et la Terre, entre Jadis et Demain — pour reprendre les noms des enfants de J'il dans *e. Roman-dit* —, bref une condition incertaine pour une humanité sans domicile fixe.

Le programme de l'œuvre relève en cela d'une sorte d'ontogenèse de la communauté. Lorsqu'on s'y attarde, on remarque d'ailleurs un procédé récurrent dans l'articulation narrative de plusieurs pièces. Pensons au *Chant du Dire-Dire*, au *Langue-à-langue* ainsi qu'à *e. Roman dit*, où l'auteur dispose, dans le même espace, deux « mondes », l'un se constituant dans le miroir de l'autre, comme s'il représentait sa face cachée, sa part d'ombre, son inframonde, à l'image de la forêt qui, dans les féeries shakespeariennes, donne lieu à toutes les rencontres et à de multiples métamorphoses. La critique a maintes fois souligné l'ancrage des textes dans le terroir, faisant allusion à la fascination évidente de l'auteur pour l'arrière-pays sous toutes ses formes. On l'admet sans peine, à condition de ne pas y projeter les catégories anciennes de l'imaginaire régionaliste ; en se rappelant surtout que dans le « village danisien » s'agitent les fantômes de l'urbanité contemporaine. On serait tenté d'emprunter une expression toute canadienne pour décrire cette relation complexe entre des mondes vivant dans le même périmètre, mais se regardant littéralement en *chiens*

16 Voir, notamment, Michel Maffesoli, *Le temps des tribus. Le déclin de l'individualisme dans les sociétés post-modernes*, Paris, La Table ronde, coll. « La petite vermillon », 2000 [1988], 352 p. ; Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, Paris, Aubier, coll. « Critiques », 1994, 195 p.

de faïence. Dans le cas de *e. Roman-dit*, nous sommes en présence d'une « réserve » abritant le clan des Azzédiens. Mais l'expression vaut également dans le cas de ces autres fictions (*Cendres de cailloux*, *Le chant du Dire-Dire*) où la relation de voisinage implique un rapport inégalitaire qui induit des opérations de contamination et de braconnage¹⁷. Chez Danis, le « Non-Monde » n'est jamais situé bien loin du « Contre Monde »¹⁸. Cette proximité suggère que l'on a affaire à différents états ou différentes modalités de la même société¹⁹. Mais ce principe de coexistence met aussi en lumière plusieurs contrastes, dont celui, central pour notre propos, entre un type de collectivité structurée, centralisée (celle des Iliens ou des municipiens), élaborant des stratégies de contrôle, et un autre qui ne serait possible, au contraire, que dans la dispersion et le non-pouvoir, mais qui ferait néanmoins échec à la domination au moyen d'actes de résistance. Le texte de Danis ne propose pas une étude de ce phénomène, mais révèle néanmoins que la différence entre ces deux *réalités* n'apparaît jamais nette ou définitive. C'est dans leur cohabitation ou coexistence — qui donne lieu à de multiples jeux et conflits — que l'œuvre révèle notamment sa dimension épique.

L'attention de l'auteur ne semble pas moins tendue vers ceux qui habitent l'espace de la marge. *e. Roman-dit* met en scène ce qu'il convient d'appeler la forme sociale emblématique de l'œuvre de Daniel Danis : la tribu de Métis. L'expression attire l'attention sur le caractère liminaire de l'expérience collective. Pour reprendre la théorie de Victor Turner²⁰, celle-ci s'élabore dans le refus (ou l'ignorance) de ce qui, dans un monde institué, sépare et individualise les sujets. La *communitas* dani-sienne se veut, à l'inverse, la somme d'agrégations circonstancielle rendue possible par l'absence d'un schème organisateur ou d'une finalité abstraite qui commande les agissements de chacun. On comprend par là qu'elle ne saurait servir d'assise à un État ou à quelque autre ordre politique fondé sur la délégation d'un pouvoir s'exerçant dans la distance d'avec les individus. Chez les Azzédiens, l'organisation sociale suit une logique de représentation horizontale, non différenciée, qui repose sur des relations affectives, sur un réseau de connivences appelé à se reconfigurer sans cesse au rythme des errances de la communauté.

Deux scènes dans la pièce exposent ce fonctionnement. La première, dont le ton parodique ne fait pas de doute, montre le couronnement de J'il, chef de

17 Le concept de braconnage est emprunté à Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, t. I : *Arts de faire*, nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1990). Il désigne la *disposition* de ceux (lecteurs, spectateurs, consommateurs, etc.) vivant au milieu d'un espace balisé par des règles à détourner celles-ci à des fins créatrices, refusant de fait toute assignation à une place fixe qui serait celle de leur aliénation. Simon Harel en fait également usage dans un essai pénétrant sur les malaises identitaires du Québec contemporain : *Braconnages identitaires. Un Québec palimpseste*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2006, 124 p.

18 Le maire Blackburn, dans *e. Roman-dit*, résume bien l'enjeu territorial de la pièce : « BLACKBURN. Alors cette forêt prêtée, qui vous tient lieu d'abri et vous protège de l'errance, ne vous suffit pas ! ? L'ODIPP vous reconnaît comme un groupe distinct, mais individuellement, vous n'êtes qu'une nuée de chair humaine dans une zone de Non-Monde. » (*E*, 35)

19 Une lecture de *Terre océane*, à la lumière de ces principes de composition, permet d'interpréter le texte comme un dialogue entre les différents âges d'un même être. Daniel Danis, *Terre océane. Roman-dit*, Paris, L'Arche, 2006, 83 p.

20 Victor W. Turner, *Le phénomène rituel. Structure et contre-structure*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Ethnologies », 1990, 206 p.

l'escouade des Azzédiens. Au terme de la cérémonie, qui se déroule suivant une sorte de rite improvisé, nulle autorité ne lui sera conférée, si ce n'est celle qui revient à celui qui incarne une identité quelconque. Le personnage de Soleil, la didascalienne, commente ainsi la scène :

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. (E, 67)

La séquence suivante présente le même J'il en compagnie du maire Blackburn, chef de la ville voisine, qui l'invite à « prendre la mesure d'une déclaration de guerre humide » (E, 82). Pendant que le maire pose sur la table les documents à signer, voilà que J'il prononce d'une voix vibrante l'accusation qui fait foi de ses ambitions guerrières. À la logique scripturale et contractuelle des sociétés planifiées se substitue ici le pouvoir d'une parole qui scelle, comme le serment et la promesse dans la « Société d'Amour Durant » du *Chant du Dire-Dire*²¹, le sort unissant les êtres entre eux. Cette logique renvoie, à première vue, à une société archaïque, et c'est bien ainsi que le maire Blackburn la qualifie²². Mais l'on aurait tort d'y voir pour autant le signe d'un ancrage dans une mémoire ou une tradition ancestrale. De fait, si les cérémonies sont nombreuses dans cette œuvre, leur caractère, là encore, improvisé, souligne au mieux le déracinement ontologique de ces collectivités qui donnent lieu à des pratiques rituelles au *second degré*. L'exemple du « Dire-Dire » de même que celui des « partys rage » dans *Le langue-à-langue...* en témoignent éloquentement. Leur pouvoir apparaît en ce sens plus circonstanciel que fondateur, plus esthétique que mémoriel, mais il ne sert pas moins à souder la communauté.

Il existe, en outre, une économie de la communauté danisienne, laquelle subordonne à la circulation des biens, nécessaire dans toute société à la gestion du mieux-être collectif, un *esprit du don*²³ où prédomine la nature affective et presque magique de toute transaction. Le rapport marchand se voit ainsi remplacé par une sorte de régime de la croyance qui permet de transcender la valeur d'usage ou d'échange des choses, voire de l'occulter, pour faire apparaître ce que Jacques T. Godbout appelle une « valeur de lien »²⁴. À l'échelle de l'action dramatique, il est vrai que la consommation est peu visible chez Danis. Et pourtant, ce qui circule entre les personnages n'acquiert pas moins un prix — un prix d'autant plus élevé que la valeur vénale des choses tendra à disparaître derrière leur capacité à intensifier les relations. De même, le Dire-Dire que les parents Durant offrent en cadeau (en héritage) à leurs enfants avant la catastrophe traduit bien l'opération qui confère aux objets une dimension

21 Daniel Danis, *Le chant du Dire-Dire*, p. 25.

22 « BLACKBURN, d'une voix aiguë. Tous des archaïques. Des archaïques ! Et toi, J'il, tu es bien le Chef de ces archaïques. » (E, 84)

23 Jacques T. Godbout, *Ce qui circule entre nous. Donner, recevoir, rendre*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2007, 394 p.

24 *Ibid.*, p. 117 et suivantes.

sacrée, voire divinatoire. En plus de l'esprit du don, il faudrait parler ici d'une sorte de mentalité primitive qui semble faire échec au *désenchantement du monde* auquel président les rapports marchands.

C'est à l'échelle du langage que ces enjeux acquièrent une force de vérité. Laissons à d'autres le soin d'en expliciter les principes opératoires pour nous attarder ici à ce que le Verbe, dans cette œuvre, doit à l'ordre collectif qui en fonde et en structure l'usage. Pour illustrer cette idée, il n'est pas inutile de remonter au joul, qui, bien qu'il soit associé à une communauté nationale, n'en est pas moins une langue qui représente la dislocation du lien social, son effondrement dans une choralité trompeuse produisant la séparation entre les êtres²⁵, au lieu d'être l'instrument de leur coalition. À l'inverse, la langue des personnages de Danis²⁶, si l'on suit l'argument à propos du Dire-Dire²⁷, épouse un principe de consonance ou de ligne mélodique et rythmique qui entraîne toutes les voix dans un authentique mouvement choral. Il existe, dans cette œuvre, une diversité d'accents, mais également une langue commune fonctionnant sur une logique de l'analogie généralisée, c'est-à-dire fondée sur la ressemblance nécessaire entre les mots et les choses²⁸. Cette langue, qui plus est, répond à un désir manifeste de « retour aux sources », d'enracinement dans la vie commune immédiate et concrète, qu'on ne saurait confondre avec la recherche d'une « langue perdue » associée à une volonté nostalgique — laquelle est absente des pièces.

UN ÉTHOS ETHNOGRAPHIQUE

C'est dans cet esprit de retour aux sources que ces observations méritent d'être recadrées à l'intérieur d'une lecture québécoise de l'œuvre, ce qui ne doit pas être entendu comme la volonté d'en limiter la portée aux dimensions d'un territoire ou d'une réalité nationale ni celle de « rapatrier » son auteur sous prétexte qu'il se serait égaré dans ses pérégrinations européennes. Il nous a toutefois semblé utile d'explorer une question, celle de la communauté, que sous-tend la réflexion à propos d'une tradition littéraire et dramatique à laquelle ce théâtre pourrait bien appartenir. À cet égard, un constat s'impose, à savoir que la critique a, pour le moment, davantage mis en évidence les résonances de l'œuvre de Danis avec les écritures dramatiques actuelles les plus novatrices. Nous voudrions croire que cette perspective n'est pas incompatible avec la nôtre, qui s'inspire, pour sa part, de travaux critiques récents

25 Michel Tremblay explore les conséquences tragiques de cette logique dans *À toi, pour toujours, ta Marie-Lou*, pièce dans laquelle la mère, Marie-Louise, caractérise sa famille de « gang de tu-seuls ensemble » (Montréal, Leméac, 1971, p. 90).

26 Il faudrait, bien entendu, apporter quelques nuances à cette proposition générale. D'une pièce à l'autre, la langue de Danis a su évoluer, se transformer, mais cette organicité semble constituer un des principes constants de son élaboration poétique.

27 « LES TROIS. Doucement, ils ont ouvert leurs tympanes./Toujours, ils sont reliés-soudés. Depuis toujours./Trois frères et une sœur reliés par un objet, le même,/dans leurs mains : le Dire-Dire. *Noir.* » Daniel Danis, *Le chant du Dire-Dire*, p. 15.

28 Suivant l'interprétation primitiviste déjà exposée, on serait sans doute autorisé à faire l'analyse du lexique danisien en partant de l'hypothèse de Foucault qui caractérise ainsi l'épistémé préclassique.

en littérature québécoise et qui invite à aborder les textes sous l'angle de leur référent culturel commun, même si celui-ci n'est pas toujours explicite ou se voit parfois « détourné » par une opération parabolique.

En forçant un peu le trait, on avancera ici l'argument qu'il s'agit d'une œuvre cultivant, vis-à-vis de la réalité québécoise, un esprit ethnographique. L'expression mérite d'être précisée, si l'on souhaite y voir autre chose que le souci d'observation propre à une certaine « littérature du pays ». Il faut dire d'abord que le regard de l'ethnographe s'est *rapproché* depuis la disparition des « cultures lointaines et différentes²⁹ » et, ensuite, qu'en faisant des « mondes contemporains » son objet, il aura dès lors permis d'en révéler les zones sauvages. L'œuvre de Danis serait elle-même construite sur ce paradoxe voulant que l'intensité du regard dirigé sur soi fasse éclater nos repères et « défamiliarise » notre rapport au monde. Plusieurs pièces se lisent en effet comme des « récits de l'autre » dont on aurait conservé les marques d'altérité dans une énonciation rétive au naturel/naturalisme du dialogue. Le motif de la cohabitation, analysé plus haut, serait l'une des modalités d'expression de cette posture ethnographique qui se définit à la fois dans la distance et la proximité avec l'Autre. Mais on la devine aussi dans ces fictions récurrentes où un événement vient rompre l'ordre habituel des choses et plonger les êtres dans un état de survie qui aiguise la sensibilité. En face de cela, le lecteur/spectateur sera lui-même divisé entre la fascination et l'inquiétude, épousant un objet qui échappe à l'emprise du discours commun.

Il convient d'ajouter que cette vision ethnographique, Danis la partage avec des écrivains comme Hector de Saint-Denys Garneau, Gaston Miron et Réjean Ducharme, voire, plus près de nous, avec un Jacques Poulin³⁰. Mais il faut peut-être voir au-delà de la littérature de fiction pour en retrouver la véritable source. Pour l'ethnographie américaine, celle des années 1940 et 1950, le Québec a été cette parcelle d'altérité sise au cœur de la civilisation. C'était l'époque de la *folk-society*, expression utilisée par Everett C. Hugues, dans son *French Canada in Transition*³¹, pour désigner alors le caractère insulaire et archaïque, enraciné dans le religieux et le communautaire, de la société canadienne-française. Ce bref rappel ne serait guère utile si ce n'était pour dire combien cette vision a très fortement inspiré la mutation des années 1960 au Québec. En adhérant à cette image dégradée de soi, l'élite canadienne-française a voulu en même temps la mettre à distance et négocier, dans une sorte de coup de force, son entrée dans la modernité³². Au risque d'utiliser un raccourci, on peut sans

29 Marc Augé, *Pour une anthropologie des mondes contemporains*, p. 10.

30 La liste des auteurs cités n'est certes pas exhaustive, mais elle indique à tout le moins différentes manifestations de cette posture ethnographique caractéristique d'une certaine littérature québécoise, attentive au « réel » non pour en restituer une image, mais pour en décrypter le fonctionnement.

31 Everett C. Hugues, *French Canada in Transition*, Chicago/Toronto, University of Chicago Press/University of Toronto Press, 1963 [1943], 227 p.

32 L'œuvre de Hugues, qui fut professeur à l'Université McGill entre 1927 et 1938, marqua profondément la première génération de chercheurs québécois formée à la Faculté des sciences sociales de l'Université Laval (dont Jean-Charles Falardeau). Hugues dirigea également les travaux d'un anthropologue de l'École de Chicago, Horace Miner (*St. Denis. A French-Canadian Parish*, Chicago, University of Chicago Press, 1939, 383 p.), qui développa le récit canonique de la rencontre difficile entre le Québec rural et la modernité urbaine.

doute affirmer que cette opération a été l'œuvre essentielle — de normalisation — ou, en tout cas, la plus durable de la Révolution tranquille, à laquelle ont contribué bon nombre d'écrivains et d'intellectuels. Pour d'autres, ce passage, envisagé comme un *rattrapage*, ne s'est pas effectué sans douleur ni déchirement, justement en raison de la position d'extériorité que cette évolution commandait de la part de l'auteur et qui contrariait l'image, élaborée dans les années 1960, sur laquelle s'était bâtie sa légitimité et qui traduisait un désir de s'abolir dans la réalité « crasseuse » de la collectivité québécoise³³.

Au terme d'un long parcours qui fait voir sous un nouveau jour des auteurs et créateurs comme Jean-Pierre Ronfard, Normand Chaurette et Robert Lepage (pour s'en tenir au théâtre), soucieux à leur tour de déjouer cette logique du miroir et de la dissolution du moi dans l'humus national, il apparaît qu'avec Danis le mouvement s'inverse là où l'œuvre parvient désormais à aménager un lieu d'observation et de différenciation à l'intérieur de l'espace pluriel de la communauté. C'est la position qu'occupent ces personnages témoins³⁴ dont les voix tissent la trame d'une identité commune à travers le concert des voix singulières; personnages qui habitent à la fois le récit et l'émotion qu'il véhicule, en même temps qu'ils prennent place dans un espace mnésique où les mots se donnent à dire comme des citations, des sentences, des lieux communs. Dans *e. Roman-dit*, ce rôle est confié à un seul locuteur, comme s'il s'agissait d'en accentuer la visibilité et de formaliser un procédé qui ancre la pièce (et le théâtre) dans une tradition orale immémoriale: avec Soleil, la didascalienne, Danis renvoie en effet à la figure légendaire du conteur sillonnant les villages, allant d'une assemblée à l'autre pour recueillir les bribes d'un récit toujours nouveau mais racontant la même histoire, celle des origines — origines du monde, de la communauté —, mais avec cette nuance que le lieu de l'origine ne saurait être ici le passé érigé en mythe. Si la didascalienne joue son rôle de médiation entre deux univers, ce sera davantage ceux que le monde actuel dispose devant nos yeux en traçant ici et là des frontières. Tout en marquant son appartenance à la société des Azzédiens, Soleil incarne véritablement l'esprit ethnographique en prenant la parole au carrefour des identités et des territoires. Comme l'auteur dont elle reproduit le souffle épique, elle témoigne ainsi du fait que la communauté demeure un horizon sans cesse à redessiner, mais néanmoins indépassable.

33 L'argumentaire de ce programme a été présenté par Paul Chamberland dans «Dire ce que je suis», daté de 1964: «Je ne souffre aucun décalage entre la poésie et la vie quotidienne; il n'existe pas d'attitude, d'univers poétique. Je ne passe pas d'un monde à un autre, qui serait meilleur [...]. Il faut se tenir prêt à tout sacrifier, y compris le vers et l'image, pour dire vrai. Parfois seuls les grognements signifient. Ou bien la vulgarité, ou bien, cela dépend...» Paul Chamberland, «Dire ce que je suis», Lise Gauvin et Gaston Miron (dir.), *Écrivains contemporains du Québec. Anthologie*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1998, p. 138-139. Nous soulignons.

34 Voir, sur cette question, Yves Jubinville, «La vie en reste. Sur quelques cas de témoignages dans la dramaturgie québécoise actuelle (Danis, Chaurette, Tremblay)», Chantal Hébert et Irène Perelli-Contos (dir.), *La narrativité contemporaine au Québec*, t. II: *Le théâtre et ses nouvelles dynamiques narratives*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2004, p. 43-60; et Gilbert David, «Comment se joue la résistance à la représentation? L'exemple du théâtre de Daniel Danis».