

Le récit dans le théâtre de Daniel Danis

Nadine Desrochers

Numéro 26, automne 1999

Regards croisés : théâtre et interdisciplinarité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/041398ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/041398ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET)

ISSN

0827-0198 (imprimé)

1923-0893 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Desrochers, N. (1999). Le récit dans le théâtre de Daniel Danis. *L'Annuaire théâtral*, (26), 119–132. <https://doi.org/10.7202/041398ar>

Tous droits réservés © Centre de recherche en littérature québécoise (CRELIQ) et Société québécoise d'études théâtrales (SQET), 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Nadine Desrochers
Université d'Ottawa

Le récit dans le théâtre de Daniel Danis

*Le théâtre se déforme. Il s'enfle des procédés
du roman. Il se laisse contaminer.*

Jacques COPEAU, cité par Jean-Pierre SARRAZAC,
L'avenir du drame.

La portée de la constatation de Jacques Copeau a pris, au cours des dernières années, une ampleur considérable. Les auteurs dramatiques contemporains semblent en effet se faire un devoir de repousser les limites de l'écriture théâtrale, en s'éloignant le plus possible du modèle canonique classique. Devenu le lieu par excellence de la mémoire et du monologue, le théâtre est aujourd'hui celui « de la parole », peuplé de narrateurs qui se racontent bien plus qu'ils n'agissent. Dès lors, l'analyse selon les composantes classiques est illusoire : il faut chercher de nouveaux outils. Ces nouveaux outils, les critiques les ont trouvés dans les méthodes d'analyse, justement, du roman, et la notion de récit, maintenant utilisée couramment par les chercheurs, s'est taillée une place de choix dans l'étude des nouvelles dramaturgies. Il faut signaler, cependant, que ce terme est ambigu : chez Gérard Genette, le *récit* est de prime abord le complément de l'*histoire*, couple qu'il oppose à celui des formalistes russes : *fable/sujet* (1983 : 10) ; l'essence est néanmoins la même : le récit ou fable (c'est-à-dire la forme, la mise en discours) s'oppose à l'histoire ou sujet (c'est-à-dire le

contenu, les événements racontés). Genette remarque aussi que le récit théâtral est le seul à pouvoir « imiter » l'événement, qui est alors représenté bien plus que raconté ; il se passe donc de narrateur pour laisser la parole à des personnages qui vivent l'événement au moment où celui-ci se déroule. Une exception pourtant réside dans le récit en tant qu'« action de narrer » (1972 : 71), qui force une interruption de la *mimesis*, interruption qui fait place à une diégèse explicite, au sens où l'entend Patrice Pavis : « Imitation d'un événement en paroles, en racontant l'histoire et non en présentant les personnages agissants » (1996 : 92). Mais alors que les règles classiques limitaient l'usage du récit à la relation d'événements bannis de la scène – vraisemblance, unités et bienséance obligeant –, le théâtre contemporain en use sans restriction, redéfinissant son rôle au sein de l'écriture scénique.

La multiplication des instances de narration au théâtre suscite à présent l'intérêt de bien des chercheurs qui, à l'instar de Jean-Pierre Sarrazac, y voient souvent un penchant fondamental du théâtre pour l'épique : en France, la popularité des œuvres de Bernard-Marie Koltès ou de Philippe Minyana semble témoigner d'une fascination pour des constructions morcelées dont les répliques-fleuves s'apparentent davantage au récit épique qu'à l'action dramatique. Au Québec, la théâtralisation du récit apparaît clairement dans les œuvres de René-Daniel Dubois, de Normand Chaurette et de Larry Tremblay, pour ne nommer que ceux-là, ainsi que dans celles de Daniel Danis, dont les pièces au souffle lyrique ont séduit public et critique des deux côtés de l'Atlantique. Pourtant, selon les grilles d'analyse classiques, elles sont foncièrement non théâtrales : en effet, et contrairement au dogme aristotélicien, les événements évoqués par la représentation ne sont généralement pas présentés au spectateur par le biais de la *mimesis*, mais par la narration d'un personnage, comparable à certains procédés romanesques. Marie-Christine Lesage a bien expliqué comment « l'action dramatique n'est pas montrée mais *suggérée* par le rythme saccadé et haletant auquel s'enchaînent les monologues » (1996 : 89). Du coup, Danis déjoue ce que Bernard Dort a appelé le « paradoxe fondateur du théâtre », c'est-à-dire le fait de « mettre au présent ce qui est passé » (1988 : 44) ; cet auteur québécois, s'il joue sur l'imbrication de plusieurs temporalités » (p. 43), ne fait plus triompher le « plus-que-parfait de l'indicatif » (p. 47) de la représentation – et Dort reprend ici la superbe formule de Daniel Mesguich –, il fait plutôt triompher le pouvoir du passé sur l'acte de parole. Il produit un théâtre où prime le langage, dans une surcharge narrative qui,

malgré tout, n'est pas sans rappeler le rôle de l'ornementation rhétorique classique : séduire par la forme, si on ne peut imiter l'événement ou le montrer. Le personnage change alors de statut, et ses mots perdent de la fonction perlocutoire traditionnellement inhérente au texte théâtral. Or, l'évolution de la production de Danis semble indiquer que le récit mène assez tôt vers une impasse et que la narration, aussi envoûtante soit-elle, limite la nature fondamentalement dynamique du théâtre. Après *Celle-là* et *Cendres de cailloux*, pièces explicitement narratives, *Le Chant du Dire-Dire* apparaît comme un triomphe du dialogue sur la narration. Cependant, une étude attentive de sa structure révèle que si la narration occupe moins de place en ce qui a trait au poids textuel, elle n'en demeure pas moins la charpente sur laquelle s'appuie la construction de la pièce tout entière, soumettant chaque scène au canevas établi par le récit qui l'enchâsse.

Dire à des moments différents

La forme des pièces de Danis est si étroitement liée à leur contenu qu'elle se réalise jusque dans leur titre. *Celle-là* relate l'histoire d'une femme trouvée morte, vraisemblablement tuée par des jeunes, entrés chez elle par effraction. Son fils, qu'on lui avait enlevé parce qu'elle l'avait presque battu à mort, revient vivre dans l'appartement de son enfance. Le titre de cette pièce évoque la présence objective des personnages ; il joue également sur la subjectivité, sur la portée sociale de leurs confessions et sur le jugement qui s'ensuit : « celle-là », expression qui peut aisément être péjorative, suggère d'emblée une personne, une femme, voire une marginale. Il n'est donc pas étonnant que la pièce qui porte ce titre se déroule dans le lieu le plus défini, puisque l'appartement de la mère, « le logis d'ici » (Danis, 1993 : 27¹), est un type de lieu qui, par définition, tend à être habité et devient un rappel concret et spatial de la présence humaine. Déjà, avec *Cendres de cailloux*, cette présence s'effrite, comme usée par l'histoire, semblable à cet homme dont l'épouse a été violée puis tuée et qui tente de refaire sa vie, perdant la raison lorsqu'il croit que la seconde femme dont il s'éprend meurt dans un accident de voiture. L'absence des personnages en tant qu'entités vivantes se fait déjà sentir et se reflète dans les didascalies relatives au lieu de la représentation : « Il ne faut pas imaginer un lieu qui regroupe l'ensemble des lieux dont on parle dans le texte » (Danis, 1992 :

1. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention C- suivie du numéro de page.

10²). Ce « dont on parle » est révélateur en ce qu'il vient confirmer la volonté de ne pas représenter l'action ; l'auteur insiste encore davantage, puisqu'il ajoute que cet espace doit simplement « permettre la rencontre des quatre protagonistes qui viennent raconter leur histoire » (CC-10). Dans *Le Chant du Dire-Dire*, la foudre s'abat sur une maison isolée, tuant les parents adoptifs de quatre enfants dont une fille qui est aussi débilitée par l'orage ; plusieurs années plus tard, dans des conditions de vie insalubres, ses frères en font involontairement une bête de cirque. Le titre annonce que le registre est entièrement devenu celui de la parole, éclipsant à la fois les personnages et le lieu, qui n'est tout simplement plus décrit par l'auteur.

L'évolution de la structure des pièces est également liée à leur utilisation du récit et à leur temporalité interne qui n'est plus celle, traditionnellement employée au théâtre, de montrer une action comme si elle se déroulait à l'instant même. *Celle-là* est composée de 24 scènes, toutes titrées, organisées en vertu d'une succession ou d'un montage plutôt que d'un ordre chronologique. D'ailleurs, les indications de l'auteur annoncent une temporalité quadruple : « La parole de la Mère surgit dans les quelques minutes qui précèdent sa mort. Celle du Vieux court sur deux temps, soit pendant la nuit où gît le corps de la Mère au sol, et lors de l'arrivée du Fils. La parole du Fils surgit le troisième jour ; le corps de la Mère n'est plus dans le logis – le Fils se rendra le lendemain à l'enterrement » (C-8). Cela signifie qu'il n'y a que deux temps où le récit et la *mimesis* peuvent véritablement coexister : lorsque le Vieux s'adresse au Fils et lorsque le Fils est seul. Sinon, aucune rencontre n'est possible entre les personnages. C'est sans doute pour cela que Danis ajoute que « la parole des trois personnages se superpose dans certaines scènes, sans qu'ils soient pour autant dans un temps homogène » (C-8). La pièce débute au présent, à l'arrivée du Fils ; dans la première scène, le Vieux parle déjà de « revoir notre vie ensemble » (C-9) ; la scène 2, intitulée justement « L'arrivée », consiste en une seule phrase du Fils : « J'entre dans le logis de la même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges » (C-10). La prédominance du passé est donc établie, et le glissement peut s'opérer dès le début de la scène 3 : le Fils, regardant une photo, dit : « Je pense à ma mère » (C-11). Il se met à raconter les événements immortalisés par la photo et termine la scène en disant : « Et clic, pendant une seconde on était pris dans le Kodak, nous trois, à jouer à l'ours glacé, à rester figés comme dans une

2. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention CC- suivie du numéro de page.

tombe. Un souvenir brusque » (C-11). La suite de la pièce consistera en une série de photos présentées par chacun des personnages. Ces images mises en mots, ces *flash-backs* racontés, permettront au spectateur de tout comprendre, grâce à des récits qui peuvent de prime abord sembler lacunaires, mais qui ne sont elliptiques que dans leur rythme, hoquetant parfois pour mieux reprendre, d'où le parallèle avec le *flash* de l'appareil photo : « Ça s'allumait, puis ça s'éteignait » (C-9).

Dès lors, le récit occupera presque entièrement la scène. Il est souvent au passé, et parfois au présent. Un récit peut aussi débiter à l'imparfait : « La neige du soir me faisait avancer. Je courais dans l'hiver qui était en neige tout autour », pour ensuite se rapprocher par le biais du passé composé – « Mon corps est entré dans l'hôpital » – et, enfin, sans plus de transition, se poursuivre au présent de l'indicatif : « Je crie, je crie : "Maman, Maman" » (C-34). Le mouvement suivant serait sans doute de poursuivre la scène dans la *mimesis*, mais cette tentation ne sera explorée que dans les pièces ultérieures. Dans une des rares scènes du passé qui semblent être « rejouées », « La lune cassée », il est indiqué que les personnages « sont entraînés dans un mouvement circulaire qui évoque la transe » (C-55) ; ainsi, l'auteur rappelle que les acteurs ne peuvent transformer le récit en *mimesis*, puisque les temporalités respectives de leur personnage ne coïncident pas. En fait, une lecture attentive montre que la Mère rejoue la scène – « Arrête de jouer.° Tais-toi, tais-toi.° Attends que j't'attrape.° Reviens » (C-59), – que le Fils la rejoue en partie et fait aussi le récit de ses pensées – « Un jour, de ma main, que je disais toujours, j'allais toucher à la lune. C'est pas plus gros qu'un vingt-cinq cennes une lune » (C-57) –, et que le Vieux tente de s'expliquer ce qui s'est passé – « Je n'ai pas compris. Dans ma tête, ça ne rentre pas » (C-58). La scène devient une convergence de souvenirs provoquée par la succession de récits, et c'est en raison de cela qu'elle peut échapper à la narration. D'ailleurs, à la fin de la pièce, lorsque le récit a dévoilé l'ensemble de l'histoire, le glissement peut s'opérer en sens inverse : du passé du récit on revient au présent de la représentation, après que le Vieux eut justifié la structure tout entière de l'œuvre en disant : « On a vécu° dans des moments différents » (C-86). La dernière scène, intitulée avec à-propos « Le retour », est réservée au Fils, puisque sa parole est celle qui se situe au plus près de l'immédiat. Il dit d'abord : « Je suis venu voir celle-là, ma mère morte, une photo du passé couchée dans un lit avec une porte pour la cacher dans la terre » ; toutefois, il clôt la pièce avec un présent ferme, sans ambiguïté : « Aujourd'hui, c'est moi qui habite ici, ici » (C-88).

Au moins y a-t-il, dans *Celle-là*, un présent qui enserme le récit. Dans *Cendres de cailloux*, cette référence au présent n'existe pour ainsi dire plus. Les 39 épisodes qui composent la pièce – l'appellation de scène ayant complètement disparu – ne sont plus justifiés par un événement concret (par exemple, l'arrivée du Fils dans *Celle-là*). L'auteur est assez catégorique : « Au début de l'histoire, le drame a déjà eu lieu » (CC-10). Bien entendu, il y a ici deux interprétations possibles, puisque le terme « histoire » peut porter à confusion ; en effet, l'auteur pourrait vouloir indiquer qu'au début des événements de la pièce le viol initial, le facteur déterminant des événements, a déjà eu lieu. Mais cela semble trop simple, et la préoccupation de Danis pour la forme ne se satisfait pas aisément d'aussi peu. Il semble plutôt qu'il faille croire qu'au début de la pièce l'histoire s'est déjà déroulée. Il ne reste plus qu'à en faire le récit. Cette reformulation paraît justifiée, puisque la pièce débute sans mise en situation : « On était en train de faire la peau de la Thibodeau » (CC-11) ; et c'est justement ce qui fait de *Cendres de cailloux* la pièce la plus narrative des trois pièces que j'ai retenues.

Il y a bien quelques moments « rejoués » dans *Cendres de cailloux*, mais ils sont rares et toujours soumis au récit qui les encadre. Les personnages peuvent se citer eux-mêmes ou reproduire un dialogue, mais ces transpositions du passé sont généralement accompagnées de phrases telles que : « C'est comme ça que mon père me parlait » (CC-17). Comme dans la pièce précédente, les récits ne sont pas tous au passé ; non seulement l'alternance du passé au présent se fait-elle tout naturellement, mais il y a même un récit au futur. Dans l'épisode « Un chien pas de médaille », Coco décrit les événements d'un soir comme s'ils étaient à venir dans l'histoire, en dépit de leur précision et de leur portée – en plus du fait que rien n'est à venir, puisque l'histoire est terminée – qui montrent bien qu'ils se sont déjà déroulés : ce récit au futur qui couvre trois pages est conclu par : « J'en mourrai pas, Shirley !⁹ Le surlendemain, j'vas être mieux » (CC-48) ; outre le caractère méticuleux de la description des événements, il semble que le temps de convalescence soit à la mesure de l'expérience et non pas de l'éventualité.

Cette liberté temporelle permet aussi l'ajout de certaines répliques qui semblent appartenir à la *mimesis*, mais qui ne viennent que ponctuer le récit en cours d'un petit effet scénique, comme lorsque Coco s'écrie : « Shirley ! T'as-tu-vu ? », au beau milieu de l'épisode « Danse macabre I » (CC-13). Par contre, elles annoncent la possibilité de scènes rejouées ; c'est ce que

font aussi des épisodes comme « La rencontre manquée », dans lequel les récits se succèdent sans se croiser. La rencontre ne sera réussie que dans l'épisode qui porte justement le titre « Une rencontre réussie » : il débute par le récit de Clermont, mais Shirley vient y jouer son propre rôle, ce qui permet de brefs échanges entre eux ; cette transition mène alors à un dialogue de près de trois pages entre Shirley et Coco, qui s'ouvre sur « Shirley ! J'm'en crisse de ton amourachage », dégénère en un affrontement véritable, pour se conclure par « Maudite gueule de chien sale », hurlé sans équivoque à l'interlocuteur (CC-105-107). Deux autres moments relèvent de cette *mimesis* relativisée : l'épisode « Un territoire privé », le seul qui pourrait à la rigueur être qualifié de « scène » ; et six répliques entre guillemets de l'épisode « La poussière éternelle » qui pourraient être jouées comme une partie de scène si elles n'étaient entrecoupées, entre la cinquième et la sixième, de la phrase « Ma respiration est restée bloquée » (CC-60), rappel du récit dans lequel elles s'insèrent.

La technique de l'insertion du jeu dans la narration est à la base de la structure du *Chant du Dire-Dire*. Contrairement à ce que son titre pourrait laisser entendre, cette pièce est la plus mimétique des œuvres de Danis. Mais la soumission au récit n'en est que plus totale, puisque la parole est le fondement de l'ensemble : plus de scènes, plus d'épisodes, et 21 « Dire ». La mise en mots a préséance sur le jeu : dès le premier « Dire », la mise en situation se fait toujours par un récit. De plus, toutes les actions qui requièrent de l'espace sont narrées ; c'est le cas aussi des affrontements, qui non seulement requièrent de l'espace mais aussi de la violence. Des répliques comme « Je le tuais. Le sang continuait de couler dans son cou » (Danis, 1996 : 60³) – alors que les réactions des autres personnages montrent bien que la scène est jouée – confirment le fait que, dans cette pièce, la délimitation temporelle entre récit et *mimesis* s'est presque complètement estompée : ils sont imbriqués l'un dans l'autre à un point tel qu'il serait illusoire de chercher à les séparer. Cette implosion de la temporalité permet aussi à Fred-Gilles de rapporter un dialogue entre ses frères en nommant les intervenants tour à tour, comme le font les auteurs de roman : « William, allant se coucher directement, lui rétorque : Va chier. Et Rock : C'est ça » (CDD-41-42), et ainsi de suite. Elle permet aussi le « Dire : Sans parole », fait uniquement de didascalies et du chant de Noéma, qui peut être joué mais

3. Dorénavant les renvois à cette œuvre seront signalés par la seule mention CDD- suivie du numéro de page.

qui pourrait aussi, selon les indications de l'auteur, être « utilisé comme texte pour Rock » (CDD-10).

La conversion du personnage en narrateur est de toute façon inévitable, quelle que soit l'option choisie pour le « Dire : Sans parole ». Elle est imposée par le fait que les personnages du *Chant du Dire-Dire* entament chacun de leurs récits à la troisième personne, se nommant eux-mêmes, comme s'ils se décrivaient froidement de l'extérieur. La distance établie entre le corps et la parole réduit leur caractérisation psychologique, faisant d'eux des personnages dépossédés d'individualité véritable : souvent, dans le discours, les registres sont si semblables que seuls les gestes posés permettent d'identifier le narrateur. L'utilisation du récit est donc intrinsèquement liée au statut du personnage, puisqu'elle le transforme. La réduction de la caractérisation au profit de la parole est particulièrement marquée dans le *Chant du Dire-Dire*, et ce dès cette phrase quelque peu énigmatique qui précède la liste des personnages : « 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 » (CDD-10).

Donner la parole aux « corps de poussière »

Il faut dire que la réclusion, le retrait vers l'intérieur est caractéristique de tous les personnages de Danis ; cette distance à la fois temporelle et psychologique par rapport aux événements passés ajoute au caractère mystérieux, voire fantomatique de ces êtres que la parole rend parfois presque désincarnés. D'ailleurs, peu des personnages-narrateurs ont évolué de la fin de l'histoire au début de la pièce. Dans *Celle-là*, l'auteur avait encore un souci de donner un présent et même un futur à ses personnages : le Fils et le Vieux se rendront le lendemain à l'enterrement. Par contre, le Vieux, dans sa double temporalité, est aussi figé dans cette nuit où il a trouvé le corps de la Mère ; elle est également figée dans les derniers moments de son agonie, puisqu'elle présente ses récits comme autant de « visions dans ma tête de presque morte » (C-18). Cette temporalité prend fin dans l'avant-dernière scène de la pièce, « Partance », lorsqu'elle dit : « Oui c'est ça, je pars seule la tête haute.° Ça devra me suffire, je suppose » (C-86-87). Toutefois, son départ ne lui permet pas de rejoindre le présent : même si l'actrice sort de scène devant les spectateurs, le corps de la Mère a quitté le logis avant l'arrivée du Fils.

La préoccupation du présent disparaît dans *Cendres de cailloux* : de tous les personnages, seule Pascale semble marquer le passage du temps. Non pas que son rapport temporel aux événements de l'histoire soit toujours clair : dans une même scène, sans transition, elle déclare d'abord : « Hier, c'était ma fête, le 23 août.° Onze ans » (CC-17), puis : « J'ai dix-huit ans » (CC-20). Cette confusion créée au sujet de son âge – elle dira ailleurs avoir quatorze ans – sème le doute quant à son évolution, puisque le récit la retient inlassablement. Ce n'est que vers la fin de la pièce, lorsqu'elle déclare : « J'ai dix-huit ans maintenant.° Je pars ailleurs » (CC-122) que le poids du passé peut se lever. L'anamnèse seule ne suffit donc pas à la libération, comme en témoigne le personnage de Shirley, qui semble avoir pris une distance par rapport aux événements, mais qui demeure figé dans les derniers moments du drame. Néanmoins, ces deux personnages sont en état de raconter leur histoire ; il n'en va pas de même pour Clermont, rendu fou par les événements. Comme le dit Pascale : « Il ne s'est jamais relevé.° Perdu en lui, absent du monde » (CC-122). Le récit de Clermont émerge en fait d'une temporalité abstraite, puisque son personnage n'existe plus dans l'état où il est joué devant le public ; les quelques instances où une *mimesis* semble s'instaurer ne sont que des effets scéniques et non des rencontres véritables : lorsque Shirley touche Clermont ou que ce dernier s'adresse à Pascale, il n'y a aucune explication temporelle possible, sinon la tentative de concrétiser visuellement le récit en cours. Par contre, il semble que seul cet état de folie puisse lui permettre d'affronter le passé, comme si la folie contribuait à l'instauration d'une parole détachée de la *mimesis*, de la vraisemblance et, même, de la logique discursive. Encore une fois, la parole éclipse le personnage, faisant primer la forme sur l'intention psychologique.

L'incongruité temporelle privilégiant la parole ne fait que s'accroître dans le personnage de Coco. Il apparaît d'abord comme le plus ancré dans le présent de la représentation, puisque c'est à lui que reviennent les épisodes qui constituent le lien le plus direct avec le temps de la *mimesis* : l'épisode « J'haïs », qui est composé d'une litanie sur la haine, puis de l'exposition de ses sentiments envers Shirley dans un présent irrévocable – « Shirley, je l'aime » (CC-73) – ; les épisodes portant sur des photos qu'il tient dans ses mains et qu'il commente – « Ces photos-là° celles que je montre » (CC-28) – dans de rares moments d'action, aussi réduite soit-elle. Mais il y a aussi le fait que ses interventions s'inscrivent souvent dans une continuité temporelle ; il dira, par exemple, « J'vis dans mon p'tit deux et

demie » (CC-22) ou, encore, « À la lumière du printemps° je redeviens enfant » (CC-83). Il n'est pas certain que le spectateur ou le lecteur remarquera la petite phrase de l'épisode « Le Mystère de la joie » dans laquelle Coco dit que « L'au-delà de la mort° c'est pas un mystère » (CC-83) ; et pourtant, c'est elle qui contient en essence la clef de son personnage : Coco est mort à la fin de l'histoire. Sa mort sera racontée par lui-même puis illustrée selon les indications de l'auteur – « Coco se tire une balle dans la tête.° Un très long silence » (CC-117) –, dans une structure qui n'est pas sans annoncer celle du *Chant du Dire-Dire*. Mieux encore, Coco fera le récit de son propre enterrement, montrant bien que s'il n'appartient plus à aucune temporalité, il les transcende toutes.

La voix d'outre-tombe, puisque c'est bien de cela qu'il s'agit, devient exclusive et toute-puissante dans *Le Chant du Dire-Dire*. L'émergence de la parole semble venir du néant, et c'est elle qui permet à son tour l'émergence des personnages. Par conséquent, il n'est pas étonnant que le premier « Dire » porte le titre « Émerger pour le temps des partages ». D'une seule voix, les trois frères annoncent leur renaissance : « Doucement, ils ont ouvert leur bouche » (CDD-11) ; la parole, symbolisée par le jeu du « Dire-Dire », est à l'origine de toute chose. Cette voix commune est en quelque sorte la caractérisation de la parole originelle, une entité en soi qui préside à l'individualisation des personnages, ce qui explique qu'elle est d'abord à la troisième personne du pluriel. Elle reviendra à quelques reprises au cours de la pièce, pour marquer le passage du temps dans l'évolution de ces personnages qui se disent « reliés-soudés ». S'il n'est pas encore clair pour le spectateur que ces personnages ne sont que des spectres, le dernier « Dire » le confirmera sans équivoque, à travers les événements racontés ; surtout, ce dernier « Dire » voit la narration à la troisième personne prendre de plus en plus de place, et les instances de voix commune devenir de plus en plus fréquentes – quatre en autant de pages. Les personnages redeviennent une entité unique, dans un processus qui inverse le mouvement qui les a vu naître : au début il n'y avait rien, puis il y a eu l'émergence de la parole, puis de la parole est née une entité parlante, et cette entité s'est divisée en trois personnages ; à la fin, les trois personnages perdent leurs caractéristiques propres pour être à nouveau soudés en une seule entité, puis cette entité se réduit à la parole, et enfin la parole s'éteint. C'est pour cela que la dernière réplique de la pièce se lit, presque inévitablement : « Brusquement, ils se sont coupé la langue » (CDD-88). Leur récit terminé, ils retournent dans le « silence du silence ». La parole a enfin pris le rôle

précédemment attribué aux photographies : celui de créer, dans les mots de Coco, « des visages sur papier^o pour un corps de poussière » (CDD-124).

Raconter « pour la suite du monde »

L'image du papier s'accorde bien à la lecture des pièces, quoiqu'elle demeure aléatoire dans le cadre de la représentation. En effet, la double énonciation inhérente au texte théâtral est flouée dans les pièces de Danis : les récits des personnages ne s'adressent à personne. Cette surcharge langagière, conceptuelle et stylisée, ne propose aucun interlocuteur. Les pièces ressemblent à des partitions musicales, avec leur rythme interne, leurs effets polyphoniques ou choraux. Les narrateurs en sont les instruments, et s'ils semblent se répondre, ce n'est pas dans le cadre d'un acte de parole fonctionnel mais bien esthétique. Que les récits soient autant d'actes locutoires ne fait aucun doute : leur beauté savamment construite est un éloquent témoignage de la volonté des personnages de s'exprimer par le biais d'une langue structurée. Mais dès qu'on tente d'attribuer à ces textes une fonction illocutoire, en prêtant aux personnages l'intention d'être entendus et compris, on se heurte à l'irréfutable absence de locutoire. Il y a bien entendu des exceptions : lorsque le Vieux de *Celle-là* s'adresse au Fils, notamment. Par contre, dès qu'il s'adresse au corps de la Mère, il n'est plus possible de parler d'acte illocutoire. De même, les temporalités superposées ne permettent pas d'attribuer cette fonction aux paroles que la Mère adresse en apparence au Fils : elle ne s'adresse qu'à un mirage qu'elle reconnaît comme tel à plusieurs reprises : « J'aimerais tellement ça que tu sois là, pour vrai » (C-12), « Même là, je l'sais que t'es pas là » (C-18). Si l'on considère qu'un interlocuteur imaginaire peut se substituer à un interlocuteur réel – surtout dans un système temporel aussi complexe –, l'acte illocutoire peut s'accomplir ; mais on se heurte au même problème lorsque la parole se veut perlocutoire, c'est-à-dire cherchant à provoquer une réaction ou un changement chez l'interlocuteur. Dès la première réplique à caractère perlocutoire de la Mère, « Viens que j'te prenne », la didascalie « Il ne bouge pas » (C-12) réduit son acte de parole à un acte au mieux illocutoire⁴. L'imperturbabilité du Fils sera d'ailleurs rigoureusement maintenue tout au long de la pièce.

4. On se référera à l'article « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », dans lequel Jeannette Laillou Savona (1980) délaïsse le premier modèle de J. L. Austin – constatatif et performatif – pour adapter le second, enrichi par John Searle, au texte théâtral.

Cendres de cailloux lance un défi semblable, car même lorsque Coco termine son dernier récit et tente une communication directe en disant : « Heille ! Pascale ! Danse !^o Danse, danse avec la vie ! » (CC-125), la temporalité se dresse à nouveau entre les personnages ; et s'il est joli que Pascale soit la dernière à quitter la scène, il ne faut pas nécessairement y voir une preuve de ses capacités médiumniques. En fait, seules les scènes rejouées peuvent se réclamer des fonctions illocutoires et perlocutoires ; c'est pourquoi le *Chant du Dire-Dire*, malgré sa soumission au récit, offre la plus grande variété d'actes de parole. Des phrases comme « Fred-Gilles, espèce de pâmé, enlève la nappe de sur la tête de ta sœur » (CDD-61) ou « William, va serrer la bière » (CDD-57) sont nettement plus faciles à catégoriser que celle où Fred-Gilles déclare, par exemple : « Fred-Gilles avait dit à William les recommandations de Rock » (CDD-24). De là à dire que les récits s'adressent tout simplement au spectateur, il n'y a qu'un pas.

Pourtant, ce serait faire preuve d'une trop grande foi en la nature intrinsèquement théâtrale des pièces de Danis. Le récit théâtral traditionnel se définit justement par sa fonction illocutoire : il informe, ce qui implique qu'il est reçu. Si l'interlocuteur choisi était effectivement le spectateur, la fonction illocutoire serait sauvée ; cependant, il n'y a aucun signe explicite du public dans les pièces de Danis. À aucun moment les personnages ne dirigent leurs propos vers un auditeur extérieur. Cela signifie donc que le Fils, puis tous les personnages des autres pièces parlent tout seuls, dans un mouvement de confession qui n'a rien de spontané. De plus, leur justification est toujours personnelle ; la Mère dit : « Les choses, faut que ça finisse par sortir^o sinon on meurt avec » (C-23), Shirley aurait voulu « vivre autre chose » (CC-84), et Coco déclare : « Je cherche un rêve^o un rêve que je pourrais m'inventer^o une fois pour toutes » (CC-90). Les trois frères Durant font bien leur récit « pour la suite du monde » (CDD-88), mais personne n'est désigné pour le recevoir, tout comme le Fils et Coco montrent des photos sans jamais préciser à qui. Les récits des pièces de Danis sont, foncièrement, des actes purement locutoires, scéniques par décret plutôt que par nature.

* * *

Les pièces de Danis n'en sont pas moins réussies pour autant. Quoi qu'il en soit, elles vont à l'encontre de l'utilisation canonique du récit, telle qu'inspirée d'Aristote, établie par le classicisme et résumée ainsi par

Racine : « Une des règles du théâtre est de ne mettre en récit que les choses qui ne peuvent se passer en action » (cité dans Pavis, 1996 : 294). De fait, lorsque le récit devient prépondérant, tous les principes fondateurs du théâtre sont remis en question : la scène n'est plus qu'accessoire, le personnage se mue en narrateur, et la parole perd de sa spécificité. Dans le théâtre de Marguerite Duras, déjà, il y avait de ces personnages fantômes que seule la parole pouvait tirer des limbes ; mais c'est surtout avec des auteurs tels Koltès ou Minyana que le récit a été transformé en point d'appui de toute la structure dramatique. On doit alors s'interroger sur les motifs de cette tendance, qui n'est peut-être qu'une mode, comme en témoignerait l'abandon graduel, chez Danis, de longs passages narratifs.

On peut se demander s'il ne s'agit pas d'une nouvelle façon de repenser le sujet dont le théâtre de l'Absurde avait signé la mort psychologique. Cette soumission de l'être à la parole peut être perçue comme le prolongement de la recherche d'un autre statut pour le personnage de théâtre. Peut-être Danis offre-t-il lui-même une part de réponse lorsqu'il décrit le personnage de Noéma, dans *Le Chant du Dire-Dire* : « Que Noéma soit visible ou non sur la scène, selon les choix artistiques requis par la mise en scène, il est nécessaire que l'on sente qu'elle est bien vivante dans le sens du souffle, bien en chair dans le sens d'être humain, bien attentive dans le sens d'une réelle présence » (CDD-10) ? Ainsi donc, le corps et la présence sont dissociés, au même titre que la parole et l'histoire. La folie et la mort font naître une partition textuelle libérée de toute caractérisation et, par extension, de toute intention psychologique explicite. Dès lors, le théâtre ne peut plus se définir uniquement par la *mimesis* aristotélicienne : les comédiens, aux prises avec une composition vocale et non fictive, doivent travailler dans l'intangible afin de composer ce qu'on pourrait appeler une intonation du texte, à défaut d'une interprétation. Peut-être faudrait-il alors réviser la hiérarchie des composantes théâtrales afin que l'action ne règne plus en maître, afin qu'elle laisse plutôt une place à la vie, au souffle, à l'être humain et à la présence ?

Boursière du Conseil de recherches en sciences humaines (CRSH) du Canada, Nadine Desrochers prépare une thèse, à l'Université d'Ottawa, sur le récit dans le théâtre contemporain. Comédienne, elle a joué, entre autres, dans Narcisse de Robert Marinier, au Centre national des Arts, et dans L'homme effacé, de Michel Ouellette, au Théâtre du Nouvel-Ontario. Elle a également occupé le poste de chroniqueuse culturelle de l'émission Le weekend à l'antenne de Radio-Canada (Ottawa), pendant deux ans.

Bibliographie

- CAHIERS DE THÉÂTRE JEU (1994), « Dramaturgies » (dossier consacré à Daniel Danis), n° 70 (mars), p. 98-119.
- DANIS, Daniel (1992), *Cendres de cailloux*, Montréal/Paris, Leméac/Actes Sud.
- DANIS, Daniel (1993), *Celle-là*, Montréal, Leméac.
- DANIS, Daniel (1996), *Le Chant du Dire-Dire*, Paris, Théâtre Ouvert.
- DORT, Bernard (1988), *La représentation émancipée*, Paris, Actes Sud.
- GENETTE, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Éditions du Seuil.
- GENETTE, Gérard (1983), *Nouveau discours du récit*, Paris, Éditions du Seuil.
- LAILLOU SAVONA, Jeannette (1980), « Narration et actes de parole dans le texte dramatique », *Études littéraires*, vol. 13, n° 3, p. 471-491.
- LESAGE, Marie-Christine (1996), « Archipels de mémoire. L'œuvre de Daniel Danis », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 78, p. 79-89.
- MAREST, Étienne (1987), « Le théâtre contaminé par la narration », *Théâtre/Public*, n° 74, p. 32-33.
- MOSS, Jane (1997), « Larry Tremblay et la dramaturgie de la parole », *L'Annuaire théâtral*, n° 21 (printemps), p. 62-83.
- PAVIS, Patrice (1996), *Dictionnaire du théâtre*, Paris, Dunod.
- ROBERT, Lucie (1996), « Les revenants », *Voix et images*, n° 64, p. 159-167.
- SARRAZAC, Jean-Pierre (1981), *L'avenir du drame*, Lausanne, Éditions de l'Aire.
- SCHLOKER, Georges (1994), « La parole affolée », *Cahiers de théâtre Jeu*, n° 72 (septembre), p. 104-108.
- UBERSFELD, Anne (1982), *Lire le théâtre*, Paris, Messidor/Éditions sociales.