

Archipels de mémoire L'oeuvre de Daniel Danis

Marie-Christine Lesage

Number 78, 1996

Dramaturgie : nouveaux horizons

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27170ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Lesage, M.-C. (1996). Archipels de mémoire : l'oeuvre de Daniel Danis. *Jeu*, (78), 79–89.

Archipels de mémoire

L'œuvre de Daniel Danis

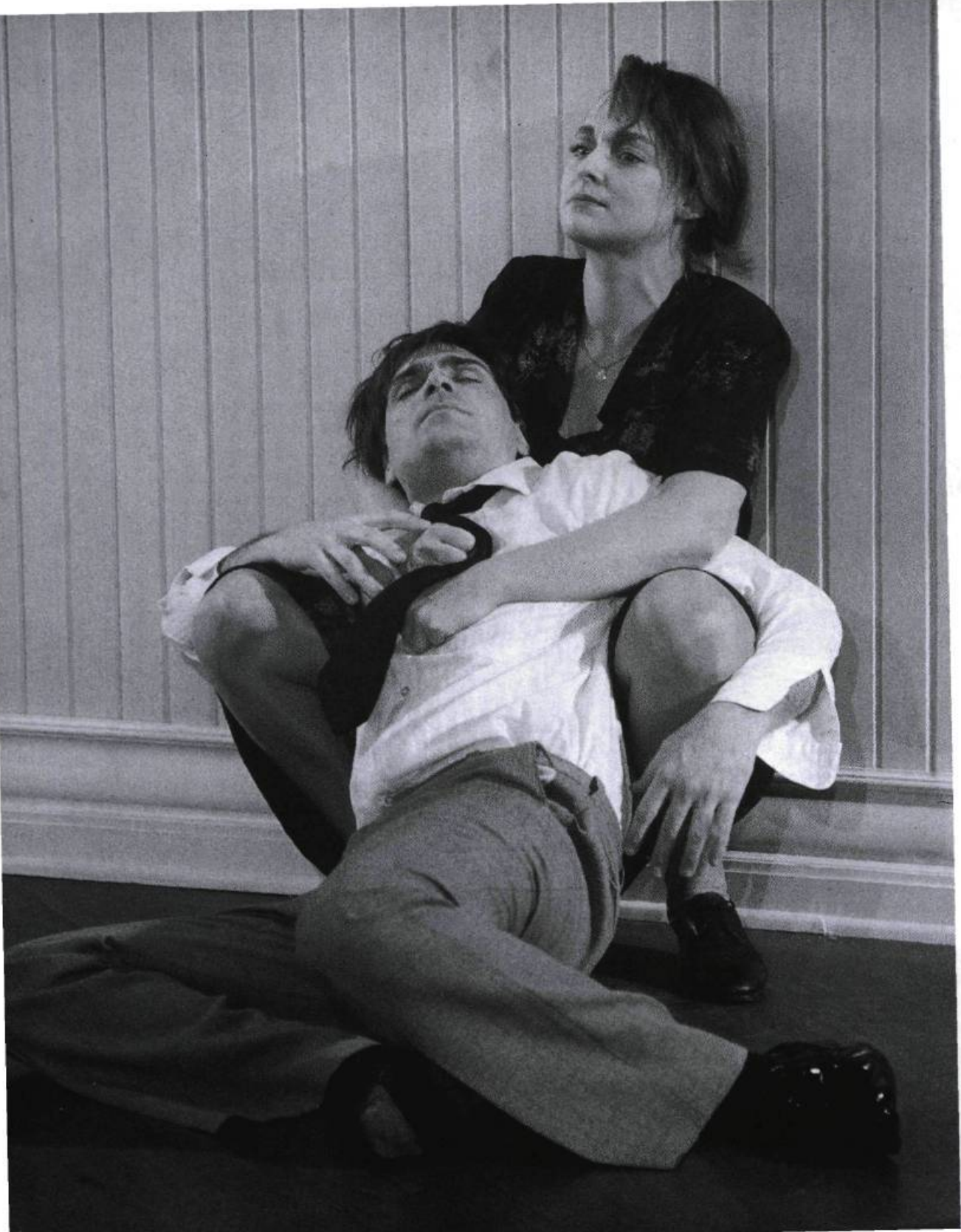
Encore jeune, quoique déjà reconnue, la dramaturgie de Daniel Danis¹ se présente comme une œuvre hybride, qui participe à la fois de la logique spatiale du fragmentaire et de celle, temporelle, de la mémoire. Malgré leurs formes atomisées, *Celle-là* et *Cendres de cailloux* convient le lecteur et le spectateur à plonger dans le pur sensible, sur la trace de résidus de matière, d'objets perdus, fossilisés dans les tréfonds de la conscience. Ce n'est donc pas un hasard si la mémoire circonscrit l'espace de ces textes : ne vivons-nous pas, aujourd'hui, une manière d'effritement de la mémoire et des sensations qui l'accompagnent ? Au siècle de la vitesse, l'oubli règne en maître. Le théâtre peut-il encore s'ériger en aire de résistance ? Ainsi que l'a déjà constaté Georges Banu, « le théâtre, après avoir connu la fascination du présent, du monde, découvre de plus en plus aujourd'hui que sa vocation est de l'ordre de la mémoire. C'est sa manière de résister à la pression de l'audiovisuel et à tout ce qu'il entraîne comme exacerbation de l'actualité² ».

La mémoire forme la charpente de la dramaturgie de Daniel Danis. En effet, *Celle-là* et *Cendres de cailloux* ont pour points de départ des drames qui ont déjà eu lieu : c'est pendant et après la mort – physique ou psychique – d'un des personnages que commencent les deux pièces, ce qui d'entrée de jeu inverse l'ordre linéaire habituel où la mort est l'aboutissement du drame. De la sorte, ces pièces s'attardent davantage à mettre en relief le mouvement par lequel la mémoire s'emploie à retracer les événements antérieurs. L'expérience du temps est non plus chronologique ou historique, mais mémorielle et éclatée par les réminiscences du passé. L'action des protagonistes procède d'un mouvement intérieur, celui de l'anamnèse. Entre la mémoire et l'oubli, l'anamnèse « consiste en des surgissements inexplicables de souvenirs vagues, chargés d'une fécondité inépuisable, qui transcendent le temps³ ». Ces traces du passé, qui s'enracinent dans des images concrètes et des sensations physiques, vont resurgir par le biais des mémoires individuelles. L'écriture qui en découle impose un rythme et une structure nouvelle : un temps théâtral suspendu par le souvenir, une structure diffractée par les mémoires subjectives qui se croisent et se juxtaposent, se contentent sans jamais s'entendre.

1. Nous omettons délibérément *les Nuages de terre* étant donné que ce texte est le fruit d'un travail collectif avec *Les Deux Mondes* et le Ki-Yi M'Bock.

2. Georges Banu, « De l'histoire vers la mémoire », *l'Annuaire Théâtral*, n° 5-6, aut. 1988-print. 1989, p. 29.

3. Irène Perelli-Contos, « Le discours de l'orange », *ibid.*, p. 324.



Ce qui saisit d'abord dans ces deux œuvres, c'est leur univers volcanique et implacable. *Celle-là*⁴ met en scène trois personnages, le Vieux, le Fils et la Mère, qui se retrouvent dans l'appartement de celle-ci après qu'elle a été tuée par des voleurs sanguinaires. Cependant, même si dans le texte leurs paroles se croisent, les personnages présents dans cet espace unique ne vivent pas dans un temps homogène : comme l'indiquent les didascalies, la Mère parle pendant les quelques minutes qui précèdent sa mort, le Vieux pendant la nuit du meurtre et à l'arrivée du Fils, et le Fils le troisième jour, alors que le corps de la mère n'est plus dans le logis. Cet agencement contribue à créer l'image du concert silencieux des consciences subjectives qui se rejoignent dans l'intemporel. L'anamnèse des protagonistes, déclenchée par la mort, conduira chacun à reconstituer, par bribes de souvenirs individuels, leur histoire commune marquée d'un fatal gâchis. La Mère est une femme damnée dont les désirs et la sensualité débordante auront été constamment étouffés, réprouvés par une communauté rurale à la morale rigide. Repoussée par sa famille, elle est mise à l'écart dans un logement, sous la surveillance du « Vieux d'en haut », avec qui elle aura un enfant. Mais son corps, trop longtemps frustré, va commettre un geste de violence irréparable : dans un accès de rage convulsive, elle tentera de tuer son fils. Ce geste le condamnera à rester « dans sa tête d'enfant » alors que la Mère ne dira plus « un mot de la bouche cousue dedans la tête cousue ». La mort tragique de la Mère, sur laquelle s'ouvre la pièce, éveille donc chez les personnages le souvenir d'un autre choc traumatique, celui qui a marqué l'éclatement du trio familial. Dans les faits, la Mère durant son agonie de même que le Fils et le Vieux devant son décès vivent tous cet instant où, face à la mort, on voit sa vie défiler comme une succession de tableaux vivants ; ces tableaux condensent les moments marquants de la vie. Aussi la pièce se structure-t-elle en suivant la cohérence propre à la mémoire de chacun des personnages, laquelle opère par sauts, par associations, par fragments événementiels.

De même, dans *Cendres de cailloux*⁵, c'est par les soliloques des personnages que le drame va être reconstruit. Au départ de la pièce, encore ici, le drame a déjà eu lieu, et c'est sur les cendres d'une tragédie que va s'activer tour à tour la mémoire des protagonistes pour nous faire pénétrer dans la cruelle histoire d'une existence par deux fois ruinée. Clermont, dont la vie semble suspendue depuis le viol mortel perpétré sur sa femme par un désaxé, va tenter de se refaire « une deuxième peau » en se réfugiant à la campagne avec Pascale, sa fille de onze ans. Mais le petit village de Saint-Raymond-de-Portneuf, près duquel il achète une vieille ferme, abrite de jeunes fauves désœuvrés, des êtres « faits de rage et d'ennui », qui organisent des rituels macabres les vendredis soir et font des pactes de sang avec la mort. Au centre de ce quintette, une seule femme, Shirley, qui va essayer de percer le silence de celui qu'on surnomme « cailloux », parce qu'il est silencieux comme une pierre et qu'il passe ses journées à vider sa cave remplie de cailloux. Celle dont le sein est tatoué du mot « macchabée » va ainsi réactiver le cycle de la fatalité : éprise de Clermont, mais liée à un serment solennel avec Coco – « Macchabée va visiter Cailloux » –, elle se verra contrainte de

Isabelle Miquelon (la Mère) et Jean-François Pichette (le Fils) dans *Celle-là* (Espace GO, 1993). Photo : Yves Renaud.

4. Pour une description plus détaillée de la pièce, voir la critique de Patricia Belzil, *Jeu* 66, 1993.1, p. 145-150.

5. Voir l'article de Patricia Belzil, « Le rituel de la vie », *Jeu* 70, p. 98-104.



Paul Savoie (Clermont),
Catherine Sénart
(Pascale), Isabelle
Miquelon (Shirley) et
Stéphane Simard (Coco)
dans *Cendres de cailloux*
(Espace GO, 1993).
Photo : Yves Renaud.

tenir parole une dernière fois. Le subterfuge trop réaliste qui simulera la mort violente de Shirley rouvrira brutalement la blessure de Clermont, sectionnant définitivement et sa tête et son cœur : « Mon père demeurera perdu en lui. Il ne s'est jamais relevé. Perdu en lui, absent du monde. »

Le rituel de la terre brûlée

Véritables tragédies modernes, *Celle-là* et *Cendres de cailloux* présentent une image corrosive de la vie. Mais, de façon plus essentielle, elles offrent la vision d'un monde qui semble fluctuant et instable, comme au bord de l'abîme. Cette impression est donnée par la forte présence du désordre et du hasard, de cette part irrationnelle du comportement humain et de l'existence qui, sous les dehors du meurtre et de la destruction, vient ébranler les certitudes d'un monde apparemment stable et prometteur. Ce chaos survient sous deux formes : celle qui appartient au hasard du monde extérieur et qui se présente comme un accident destructeur – ce sont les inconnus qui font irruption de façon sauvage chez la Mère de *Celle-là* et la femme de Clermont, les assassinant sans autre motif apparent que la démence⁶ ; l'autre forme appartient au monde intérieur des pulsions irrationnelles et violentes des personnages – cette pulsion morbide se manifeste dans la fureur épileptique de la mère qui tentera de tuer son fils, sa seule création, ainsi que dans la démence de jeunes qui fomenteront un

6. Nous retrouvons ici un sujet qui caractérise une bonne part de la dramaturgie contemporaine, entre autres par cette irruption d'une violence arbitraire, perpétrée froidement sans que l'on puisse y trouver une raison ou une explication originelle telle la vengeance, la jalousie, le pouvoir, le règlement de compte, bref tout ce qui a caractérisé la cohérence propre à la tragédie antique et classique, ainsi qu'au drame moderne. On pense à *Chutes* de Gregory Motton ou à *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès. Cette violence arbitraire, ainsi illustrée, laisse l'impression d'un monde livré au chaos.

plan diabolique contre Clermont, dans le but de lui faire revivre le choc subi lors de la mort brutale de sa femme. Cette part irrationnelle de l'existence, où la mort et la folie règnent et opposent leur absolu à l'espoir, à l'amour, à la pulsion fondamentale de vie, compose le cœur de ces pièces et illustre le déchirement entre les forces de cohésion et de désintégration qui traversent la vie. Aussi, cette représentation complexe d'une humanité portée par les tragédies de sa propre démence met de l'avant la fragilité de nos certitudes de même que l'image d'un monde en pleine déliquescence, qui porte en lui un principe inéluctable de corruption et de décadence.

La mémoire

Ces tragédies, du fait qu'elles sont remémorées par des consciences en vie, à l'agonie (la Mère, Clermont) et même mortes (Coco à la fin), se présentent comme un travail de deuil ou de résurrection et posent la question de l'après-catastrophe. S'appropriant littéralement la petite mythologie du Québec – la religion, la famille, la mère, le milieu rural, le tabou de la sexualité et du plaisir charnel, la violence, etc., l'auteur crée une sorte de mise à mort des modèles qui appartiennent au passé ou qui semblent aujourd'hui inadéquats. Les mythes, archaïques et modernes, révèlent les modèles sous-jacents à nos comportements collectifs. Or, que cette mise à mort des modèles passe par la réappropriation de la mémoire et par l'anamnèse de chacun des protagonistes rappelle que, dans son sens originel, recouvrer la mémoire équivaut à retrouver la conscience de son identité, que *anamnêsis* signifie réveil et exprime « l'abolition (ou la transcendance) de la condition humaine, la liberté, la délivrance », et que l'oubli, « équivaut au sommeil, mais aussi à la perte de soi-même, c'est-à-dire à la désorientation, à l'aveuglement⁷ ». L'oubli voue à la répétition du malheur, et c'est pour s'en désolidariser que l'on fait acte de mémoire, que l'on se souvient des mythes... Entreprise paradoxale qui implique de re-connaître, de revivre son origine pour se délivrer de son poids : « Les choses, faut que ça finisse par sortir / sinon on meurt avec. / On s'étouffe », dira la Mère. Le théâtre de Daniel Danis met symboliquement à mort les inadaptés pour être en paix avec le passé : « Ces inadaptés sont les monstres du passé qui hantent le présent. Leur mise à mort est une appropriation de la mémoire du passé, nécessaire pour s'adapter aux exigences du présent⁸. » Aussi est-il possible d'aborder cette dramaturgie à l'architecture mnémonique comme la théâtralisation d'un rituel de passage : passage entre un monde qui agonise et l'aurore d'un autre encore informe, dont les personnages emblématiques sont Pascale et Pierre, les deux enfants qui auront été les témoins souvent silencieux de la tragédie de leurs parents. La question de l'après-catastrophe pourrait ainsi se résumer à ceci : comment exister, vivre, aimer, jouir avec tant de cendres derrière soi et avec la conscience aigüe de la mort à ses côtés ?

Les sensations retrouvées

Ce travail de la mémoire amène le lecteur ou le spectateur à plonger au plus près de la perception subjective des personnages. Ces personnages ne racontent pas les événements, mais ils les revivent avec les sensations et les émotions antérieures. La reviviscence du passé propre à l'anamnèse, ce parcours des traces laissées en soi par les évé-

7. Mircea Eliade, *Aspects du mythe*, Paris, Gallimard, 1963, p. 143-145.

8. Irène Perelli-Contos, *op. cit.*, p. 325.



Marc Legault (le Vieux),
Jean-François Pichette et
Isabelle Miquelon (la
Mère) dans *Celle-là*
(Espace GO, 1993).
Photo : Yves Renaud.

ments, entraîne un style d'écriture qui colle aux sensations retrouvées et confère une force d'évocation poétique aux pièces ; cette écriture permet également de pénétrer plus à fond dans l'univers intime des personnages. Dans *Celle-là*, l'auteur développe une langue organique, à la fois brute et naïve, où seul le corps raisonne, l'espace de la sensation intérieure submergeant ainsi le lecteur. La pensée intérieure du Fils « resté dans sa tête d'enfant » va permettre une écriture arrimée aux perceptions corporelles primaires et subjectives : « un bébé plus loin qui pleure avec l'écho des corridors » ou encore « le corps de ma mère qui bougeait de petit à grand » et « J'entre dans le logis de la même senteur de quand j'étais haut comme un petit arbre de pommes rouges ». Cette écriture sculpte la sensation à même la matière des mots, et projette un langage instinctif qui, s'il demeure marqué d'ingénuité chez le Fils, prend une tournure davantage impulsive chez la Mère : après sa violente crise, elle dira : « Mon bras tout seul voulait le tuer. » L'intelligence du corps qui, chez Shirley de *Cendres de cailloux*, saisit les sentiments avant la tête – « Derrière le comptoir / le corps s'est relevé / sans que je le demande. / Partout sur mon corps / la chair de poule / les yeux dans l'eau. / Ce gars-là était dans ma peau » – devient une source incontrôlable de destruction chez la Mère. Cette impulsivité du corps – qui fait dire au Fils : « ma main très large l'a vu son kodak » –, ce corps étranger qui échappe au contrôle de la raison et agit de façon indépendante, illustre le déchirement entre l'âme, le corps et le cœur qui atteint ces êtres et les voue au chaos. À ce propos, le Vieux constate : « La tête est là, à supposons / les pieds vont dans le sens opposé / les bras par là, et le cœur rouge tourne en rond. / On a mal à notre cœur. »

Une géographie du corps

L'écriture de *Cendres de cailloux* s'accorde également à l'univers rêche de l'œuvre, tout en déployant un rythme incantatoire et lyrique. Ici, les images se moulent au milieu à la fois sauvage et vierge où se déroule le drame, pour créer une géographie du corps et des sensations qui instaure un lien de fluidité entre la langue et l'univers tellurique de la pièce. Une circulation d'images suggestives évoque les énergies souterraines de la terre et du sang, de la vie animale et minérale, pour illustrer les sensations que ressentent ces personnages d'écorchés vifs. Clermont dira qu'il a « du sang de bœuf dans les veines », Shirley qu'il est « un caillou aux yeux de loup », Coco que « Shirley, c'est pas un trou / c'est un volcan » et Shirley : « Je crachais du feu / Je crachais le sang de la terre » pour faire allusion à sa haine viscérale. Les figures animales et minérales renvoient le plus souvent à l'âme des personnages, façonnée par leur lieu d'origine. L'espace est sauvage comme la bête à la « gueule de carcajou » qui ronge la cervelle de Coco, rocailleux et dur comme le cœur enseveli de Clermont : « Va jusqu'au lit de son corps. / Au fond tu trouveras une montagne de cailloux. / C'est là que tu verras son cœur / sous une grosse pierre. / Tu la soulèveras pour le décoincer », dira M^{me} Huot à Shirley. Par ces associations, le texte porte un souffle lyrique et demande une interprétation qui s'enracine dans les qualités sonores et musicales des scènes plutôt qu'uniquement dans leur sens. Cet aspect de l'écriture, qui semble appeler la scansion et une forme de récitation poétique, apparaît d'autant plus significatif si l'on retourne à l'origine antique de la narration cérémonielle, où la récitation était « assimilée à un charme puissant » et aidait à provoquer « la présence réelle du héros⁹ ». Vue sous cet angle, la forme même de l'écriture semble s'inscrire dans le réveil et la réanimation propre à l'anamnèse, cette dernière prenant l'aspect d'une invocation des morts et des fantômes du passé. La mémoire se charge alors d'un pouvoir mythologique : « [...] l'homme moderne garde encore au moins certains résidus d'un « comportement mythologique ». Les traces d'un tel comportement mythologique se décèlent aussi dans le désir de retrouver l'intensité avec laquelle on a vécu, ou connu, une chose *pour la première fois*¹⁰. » *Cendres de cailloux* est imbibé d'images symboliques qui renvoient au modèle du mythe et de la tragédie antique. D'abord par le retour ou la répétition circulaire du même schéma tragique : le même drame aura lieu deux fois pour Clermont, laissant une impression de fatalité et « d'éternel retour ». Ensuite, la pièce met en scène des personnages emblématiques qui, à la limite, n'appartiennent pas au monde de tous les jours. Shirley, la « déesse des bois », celle par qui le malheur arrive, se croit investie d'un « pouvoir de destruction » ; Coco parle d'elle comme d'une papesse, une prêtresse qui parle à la terre, il la nomme « la plus liturgique » du groupe. De même, Coco parle de « Gulka », la bête imaginaire qui l'habite, comme d'une « sorte de dieu méchant » qui lui fait manger les bactéries, les virus, les microbes, « tout ce qui est pourri », alors que Clermont, qui a « une tête de dieu / une gueule de démon / et des yeux de loup », porte au visage la trace du « guerrier fatigué ». Le mot macchabée, tatoué sur le sein de Shirley, condense à lui seul l'esprit de l'œuvre : macchabée a trait à la mort et procède d'un culte ancien, celui des morts ; c'est par extension que le terme en est venu à désigner un

9. Mircea Eliade, *op. cit.*, p. 20.

10. *Ibid.*, p. 232.

cadavre humain¹¹... Cette danse de la mort, qui unit déesse, démon et guerrier possède ses talismans et ses spectres, ses rituels et ses sacrifices. Le sacrifice de la vache à Maillot, qui se fait « au nom de la haine qui se propage / comme une tornade sur la terre », tient à la fois de la démence et de l'exorcisme. Car ce rite archaïque que constitue le sacrifice manifeste surtout un besoin de se libérer de l'angoisse : « Meurs pour nous, vache », clame Coco. Depuis toujours, par le sacrifice ou l'immolation, l'être humain « a non seulement voulu attirer la fortune, mais exorciser le désordre et l'incertitude, et non seulement le désordre et l'incertitude extérieurs, mais aussi les puissances prodigieuses de désordre et les incertitudes ontologiques que son cerveau a fait surgir dans le monde¹² ». Le mouvement de la mémoire, ainsi chargé d'images archaïques, s'apparente à une tentative de dépasser la tragédie individuelle, vécue au quotidien, pour l'enraciner dans l'universelle marche du monde. Il en résulte une œuvre riche et hybride, qui mélange archaïsme et modernisme, symbolisme et réalisme.

L'hybridation poétique

Ce mélange entre symbolisme et réalisme, ainsi que la concordance établie entre la forme de l'écriture et les thématiques explorées, contribuent à l'intensité et à la cohérence qui se dégagent des textes de Daniel Danis. Dans *Celle-là*, cette concordance est le fruit d'une métaphore originale qui associe la mémoire à une série de clichés photographiques. La mémoire n'est-elle pas, tout comme la photographie, un processus *analogique* de saisie du réel, c'est-à-dire une conservation du passé dans des images ? Le Vieux lance ce jeu d'association métaphorique lorsque, devant la dépouille de la Mère, il dira : « Je n'ai rien vu. Juste des images en arrière de mes yeux. Revoir notre vie ensemble. Ça s'allumait, puis ça s'éteignait. » Au départ, la pièce illustre ce qui enclenche le processus *mnésique*, ainsi que le fonctionnement analogique ou associatif par lequel les événements et les éléments sont associés dans la mémoire. Par exemple, le Fils entre dans l'appartement et voit une photo de sa mère. Il dit : « Je pense à ma mère [...] celle que je vois sur la photo. [...] La photo dit [...] », et alors s'effectue l'immersion instantanée de la pensée dans ce moment où la photo a été prise : « 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 tombe. Un souvenir brusque. » Ce souvenir brusque va appeler d'autres images et sensations qui ont précédé la prise de la photo. Cette représentation de la mise en marche de la mémoire introduit par la suite un principe de composition pour l'ensemble de la pièce : celle-ci apparaît structurée comme des éclairs de mémoire mis en apposition. De la sorte, la mémoire s'associe à l'idée d'une série de clichés photographiques qui se seraient imprimés dans la conscience comme sur une pellicule photo. Ces images peuvent demeurer à l'état latent, ne jamais être développées – elles n'auront alors d'existence que virtuelle –, ou encore elles peuvent être ramenées à la lumière et perçues par la conscience. Tout comme la photo qui fige le passé dans des images glacées, la mémoire allume et éteint le projecteur sur des images imprégnées et fixées dans l'esprit. La vie passée apparaît comme un « kodak déterré », ainsi que l'indique le titre

11. *Le Dictionnaire historique de la langue française*, Tome II, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1992, p. 1158.

12. Edgar Morin, *op. cit.*, p. 160.



Paul Savoie (Clermont) et Catherine Sénart (Pascale) dans *Cendres de cailloux* (Espace GO, 1993). Photo : Yves Renaud.

sépare la pose initiale du papier final¹³. » De là à conclure que la quête de la mémoire s'oppose justement à l'instantanéité et à la désacralisation de la vie, il n'y a qu'un pas. Il devient alors intéressant de souligner la complémentarité des deux pièces : alors que *Celle-là* marque métaphoriquement le recul du symbolique, *Cendres de cailloux* en réactive les empreintes premières, archaïques. Manifestement, la dramaturgie de Daniel Danis se démarque de l'esprit du temps en associant images modernes et mythiques comme autant de questions posées à notre présence au monde.

Un jeu d'orchestration

L'organisation du sens en couches superposées caractérise les deux pièces de l'auteur : elles tressent des entrelacs d'images qui se répondent en de multiples formes et selon divers points de vue. Cette écriture protéiforme en appelle à l'imaginaire du lecteur et du spectateur pour laisser entrevoir toute sa richesse. Mais elle s'associe également

du seizième tableau, ou encore comme « un ruban plein de souvenirs collés dessus ». Aussi, ce qu'il reste du film d'une vie n'est qu'une banque d'images collées à la mémoire, comme sur une pellicule photo, qui défilent en fragments sur l'écran de la conscience. La métaphore de la photographie, en plus de structurer l'ensemble en une succession d'instantanés de mémoire, file un réseau d'images se répondant d'une séquence à l'autre ; du souvenir brusque qui apparaît à la vue d'une photo, on passe, à la seizième scène, à l'allusion : « Regarde ma mère, on dirait une photo collée à la vitre. Des fois, je pensais : une mère morte. » L'allusion et la métaphore, qui alimentent le texte d'un second degré de lecture, enrichissent la trame événementielle d'associations faites entre le « kodak », les photos, l'ours glacé, une statue figée, une tombe et la mort, le tout lié à la mémoire. Si le paradoxe de la photographie est de figer le vivant – créer la mort ? – en voulant conserver la vie, à l'inverse, le mouvement de la mémoire consiste à dégeler les clichés figés dans la conscience, à redonner vie aux statues du passé. Comme l'a écrit Roland Barthes à propos de la photographie : « Contemporaine du recul des rites, la photographie correspondrait peut-être à l'intrusion, dans notre société moderne, d'une Mort asymbolique, hors religion, hors rituel, sorte de plongée brusque dans la Mort littérale. La Vie/la Mort : le paradigme se réduit à un simple dé clic, celui qui

13. *La Chambre claire. Notes sur la photographie*, Paris, Éditions Cahiers du Cinéma, Gallimard/Seuil, 1980, p. 144-145.



à un mode de composition qui commande un second degré de lecture. Ce qui crée, encore ici, une forme d'hybridation entre une sculpture de la sensation mémorielle à même les mots, et une sorte de « métadrame¹⁴ », à saisir comme une partition jouée sur un second plan de signification. Dans *Cendres de cailloux* comme dans *Celle-là*, il n'y a pas à proprement parler de dialogues directs entre les personnages, mais un agencement des mondes intimes qui se révèlent en alternance. Les voix solitaires ne se rencontrent jamais que pour le spectateur, et le dialogue indirect des consciences entre elles, instauré par l'auteur, prend l'aspect d'un ingénieux artifice qui permet de rendre dicible l'indicible. Ce métadialogue des mondes intimes débouche sur une « insularisation¹⁵ » du drame qui laisse une sensation d'emmurement des êtres en eux-mêmes. Le dialogue silencieux des consciences entre elles projette l'image de l'impossible communication mutuelle. Ainsi, la Mère restera « figée de partout », le Fils s'isolera dans « un silence de tortue » et Clermont dans un silence de pierre, ces images scellant l'impression d'immobilité et de durcissement d'êtres cassés par le destin.

Jean-François Pichette
(le Fils) et Marc Legault
(le Vieux) dans *Celle-là*
(Espace GO, 1993).
Photo : Yves Renaud.

14. Jean-Pierre Sarrazac définit le terme de métadrame comme une « sorte de reconstitution, entrecoupée de commentaires, de conjectures, d'hypothèses renvoyant à un point de vue intérieur et subjectif de chacune des parties prenantes », *Théâtres intimes*, Paris, Actes/Sud, 1989, p. 86.

15. *Ibid.*, p.10.

De même, le Vieux s'adressant en pensée à son fils dira : « Pierre, à ton retour, on parlera. On va se souvenir ensemble des belles affaires », quoique rien ne laisse supposer que le dialogue aura réellement lieu. Surimposée à cette insularisation du drame, l'orchestration en alternance des voix subjectives crée une sorte de tournoiement autour de l'événement tragique pour finalement circonscrire une vision relativisée – ou complexifiée ? – par la perception de chacun. En effet, les événements ne sont pas objectivement « donnés », mais « construits », coproduits par la mémoire des personnages, ce qui traduit la diversité et l'instabilité de notre vision du monde. Dans ce contexte, l'action dramatique n'est pas montrée mais *suggérée* par le rythme saccadé et haletant auquel s'enchaînent les monologues. Cette dramaturgie ne serait-elle pas à interpréter à la manière d'un trio ou d'un quatuor à cordes ? On y retrouve en effet des jeux de rythme, par l'agencement plus ou moins rapide des soliloques, des jeux sonores, des accords poétiques, et des jeux de contrastes – entre la naïveté des pensées intérieures du Fils qui rêve d'une lune toute ronde, et la violence impulsive de celles de la Mère qui sent la crise venir, pensées auxquelles se juxtaposent celles du Vieux envahi par un sentiment d'impuissance, parce qu'il n'a pu être là pour arrêter le drame. Ces métadiálogos n'appellent pas de réponses, ils présentent la complexité des malentendus qui minent toute relation. Ils illustrent les trous noirs, les zones d'ombre et d'interférence qui brouillent la libre communication entre le monde intérieur et l'action extérieure.

Ces archipels de mémoire, telles des îles sculptées à même la sensation vive, marquent l'indélébilité du passé sur le présent, réaniment la conscience de notre continuité dans le temps et éveillent une sensorialité trop souvent engloutie par le rythme fou qui agite notre époque. Une dramaturgie forte, qui témoigne à la fois des ruines du monde et de la quête désespérée de la conscience contemporaine. ◆