

Rêver la guerre Entretien avec Daniel Danis

Michel Vaïs

Numéro 117 (4), 2005

Théâtre et guerre

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/24691ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (imprimé)

1923-2578 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Vaïs, M. (2005). Rêver la guerre : entretien avec Daniel Danis. *Jeu*, (117), 128–135.

MICHEL VAÏS

Rêver la guerre

Entrevue avec Daniel Danis

Sculpteur et écrivain, l'auteur a écrit *Celle-là*, *Cendres de cailloux*, *le Chant du dire-dire*, *le Langue-à-langue des chiens de roche*, *le Pont de pierres* et *la Peau d'images* et *e. Roman-dit*. Ses pièces, traduites en anglais et en allemand, ont été jouées avec succès au Québec, en France et ailleurs en Europe, où elles ont récolté de nombreux prix. Créé au Théâtre National de la Colline à Paris après une résidence d'écriture d'un an, *e. Roman-dit* a été présenté au Festival de théâtre des Amériques de 2005, dans une mise en scène d'Alain Françon¹.

À quelles difficultés un auteur peut-il se heurter lorsqu'il aborde le sujet de la guerre au théâtre, sans l'avoir vécue directement ?

Daniel Danis – Comme la plupart de mon travail est lié à des expériences de rêve et que, donc, le tiers de ma vie est baigné d'imageries n'appartenant pas au monde diurne, ces rêves sont devenus avec le temps, depuis ma tendre enfance, des matrices de compréhension du monde dans le temps direct. J'ai transféré le chaos de l'enfance dans des images de la guerre. Les images qui surgissent en moi sont des catastrophes ou des guerres. Dans ces rêves, j'apparais personnellement sous les traits d'un soldat, américain, ou allemand, qui a déjà tué. Toute cette base de connaissances est donc bien réelle, car j'entends des sons, des voix, comme s'il s'agissait de voyages astraux, ou de vrais déplacements dans l'être. J'ai donc pu sentir la mort de quelqu'un, le poignard qui frappe le corps et qui pénètre dans les os. Ou alors, voyager à l'intérieur d'un conflit, voir éclater des bombes, me trouver dans des zones de catastrophes cauchemardesques, réalistes ou non. Toutes ces « plages » ont laissé chez moi beaucoup d'échos, quand, par exemple, adolescent, j'avais vu des images sur la guerre du Vietnam et sur l'entraide prodiguée par Médecins sans frontières. J'avais lu des documents là-dessus et j'avais envie, vers 18 ans, de devenir missionnaire laïque. Tout cela est venu d'un conflit né de mes imageries intérieures.

La guerre est donc pour moi un sujet familier pour lequel je pouvais facilement avoir une résonance rapide. J'ai connu mes émotions les plus vives en regardant des livres sur la guerre, comme si j'en connaissais la matière réelle, de façon viscérale. Je ne crois pas à la réincarnation, mais cette sensibilité m'a toujours habité. Travaillant dans le domaine du théâtre, je devais faire un pas entre le monde de la connaissance *rêvique* et...

1. Voir le compte rendu de Louise Vigeant, « Guerre et paix : si loin, si proche », dans *Jeu* 115, 2005.2, p. 44-48.



Daniel Danis. Montage
photo : Marthe Lemelle.

Du monde onirique ?

D. D. – Je préfère dire « rêvique », car le domaine de l'onirisme fait référence à d'autres zones. Le « rêvique » est une base sur laquelle on a une connaissance du monde. C'est comme si je ne pouvais pas voir le monde tel qu'il est dans le présent sans l'aide d'un analyste, qui est mon miroir, soit le rêve. Je ne peux donc jamais confronter la réalité qu'en passant par le miroir du monde du rêve. Or, souvent le monde du rêve est lié à notre propre psyché : je me suis rendu compte, par exemple, qu'un tas d'images surgissaient en moi, qui m'appartenaient et qui étaient d'un autre ordre que celui des conflits interpersonnels, familiaux ou autres. Il s'agissait vraiment d'autres images qui m'interpellaient sur d'autres territoires et qui dépassaient ma petite vie. Ce monde, pour moi, est celui du rêvique. Cette zone me pousse à interroger l'être par le biais de cette imagerie. Voilà comment je le fais résonner par mon écriture.

Je ne sais pas vraiment si cela a quelque chose à voir avec ce que dit Heidegger, mais les différentes strates qui nous per-

mettent de penser l'être ne peuvent pas être réduites au je. Si l'on parle de l'étant, ou de l'être de l'être, on arrive dans des sous-couches ou des supra-couches, qui ne sont pas d'ordre psychologique, mais qui ont à voir avec des couches plus fines de l'être qui se réfléchit. Cette zone du rêvique me permet de travailler au théâtre par le biais de ce miroir. C'est comme si je lançais une image.

Vision d'enfant

Par exemple, dans *le Pont de pierre et la Peau d'images*, j'ai été interpellé par la vision d'un enfant. J'étais un oiseau qui volait à la fois au-dessus d'un champ et dans le corps de l'enfant, qui se promenait avec un seau plein de pierres. Je me suis demandé ce que pouvait bien faire cet enfant dans ce grand champ sans clôture, à la recherche d'un ruisseau. Je le voyais qui se penchait près du ruisseau avec ses cailloux. Pourquoi toujours ces cailloux qui me hantent ? Cette première image a été suivie par beaucoup d'autres, qui se répondaient en miroir et, tout à coup, la guerre est apparue.

J'ai aussi effectué tout un autre travail, sur le thème de la mort, avec des enfants. Je suis allé dans une école pendant six mois, faire improviser des enfants à partir de

certaines mots : jardin, hiver, neige, chien, fleur, voyage, etc. Et peut-être à cause des mots « neige » ou « froid », ils sont tout de suite entrés dans le vecteur de la mort. Ils ont mis le jardin au froid, ont fait apparaître un chien mort, et ainsi de suite. Nous avons donc créé de courtes pièces de théâtre sur le thème de la mort. Fort de cette expérience avec des jeunes de 7, 8 et 12 ans, j'ai pensé écrire une pièce en unifiant leurs histoires. Finalement, j'ai laissé de côté cet objet unique, particulier, très beau, et je me suis posé les mêmes questions que j'avais posées aux enfants. Dès que j'ai mis le pied sur le thème de la mort, tous mes rêves concernant la guerre me sont revenus. Et les multiples images se sont composées autour de ce conte qui passait à travers le miroir de la guerre.

Je reviens au mot « rêvique » : est-ce que c'est vous qui l'avez forgé ?

D. D. – Oui, parce que j'essaie de réfléchir à la façon dont la pensée fonctionne. Il y a le rêvique, le sphérique et l'imagique. Notre pensée ne voyage pas de manière uniforme. Comment fait-on, par exemple, pour passer entre des images vues et d'autres rêvées ? On ne peut pas recopier un rêve. C'est comme si c'était un territoire à part, celui du rêvique, comme on parle du poétique. Adolescent, à certains moments, je ne savais plus où était la réalité et où le rêve. Maintenant, cela s'est replacé, mais je me demande parfois si j'ai bien entendu ou rêvé telle chose, si telle image vient vraiment de mon passé ou si je l'ai rêvée. Car je suis toujours à la recherche de la manière dont les choses se passent dans l'écriture, et j'estime que celle-ci constitue le réceptacle de ces expériences, plutôt qu'une expérience littéraire née de mon imaginaire. En réalité, l'écriture est le dernier état de tout un vécu d'abord rêvique, sphérique et imagique, qui concerne ces allées et venues.

L'onirique tient de l'imagerie, à laquelle on accole des images du vrai quotidien – de la vie réelle. Si l'on y ajoute des expériences de l'ordre de la sensation, cette zone s'appellerait l'imagique. Et le rêvique est à côté. Dans les trois cas, et même dans le sphérique, le temps se joue. L'aspect de l'historique est joué dans le sphérique, la connaissance du vocabulaire, la langue, et ainsi de suite. Les trois ensemble constituent un voyage du corps mental, mais aussi du corps réel, où l'on vit une vraie sensation. Autant le corps imagique ou rêvique que la fonction sphérique de la langue accaparent tout cela pour s'aplatir en deux dimensions et donner de vraies lignes de texte. Le rythme tient aux résidus de l'expérience qui tombent sur la page. Pour moi, la guerre est un vecteur comme l'eau, qui est présente aussi dans plusieurs de mes pièces. Il y a aussi, par exemple, des fusils ou des seringues. Ainsi, la nuit dernière, j'ai vu des militaires tuer un jeune garçon. Cela a peut-être des liens avec les pillards de la Nouvelle-Orléans... Mais ce jeune homme ne voulait pas être tué par des militaires,



e. *Roman-dit* de Daniel Danis, mis en scène par Alain Françon. Spectacle du Théâtre National de la Colline, présenté au FTA 2005. Photo : Marthe Lemelle.

alors il s'est donné un coup de seringue dans le crâne avec des produits toxiques. De la fumée en est sortie, mais il était heureux de voir que ça marchait bien, et il s'est effondré !

L'auteur dans l'image

Même si vous n'avez pas vécu directement la guerre, vous ne semblez donc pas éprouver de difficultés particulières à l'aborder, étant donné que vous l'avez vécue autrement, par le rêve. Quelles stratégies l'écrivain doit-il employer pour parvenir quand même à aborder ce sujet, sans tomber dans le misérabilisme ou le pathos à outrance, et afin que cela demeure crédible, touchant, pertinent ?



El Puente de piedras y la Piel de imágenes (le Pont de pierres et la Peau d'images) de Daniel Danis, mis en scène par Boris Schoemann. Spectacle de la Compañía Teatral Los Endebles (Mexique), présenté à Montréal lors du Festival mondial des arts pour la jeunesse 2005. Photo: Roberto Blenoa.

D. D. – Je pense que c'est pareil dans *e* et dans *le Pont de pierres...* Le seul endroit où l'on est crédible se situe au centre de l'image. Je ne me pose jamais la question sur la manière dont cela s'écrit ou doit se jouer. Ce qui m'importe, c'est comment l'expérience est vécue. Or, celle-ci se fait d'abord sur le champ de bataille, dans l'image. Si je vis une expérience très forte, je suis plongé à l'intérieur de l'image, dans ce que Bachelard nommait le tout-matière ou le tout-air, dans lequel on peut être et se

ramifier. On n'éprouve pas la même sensation si l'on est plongé dans le liquide ou dans les airs. Plus on est à l'intérieur de cela et plus on connaît une expérience riche et forte, plus, quand on se met à écrire, on se rend compte que l'écriture est le réceptacle d'une expérience vécue. Même la langue tient de cette expérience rêvique, imagique ou sphérique.

Doit-on absolument créer une distance avec le sujet pour parler de la guerre au théâtre ?

D. D. – Pour moi, la seule manière de prendre une vraie distance est par la forme. C'est le seul moyen d'interroger, d'éviter d'être pris dans le pathos, ou que l'expérience soit liée à une forme de larmes ou à trop de psychologisation. Or la forme, c'est comme si l'on rapportait du liquide dans les mains, mais qu'ensuite il faille encore fabriquer un vase. Il faut donc trouver la matière de ce vase, sa hauteur, sa largeur. C'est là qu'on travaille comme architecte ou comme façonneur d'un espace où l'on peut mettre l'eau. C'est là que l'on réfléchit ; c'est là que l'on décide d'avoir tant de paragraphes, des phrases plus ou moins longues, tel ou tel rythme, tant de personnages. C'est là aussi que tout le vécu passe par un entonnoir pour être resitué en deux ou en plusieurs paroles.

Est-ce qu'il est important pour l'écrivain d'aller dans un pays en guerre, ou qui a connu la guerre, pour prendre le vrai pouls de celle-ci ?

D. D. – J'avais eu l'intention de le faire quand j'ai commencé à écrire *e* parce que, dans mes rêves, je me trouvais carrément dans des zones de guerre archaïque. À cela

s'ajoutent toutes les images qui me venaient d'Afghanistan et de la Géorgie. J'ai donc voulu me rendre en Tchétchénie, pour voir la guerre de près. Mais plus j'avancais dans l'écriture, plus je me suis dit que ce n'était pas cette voie que je devais suivre.

Cela dit, la France est un pays qui a déjà connu la guerre. Est-ce que cela vous a facilité les choses que de terminer l'écriture de e là-bas ? Avez-vous le sentiment d'y être compris autrement ?

D. D. – Non. D'autant que ma pièce raconte un type de nouvelles guerres, comme celle en Tchétchénie. Ce sont des conflits en vase clos, qui mêlent des armes archaïques – ou de pagaille – et d'autres technologiques. Je me suis donc dit que plus on est profondément en soi et dans l'image, plus on rejoint l'universel. C'est le choix que j'avais aussi fait chez moi, au Saguenay, où l'entière de e a été écrite.

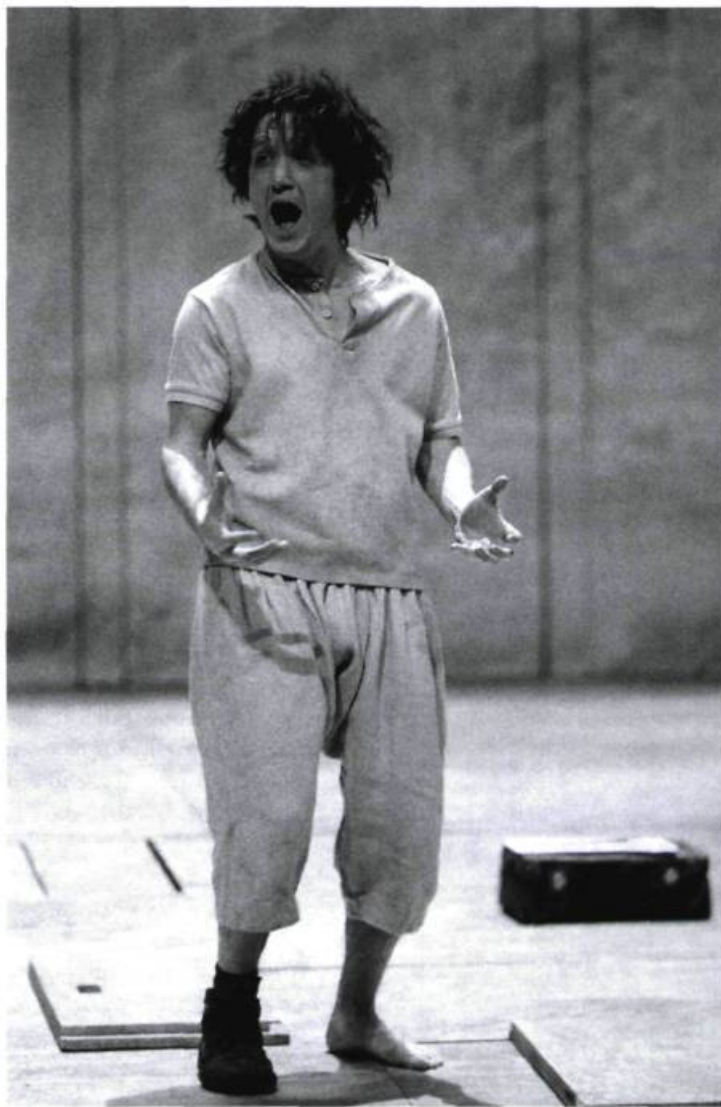
Vous ne sentiez donc pas le besoin d'aborder la guerre d'une façon documentaire.

D. D. – Non. C'est arrivé dans le domaine des arts visuels. Il me semble que dans les années 80, l'expérience d'aller vers l'extérieur, dans le monde, a nourri tout un courant d'art documenté par des voyages, des connaissances sur d'autres territoires. Je pense à l'art environnemental, au *land art*, aux performances liées à des lieux particuliers. On a voulu être international dans la pratique en allant à la rencontre de l'autre, et dans la pensée d'un territoire en y apportant sa sensibilité. On a ensuite assisté à un mouvement inverse dans les années 90 alors que la capacité à comprendre le monde se reflétait à l'intérieur de soi pour rejoindre l'universel dans une opération de retournement.

La guerre comme tumeur

Pourquoi parler de la guerre au théâtre ? À quoi cela permet-il de toucher, qu'est-ce que cela permet d'explorer ?

D. D. – Je crois que, en fait, il s'agit de trouver les endroits où l'expérience est vive sans être forcément liée à une connaissance sociologique. Je suis certain que *le Pont de pierres...* ne se jouera jamais au Vietnam, ni dans les pays que cela pourrait concerner ou interpeller. Mais en France, chaque fois que la pièce est jouée,



beaucoup de jeunes, dans les banlieues surtout, ont été intéressés par tout ce qui évoquait le chaos.

Ont-ils vu dans ce texte une image exacerbée de leur condition ?

D. D. – Dans les ateliers que nous avons donnés, à Toulouse, les jeunes ont trouvé un écho. Très rapidement, ils nous ont raconté, par exemple, le drame d'un enfant qu'ils avaient vu tomber d'un balcon du douzième étage. Cela exacerbait donc des images très puissantes qu'ils vivaient en vase clos dans leur patelin, dans leur famille ou dans leur communauté. Cela mettait rapidement la parole en route, toujours en évoquant des crises.

Comme un exutoire ?

D. D. – Oui. Mais comparée aux grands conflits, leur expérience leur paraissait bien petite. Probablement que ceux qui ont vécu la guerre et de grands traumatismes réagissent différemment. Quand j'ai parlé avec des chercheurs travaillant sur le cerveau à l'Université de Montréal, ils m'ont dit qu'il existait des zones dans la mémoire qui sont ineffaçables. Ils cherchent à travailler sur l'amnésie de certaines parties douloureuses de la mémoire. Or, ceux qui ont connu la guerre ont comme une tumeur dans le cerveau, qui ne peut pas être effacée. Malheureusement, tous les systèmes nerveux passent par là. Un bol à soupe, une cuillère, un son, ramènent toujours à cette tumeur. Alors que certains ayant vécu des traumatismes dans l'enfance pourront développer d'autres chemins pour contourner cette petite tumeur, par de petites ramifications. Finalement, écrire sur la guerre est un travail de chaman, qui consiste à trouver les vecteurs de l'imaginaire.

Donc, cela peut jouer un rôle thérapeutique ?

D. D. – Je serais plus porté à parler de chamanisme que de thérapeutique. Ce que les contes faisaient autrefois était d'un ordre chamanique. Ils étaient rythmés, et soit chantés, soit manifestés corporellement. On assistait à une réorganisation de la psyché suscitant des guérisons, de meilleurs échanges entre les individus. Les contes créaient cet état de veille, par l'imaginaire, du bon fonctionnement à l'interne d'une petite société ou d'une tribu, d'une même culture. C'est ce que fait le théâtre, ni plus ni moins.

Écrire sur la guerre au théâtre a-t-il nécessairement pour but de sensibiliser le public au sujet ?

D. D. – Pas pour moi. Dans ma première version de *e*, mon réflexe a été que le héros, J'il, gagne la guerre. Il avait réussi à mater l'autre groupe et, à son retour, on lui jetait des fleurs aux pieds. Puis, j'ai été surpris de voir que j'avais créé un héros gagnant. J'ai pensé à Eschyle et imaginé l'inverse, en me demandant si l'on pourrait voir le côté du perdant. Cela m'a amené à réfléchir et à me demander ce qui fait que l'on est lié à cette idée de la paix et de la guerre. Comment résoudre cela, d'abord en nous ? Il y a aussi des rapports entre une vraie guerre archaïque, de type tchéchéne et la propre

guerre que J'il se livre à lui-même, avec sa langue et tout son univers. La guerre et la paix, c'est finalement comme dans notre chaîne de l'ADN : il manque un Y ou un X qui nous permettrait de mettre dans notre imaginaire un élément supplémentaire aboutissant à une vraie paix. Or cela n'existe pas : la paix n'est aujourd'hui qu'une virgule à la guerre et celle-ci est le perpétuel état du monde dans lequel il y a des instants d'accalmie. Il semble y avoir, dans nos fonctions imaginaires, une part qui nous manque. Cette part est celle qui consisterait à fabriquer une lettre supplémentaire pour le code d'ADN de l'imaginaire. Si l'on voit ce que disent Hannah Arendt ou Heiner Müller, ce code, peut-être encore insignifiant, pourrait s'appeler « amour ». Ce mot, très ou trop signifiant, est en tout cas ce qu'ils ont trouvé. Ce qui m'a accroché chez Arendt, c'est ce qu'elle dit au sujet de la condition de l'homme : finalement, l'endroit où l'on doit retravailler le monde est dans l'amour. Là pourraient s'ouvrir de nouveaux comportements, liés à un code de l'imaginaire. C'est à cela que serviraient les possibles ramifications d'un texte, non sur la connaissance de la guerre, mais sur la connaissance de l'individu face à lui-même, par rapport à son propre fonctionnement dans sa petite tribu.

Le politique

Quand on écrit sur la guerre au théâtre, doit-on absolument se soucier de l'aspect politique qu'il y a derrière toute forme de guerre ?

D. D. – L'aspect politique est inévitable lorsqu'on parle de guerre puisqu'on fait référence au territoire, à la religion, à l'ethnie, à la langue. Dans mon cas, aborder la guerre de façon journalistique ou documentaire n'a pas de prise sur mon imaginaire, d'autant que dans *e* il se joue une trame qui traite de l'individu et de sa propre guerre de pensée.

Pour les pièces que vous avez écrites sur la guerre, ce thème était-il une préoccupation de départ ? Y avait-il un désir de parler de la guerre ?

D. D. – Non. Chaque fois, ce sont les images qui m'ont entraîné vers la guerre.

Doit-on, peut-on représenter la guerre directement sur scène (avec le champ de bataille, les morts, les armes, etc.) ou est-il préférable de faire des détours, de contourner le sujet pour en parler indirectement ?

D. D. – À mon avis, il vaut mieux prendre le sujet par la langue. Réfléchir le sujet, en se disant que le fusil existe dans la langue plutôt que sur la scène. Comme Alain Françon l'affirmait, on ne sera jamais aussi forts que la réalité. Parmi les images que nous avons découpées de la réalité de la guerre, nous avons simplement gardé les couvertures, un fusil traîné à droite et à gauche, mais on ne pouvait pas amener de canons...

*On ne voit pas de batailles non plus dans *e*, sinon verbales.*

D. D. – C'est que la réalité montre déjà la guerre très fortement. Il nous faut donc passer par un autre filtre pour arriver à atteindre l'imaginaire de chacun. À moins de

e. *Roman-dit* de Daniel Danis, mis en scène par Alain Françon. Spectacle du Théâtre National de la Colline, présenté au FTA 2005. Photo: Pascal Victor.



travailler avec des plasticiens comme le Canadien Jeff Wall, qui a créé de magnifiques images évoquant un terrain de guerre. Cela pourrait être représentable sur scène, mais demanderait une écriture particulière.

Enfin, quand on écrit sur la guerre, doit-on plus que d'habitude se soucier du public à qui la pièce s'adresse, un public qui a connu ou qui n'a pas connu la guerre ?

D. D. – Moi, je ne me soucie jamais du public. Je me soucie davantage de vivre une expérience qui soit forte. Ensuite, une fois qu'elle est sur la table, on peut se demander si elle peut être représentée ou non.

Le souci du public appartient-il davantage au metteur en scène ?

D. D. – Je crois que oui. Pour ma part, je ne peux pas faire autrement. Il y a de très belles expériences que j'ai faites et qui restent sur ma table, parce qu'elles ne sont pas montables ni jouables. **j**