

ENTRETIEN

Cultiver l'ambiguïté Entretien avec Alexis Martin

Alexis Martin est auteur dramatique et comédien au théâtre, au cinéma et à la télévision. En 1998, il a reçu le trophée Jutra de la meilleure interprétation masculine pour le rôle de Philippe dans Un 32 août sur terre, réalisé par Denis Villeneuve. Au théâtre, il a joué dans près d'une trentaine de pièces, dont Maîtres anciens, du Théâtre UBU, Matroni et moi, qu'il a écrite et mise en scène, et Rhinocéros, mise en scène par René Richard Cyr, dans laquelle il incarnait Béranger. Depuis 1994, il a écrit une dizaine de pièces. Outre Matroni et moi (1994), il a entre autres écrit Presbytère du Nord (1998) et Oreille, tigre et bruit (1996), et il a coadapté L'Odyssée d'Homère avec Dominic Champagne. Il est présentement membre de l'équipe de direction artistique du Nouveau Théâtre Expérimental (NTE).

Alexis Martin, dans certaines des pièces que tu as écrites, on sent assez clairement la présence d'un questionnement relié au sacré, à la spiritualité. On retrouve d'ailleurs la figure du curé dans deux de tes pièces, Oreille, tigre et bruit (1996) et Presbytère du Nord (1998). Dans un dialogue avec le philosophe Claude Lévesque^[1], tu dis que tu as voulu créer avec Presbytère... un curé attirant pour les gens de la vingtaine. D'où vient cet intérêt pour la religion et pour la spiritualité, le sacré? Et quelle différence fais-tu entre religion et spirituel dans ton théâtre?

AM : Ce sont des termes très complexes à définir. Le sacré et le religieux, ce n'est pas la même chose. Je ne suis ni pratiquant ni croyant. Ce qui m'intéressait à travers *Presbytère du Nord* et, de façon plus large, à travers *Oreille, tigre et bruit*, c'est la spiritualité des générations actuelles. Dans *Presbytère...*, j'ai voulu mettre en scène une jeune femme magasinuse de cours, comme j'en connais beaucoup. Plusieurs personnes sont effectivement perdues dans le système d'enseignement et elles vont se créer un curriculum varié et peu cohérent. Au fond, ces personnes ont une soif d'encadrement spirituel. Donc j'ai mis la jeune femme en présence d'un curé qui représente pour elle une sorte de professeur. Tout cela pour parler du grand bricolage spirituel auquel on assiste en ce moment. Les gens se font des mythologies domestiques : ils empruntent un peu au catholicisme, un peu au bouddhisme, un peu au nouvel âge, un peu à l'écologie, etc. La recherche de ce personnage est donc assez représentative des gens de ma génération.

Dans Oreille, tigre et bruit, un personnage parle de « church bashing ». Cette spiritualité bricolée répondrait-elle à un sentiment de vide spirituel légué par la génération précédente?

AM : Si j'avais vécu à l'époque de mon père, j'aurais sans doute réagi comme ces gens-là qui ont dit à un moment donné : « Ça suffit, cette hégémonie de l'Église est ridicule ». L'Église était souvent assez pauvre intellectuellement, elle n'offrait aucun horizon. Je suis donc loin de reprocher à la génération précédente le vide actuel. Au contraire, ce vide est une libération nécessaire et je crois même — ça peut sembler bizarre — qu'il est fertile. On accomplit au Québec, peut-être un peu plus tard que dans les autres sociétés occidentales, cette nécessaire remise en question des vieilles hégémonies religieuses, pour devenir véritablement des adultes et trouver un certain équilibre entre la vie individuelle et la vie collective. Avant, la question ne se posait pas et l'individu était vraiment subsumé à la contrainte collective. Je ne dis rien de nouveau... Et c'est ce que Nietzsche avait diagnostiqué en mourant en 1900. D'ailleurs, c'est presque un programme que de mourir en 1900 en disant : « Le problème de l'avenir, sera de remplacer Dieu » et d'ajouter : « vous allez voir les pires errements ». Et le XX^e siècle ne l'aura effectivement pas fait mentir : les grandes idéologies léniniste, stalinienne, nazie, fascistes ont été des idéologies de remplacement. Aujourd'hui, le sacré n'a pas disparu, loin de là. La différence, c'est qu'on ne l'explique plus de la même façon. La mort, l'assassinat, le meurtre, la tempête, la catastrophe, le cataclysme, tous ces faits horribles qui nous font détourner les yeux, tout ce qui à un moment donné ébranle est relié au sacré. Le sacré, c'est ce que j'appelle, pour reprendre Georges Bataille, le fond d'horreur sacré. En dessous de nos sociétés organisées, avec ses cadres de travail, de vie familiale et ses conventions sociales, et à travers la maladie, à travers l'urgence, à travers le cataclysme — la crise du verglas par exemple —, on retrouve une connexion avec ce que j'appelle en quelque sorte le sacré. Et il y a notre présence sur terre. Le sens de la présence sur terre dépasse largement le cadre quotidien qu'on s'est donné, qui est rassurant et souvent ennuyant. L'art, et le théâtre en particulier, essaie de jouer dans cet interstice, qu'on ne peut pas éliminer, dans ce fond sacré de toute vie.

Mais pourquoi avoir eu recours à la figure du curé pour parler de ce fond sacré?

AM : D'abord, c'est une question d'héritage au Québec : c'est quand même une figure qui fait partie de notre conscience collective et de notre bagage culturel. L'Église est encore assez puissante, elle a des équipements, des moyens, des terrains, des bâtisses... Mais c'est surtout la figure de l'homme de religion qui m'intéressait, et le rapport que les jeunes d'aujourd'hui entretiennent avec le religieux. Le presbytère, le curé ont quelque chose de rassurant pour la jeune femme qui va à la rencontre de cet univers. Il ne s'agit pas d'une secte. Si j'avais choisi un leader de secte, il y aurait eu un risque de tomber dans la caricature. Il existe actuellement des curés qui sont jeunes et qui possèdent une sorte de nouvelle mystique plus attirante, moins poussiéreuse, et qui ont une façon d'entrer en contact avec les jeunes de façon à les attirer. Ce sont des zéloteurs, des gens qui sont là pour convaincre. J'y vois donc aussi un danger. C'est d'ailleurs ce que le neveu du curé explique à la jeune femme : « Attention, c'est un publicitaire, c'est un zéloteur, c'est un homme qui est habitué à convaincre ». Il y a aussi une manipulation dans l'Église catholique. Comme le dit le neveu dans la pièce : « Tu sais, au fond, le problème avec ces gens-là, c'est qu'ils ne sont pas capables de vivre leur foi tout seuls, faut toujours qu'ils convainquent les autres d'adopter leur foi ». Je ne suis pas là pour essayer d'encourager l'Église à renouveler son regard ou sa façon de mener son ministère. Ça ne m'intéresse pas! Ce qui m'intéresse, c'est le besoin de religieux et de rites chez les jeunes. L'aspect magique du rituel les attire beaucoup; c'est le mystère qui est attirant. Et le curé sait jouer là-dessus. Ce besoin de religieux répond à un vide, à une béance fertile que je ne vis pas de façon paniquée. Mais d'autres sont paniqués justement parce que le cadre de référence est trop flou. Cette solitude-là, dont j'ai l'impression d'être le témoin, me touche énormément. J'entends favoriser le maximum de courage d'esprit pour que les gens soient le plus autonome et indépendant possible sur le plan spirituel. Je suis en train de lire Gershom Scholem, spécialiste de la kabbale et théoricien du judaïsme. Il se demande si une morale laïque, sans transcendance, est possible. Je trouve la question très intéressante : est-ce qu'une morale laïque, qui ne serait pas fondée sur le sacré ou sur un rapport religieux à la vie, est concevable?

Qu'entends-tu exactement pas morale laïque?

AM : Une morale laïque, c'est un ensemble de valeurs auquel les gens adhèrent collectivement et qui, d'une façon ou d'une autre, règle les rapports entre individus, soit l'intégrité de la personne physique, psychologique, le droit à la propriété, le droit d'expression... Il y a ici une morale laïque, c'est-à-dire que les gens ont le droit d'être heureux, les gens ont le droit de marcher dans la rue sans recevoir une balle dans la nuque parce qu'ils ne sont pas de la bonne couleur ou que leur démarche ne plaît pas. Il y a donc un cadre de valeurs qui existe, qui est en partie un héritage chrétien mais aussi un héritage laïque. Mais je ne sais pas si ces valeurs auxquelles on croit généralement peuvent tenir la route sans la crainte du jugement divin, par exemple. Une fois cette crainte disparue, au nom de quoi impose-t-on ces valeurs-là et comment les impose-t-on? En tant que témoin et dramaturge, ce sont ces questions que j'essaie de poser en observant les gens qui m'entourent.

D'une certaine façon, la question que tu poses dans tes pièces, c'est celle de la conscience et du rôle de l'artiste face à la société. Dans Oreille, tigre et bruit, Matroni et moi (1994) et Révolutions (1999), on retrouve une critique sociale assez mordante.

AM : Il y a des sujets qui m'inspirent beaucoup et qui me donnent le feu sacré nécessaire pour me lancer et écrire. Je suis un artisan qui dramatise des questions qui me préoccupent et qui peuvent intéresser un travailleur social ou un politicien, même si je trouve parfois que le théâtre n'est pas un vecteur de communication parfait. La maîtrise de la langue est une question qui me préoccupe. Je me fais un devoir de contaminer les gens à l'idée qu'on ne peut pas se côtoyer dans une société à peu près juste si tout le monde n'a pas une certaine maîtrise de la *langue*. C'est un peu l'objet de la pièce *Révolutions*. Dans *Oreille, tigre et bruit*, c'était un constat encore plus pessimiste sur l'impossibilité de la communication. Je n'ai pas un parti politique avec des idées arrêtées. J'essaie d'examiner la langue dans tous ses états. Avec *Révolutions*, j'ai vraiment essayé de faire du théâtre plus politique dans lequel je mettais en scène des jeunes disant : « Nous, on se fait fourrer et on est au ban de la société parce qu'on ne sait pas parler, parce qu'on n'est pas capable de déchiffrer les documents du gouvernement, les rapports de compagnies... »

Le discours et les mots sont en effet très importants dans tes pièces. On retrouve souvent un personnage qui est cultivé, intellectuel, qui vient du monde universitaire ou des médias. Que l'on pense à la figure du philosophe dans Matroni et moi. Figure dont tu es assez proche; on sent qu'il y a une part de toi dans tes pièces... Mais d'autre part, tu y opposes toujours une espèce de force brute, corporelle. C'est l'acteur porno dans Oreille..., c'est le mafioso dans Matroni et moi. Ton écriture se construit autour d'extrêmes irréconciliables.

AM : Ce qui est dramatique, c'est le conflit. Dramatiquement, j'aime mieux explorer l'ambiguïté que donner des réponses. Dans *Matroni et moi*, l'attitude intellectuelle du jeune philosophe devient vite un verbiage et on se rend compte qu'il est un peu déconnecté de la réalité. Dans *Oreille tigre et bruit*, on a aussi un débordement de ce que j'appelle parfois du « terrorisme intellectuel », qui se complait dans un discours abscons, hermétique, et que j'oppose à un personnage qui se situe au niveau « -1 » de la langue, soit celui de l'acteur porno. Je mets donc en conflit mes propres interrogations et aucun de mes personnages ne me convainc. Je suis convaincu de leur possibilité d'existence, mais je ne suis pas convaincu par leurs discours. Cela dit, l'universitaire, le philosophe détraqué ou le linguiste aphasique d'*Oreille, tigre et bruit* sont des personnages un peu plus près de moi. Je veux montrer ma propre angoisse, ma panique par rapport à l'incapacité de vraiment communiquer, car le langage, c'est un projet de maîtrise de la vie et du monde qui n'aboutit jamais. Je sens la volonté de puissance derrière le langage, qui peut être un instrument de conquête et de maîtrise des autres et de la réalité. C'est pourquoi j'ironise là-dessus. J'aime mieux maintenir ma propre ambiguïté et l'incarner dans une pièce, j'ai l'impression que c'est plus fertile... Si l'on sait dès la troisième réplique qui est vertueux et qui ne l'est pas, il n'y a plus de pièce et on arrête de penser. On

ne fait que conforter les gens dans leur opinion. Parfois on sous-estime la complexité de la vie. En vieillissant, je suis de moins en moins près des gens qui ont une vision noir et blanc, manichéenne, qui choisissent trop facilement de schématiser, de simplifier les choses. J'ai le goût de maintenir la complexité de la vie. À un autre niveau, dans *Révolutions*, je dis aux jeunes : « Si vous voulez arrêter de vous faire fourrer, ouvrez le dictionnaire et apprenez votre langue ». Ça, je le défends sans ironie. Mais je ne dirais pas que c'est le devoir éthique de l'auteur dramatique de susciter une réflexion. Je trouverais cela trop présomptueux. Je pense que son devoir est de témoigner, au sens large.

Revenons à l'ironie et à l'humour.

AM : La présence de l'ironie dans mes pièces vient du fait qu'on a trop vu de scènes idéologiques ou de discours dogmatiques s'effondrer, mordre la poussière ou dérapier complètement. L'ironie fait partie de mon caractère intime de toute façon. Quant à l'humour, il s'agit d'une émotion très intelligente, qui n'a rien à voir avec la légèreté que bien des critiques lui collent et qui souvent ne comprennent rien à l'humour. Ça dépend bien sûr du type humour, mais l'humour est selon moi une émotion de communication très importante. C'est par l'humour qu'on rejoint parfois un peu le sacré. Dans le rire, il y a un débordement de soi-même, il y a quelque chose d'incontrôlable, de l'ordre de la perte de contrôle. Le rire me permet de tenir à distance la lourdeur intellectuelle, la prétention intellectuelle. C'est comme si je me prévenais de tomber dans une sorte de grandiloquence ou de devenir trop pompeux. J'ai peut-être une pudeur face à un lyrisme qui me met parfois mal à l'aise. Alors que le rire a quelque chose de foudroyant et en même temps de très humain, de très touchant.

Dans tes dernières pièces, Transit section 20 (2000), coécrite avec Jean-Pierre Ronfard, et Révolutions, on sent une plus grande volonté d'engagement. Dans quelle mesure l'artiste a-t-il, selon toi, une responsabilité sociale et politique, pris au sens large du mot? Dans Transit... tu mets en scène Maïakovski, Leni Riefenstahl, des artistes qui ont mis leur art au service d'une idéologie. Et n'y a-t-il pas, aujourd'hui, après les années 70 au Québec, une forte réticence face à l'art engagé qui a marqué cette période?

AM : Lorsqu'on évoque l'art engagé, on pense aux pamphlétaires. Moi, je ne veux pas écrire de pamphlets, ce n'est pas ce qui m'intéresse. Cela correspond à un théâtre qui a existé et qui existe encore, et ceux qui veulent le pratiquer le pratiquent. J'aime créer pour ma part des jeux de théâtre avec des personnages, des jeux dramatiques avec toutes les ambiguïtés et les désolations dont on parle. Pour *Transit...*, on s'est rendu compte, Jean-Pierre et moi, qu'au XX^e siècle, les artistes ont joué un rôle important sur le plan politique, parce que ce fut un siècle de communication et de mass médias. Qui pouvait manipuler cet espace sinon des cinéastes, des poètes, des écrivains? Maïakovski, c'est un grand poète qui a en partie amputé sa souveraineté d'artiste pour mettre sa poésie au service d'une cause à laquelle il croyait profondément, la révolution léniniste. Leni Riefenstahl, cinéaste de grand génie, a fait le film *Le triomphe de la volonté* en 1935. Gœbbels, c'est un génie de la radio, un génie de la publicité. Ce sont donc des gens qui avaient des talents extraordinaires d'artistes mais qui sont devenus, à travers leur art, les porte-parole de causes qui étaient plus ou moins douteuses.

Mais à rebours, quelle question cela pose-t-il à l'artiste aujourd'hui?

AM : Il faut savoir ce qu'on dit. Il ne faut pas être naïf. Est-ce qu'on reproduit sans le savoir un discours, par exemple, néo-libéral qui conforte la majorité bien-pensante ou est-ce qu'on s'inscrit en marge? Que dit-on lorsqu'on écrit une pièce? C'est là que se situe la responsabilité de l'artiste. C'est-à-dire quel contenu je fais et quelles sont ses implications? Selon moi, il faut rester souverain dans son art, il ne faut pas être asservi à une idéologie parce qu'on perd alors sa liberté, on s'asservit, on devient le porte-parole d'une cause. On handicape sa souveraineté. Il peut être parfois nécessaire de le faire, et c'est pour cela qu'on a vu, notamment en France, des artistes faire des aller-retour : ils sont membres du parti communiste, puis ne le sont plus, puis redeviennent membre, etc. Quant à moi, je me considère

comme un artiste engagé dans sa société par le fait même que je suis citoyen de cette société-là. Il y a des valeurs auxquelles j'adhère et je n'irai pas faire la promotion du nazisme dans une de mes pièces. Présentement, Jean-Pierre Ronfard et moi écrivons une pièce sur Hitler dans laquelle on questionne, à travers Hitler, les choses qui nous semblent encore en germe dans la société. Comme l'intolérance et la haine de la démocratie, qui nous paraissent encore présentes.

Sous quelle forme?

AM : L'intolérance par rapport au parlementarisme : les gens qui ne veulent plus qu'il y ait de discussions et de chicanes, qui veulent des solutions faciles, tranchées. Ce n'est pas que les gens soient méchants ou nazis, mais on se dit : « Ah, c'est drôle mais les nazis tenaient un peu ce discours-là il y a longtemps! » Il faut faire attention, ne pas être passif devant la discussion politique. Il y a un prix fort à payer pour la démocratie, et c'est celui de l'atavisme, de la discussion, de la tergiversation, le fait que les problèmes ne soient jamais tout à fait réglés parce qu'on ne veut pénaliser personne complètement. On entend encore aujourd'hui des discours de droite par lesquels les gens ne veulent pas faire de compromis. Mais c'est le contraire de la vie démocratique! La société est trop complexe aujourd'hui pour en arriver à une solution unique. Il y a des solutions, mais ce sont toujours des solutions relatives, des compromis. C'est pénible mais c'est ça la vie en démocratie.

Est-ce que le théâtre aurait comme rôle de transmettre la mémoire?

AM : Une pièce de théâtre, c'est toujours une pièce de mémoire. Une mémoire réactivée ou redécouverte. On commence beaucoup à réfléchir sur l'Histoire, Jean-Pierre et moi, pour voir à quoi sert l'Histoire, qui la fabrique et comment est-elle fabriquée? L'Histoire, c'est une longue fiction. Pour des gens de théâtre, c'est très intéressant parce qu'on fabrique aussi des fictions. On a essayé de voir comment on pouvait mettre les deux en parallèle, tout en essayant de toujours faire des jeux de théâtre, de ne pas tomber dans les essais théoriques ou les conférences. Mais on essaie quand même d'avoir une pensée en marche qui prenne forme à travers notre jeu théâtral. On se rend compte qu'il peut y avoir une activité de recherche historique, de documentation très exhaustive. On essaie d'avoir de la méthode, de bien cerner les sujets. Il est plus facile ensuite de créer dramatiquement des personnages humains complexes et touchants.

On a pourtant parfois l'impression que vous essayez de transmettre certaines idées d'une façon presque pédagogique. Dans Transit..., les deux éboueurs tiennent des discours sur l'Histoire.

AM : Ce sont des genres de concierges généraux de l'Histoire. Il y a un peu cette tentation, mais on se le reproche nous-mêmes. Par rapport à *Transit...*, on est peut-être allés trop loin. On n'est pas là pour enseigner quelque chose aux gens. Peut-être renseigner, mais enseigner non. Avec *Transit...*, on s'est rendu compte qu'on a été un peu trop pédagogique, qu'il fallait revenir à quelque chose de plus dramatique, de moins explicatif. Il ne faut absolument pas asservir le théâtre à la pédagogie. Une question qu'on se pose beaucoup en ce moment au Nouveau Théâtre Expérimental est « Comment prendre des sujets qui sont réputés non théâtraux et en faire une pièce de théâtre? » Et ce n'est pas qu'un défi, c'est un jeu intellectuel stimulant. On part d'idées pour lesquelles les gens nous disent : « Voyons donc, tu ne peux pas parler d'économie dans une pièce de théâtre! » Pourquoi pas? C'est ce qui nous intéresse au NTE : comment parler d'économie dans une pièce de théâtre sans prendre parti et en laissant évoluer nos propres doutes? C'est ce qu'on a fait, par exemple, avec *Les clones*. On s'est dit : « On va faire une étude sur Aristophane, qui est un précurseur de la comédie politique ». On s'est donc mis à étudier Aristophane parce qu'on voulait alors fonder un théâtre de comédie politique à Montréal. On a fait un pseudo-Aristophane avec le clonage comme thème actuel. « Êtes-vous pour ou contre le clonage? » On a réuni une équipe, puis on a lu sur le sujet, parce qu'on s'est rendu compte qu'on ne comprenait et ne connaissait rien au sujet. Et on a fait une pièce à l'Aristophane, c'est-à-dire qu'on a mis sur la place publique une décision que le peuple doit prendre : c'est oui ou non pour le

clonage?

C'est poser au public une question éthique...

AM : ...Et politique. La question du clonage est au cœur des préoccupations de la cité. Mais on a fait une comédie aristophanesque. Dans la pièce, tout le monde avait des solutions plus farfelues les unes que les autres, les personnages ne comprenaient pas comment ça fonctionnait, mais ils élaboraient des plans farfelus pour expliquer comment se faisait le clonage. Et on en est arrivé à la conclusion qu'il fallait laisser les gens sur une question : « êtes-vous d'accord pour que ce soit les experts qui décident? » C'était une expérience à petite échelle, un atelier. On a fait cinq représentations. Au NTE, notre credo c'est vraiment de remettre en question les processus habituels de fabrication d'un objet théâtral, que ce soit dans la forme ou dans le contenu et il y a une oscillation constante entre le contenu et la forme. Une pièce est intéressante quand la forme est essentielle au contenu et que le contenu est essentiel à cette forme. Parfois on fait des choses intéressantes, parfois on produit des magmas incompréhensibles.

Propos recueillis par Marie-Christine Lesage* en juin 2000

NOTES

* Marie-Christine Lesage est professeure adjointe au Département d'études françaises de l'Université de Montréal et spécialisée en théâtre.

[1] « L'expérience indicible. Conversation entre Claude Lévesque et Alexis Martin », *Jeu*, septembre 1999, n° 92, p. 72-84.