

Mouvements d'une écriture Entretien avec Alexis Martin

Solange Lévesque

Number 91 (2), 1999

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25737ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

Lévesque, S. (1999). Mouvements d'une écriture : entretien avec Alexis Martin. *Jeu*, (91), 12–18.

Mouvements d'une écriture

Entretien avec Alexis Martin

Depuis l'Apprentissage des marais, votre première pièce, jusqu'à Révolutions, qui a été créée récemment, pouvez-vous souligner les liens, expliquer les passages d'une œuvre à l'autre ?

Alexis Martin – Ma première pièce marquante a été *Matroni et moi* ; j'avais fait des essais antérieurs, où les univers étaient plus fantaisistes, plus relâchés. Avec *Matroni...*, j'ai vraiment tenté d'arrimer les choses, d'élaborer une structure dramatique pour intéresser le spectateur. Le fait d'avoir été comédien a probablement donné

un certain mouvement à mon écriture et influencé ma façon de construire. J'ai toujours été partagé entre la pratique théâtrale et l'envie d'un parcours intellectuel suivi passant par des études universitaires. La philosophie m'intéresse, je l'ai d'ailleurs étudiée ; mais ma curiosité et mon intérêt pour le théâtre l'ont emporté. Sans y penser rationnellement, je me suis mis à chercher comment je pourrais marier des questions éthiques et philosophiques assez fondamentales à une trame narrative. J'ai décidé d'écrire une comédie, mais une comédie lestée d'enjeux importants. J'ai toujours été troublé par le fait de faire se côtoyer des gens qui ont peu de mots et ceux qui possèdent le langage. *Matroni...* est le résultat de cette tentative. Le *clash* de culture est un ressort dramatique assez commun : c'est le marquis qui arrive chez le porcher. Il y a quelque chose d'assez traumatisant pour moi là-dedans. Pour cette raison, j'ai beaucoup lu Koltès à un certain moment ; comme Heiner Müller le fait, il aplanit cette question en faisant volontairement parler à tout le monde la même langue. Au Québec, il y a quelque chose de plus traumatique qu'en Europe autour de la question de la langue. Nous sommes des handicapés de la langue ; ce n'est pas pour rien que des verbo-moteurs comme René Lévesque ou Lucien Bouchard exercent une fascination sur nous ; nous avons toujours le fantasme du « beau parleur » ; nous tentons d'en rire alors que c'est dramatique. Et il faut en rire !

Cela a toujours été au cœur de mes préoccupations. Étudiant, j'avais du mal à concevoir que je puisse étudier la philosophie à l'université pour me retrouver ensuite dans une société qui me donne l'impression de passer d'une planète à une autre. Sur le plan sociologique, le Québec présente un intérêt particulier. Mon père, par exemple, est journaliste, mais il vient d'une famille de gens modestes. Mes grands-parents eux-mêmes ne possédaient pas un vocabulaire étendu. Des étapes ont été sautées dans l'évolution des familles. Je trouve cela plutôt passionnant ; c'est ce qui fait la richesse

Nommé récemment codirecteur du Nouveau Théâtre Expérimental, disciple du regretté Robert Gravel et de Jean-Pierre Ronfard, Alexis Martin a rapidement fait sa marque dans le milieu théâtral québécois. Auteur de sept pièces, metteur en scène, Martin est aussi bien connu comme acteur, à la télévision, au cinéma et au théâtre. Sa pièce *Matroni et moi*, reprise plusieurs fois au théâtre, a été scénarisée et portée à l'écran en 1998 dans une réalisation de Jean-Philippe Duval. Il tente ici de retrouver le fil conducteur et les préoccupations qui ont guidé son évolution en tant qu'auteur depuis sa première pièce.

Matroni et moi d'Alexis Martin (Groupement Forestier du Théâtre, 1994).
Sur la photo : Robert Gravel et Alexis Martin.
Photo : Mario Viboux.

de la langue québécoise et l'étrange mixité des niveaux de langue. Yvan Bienvenue, par exemple, vient d'un milieu populaire et écrit d'une façon très poétique en utilisant la langue de la rue. Je généralise peut-être abusivement, mais je crois qu'il y a là quelque chose de typiquement québécois. Le petit laboratoire qu'est notre société produit des composés bizarres ; des choses fascinantes qu'on ne retrouve pas en France. Avec *Matroni et moi*, j'ai voulu faire une comédie philosophique. À travers la question du langage, il est question de la mort de Dieu. Comment les truands peuvent-ils en parler dans leurs mots ? Il fallait un intellectuel pour soulever les idées, les concepts. Et c'est de là que vient la comédie : ils finissent par comprendre le discours

de l'intellectuel. Quand ils parlent de la conscience, ils disent : « Moi aussi, j'ai une conscience. » On se rend compte que les codes d'éthique existent dans tous les milieux. La pièce en arrive à ramener cette question éthique dont tout le monde peut parler, en termes différents.

Oreille, tigre et bruit était une pièce sur la langue ou, plutôt, sur différents types de langues : la langue de bois, celle de la communication, celle qui porte en elle sa propre aphasie. Le personnage du linguiste, rendu au bout de son érudition, n'arrive plus à communiquer, comme s'il était allé au bout de la nuit du langage pour retomber dans le balbutiement. Il y a un mystère dans la langue. Mon compagnonnage avec Jean-Pierre Ronfard a été pour moi une plus grande école que le conservatoire. Ronfard est important dans l'histoire théâtrale au Québec ; c'est une chance de le côtoyer depuis douze ans. Lui, évidemment, se souvient des années 1960 dont je ne me souviens pas parce que j'étais trop jeune ; on a souvent parlé de la langue du Québec, du terrorisme de ceux qui la possèdent sur ceux qui ne la possèdent pas.

...Terrorisme qui va dans les deux sens, il me semble !

A. M. – Tout à fait. Ronfard faisait parfois des diatribes sur la paresse et la négligence à l'égard de la langue, surtout dans les institutions qu'il a connues comme enseignant ou comme directeur. Il a trouvé là un terrain fertile et moi, comme dramaturge,



ça m'a beaucoup inspiré. Peut-être parce qu'il y a là quelque chose de très sensible. Pour *Oreille...*, je souhaitais une structure plus éclatée, sans histoire linéaire. La pièce a pris la forme d'une suite de sketches unis par un fil ténu : l'implosion de quelqu'un (animateur de radio) qui possédait une langue prétendument claire et qui n'arrivait plus à entendre. À travers cette fable, je critiquais ironiquement un certain bruit, celui que produisent les nouvelles technologies. Le débat n'est pas terminé pour moi. Mon idée n'était pas de condamner l'Internet ou les ordinateurs ; cependant, je suis certain que nous devons faire face, à long terme, à des conséquences inconnues. Je trouve intéressant d'explorer la pollution par le bruit ; de comprendre comment le langage peut devenir du bruit. Certains universitaires utilisent la langue de manière perverse, et il faut se permettre de les critiquer. Certains me l'ont reproché, le critique Robert Lévesque, entre autres, qui a qualifié ma pièce d'« anti-intellectuelle ». Je suis tombé des nues, car c'est tout le contraire. Stéphane Lépine, qui jouait l'animateur de radio, était interloqué quand il a lu ça. Il y a danger des deux côtés : le nivellement par le bas est un danger pour la pensée – il faut qu'une langue ait une certaine tenue pour que les idées s'articulent –, mais à l'inverse, il y en a qui pervertissent la langue dans l'autre sens d'une façon assez terrible. Dans le milieu universitaire, j'ai connu plusieurs types d'intellectuels, plusieurs façons d'employer la langue ; et l'hermétisme complaisant existe. Je ne crois pas que ma pièce tranchait dans un sens ou dans l'autre ; elle mettait en parallèle divers emplois de la langue.

Elle ironisait, aussi...

A. M. – Oui, elle traduisait un certain agacement envers des gens qui pensent qu'il n'est plus nécessaire de savoir écrire ou de savoir lire sous prétexte que, dans l'avenir, l'information va se transmettre de façon orale à travers des écrans et des langages abrégés. Il faut maîtriser le plus de langues possible : la langue argotique autant que le langage informatique et la langue de Proust. C'est ça, pour moi, l'alphabétisme. Il y a multilinguisme à l'intérieur même d'une langue. *Oreille...* réfléchissait là-dessus, dans un constat un peu désespéré. Je voulais mettre en parallèle l'illusion de la communication qui est entretenue dans le couple et parmi les spécialistes ou les communicateurs.



Oreille, tigre et bruit d'Alexis Martin (Groupement Forestier du Théâtre, 1996).
Sur la photo : Alexis Martin et Stéphane Lépine.
Photo : Mario Viboux.

Qu'est-ce qui vous a inspiré Presbytère du nord ?

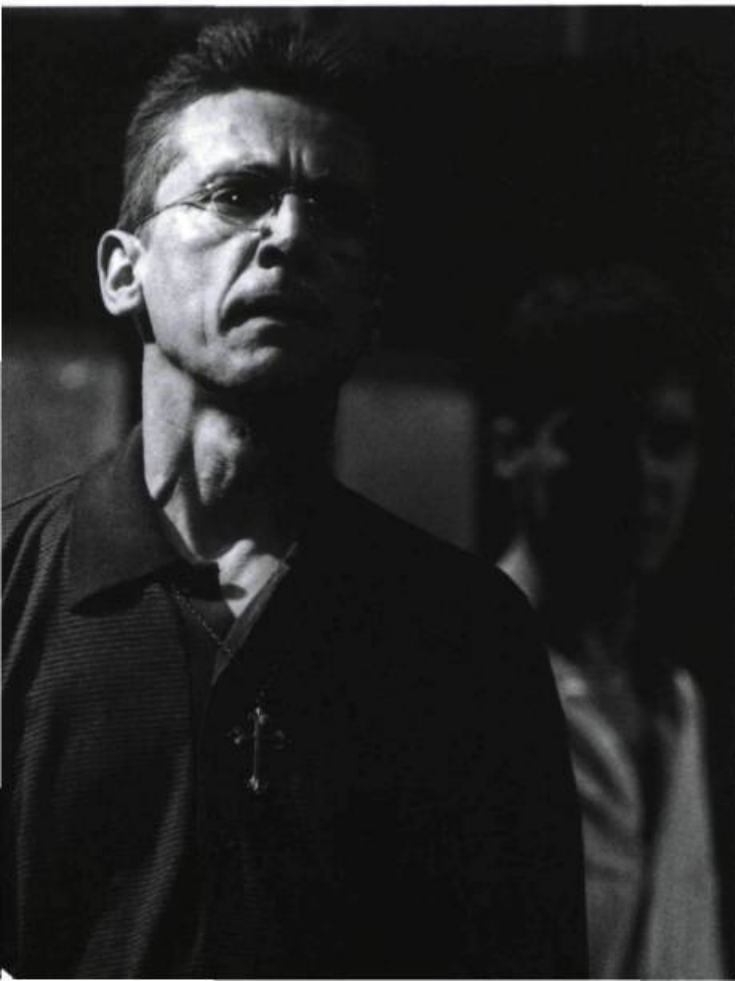
A. M. – *Presbytère du nord* était moins orienté vers le langage et relevait plus d'une préoccupation philosophique : l'infirmité face au spirituel. Cette pièce aussi fait écho à l'histoire du Québec, en particulier à l'espèce de déspiritualisation rapide qui a marqué les années 1960 et 1970, et qui a laissé des traces profondes. Nous sommes une société extraordinaire. Sans être fermé aux autres cultures, je suis un amoureux du Québec et un passionné de son histoire.

Mes frères, qui ont quatre, cinq ans de plus que moi, ont connu la « strappe » et les bonnes sœurs, à la fin de ce régime. Moi, j'ai fréquenté les écoles pilotes et alternatives avec pédagogie libre. Je ne suis jamais allé à l'église autrement qu'accompagné de ma grand-mère à la messe de minuit ; l'univers religieux auquel j'ai goûté est celui de mes grands-parents, de mes grands-tantes, de mes grands-oncles, plus un faible écho chez mes parents qui ne sont pas pratiquants. Je rencontre des gens de trente ans qui n'ont pas eu d'éducation religieuse mais qui sont passionnés d'astrologie, de cartomancie ou de chiromancie ; ils élaborent des idiosyncrasies en mêlant tout : un peu de christique, un peu de vaudou, un soupçon de zen. Cette espèce de magasinage, de

collage, me sidère ; je m'interroge sur la nature de cette soif chez des gens qui n'ont pas nécessairement été élevés par des parents religieux et n'ont pas fréquenté des écoles religieuses. Il y a là un besoin de croire fascinant. Ces bricolages me paraissent extraordinaires. À l'âge de dix-huit ans, j'ai vécu quatre mois à Haïti avec des frères missionnaires : les clercs de St-Viateur ; j'ai été très frappé par l'omniprésence du vaudou, même si on n'y avait pas directement accès. On en recevait des échos, les gens en parlaient. C'était mystérieux. Dans la pièce, je voulais témoigner un peu de cette expérience ; les Haïtiens sont très croyants, et leur religion est aussi complexe que passionnante. En même temps, c'est un peuple dépossédé de lui-même, ce qui va souvent de pair. Haïti est fascinant du point de vue culturel et anthropologique mais, d'un autre côté, il y règne une terrible pauvreté, ce qui rend la situation dangereuse.

J'essaie de comprendre cette soif, ce désir d'infini, cela m'a toujours beaucoup troublé. Comme des enfants laissés à eux-mêmes, les gens cherchent une frontière, une limite, des balises, et font toutes sortes de déductions. J'ignore à quoi ressemblera la spiritualité de l'an 2000 au Québec. C'est cette quête que j'ai

Presbytère du nord d'Alexis
Martin (Groupement
Forestier du Théâtre, 1998).
Sur la photo : Roch Aubert.
Photo : Alain Décarie.



tenté d'interroger au moyen du personnage de l'étudiante dans *Presbytère du nord*. Catherine a fait de la sociologie à l'UQÀM et, comme plusieurs jeunes de son âge, elle a magasiné à gauche et à droite, sans vraiment suivre les cours comme il faut parce qu'elle cherchait, à l'université, un cadre qu'elle n'a pas trouvé et qu'on n'y trouve jamais de toute façon : le monde des sciences humaines est un monde de questions et de recherche, pas un monde de réponses. Mal préparés à cela, les jeunes décrochent.

Aujourd'hui, des hommes et des femmes dans la trentaine sont célibataires et sans enfants ; cela soulève la question de la finalité biologique. Avant, les jeunes se mariaient et avaient deux enfants à vingt-deux ans ; ils travaillaient parce qu'ils devaient faire vivre la famille. Cela n'empêchait pas les crises existentielles. La situation a changé profondément. C'est un champ de questions que je trouve très riche et passionnant. La vie privée évolue de façon incroyable. Du côté des couples, toutes sortes d'expériences sont tentées. C'est assez révolutionnaire dans l'histoire de l'Occident. Pour *Presbytère...*, je me suis donc demandé comment un curé, aujourd'hui, peut être intéressant. Pourquoi pas, au fond ? Pour des gens de trente ans qui n'ont pas connu le côté sombre du christianisme québécois, l'enfermement et l'étroitesse d'esprit, cela peut être très intéressant.

Votre dernière pièce, Révolutions, revient à la question politique...

A. M. – C'est un essai de théâtre politique. Des jeunes fomentent un coup d'éclat dans l'est de la ville ; ils veulent poser des bombes à l'occasion de la Saint-Jean, ils discutent de la démocratie libérale, de l'impasse que représente pour eux la pauvreté presque héréditaire de ce quartier, et surtout, surtout, de leur infirmité par rapport à la langue. Ils se livrent à des rituels, comme apprendre le dictionnaire par cœur. Le héros de la bande rencontre une fille de Westmount qui tombe amoureuse de lui. C'est une sorte de fable, une réflexion sur la démocratie libérale, sur le pouvoir des possédants. Dans un article que j'avais lu, un universitaire américain résumait les résultats d'expériences ; il concluait, en modélisant le profil socio-économique de la société, que la maîtrise de la langue était directement liée à la richesse matérielle. Ses collègues et lui ont mis sur pied un cours spécial dans les ghettos du Bronx pour tenter de redistribuer le savoir aux démunis, aux décrocheurs. On considère souvent les problèmes sociaux du point de vue strictement économique, comme s'il s'agissait seulement de donner des jobs ou des pensions aux gens, alors que l'alphabétisation est aussi une arme puissante. Les Cubains l'avaient compris, les Chinois aussi. L'éducation était au cœur de leurs préoccupations révolutionnaires. Leurs révolutions n'ont pas été un succès sur toute la ligne, mais ils partaient de très loin. J'ai l'impression que le salut des petits peuples comme le nôtre passe par le fait de devenir les gens les plus instruits du monde. C'est notre seule façon de nous en sortir. Je ne vois pas comment on pourrait s'en tirer autrement qu'en ayant les meilleurs ingénieurs, les meilleurs poètes, les meilleurs écrivains. J'ai l'impression que le savoir sera notre planche de salut. On n'aura jamais la puissance économique des Américains ; c'est le plus gros marché au monde, ils sont 300 millions ! Cette masse constitue une force évidente. Mieux vaut essayer de vendre notre savoir plutôt que des bateaux ou des locomotives. Et il faudrait que ces valeurs soient inculquées très tôt. Je ne suis pas

Révolutions d'Alexis

Martin (NTE, 1999).

Photo : Josée Lambert.



spécialiste de l'éducation mais si, par les pièces de théâtre, on peut les mettre à l'avant-plan, on doit le faire. Ce sont des valeurs très claires pour moi, et j'ai le goût de les mettre au cœur de ma dramaturgie. Cela peut sembler non « dramatique » comme considération, mais ça l'est. En dramaturgie, on cherche à créer des conflits.

Avec Jésus au lac, quelles étaient vos intentions ?

A. M. – *Jésus au lac* était une commande de Robert Gravel pour les étudiants du Conservatoire. Une fantaisie heureuse. Comme je n'ai pas eu une éducation religieuse, j'ai dû chercher dans les livres. J'ai plongé là-dedans. On a eu beaucoup de plaisir, même si Robert commençait déjà à être un peu fatigué, moins en forme. Il était essoufflé, il s'en plaignait parfois. Je l'ai réalisé après. Le médecin lui avait recommandé de ralentir son rythme de vie ; il brûlait la chandelle par les deux bouts. Quand il est parti, j'ai eu envie de lui écrire un hommage qui a pris la forme d'une pièce radiophonique : *Last Cabaret*. J'ai souvent entendu dire qu'on écrivait pour sauvegarder quelque chose de la mort ; ça me semblait cliché. J'avoue que c'est la première fois que je l'ai ressenti. J'ai eu l'impression de cristalliser quelque chose que je craignais voir disparaître avec Robert. Tant qu'il existait, je n'avais pas ce souci. Sa



Jésus au lac d'Alexis Martin,
mis en scène par Robert
Gravel (Conservatoire d'art
dramatique de Montréal,
1996). Sur la photo :
Emmanuelle Jimenez et
Pierre Limoges. Photo :
Robert Etcheverry.

mort a déclenché l'urgence d'écrire un tableau, de composer *son* tableau, comme si ça allait le garder un peu vivant. Je l'ai senti de façon très nette à ce moment-là. L'idée de préserver une vie qui avait existé a été bien soulageante. Pour la première fois, j'ai eu l'impression de faire œuvre utile, alors qu'avant cela avait toujours été abstrait pour moi. On dit souvent que le poète ou l'écrivain porte la conscience de la société, et je me suis souvent demandé : qui a besoin de moi ? Je ne vois pas ! On ne peut pas avoir besoin de moi ! C'était abstrait. Quand les gens qui connaissaient Robert m'ont parlé de *Last Cabaret*, j'ai senti un pouvoir presque magique que comporte le fait d'aligner des mots et de réussir à tracer le portrait de quelqu'un en le montrant sous diverses facettes, et de partager cela avec d'autres. Robert était un conteur extraordinaire, qui avait le constant souci de bien raconter. Il répétait souvent les mêmes histoires, mais il les enrichissait. Sous des allures débonnaires et presque relâchées, il était très précis. Je voulais tracer un portrait précis de cet homme-là, sans le trahir. C'est là que se pose la question de la mémoire inventée. Qui est aussi bonne et fidèle que l'autre. j