

L'idée en chemin, la pensée qui se déploie Entretien avec Alexis Martin

Solange Lévesque

Number 77, 1995

Relève, héritage et renouveau

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/27647ac>

[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. (1995). L'idée en chemin, la pensée qui se déploie : entretien avec Alexis Martin. *Jeu*, (77), 94–98.

L'idée en chemin, la pensée qui se déploie

Entretien avec Alexis Martin

Comment vous situez-vous par rapport au mot « relève » ?

Alexis Martin — Je ne sais pas. On ne peut pas faire de calculs ou de plans : les générations se succèdent, et le théâtre demeure un artisanat qui se transmet et qui échappe aux canons de la pédagogie habituelle. Étant donné ce mode de transmission archaïque, un comédien fait son apprentissage à moitié à partir de l'héritage et du métier de ses prédécesseurs, et à moitié à partir d'un monde changeant dont il est le témoin. Les plus jeunes apportent d'autres choses, mais je ne pense pas que la prétendue relève garantisse quoi que ce soit ; le phénomène de succession des âges n'a jamais été automatiquement un gage de nouveauté. Ça ne me préoccupe pas vraiment de savoir si on accomplit ou non notre fonction de relève ; le passage d'un groupe d'âge à l'autre s'effectue par glissement. J'imagine que ceux qui fréquentent les théâtres de manière assidue voient plus clairement des démarcations assez nettes entre les générations. Ce qui m'intéresse, c'est que chaque production comporte toujours un mélange étonnant de générations ; à la différence d'autres métiers (le sport, par exemple), les artistes de la scène peuvent pratiquer le leur très longtemps, de sorte qu'il y a toujours un brassage d'âges. Les metteurs en scène ont plutôt quarante ans, mais certains ont plus, et d'autres moins de trente ans. Tout est possible. La façon de faire peut changer un peu avec les générations, mais comme les professeurs sont plus âgés, les ruptures ne sont pas si brutales.

Qu'est-ce qui vous tient le plus à cœur en tant qu'auteur ?

A. M. — J'ai le souci de la forme — une pièce de théâtre est un objet esthétique ; cependant, je ne me suis jamais senti un grand visuel ou un artiste plastique accompli ; ce n'est ni ma nature, ni ma force majeure. J'ai toujours été plus sollicité par le fait d'essayer de décrire l'appareil social et de trouver comment le démonter ; cette préoccupation a toujours constitué le point de départ de mes pièces ; quand j'élabore un plan, je pars de quelques idées et non d'une image ou de volumes dans l'espace. J'ai un grand respect pour les composantes visuelles et j'essaie de me rapprocher de cet univers dont la sensibilité est plus plastique, mais ce n'est pas ma première tendance.

Marteau de tailleur
de limes



Marteau
de menuisier



Maillet d'ardoisier



Burin
d'ardoisier



Marteau de tailleur
de pierre



Marteau d'horloger



Photo tirée des *Outils de nos ancêtres*, Paris, Hatier, 1993, p. 10.

Ce qui me stimule, c'est d'écrire sur des situations et des types humains à partir d'idées qui me viennent parfois de mes lectures en sociologie, parfois de situations que je traverse ; j'essaie de saisir *comment ça marche*. Il peut y avoir une dimension poétique dans ce que je fais, mais elle reste partie prenante de mon objectif. Je ne suis pas un grand formaliste. Le théâtre, comme tout art, oscille entre forme et contenu ; je me trouve souvent plongé au cœur de cette oscillation. Dans une bonne pièce, les deux se fondent ; la forme est absolument nécessaire au propos, et le propos essentiel à cette forme. Il y a plusieurs biais pour y arriver. Quand je commence à penser à une pièce, j'imagine toujours l'appareil scénique le plus dénudé qui soit : un plancher noir et un fond noir, avec le moins d'objets possible. Par exemple, pour *Matroni et moi*, il y avait, bien sûr, une contrainte financière, mais elle me servait bien ! Elle servait mes goûts. J'ai toujours trouvé gênants, un peu écrasants même parfois, les objets, les volumes ou les appareillages trop gros. Par ailleurs, j'adore ce que fait Denis Marleau ; son goût extraordinaire pour les couleurs, la constance dans son sens inné des formes. De par sa sensibilité, il est peut-être plus *artiste* que moi. Par d'autres biais que les miens, il atteint cette fameuse fusion de la forme et du contenu.

Vous êtes à la fois acteur et auteur ; parlez-moi un peu de votre parcours théâtral ; vous avez commencé par jouer pour en arriver à écrire...

A. M. — J'ai suivi le parcours le plus normal. Étudiant en interprétation au conservatoire, j'écrivais déjà des pièces. J'ai toujours aimé écrire. La politique aussi me fascine. Il y a là une forme de débat, de combat, de conflit dramatique, si on peut dire, qui m'a amené au théâtre. Pour moi, le théâtre, c'est l'idée en chemin, la pensée qui se déploie. J'ai toujours eu le goût d'un débat social et, d'une certaine façon, le théâtre me donne l'occasion d'en provoquer un. Comme acteur, on est davantage l'interprète de la pensée ou de l'univers d'un autre ; j'ai commencé à écrire pour mettre moi-même des idées, des situations et des personnages en jeu. Je ne sens pas d'hiatus entre l'acteur et l'auteur ; les deux se nourrissent et sont complémentaires. Le fait d'avoir à défendre un texte devant des gens donne à l'auteur que je suis un autre regard — ça ne garantit ni la qualité ni l'intérêt de mes textes, cependant. Parfois, en écrivant, je me mets dans la peau de l'acteur, je « joue » le texte et je le corrige selon ce que je sens ; ainsi, l'écrivain critique intuitivement le texte par rapport à ce que l'interprète entend — une façon de tester ce que j'écris qui n'est pas infaillible. L'art d'interpréter est aussi flou que celui d'écrire ; il n'est pas réductible, et on ne peut en extraire des paramètres. Il demeure très personnel. Quand on joue, la peur de laisser nous accompagner toujours ; on est hypersensible, dans un état second, et on sent le public. Il est erroné de penser que l'acteur se trouve dans une bulle et que le train va son cours quand il joue ; il a

l'épiderme à vif ; il sent les spectateurs se tasser dans leur fauteuil ou se redresser, bailler ou cligner des yeux. Il sent tout ! Cette peur mortelle d'ennuyer, c'est l'enfer ! On n'a pas besoin de se le faire dire quand c'est « plate », on le sait ! Cette réalité teinte aussi mon travail d'écriture.

Qui vous a le plus marqué dans votre parcours comme acteur et comme interprète ?

A. M. — Certains professeurs du conservatoire, dans une période d'apprentissage où j'étais très perméable ; Yvon Thiboutot, entre autres. Quand on a la chance de tomber sur un bon comédien qui est en plus bon pédagogue, c'est l'idéal ; la transmission d'artisan se fait alors sans détours théoriques. Par exemple, expliquer au comédien comment *respirer* sans texte, savoir le projeter. Ça m'a pris du temps à pouvoir *sentir* le volume physique des salles, à savoir comment ne pas gaspiller ma voix et mon énergie ; il faut jouer beaucoup et dans plusieurs salles pour l'apprendre. Je ne maîtrise pas encore cette technique comme Guy Nadon ou Jean-Louis Millette le font ; pas un iota n'est perdu dans le volume de leur voix ; ils savent exactement comment habiter l'espace et jusqu'où les mots se rendent. Thiboutot m'a initié à ce genre de technique d'artisan qu'on ne trouve pas dans les livres. Un débutant s'imagine que les textes québécois lui seront plus « naturels », qu'il aura moins besoin de soutenir, d'articuler. « C'est le contraire », disait Thiboutot. Je sais maintenant combien il avait raison. Jean-Pierre Ronfard et Robert Gravel ont aussi été des influences majeures ; ils m'ont aidé à franchir le fossé incroyable entre l'école et le milieu, fossé qui demeurera, parce qu'une école est toujours marginale. Avec eux, je suis passé dans la joie d'un milieu académique à un milieu où l'académisme et le conformisme sont constamment remis en question, le Nouveau Théâtre Expérimental. Ces deux artistes travaillent dans une sorte de désinvolture étudiée ; ils ne font pas n'importe quoi : c'est désinvolte, mais instruit, assumé. Tout à coup, j'ai retrouvé l'aspect ludique du théâtre, qui avait un peu été mis en veilleuse à l'école à cause du stress, de la somme d'apprentissages au programme et de tous les questionnements inhérents... Voir le métier autrement et retrouver « l'esprit de joie » m'a donné un élan formidable.

Parlez-nous un peu du Groupement Forestier du Théâtre, que vous avez fondé.

A. M. — J'ai toujours été fasciné par les arbres et la forêt. Je ne suis pas un « gars de bois », j'ai été élevé en ville ; mais j'adore les arbres. Jean-Pierre et Robert m'ont raconté en long et en large comment était né le Théâtre Expérimental de Montréal puis le NTE, et comment ils avaient procédé à partir de zéro. En début de carrière,



Le Groupement Forestier du Théâtre.
Sur la photo : Gary Boudreault, Guylaine Tremblay, Alexis Martin, Allain Roy, Daniel Brière et Danièle Létourneau. Photo : Mario Viboux.

j'écrivais des textes, je demandais des bourses, j'essayais des voies plus formelles pour monter quelque chose, et ça ne marchait jamais. Les années passant, un jour je me suis dit que si eux avaient commencé comme ça, à partir de rien, pour leur plaisir, je pourrais faire la même chose avec la même désinvolture en me disant : « Ça ira où ça ira ! » J'ai donc fondé le Groupement Forestier du Théâtre avec des amis, et on a fait *Matroni et moi* en autogestion, sans subventions. La pièce a bien marché ; on s'est payés au-delà du minimum de l'Union des Artistes. Elle sera d'ailleurs reprise en janvier 1996. Je termine une autre pièce, qui sera créée fin avril. Comme moi, les membres du groupe travaillent ailleurs et gagnent leur vie. J'ai le privilège d'être entouré de gens qui, en plus d'être des amis, ont beaucoup de métier. Au NTE, j'ai appris la collégialité, le fait de *se mettre en risque* avec les autres, d'accepter que les autres aient droit de regard sur ce qu'on fait ; j'ai accepté ce pacte, qui me confirme que plusieurs têtes valent mieux qu'une, souvent — mais pas toujours ! Le NTE m'a libéré de bien des complexes. Pendant des années, j'ai souffert d'un manque de confiance. Mes exigences étaient mal placées par rapport à ce que j'écrivais, et je manquais un peu de simplicité. Cela m'a libéré de pouvoir me dire : « Ce n'est pas grave si ma pièce n'est pas *le chef-d'œuvre*, ça vaut quand même la peine de la monter ; faisons-la, on verra bien ; quelle importance au fond ! » L'autocritique peut être saine, mais il ne faut pas s'y enfermer sinon rien ne se fait. L'attitude de Robert et Jean-Pierre est très stimulante : « Si tu t'engages à le faire, fais-le, peu importent les conséquences. » Une invitation à sortir de soi même !

Compas et fil à plomb.
Mesures avant le
débitage du tronc d'arbre. Photo tirée du *Livre de l'outil*, tome I, Paris, Hier et Demain, 1976.



Comment vous situez-vous aujourd'hui par rapport aux jeunes compagnies de théâtre ?

A. M. — Je fais certainement partie de ce groupe, ne serait-ce que parce que je côtoie beaucoup ces gens qui sont des interlocuteurs privilégiés (Dominic Champagne, par exemple). J'ai l'impression qu'il y a chez les jeunes un certain désenchantement, un certain retrait par rapport à des expériences théâtrales des années soixante-dix, qui étaient orientées vers une provocation sociale et exploraient tous azimuts dans un esprit d'avant-garde, avec des biais philosophiques ou politiques parfois un peu naïfs. Il me semble qu'il se dessine actuellement un retour à un certain goût du récit, de l'histoire, de la fable, et qu'on délaisse un peu les préoccupations politiques et sociales, comme si le théâtre — heureusement ! — s'était délesté d'une espèce de missionnariat progressiste : faire bouger et changer les choses. On est devenu plus modeste par rapport à cet ambitieux programme, assez prégnant il y a quelques années. Certains appellent ça du désenchantement ; moi, du sens critique. La mystification et l'illusion retrouvent progressivement une place de choix. Je le dis en étant bien conscient que le thème de *Matroni et moi* soulève une question politique : comme citoyen, doit-on intervenir quand on juge

qu'il y a des individus qui menacent la communauté ? J'ai traité la pièce en comédie et sur le ton de la satire pour éviter de revenir au genre de théâtre dont je viens de parler. Les expériences d'Yvan Bienvenue et de Stéphane Jacques m'intéressent : retrouver un contact avec le public qui passe par un récit, une histoire. C'est un vieux procédé que de raconter des histoires, mais ces histoires peuvent être lestées et chargées de toutes sortes de choses. Aujourd'hui, le théâtre met divers médias en interrelation ; Robert Lepage mêle ces médias de manière très raffinée. J'adore ce théâtre ; je voudrais pouvoir travailler ainsi, mais je n'ai pas ce don... ou pas encore !

Contrairement à ce qu'on entend parfois, je trouve qu'on vit un âge d'or du théâtre ; je n'ai jamais vu autant de jeunes doués sortir des écoles ; il faut le reconnaître. La seule note discordante : on est encore trop prudents avec les créations québécoises ; on ne présente pas assez de textes d'ici. C'est comme si on se faisait un cadeau quand on en monte un, alors que c'est normal de choisir un texte étranger. Ça devrait être l'inverse : on se ferait un cadeau en montant une bonne pièce de l'extérieur et, de manière très normale, on monterait plusieurs textes québécois, au risque de se tromper de temps à autre. Sans quantité, il n'y a pas de qualité possible. On ne peut pas apprendre à écrire du théâtre si on n'est jamais joué ; le théâtre est un art vivant. Au moment de la représentation, on tombe dans une autre dimension, c'est à *ce moment-là* que tout se joue et se vérifie. Le théâtre est éphémère et merveilleux.

Un auteur qui n'est jamais assis avec le public à écouter sa pièce ne peut jamais apprendre quand il est « plate » et quand il est intéressant ou touchant. Un éclairagiste n'apprend pas son métier dans sa chambre. Il faut un grand volume pour mesurer l'effet de la lumière. Je rêve d'une espèce de blitz : que tous les directeurs de théâtre décident, pour deux années, de monter des textes québécois. Je suis sûr qu'au bout de ces deux ans des auteurs émergeraient. Les auteurs évoluent dans un cercle vicieux ; plusieurs sont doués pour l'écriture et se disent : je n'écrirai pas pour le théâtre, puisque je ne serai jamais joué. Ils vont vers d'autres formes, c'est normal. Avec un peu plus d'ouverture, il y aurait peut-être moyen de monter plus de créations québécoises en dépit de toutes les contraintes. L'accumulation de textes au CEAD me laisse bien perplexe... ♦



La varlope guidée par un menuisier pour corroyer le bois, l'aplanir et le mettre d'épaisseur. Photo tirée du *Livre de l'outil*, tome I, Paris, Hier et Demain, 1976.