

# L'expérience indicible

## Conversation entre Claude Lévesque et Alexis Martin

Diane Godin

Numéro 92 (3), 1999

Sens et sacré

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/16468ac>

[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

Godin, D. (1999). L'expérience indicible : conversation entre Claude Lévesque et Alexis Martin. *Jeu*, (92), 72-84.

# L'expérience indicible

## Conversation entre Claude Lévesque et Alexis Martin

Claude Lévesque et Alexis Martin ont tous deux la passion du théâtre, de la philosophie et de la littérature. Le premier enseigne la philosophie à l'Université de Montréal. Il s'intéresse à l'histoire de la pensée d'un point de vue critique et a publié de nombreux ouvrages portant, entre autres, sur Nietzsche, Freud, Blanchot, Derrida et Bataille. Le second, acteur, auteur et metteur en scène bien connu, assume les fonctions de codirecteur artistique au Nouveau Théâtre Expérimental. Nous avons demandé au professeur et à son ancien élève de discuter, très librement, du sacré et de tout ce que cette expérience, à la fois fascinante et terrifiante, suppose d'excès et de glissement vers un non-sens qui nous altère. L'inconnu, l'extase, le vertige de la mort, le rire même, sont de l'ordre de la limite, du dépassement et du divin...

[...] l'art s'approche de la volonté menacée, comme la fée qui sauve et qui guérit ; lui seul peut transformer ce dégoût pour l'horreur et l'absurdité de l'existence en images avec lesquelles on peut tolérer de vivre : je veux dire le *sublime*, qui est la domestication de l'horrible par l'art, et le *comique*, par lequel l'art nous soulage du dégoût causé par l'absurdité de l'existence.

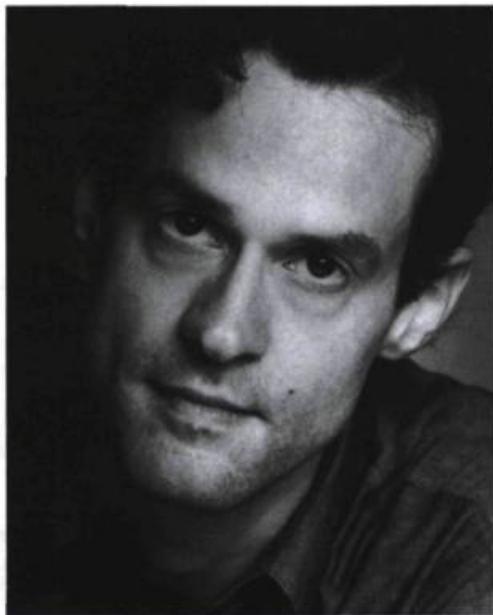
Nietzsche<sup>1</sup>

**Claude Lévesque** – J'ai vu presque toutes tes pièces, sauf *Révolutions* et *Presbytère du nord*. Qu'as-tu voulu dire en écrivant une pièce qui met en scène un curé ?

**Alexis Martin** – Avec *Presbytère du nord*, j'ai voulu présenter un curé assez séduisant pour des gens à la fin de la vingtaine, qui font une espèce de magasinage scolaire, c'est-à-dire qu'ils cherchent constamment des réponses, alors qu'en sciences humaines on trouve davantage des questions. Actuellement, beaucoup de gens font une sorte de bricolage spirituel où ils mêlent n'importe quoi<sup>2</sup>. Le monde de la spiritualité est loin, au fond, d'avoir été éradiqué. Nietzsche disait : « On a tué Dieu, mais pas la

1. *La Naissance de la tragédie*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1949, p. 55.

2. Voir l'entretien qu'Alexis Martin a accordé à Solange Lévesque, « Mouvements d'une écriture », dans *Jeu* 91, 1999.2, p. 12-18.



Alexis Martin.

Photo : Stéphane Dumais.

place qu'il occupait. » Je trouve que ça convient parfaitement à notre époque. Il y a un magnétisme encore de ce côté-là, un besoin spirituel.

C. L. – « Spirituel... » C'est un terme qui est déjà très orienté et très marqué. Alors que le mot « sacré » me paraît être préservé par toute l'histoire des religions, dans la mesure où il n'est pas seulement lié à la transcendance d'un dieu unique. Le sacré, c'est tout ce qui, au fond, nous dépasse, par le bas comme par le haut. Bataille l'a dit : il y a un sacré haut et un sacré bas. Donc, c'est tout ce qui est à la limite, tout ce qui n'est pas formulable, maîtrisable. C'est de l'ordre de l'intensité, de l'excessif, de tout ce que le monde refuse de regarder en face : la mort, la jouissance, la pourriture, mais aussi l'obscénité. Quand il y a un accident dans la rue, les gens veulent voir ; ils ont peur, mais ils ne peuvent pas s'empêcher d'aller voir.

A. M. – C'est Bataille, je crois, qui parle du fond d'horreur sacrée de toute vie. La fascination pour les accidents ou les sinistres, c'est une fascination sacrée parce qu'il y a là quelque chose qui met en jeu ta propre mort, ta propre finalité.

C. L. – On peut définir le sacré comme ce qui, à la fois, fascine et repousse. C'est quelque chose qu'on ne peut absolument pas maîtriser et qui nous altère. Aussitôt qu'on entre en contact avec ce qui est au-delà des possibilités de l'homme, on se trouve dépossédé, on n'arrive plus à prévoir, à maîtriser, sans qu'on sache exactement ce qui nous provoque à ce point.

A. M. – C'est une chose que tous les gens éprouvent d'une certaine façon. C'est l'orage très violent, la salle d'urgence à une heure du matin, où tout semble basculer. Il y a un sens de la vie tout à coup, une économie générale, je dirais, plutôt qu'une économie restreinte, comme disait Bataille.

C. L. – Au fond, on refuse de penser qu'on est des êtres illimités, infinis, et c'est là qu'on rejoint un peu l'idée religieuse de l'infini. Mais ce n'est pas l'infini positif dont parle la religion : c'est un appel de l'inconnu qu'on retrouve, notamment, quand on est confronté à une maladie grave, à un accident, ou



Claude Lévesque.

Photo : Josée Lambert.

face à l'état amoureux. Quand on vit les premiers moments de l'amour, on est complètement dépossédé, on sent le sol glisser ; et, aussitôt que le sol glisse, il n'y a plus de garantie ni de fondement, on est dans un univers sacré où on ne voit plus les choses de la même manière.

### De l'inutile

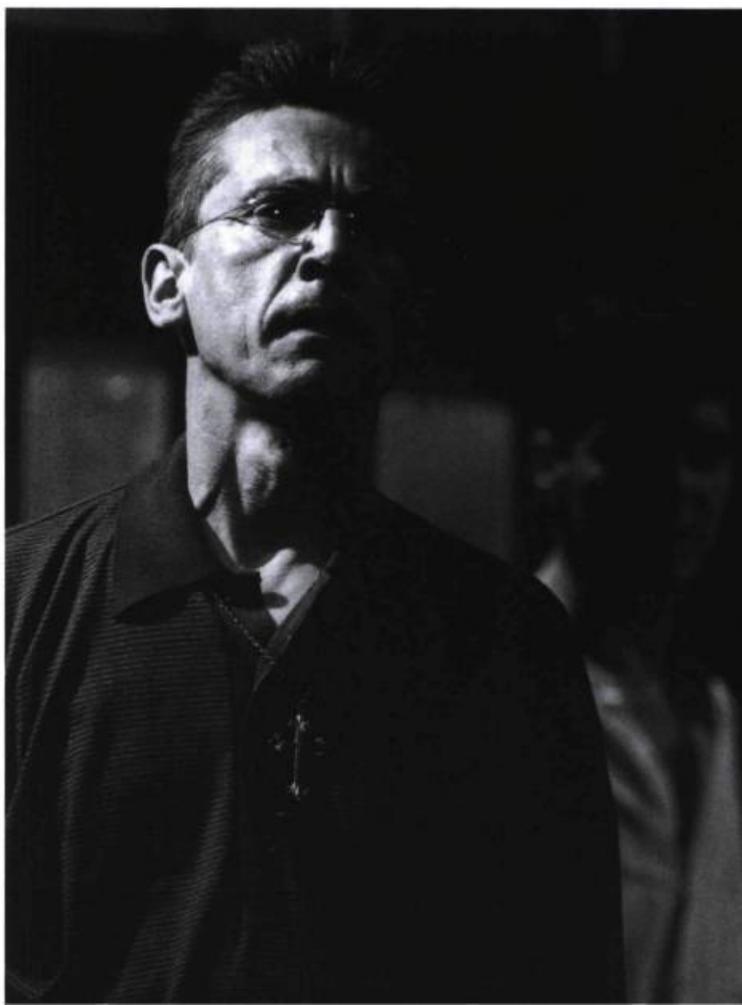
A. M. – Ce que je crois sentir concrètement chez les gens, c'est la haine de la routine, de cette vie asservie à une économie bien gérée et contenue. C'est pour ça, peut-être, que le théâtre a quelque chose de sacré, dans le sens où il a quelque chose d'inutile. Le sacré, c'est aussi l'inutile. Si on prend, par exemple, l'architecture d'une église à Montréal, on voit que c'est un édifice complètement inutile, même s'il est chargé de symboles. Il y a quelque chose d'irrationnel dans l'espace d'une église, c'est un espace de perte. Alors qu'un édifice à bureau, c'est complètement rationnel. Donc, aller au théâtre, c'est poser un geste tout à fait inutile dans l'économie restreinte, c'est-à-dire que ça ne donne rien concrètement, matériellement, etc. Ce qui me fascine beaucoup, c'est que, comme les grandes hégémonies religieuses ont éclaté, les jeunes qui sont un peu en dehors de la coupe de l'Église traditionnelle recommencent à chercher un sens religieux et ils se mettent à faire des syncrétismes « domestiques ». Ça donne souvent des choses superficielles ; mais il y a cette fascination-là quand même pour quelque chose qui nous dépasse ; il faut qu'il y ait un surmonde...

C. L. – Il y a une fascination pour tout ce qui est extrême, qu'il s'agisse de la drogue, de l'obscénité, de jeux dangereux ou de rituels de toutes sortes. Ce qui est visé, c'est de sortir de soi, d'aller vers un inconnu plus grand, plus lointain.

A. M. – Un inconnu qui met en jeu la quotidienneté de ton être, parce que d'être réduit à une pièce utile dans un jeu d'échecs, ce n'est pas intéressant. Par exemple, dans la sexualité sado-masochiste, la prolifération des sex-shops, l'éclatement de la sexualité, il y a là quelque chose qui fascine aussi. C'est la recherche d'une émotion extrême.

C. L. – On peut aussi chercher à se protéger et aller vers une banalisation de la chose ; l'extrême fait peur, alors on le banalise, on s'arrange pour qu'il devienne familier, on le réduit et on le fait entrer dans le cercle étroit de l'économique.

A. M. – Comme le rock and roll...





Splendeur de l'inutilité : la basilique Notre-Dame à Montréal. Photo : Carl Purcell, tirée du *Grand Guide de Montréal*, Paris, Gallimard, 1997, p. 137.

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

C. L. – Effectivement, la musique populaire, le jazz ou la grande musique nous procurent cette espèce de passage au-delà. Il faut voir les jeunes lors d'un concert rock ! Ils sont complètement débridés ! C'est le côté mystique, extatique ou poétique, que ne donne pas, par exemple, la science. Mais la science peut devenir un sacré. Nietzsche disait dans un fragment : « Nous aussi, nous sommes encore pieux. » Il disait, au fond, qu'on avait érigé la science en absolu et que, finalement, toute la pulsion dionysiaque, extatique, était mise de côté. La science tente constamment de réduire l'inconnu au connu, tandis que le théâtre, c'est la tentative d'inscrire le connu dans l'inconnu et de frayer avec l'effrayant ; enfin, si ce n'est pas du théâtre de boulevard ! Mais, même dans le théâtre populaire, il se peut qu'à travers les farces, les situations cocasses, l'ironie, passe quelque chose qui nous laisse en plan et nous fasse toucher au sacré. Ce peut donc être à travers le rire, comme à travers les tragédies. Prenons le *Dom Juan* de Molière, par exemple. Dom Juan, justement, c'est la légèreté, le divertissement, mais à un moment donné le personnage est pris à son jeu et il est obligé de rencontrer le Commandeur, c'est-à-dire le maître de la mort. Il est donc joué plus qu'il ne joue et, à ce moment-là, il disparaît ; il est happé par le jeu même, par le caractère dérapant et vertigineux de son jeu. Je pense que le théâtre doit donner cela. Il est toujours en jeu, donc on peut jouer avec ce qui est horrifiant et terrible. Mais c'est finalement le terrible qui nous a, qui a le dernier mot.

A. M. – C'est comme si certains auteurs mettaient en branle des forces qui nous déstabilisent. En ce qui me concerne, je crois que les spectateurs comprennent davantage ce que je fais que moi-même.

C. L. – Mais les deux doivent être dans le noir à la fin... Je pense à *Matroni et moi*. Quand ça commence, on s'amuse comme des fous. Puis, à un moment donné, la



Masques antiques tragiques  
et comiques.

rencontre avec le père est extrêmement virulente, et on est laissé dans la contradiction absolue, on vit le drame du fils sans voir comment s'en sortir, aveugle, les yeux crevés, comme *Œdipe à Colone*.

**A. M.** – Et, à la fin, il lui arrache son œil, un mouvement très bataillien...

**C. L.** – C'est comme *Œdipe*, qui dit : c'est maintenant que je ne vois plus rien que je vois beaucoup de choses, maintenant que je suis aveugle que j'ai accès à la réalité, en tant qu'elle dépasse tout ce que je peux penser. Je crois que le théâtre fait en sorte qu'on ait une expérience de l'impossible : l'impossible à dire, à penser, à figurer. L'art, la peinture, tout ça, c'est la figuration de l'infigurable, au fond.

### Du rire

**A. M.** – Ce que je trouve intéressant et qui me ravit dans ce que tu dis, c'est que c'est possible par le rire aussi. On pense souvent que le sacré est nécessairement sérieux, dramatique, solennel. Alors qu'une comédie peut aussi soulever quelque chose qui dépasse. Le rire est une émotion plus complexe qu'on pense. J'ai toujours défendu ça parce que je trouve que la communauté théâtrale, souvent, a des préjugés contre le rire ; si c'est comique, on croit que c'est léger. Je parle évidemment du théâtre de création qui s'exerce en dehors de l'industrie du rire. Il y a d'ailleurs aussi une industrie du mélodrame, du téléroman larmoyant.

**C. L.** – Le rire est de l'ordre de la rupture. Lorsqu'on rit vraiment, même s'il n'y a rien de sonore (par la parodie ou le cynisme), il y a quelque chose qui se déstabilise à la fois chez soi et dans la compréhension qu'on a de l'univers. L'important, c'est donc d'amener à la rupture, et non pas de tout uniformiser, de tout harmoniser. C'est une tendance de la société de vouloir cacher la mort, la jouissance, l'excès ; c'est un réflexe apollinien. Le théâtre est du côté de l'apollinien, mais d'un apollinien qui se dépasse et va vers un dionysiaque qui, lui, est imprévisible et toujours excessif.

**A. M.** – Pourrais-tu parler de la conception du rire chez Bataille ?

**C. L.** – Chez Bataille, le rire couronne une expérience, justement, de l'impossible, parce qu'il n'est plus de l'ordre du conceptuel ; c'est un excès d'émotions non

verbalisable, un rythme saccadé, si je puis dire, qui est de l'ordre de l'orgasme. Lorsqu'on rit, on est complètement éclaté. C'est donc l'émotion qui va jusqu'à la limite, jusqu'au cri. Il y a même une espèce de danse dans le rire : on ressent le besoin de bouger, de taper sur la table, etc.

A. M. – Oui, on se sent vraiment dépossédé quand on a une crise de fou rire.

C. L. – J'ai déjà vu ça au théâtre, justement. Je faisais du théâtre avec les Compagnons de saint Laurent quand j'avais vingt ans. Je jouais avec Gabriel Gascon dans *Meurtre dans la cathédrale*, de T. S. Eliot. Gabriel était assis en face de moi alors que nous faisons tous des discours pour justifier notre meurtre, et il s'est mis à rire. Les comédiens étaient crevés, ils ne pouvaient plus dire un seul mot. Quand je me suis levé à mon tour pour m'expliquer devant le peuple, j'ai éclaté moi aussi, et la salle a

Dom Juan (Michel Piccoli) et la statue du Commandeur.  
*Dom Juan*, film de Marcel Bluwal, 1965. Photo : Société Française de Production, tirée de *Dom Juan de Molière*, Paris, Hatier, coll. « Théâtre et mises en scène », 1985.

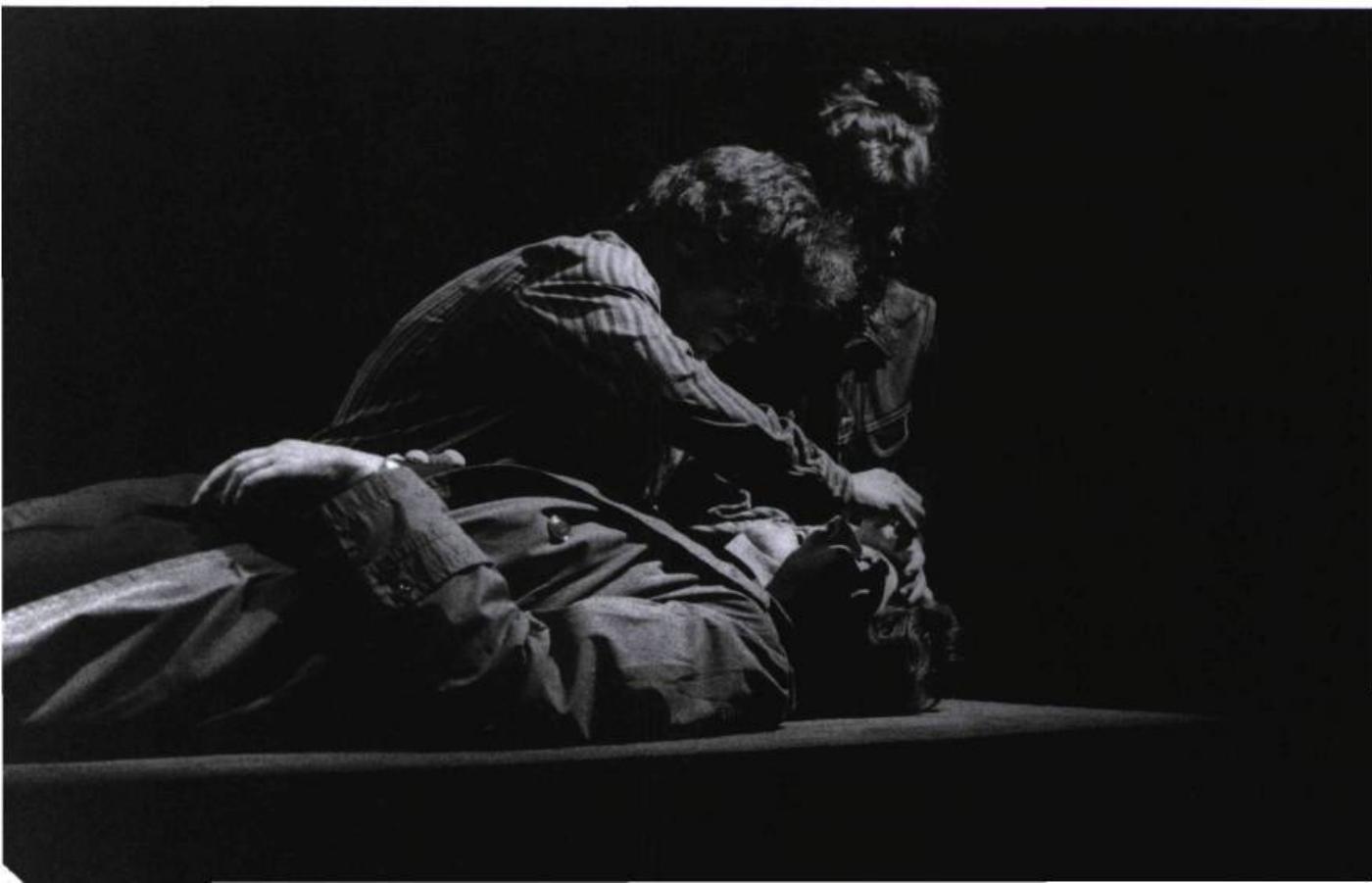


suivi. Le rire est communicatif, comme les grandes passions. On s'aperçoit que la séparation entre l'acteur et le spectateur disparaît à un certain moment ; il y a une espèce de circularité qui est propre au théâtre ; c'est un art qui rassemble. Bataille disait qu'il y a un aspect « communial » qu'on trouve au théâtre, du fait qu'il nous donne la représentation de la mort, de la jouissance, de la violence, de tout ce qui n'est pas permis, de tout ce qui transgresse les interdits. Le théâtre a donc un rôle communial ; c'est lui qui cimente la société. C'était comme ça au temps des Grecs : à l'apogée de la civilisation grecque, il y avait des tragédies et des comédies continuellement, et je pense qu'à la Renaissance le théâtre a eu aussi cet effet rassembleur.

A. M. – Mais tu ne parles pas ici de catharsis... Je crois qu'il y a quelque chose de tordu dans l'interprétation de la catharsis, dans le sens où ce serait une dépense récompensée par une sérénité. C'est une interprétation utilitaire du dévouement.

C. L. – C'est une conception de la cure aussi. La catharsis est une purgation de toutes les pulsions mauvaises. Donc, c'est encore le Bien et le Mal qui sont derrière.

A. M. – Je n'ai jamais aimé ce mot-là. C'est une récupération, au fond : les gens vont se soulager le samedi soir pour être plus efficaces le lundi matin au travail. Quand Bataille parlait de l'économie du travail, il disait que le mariage, par exemple, a été inventé pour subjuguier les pulsions sexuelles et pour que les gens soient plus



concentrés sur leur travail. Alors qu'on pourrait très bien, en fait, faire l'amour n'importe quand et n'importe où, mais ça distrairait de l'horaire de travail, ça dérèglerait.

C. L. – Il y a une affirmation qui circule beaucoup et qu'il faudrait tout de suite remettre en question, c'est la définition du théâtre comme miroir de la société. Au fond, si le théâtre est le miroir de la société, il n'est rien du tout : un miroir, c'est purement passif. Cette conception relève d'un vieux schéma,

en fait, où la connaissance est calquée sur une réalité déjà toute faite : il y a là l'idée d'une adéquation parfaite, et c'est là qu'on retrouve le schéma théologique : Dieu garantit les formes présentes dans la réalité, que je ne fais que recevoir et répéter. C'est le procès mimétique de la vérité que Nietzsche a remis en question, de même qu'Artaud d'ailleurs, qui était virulent à cet égard. Il voulait un théâtre athéologique, sans dieu ; non pas sans divin, cependant, puisqu'il était pour un théâtre sacré. Il disait que le théâtre devait retrouver la convulsion passionnelle, ce qu'il appelait la cruauté ou la vie. Il voulait que chaque pièce soit unique, singulière, non répétable. Évidemment, on doit composer avec la répétition, mais il faut qu'elle soit celle du non-répétable.

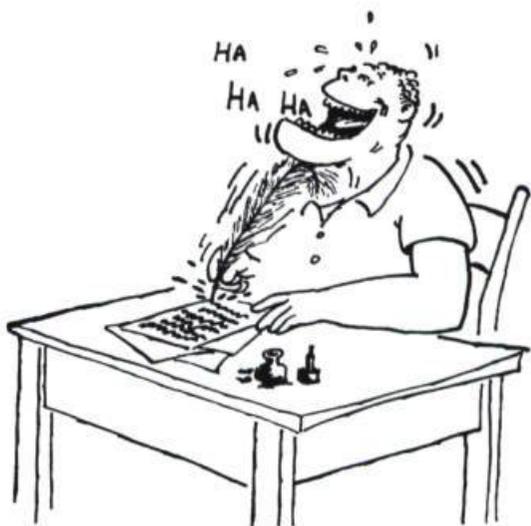


Illustration : Garnotte.

La mort du père dans  
*Matroni et moi* (Groupement  
Forestier du Théâtre, 1994).  
Sur la photo : Alexis Martin,  
Robert Gravel et Guylaine  
Tremblay. Photo : Mario  
Viboux.

### Sacré Lucky

A. M. – Dans la répétition, il y a plus que la répétition, c'est-à-dire qu'il y a un chemin nouveau chaque fois. Par exemple, quand j'ai fait *En attendant Godot* au TNM, j'ai répété pendant plusieurs semaines le rôle de Lucky, qui fait un monologue délirant, apparemment incohérent. Mais, chaque fois que je le répétais, c'était autre chose, il entraînait un peu plus dans mon corps, le verbe s'animait un peu plus. Je ne répétais pas mécaniquement ; l'acteur n'est pas un robot, c'est un facteur de différence, même s'il dit les mêmes mots à la même heure tous les soirs.

C. L. – Lucky est le centre de cette œuvre, me semble-t-il. On a toujours pensé que c'était Estragon et Vladimir, alors que tu as donné le sens de la pièce dans ton interprétation. Il était complètement dingue, merveilleusement fou, et c'est ça, ... *Godot* : cette espèce de délire sacré qui n'appartient pas à notre monde trop étroit, trop ordonné.

A. M. – Avec une drôlerie aussi. C'est ce qui est fort chez Beckett, je trouve. Je me souviens, certains soirs les gens exprimaient leur dégoût parce que la bave se répandait sur le plancher de la scène pendant une heure ; je bavais des litres tous les soirs. Les gens riaient, mais en même temps ils trouvaient ça dégueulasse. Quand le rire est teinté de dégoût, ça devient intéressant...

C. L. – Oui, il y avait un excès là-dedans, justement : un excès de salive, de paroles, qu'on ne retrouvait pas chez Estragon et Vladimir. Lucky et Pozzo apportent aux deux protagonistes cette espèce d'étrangeté qui est le sens de la pièce, au fond. Grâce à ton interprétation, on voyait la folie sur scène, le délire ; ton corps était convulsé. Il a dû y avoir un malaise terrible dans la salle, parce que ça dépassait les bornes, justement, et on touchait à quelque chose de sacré.

A. M. – Pour en revenir à Artaud, n'y avait-il pas quelque chose d'impraticable dans ce qu'il revendiquait ?

C. L. – Oui. Il rêvait d'un théâtre non seulement excessif, mais qui ne soit pas répétable. C'est la fameuse singularité qu'il recherchait. Tout théâtre doit la rechercher, mais elle est impossible, parce qu'on passe par la représentation, par le sens, par le langage. Le sens doit s'éclater dans le non-sens et on ne doit pas essayer de donner du sens au non-sens. Au théâtre, il faut à un moment donné qu'on ne comprenne plus, un peu comme dans une psychanalyse, qui doit nous aider à toucher la limite où l'on perd le nord. À partir du moment où l'on atteint cette limite, on n'est plus le même, on n'est plus celui qui domine tout ; il y a alors une part d'obscurité qu'on ne cherche pas à dissiper. C'est une sorte de finitude qui désormais fait partie de notre vie. On cesse alors de rêver à des lendemains meilleurs, mais en même temps on vit à fond, dans l'instant. C'est tout le sens de « l'éternel retour du même » dont parlait Nietzsche : l'éternité doit être vécue dans l'instant, et non plus tard, après la vie. C'est ce que peut apporter le théâtre, à travers le rire entre autres. Dans *l'Anus solaire*, Bataille dit que tout est parodique. Or, justement, si tout est parodique, il n'y a pas de fondement, pas de fin ni de commencement ; chaque chose est la parodie d'une autre, indéfiniment. Lorsqu'on saisit qu'il n'y a pas de fin, la vie se définit à chaque instant. Les croyants, souvent, ne vivent pas leur vie, parce qu'ils pensent qu'ils la vivront dans l'au-delà.

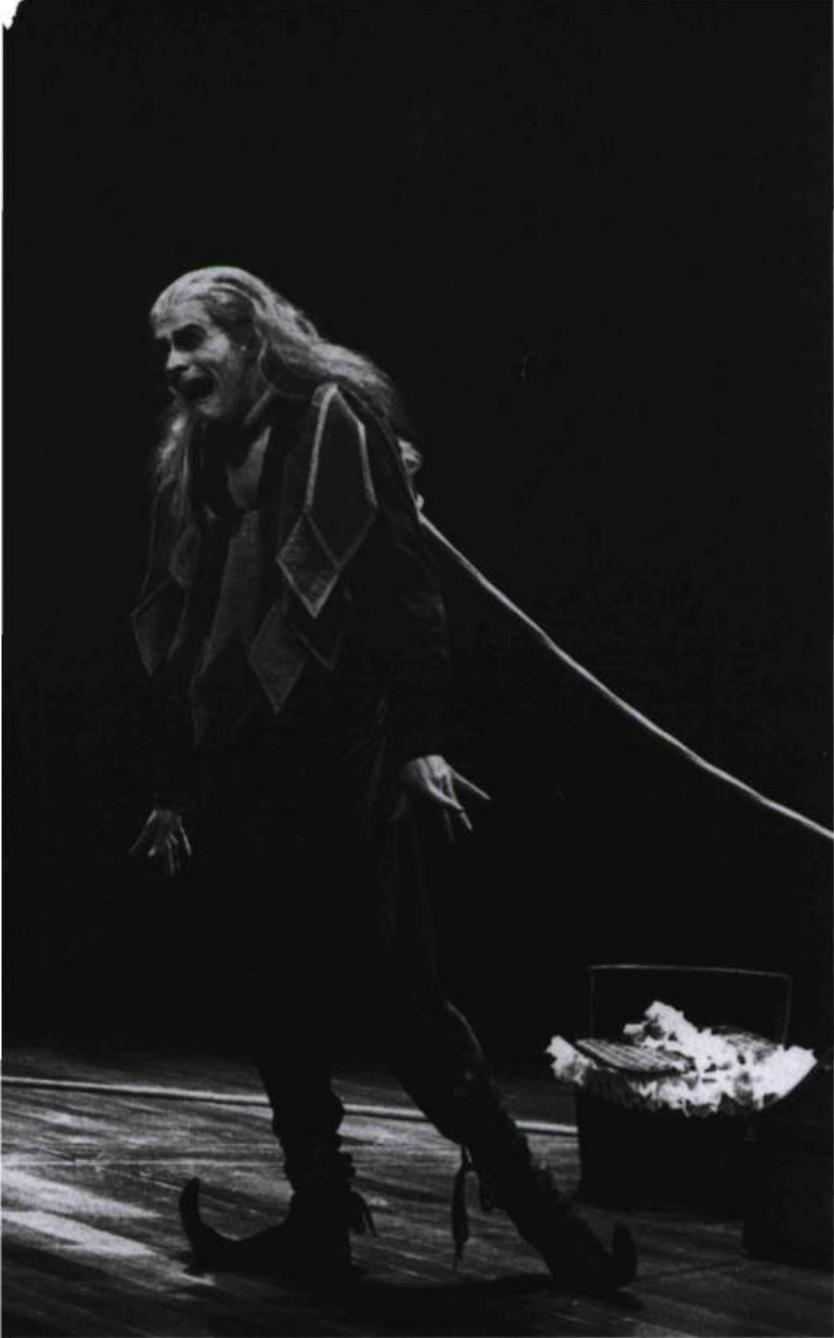
### La magie du lieu

A. M. – Dirais-tu que le simple fait d'aller au TNM, par exemple, suppose un cérémonial ? Les gens s'habillent de manière élégante, se regardent. Il me semble qu'il y a là quelque chose de l'ordre de la dépense inutile, du prestige. Au TNM, on a gardé les loges de côté qui étaient réservées aux notables venus là pour être vus par les gens du parterre. C'est comme si le théâtre était encore une sortie exceptionnelle.

C. L. – Il peut y avoir de cela. Mais il y a une attente qui n'est pas comblée si la pièce ne nous dépossède pas. Je dois rencontrer quelque chose qui n'est pas de l'ordre du quotidien, du familier. Chaque fois que je vais au théâtre, il y a cette atmosphère d'étrangeté ; j'attends qu'il me dépayse, qu'il me branche sur quelque chose d'autre, qui n'est pas nécessairement définissable. Malheureusement, il y a aussi du théâtre qui banalise tout.

A. M. – Pour ce qui est des lieux mêmes, je me demande si on n'a pas fait de drôles de choix architecturaux. Quand j'étais tout jeune, ma mère m'amenait au TNM, et je trouvais l'endroit presque érotique : le velours rouge, etc. Brassard avait dit une fois : pour moi, un théâtre doit avoir l'air d'un bordel potentiel, il faut que je puisse





Alexis Martin dans le rôle de Lucky. *En attendant Godot*, mis en scène par André Brassard au TNM en 1992. Photo : Robert Etcheverry.

d'ailleurs. Si le théâtre doit être sacré, et il l'est, on doit perdre la distanciation. L'inconnu, le lointain, nous sort de notre objectivité, il nous altère et nous force à entrer dans l'action, de sorte que nous sommes du même côté que l'acteur. Il y a une espèce de tourbillon entre l'acteur et le spectateur où personne n'est purement objectif. Et le théâtre de la distanciation, si je le comprends bien, m'apparaît manquer complètement la chose. Mais, pour en revenir à ce caractère d'inutilité propre au théâtre, il

deviner que les gens baisent en coulisses ou qu'il y a des loges avec des rideaux défraîchis. Et c'est vrai. Quand j'entrais dans un théâtre lorsque j'étais petit, il y avait là quelque chose qui me dépassait, je trouvais que c'était un lieu magique. C'est un peu comme la basilique Notre-Dame, un lieu que je trouve très érotique, plein d'alcôves, de recoins secrets. Les théâtres où on a voulu dégager, où tout est à vue, en ciment, clair et ordonné, ne m'inspirent pas la même chose.

C. L. – Je pense que ça rejoint la structure du théâtre grec primitif. Dans le théâtre d'Eschyle, il y avait une tripartition entre la *skênê*, qui était cachée, le *proskênion*, où évoluaient les acteurs, et l'*orchestra*, où se situait le chœur. Mais l'essentiel de l'action se passait derrière la *skênê* ; on ne voyait rien, les acteurs venaient raconter ce qui s'était passé – les meurtres, les batailles, etc. Or, cet aspect « caché / montré » m'apparaît essentiel. Dans un théâtre trop ouvert à la lumière et à la vue...

A. M. – Mais, dans le courant de certains mouvements d'avant-garde, on a voulu que les gens sachent, pour qu'ils ne soient pas victimes d'une illusion. On a dit : on va tout vous montrer, la mécanique, les *spots*, les acteurs eux-mêmes vont dire qu'ils jouent un rôle en le jouant, etc.

C. L. – C'est le théâtre de la distanciation. Artaud était absolument contre,

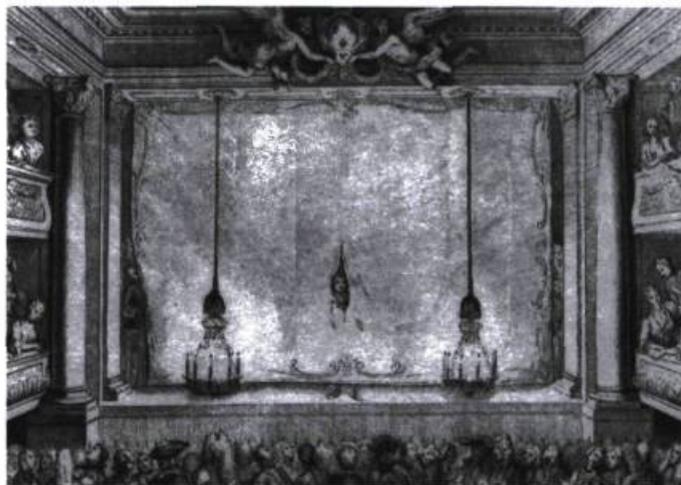
nous met, en fait, dans une position d'accueil. Quand on entre au théâtre, on est prêt à tout, aux extrêmes. On veut sortir de la vie quotidienne, de tout ce qui nous est proche ; au fond, c'est la poésie qu'on recherche, sortir de l'ordinaire, de l'humain trop humain. Nietzsche, comme Artaud, s'opposait à un théâtre qui soit purement intellectuel, un théâtre d'intrigue, dialectique. Il privilégiait plutôt un théâtre qui nous met en contact avec la passion débridée, la mort, le silence inaugural.

A. M. – On peut quand même nuancer. Prenons, par exemple, Ibsen ou Strindberg. Il y a une part de dialectique dans leurs œuvres, c'est-à-dire qu'ils présentent des gens qui ont des rapports d'opposition, mais l'intrigue débouche sur l'éclatement. Ils réussissent à nous embarquer. Quand je lis Strindberg aujourd'hui, j'embarque ; j'ai l'impression d'avoir des repères, des balises ; puis quand il m'a eu, tout à coup, la névrose ou la maladie arrive : c'est l'éclatement du cocon. Alors il faut une ruse aussi.

C. L. – Oui. En fait, il faut une stratégie pour sortir de l'intrigue et nous amener à ce dérapage, c'est-à-dire qu'il ne faut pas que ce soit une solution purement intellectuelle. Dans le film *Festin*, par exemple, du Danois Thomas Vinterberg, ça n'arrête pas de dérapier ; on pense avoir fait le tour de l'horreur et puis non, le dérapage continue et ça finit vraiment très mal. On retrouve ça chez Shakespeare aussi.

A. M. – En fait, il faut une certaine hypocrisie de la part des auteurs et des comédiens. Jean-Pierre Ronfard me disait toujours que la définition grecque de l'acteur, c'est l'*hupokritês*, celui qui cache, qui a une stratégie. Tu amènes le spectateur dans un monde qui peut lui sembler familier au début, mais une fois qu'il est séduit ou happé...

C. L. – Je ne dirais pas que c'est de l'hypocrisie : ce serait plutôt de la stratégie. On ne peut pas tout dire au début, sinon il n'y a pas de pièce et pas d'expérience au sens fort du terme. Expérience veut dire « traverser le danger », *experiri*. Il faut donc d'abord mettre les spectateurs en confiance pour mieux les faire passer de l'autre côté par la suite. C'est ce qui arrive dans *Matroni et moi*. Au début, on se reconnaît, et puis on est pris dans un dérapage de plus en plus violent. Dans *les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa*, une pièce qui met en scène des fantômes, il y a une espèce de robot hallucinant qui arrive sur des rails. Or, quand Marleau, à la fin de la représentation, nous a dévoilé qu'il s'agissait de masques sur lesquels on projetait des images, je me suis dit qu'il aurait dû nous montrer le masque blanc, sorte de fantôme sans visage identifiable et qui parle, ce qui m'aurait vraiment terrifié. Je pense que le théâtre est toujours spectral, c'est le lieu même de la hantise, et le masque, en ce sens, nous fait pressentir l'abîme ; Bataille disait que les trous noirs du masque sont un peu comme la Gorgone. Je pense que Marleau aurait dû, de temps à autre, faire des ratés dans ses projections. Évidemment, il aurait eu l'air de rater son coup...



Voir et être vu. La salle du Théâtre royal en 1726, gravure d'après Antoine Coypel (département des arts du spectacle, Bibliothèque nationale, Paris), tirée de l'ouvrage de Daniel Couty et Alain Rey, *le Théâtre*, Paris, Bordas, 1995, p. 47.

*Révolutions* d'Alexis Martin (NTE, 1999).  
Photo : Josée Lambert.



A. M. – On entend beaucoup ça dans le milieu du théâtre : il ne faut pas que le public pense que c'est une erreur. On a peur que ça fasse décrocher le spectateur.

C. L. – Au contraire, on peut être complètement fasciné par ces ratés, ces vides de sens tout à coup. Avec *les Trois Derniers Jours...*, Marleau m'a eu, mais j'aurais été encore plus « eu » s'il ne m'avait pas eu, c'est-à-dire que j'aurais été davantage provoqué par les masques blancs ; c'est une surface de projection proprement fantastique où l'inconnu est comme figuré ; on aurait été en face d'un fantôme, encore plus qu'avec le robot arrivant sur des rails.

### De la langue

A. M. – Mais j'aimerais aussi aborder la question de l'éthique, au sens politique du terme, comment vivre en société, au fond. Avec *Révolutions*, j'ai fait une tentative de théâtre politique. L'idée que j'avais, c'est que la possession du vocabulaire correspond à la force politique. C'est l'histoire de trois jeunes qui vivent dans un quartier de l'est de Montréal et qui se rendent compte qu'ils sont déficitaires sur le plan de la langue. Ils comprennent que le langage est un instrument de terreur, de domination. Ils se mettent donc à apprendre le dictionnaire par cœur. Après, ils décident de poser des bombes. Ce que je raconte, en fait, ce sont leurs attermolements, c'est-à-dire qu'ils savent très bien qu'ils ne peuvent pas tuer ; ils sont pleins de scrupules au fond. Mais

c'est surtout une réflexion sur la langue. En fait, j'ai l'impression que le peuple québécois est un peu infirme sur ce plan-là. Je pense que, s'il y a une cause à défendre au Québec, c'est celle de la langue. Il ne s'agit pas de prôner le français académique, mais je crois qu'il faut être bilingue dans sa propre langue, il faut pouvoir parler autant avec le garagiste qu'avec le professeur de philo, être souple sur ce plan-là.

C. L. – Jacques Derrida est originaire d'Algérie, et il a écrit *le Monolinguisme de l'autre*, un texte qui rejoint un peu ce que tu dis. Il montre à quel point il a pensé, étant jeune, qu'il ne possédait pas de langue maternelle ; il parlait la langue de la métropole, si lointaine, une langue apprise, seconde. Mais c'est un fait : lorsqu'on possède bien sa langue, cela donne une capacité de réflexion, même s'il n'y a jamais de maîtrise absolue.

A. M. – Les Français semblent très conscients de la force de terreur que recèle le verbe, alors que chez nous, ça passe sou-

vent par la violence physique. Mais est-ce qu'il n'y aurait pas un rapport entre la langue et le sacré, dans la façon dont on la considère ?

C. L. – Bien sûr, quand on analyse bien le langage, on s'aperçoit qu'il ne dit jamais que des choses abstraites. Pour qu'il y ait un langage, il faut exclure toujours déjà toute singularité, qui dès lors reste indicible. Je ne peux pas dire la singularité de quelqu'un parce que je suis obligé d'employer des termes communs à tout le monde. Quand je dis « cette chaise », je peux le dire de toute chaise, mais ce n'est jamais la même chaise que je vise.

A. M. – Donc on peut dire que la langue intime, c'est toujours la langue des autres au fond.

C. L. – Oui. On est toujours exilé dans notre propre langue, toujours à distance de nous-mêmes et du monde. C'est ce reste à distance qui est de l'ordre du sacré, et qui sera toujours manquant. Pour s'en approcher, il faut perdre l'illusion référentielle, l'illusion que les mots disent les choses « en chair et en os ».

A. M. – L'expérience est indicible...

C. L. – Oui, l'expérience au sens d'un rapport à l'autre comme tel. Justement, le « comme tel » est toujours quelque chose d'abstrait, d'idéal. Nous sommes toujours dans la trace, l'absence, proche de tout ce qui est fantomatique, lointain.

A. M. – Pour approcher l'indicible, il faut quand même que j'aie fait l'expérience de la langue des autres, la plus totale et la plus raffinée possible. C'est ce qui m'a toujours frappé chez Georges Bataille : je trouve que c'est l'un des plus grands écrivains français. Sa langue me séduit ; c'est aussi beau que du Flaubert ou du Proust, une perfection.

C. L. – Oui, mais il faut voir à quel point il a dû raturer pour arriver à ce caractère dru. La langue de Bataille est extrêmement économe, mais il y a une force dans l'expression. Quand on regarde l'une de ses pages manuscrites, on constate qu'il rature à peu près tout ; il retient dix mots sur une page, mais cela a une force percutante.

A. M. – Ça a la beauté d'un chant. C'est tellement beau ! Même ses écrits théoriques sont d'une grande beauté. C'est une écriture à la fois pensante et émotive. La langue, c'est comme un marais dans lequel on peut trouver du plaisir à s'enfoncer, le plaisir d'être couvert de la boue du langage. Ça rejoint un peu la réflexion que j'ai voulu aborder dans *Révolutions*, c'est-à-dire qu'on ne fait pas d'effort tant qu'on n'arrive pas à découvrir que c'est un plaisir. Peut-être qu'on n'a pas réussi, au Québec, à transmettre ce plaisir aux jeunes. Le langage n'est pas un obstacle, au contraire. **J**

Propos recueillis et mis en forme par Diane Godin