

La fin des certitudes Entretien avec Stacey Christodoulou

Number 94 (1), 2000

Engagement nouvelle vague

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25832ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this document

(2000). La fin des certitudes : entretien avec Stacey Christodoulou. *Jeu*, (94), 112–119.

La fin des certitudes

Entretien avec Stacey Christodoulou

Fondatrice et directrice artistique de la compagnie de théâtre montréalaise The Other Theatre, Stacey Christodoulou a complété sa formation au département de théâtre de l'université de Toronto. The Other Theatre privilégie un théâtre du geste et de l'image, et s'est penché sur l'œuvre d'auteurs controversés : Fernando Arrabal, Heiner Müller, Andrea Dworkin et Rainer Werner Fassbinder.

Comment définissez-vous le terme « engagement » de manière générale, mais aussi dans sa relation avec l'art ?

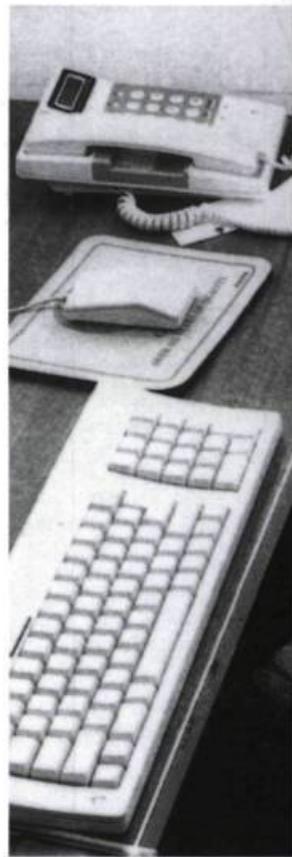
Stacey Christodoulou – En anglais, ce terme évoque une manière de toucher les autres, de les impliquer dans une action, un projet ou une œuvre. Pour un artiste, un bon point de départ serait d'intéresser le public. C'est très simple mais le théâtre ne réussit pas toujours à atteindre ce but ; bien souvent, il ennue et laisse froid.

Le public est votre premier souci lorsque vous pensez à l'engagement ?

S. C. – Absolument. Le théâtre doit engager le public d'abord et avant tout. Si on ne crée pas une relation avec le public, si on ne veut pas partager une expérience avec lui, le théâtre devient un exercice futile. Toute forme d'art nécessite ce contact. Ce qui ne signifie pas que l'on doit écrire pour le public ou penser à lui lorsque l'on crée. Personnellement, je présume que le public est aussi sinon plus intelligent que moi et je veux lui offrir quelque chose qui le stimulera, afin qu'il quitte le théâtre en ayant l'impression d'avoir connu une véritable expérience artistique. Il ne s'agit pas tant de créer un « bon spectacle » que de permettre au public de réagir à l'art, de faire en sorte que l'art ait un effet sur sa vie, même s'il n'aime pas nécessairement ce qu'il voit. Il faut aussi que le théâtre puisse vivre au-delà du spectacle ; c'est aussi important que ce qui se produit pendant le spectacle, c'est-à-dire le plaisir esthétique ou intellectuel immédiat. En somme, l'objectif du théâtre est toujours d'engager un autre être humain dans sa vie, et pas seulement dans son rôle de spectateur.

Le rôle que vous jouez en tant que directrice d'une compagnie de théâtre est un engagement en soi dans le milieu artistique ?

S. C. – Oui. J'entends souvent dire autour de moi à quel point ce doit être merveilleux de travailler avec un groupe d'acteurs et de faire du théâtre son métier. Mais je veux être désinvolte dans ma pratique théâtrale, ne pas prendre trop conscience de ce que je fais. Lorsque j'ai une idée de spectacle, je prends des notes, on se réunit pour en



discuter brièvement, et puis le travail commence. Trop discuter de la proposition revient à faire de la masturbation artistique. Sans pour autant œuvrer dans le silence, nous partageons nos idées en travaillant concrètement, en répétition et, peu à peu, le spectacle prend forme. Comme metteuse en scène, mon rôle consiste à permettre aux artistes autour de moi de donner le meilleur d'eux-mêmes, de livrer tout ce qu'ils peuvent à ce moment précis de leur vie.

Y a-t-il une façon de les stimuler en ce sens ?



Stacey Christodoulou.
Photo : Francine Clément.

S. C. – Non, pas vraiment. Ces personnes sont déjà exigeantes envers elles-mêmes et envers leur propre travail, je n'ai pas à les manipuler pour qu'elles créent. Bien sûr, une bonne connivence est nécessaire pour que le travail soit possible. Mais je rejette l'idée d'une figure autoritaire, machiavélique et manipulatrice qui dirige la production. Je ne veux pas travailler avec des moutons, mais avec des gens qui s'investissent, justement. Si je dois dicter aux acteurs quoi faire, leur imagination ne peut pas être engagée, ils ne sentent pas qu'ils possèdent la liberté d'expression nécessaire à la création. Je veux faire en sorte qu'ils se sentent engagés. C'est une démarche réciproque. Cet engagement se poursuit depuis quatre ou cinq ans dans notre compagnie, ce qui nous permet de nous côtoyer comme artistes et de nous voir nous développer comme êtres humains.

La création théâtrale n'est possible, véritablement, que si vous êtes entourée de personnes que vous connaissez et qui sont engagées ?

S. C. – Absolument. Nous n'avons pas à être de meilleurs amis, mais nous devons tous nous respecter en tant qu'artistes engagés dans un même effort. Personnellement, je ne peux faire de la mise en scène qu'avec le consentement des autres, jamais par la force. Il m'est permis d'observer, de commenter et de donner une forme à un projet. Mais ce n'est pas acquis simplement parce que je suis la metteuse en scène ; cela nécessite de la conviction. À partir du moment où les acteurs me donnent leur confiance, ils acceptent que je m'y investisse pleinement et qu'il se peut que nous emprunions des directions inconnues ou risquées. Aussi, il est important de travailler dans l'humour, sans se prendre trop au sérieux, faire des essais, des ratages dont on se moquera par la suite. J'ai besoin d'artistes intelligents mais pas intellectuels, disciplinés, avec une grande ouverture d'esprit.

Donc, l'engagement ne serait pas réservé qu'aux intellectuels ?

S. C. – Non, mais il est nécessaire que la pièce permette au public de réfléchir. Je crois que le public est capable de faire cet exercice, il n'est pas idiot. Le public du XX^e siècle est habitué à la vidéo, au cinéma, aux arts visuels, bref à des formes qui offrent autre chose qu'une structure linéaire et conventionnelle, et qui juxtaposent au contraire des images et des concepts multiples. On peut proposer des idées intellectuelles, comme nous l'avons fait dans *Human Collision/Atomic Reaction*, notre plus récente création, où nous invitons le public à réfléchir sur les atomes et leurs interactions. Notre objectif était de transposer ces concepts sous une forme qui puisse toucher les spectateurs. Toutes théories se fondent sur des comportements sociaux, elles s'observent à travers des actions portant toujours une charge émotionnelle qui agit sur l'acteur et sur le spectateur. Mais ces actions n'ont pas toujours une structure linéaire ; la vie non plus. C'est pourquoi il est tout aussi valable de présenter des formes fragmentées que des formes linéaires, dites réalistes. Le cerveau humain est capable d'emmagasiner des informations éparses pour ensuite fabriquer du sens. Mon travail consiste à engager le spectateur dans ce travail de décodage qui, je crois, enrichit son expérience théâtrale. À partir du moment où son imagination est sollicitée, inévitablement, il devra se faire une opinion de ce qu'il reçoit. C'est ainsi que le dialogue est possible.

*Est-il important pour vous, comme directrice de *The Other Theatre*, de connaître votre public ?*

S. C. – Au début, nous ne connaissions pas du tout le public auquel nous nous adressions. Maintenant que nous avons vraiment développé un certain public, j'apprécie



Pre-Paradise Sorry Now de Fassbinder
mis en scène par Stacey Christodoulou (The Other Theatre, 1995).
Sur la photo : Francine Clément.
Photo : David Watmore.

beaucoup de pouvoir l'interroger et lui demander ce qu'il retire des spectacles. Les gens qui ont assisté à *Human Collision/Atomic Reaction* ne parlaient pas nécessairement du spectacle, mais échangeaient sur les idées, sur la physique, sur la place de l'Homme dans l'univers, sur le chaos et sur le fait que les accidents de la vie sont porteurs de sens. Mon travail devient pertinent à partir du moment où les autres réfléchissent à leur tour à mes propositions.

Les jeunes compagnies québécoises invitées au dernier FTA dans le volet « Nouvelle scène » n'ont pas toutes eu le même succès que vous avec Human/Collision. Beaucoup de commentateurs de l'événement se sont demandés si le FTA était le lieu pour prendre de tels risques avec des créations.

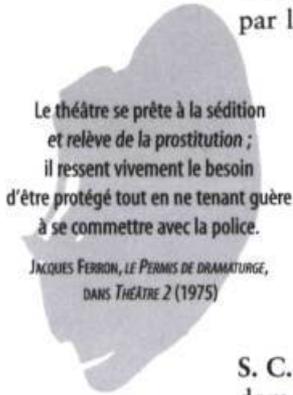
S. C. – Je crois qu'il est important d'encourager le risque au théâtre. On en voit si peu par les temps qui courent. Le succès peut être menacé par un manque de temps de répétition, conséquence d'un manque de fonds. L'argent ne peut pas acheter le talent, mais il peut permettre au talent de s'exprimer clairement. La pauvreté financière engendre la paralysie mentale et spirituelle chez l'artiste, comme chez n'importe qui. Ne pas pouvoir créer librement est très démoralisant. Dans notre cas, heureusement, nous avons eu à la fois l'argent pour créer et l'occasion de présenter notre travail.

Le rôle que doivent jouer les instances gouvernementales est un autre point essentiel de l'engagement vis-à-vis du théâtre.

S. C. – Il faudrait parler du manque d'engagement actuel des gouvernements dans le domaine des arts. Les gouvernements font abstraction de leurs responsabilités. La philanthropie de l'entreprise n'existe pas comme telle ; c'est de la publicité déguisée, dans une société qui est saturée par les médias. Les gouvernements croient naïvement que les secteurs commerciaux vont soutenir les arts. L'histoire fournit pourtant des arguments éloquentes pour les convaincre d'encourager les arts. Malheureusement, chaque génération d'artistes doit répéter les mêmes arguments. Les gouvernements sont nos représentants, l'argent qu'ils brassent doit servir au bien public. Pourquoi faudrait-il mendier cet argent et prouver qu'en tant que citoyen nous avons droit au financement et au respect ? Le manque d'engagement des gouvernements prouve qu'ils n'ont pas de leadership. Ils sont en train de dire qu'ils n'ont pas d'opinion sur l'art, qu'ils se retirent du débat. Ce silence, cette négligence de la part des gouvernements est aussi nuisible que le phénomène de l'oppression avouée. Dans ce dernier cas, le mal est fait consciemment et on sait qui blâmer. Le manque d'engagement, ici, est une réponse lâche à un problème urgent.

Cette attitude des gouvernements influence beaucoup l'opinion publique et l'idée qu'elle se fait des arts.

S. C. – Il existe beaucoup de formes d'art, beaucoup de moyens d'expression. Le théâtre fait face à une énorme concurrence. Mais le public est mal informé, car il croit généralement que l'art est financé par les gouvernements sans que les artistes procurent quelque chose en retour. Les artistes passent pour des gens qui reçoivent de



Le théâtre se prête à la sédition
et relève de la prostitution ;
il ressent vivement le besoin
d'être protégé tout en ne tenant guère
à se commettre avec la police.

JACQUES FERRON, LE PERMIS DE DRAMATURGE,
DANS THÉÂTRE 2 (1975)

l'argent gratuitement. C'est de la désinformation qui, j'en suis certaine, fait plaisir aux gouvernements parce qu'ils préfèrent entretenir l'idée que l'art n'a pas de valeur ; et si une chose n'a pas de valeur, croient-ils, alors il ne faut pas y investir. C'est une mentalité très utilitaire, mercantile. L'art a une utilité qu'on ne peut palper, sentir, voir. La valeur de l'art, de tout art, réside dans sa capacité d'engager l'esprit humain. Ses bienfaits sont purement psychologiques. Si notre psyché n'est pas stimulée, alors on perd tout désir de vivre. L'art ne changera personne dans l'immédiat, mais les semences qu'il fait germer dans le cerveau d'une personne porteront éventuellement des fruits. L'art crée des ondulations dans l'inconscient, ce qui, en retour, nous permet d'aborder notre existence consciente de manière plus créative, spirituelle, afin que nous puissions affronter les problèmes moraux de notre temps de manière engagée, comme avec nos préoccupations quotidiennes. Si on ne peut pas reconnaître l'importance de l'art pour le bien-être d'une société, alors nous sommes perdus.

L'engagement sous-entend aussi la notion de responsabilité. En tant qu'artiste, sentez-vous que vous avez des responsabilités envers le citoyen ?

S. C. – Ma responsabilité au sein d'une compagnie de théâtre consiste à me donner entièrement. Mais je ne sens pas que j'ai la responsabilité de changer le monde, d'éduquer les gens pour qu'ils adhèrent à un point de vue politique particulier, ni même de convaincre les autres que l'esthétique que j'ai choisie est la meilleure. Je propose des choses, un point de vue auquel je crois passionnément, sans aucune forme de moralisme. Les gens savent déjà discerner le bien et le mal. Je crois qu'il est important de comprendre comment naît l'oppression, comment s'acquiert le pouvoir. La chance, les accidents, les erreurs, les bonnes intentions, tous ces facteurs peuvent créer une situation destructive, comme l'a été l'invention de la bombe atomique dont on parle dans *Human Collision/Atomic Reaction*. Ma pratique s'inscrit dans un contexte bien précis, elle est une réponse à un concours de circonstances actuelles, et je crois qu'elle offre une autre voie intéressante à côté d'un théâtre plus classique dont il existe de très bons exemples. Mais si je pars avec l'idée que je dois traiter de tel grand sujet, le résultat sera faux, académique, théorique. Or, l'art consiste à rendre une idée vivante, à faire en sorte que le public puisse sentir, toucher, comprendre des abstractions. Voici ma responsabilité : présenter un point de vue qui a de la vitalité, qui ne craint pas d'affronter les paradoxes et les contradictions. En remplissant mon rôle professionnel de metteuse en scène, au meilleur de mes capacités, je m'engage dans la société, autant que dans n'importe quel métier ou profession.

Human Collision/Atomic Reaction (The Other Theatre, 1999). Sur la photo : Joseph Khaiata. Photo : Maxime Côté.

Il n'y aurait donc pas de sujets plus engagés ou engageants que d'autres ?

S. C. – Non, je ne crois pas. Je pense que tout sujet peut engager parce que toutes nos relations sont basées sur la notion de pouvoir, un sujet inépuisable. La force du théâtre vient du fait qu'il parle des conflits, qu'ils soient politiques, sociaux ou personnels. Mais le théâtre n'a pas le devoir de résoudre ces conflits ; il doit les montrer, examiner comment les personnes réagissent dans des situations données, pour que le public puisse y réfléchir. Le théâtre montre la complexité des choses, sans offrir de solutions.



Certains artistes ont déjà parlé du théâtre comme d'un service public.

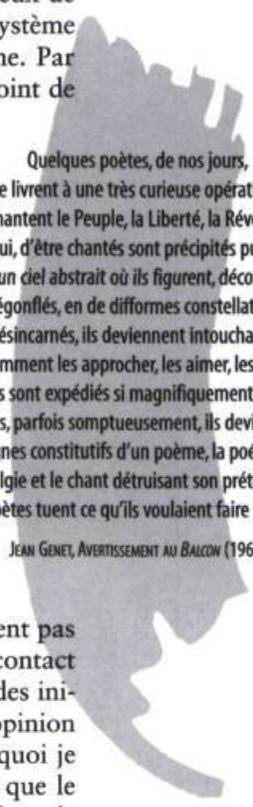
S. C. – L'Europe, qui a été le berceau du théâtre occidental, a aussi été la matrice du socialisme et du communisme. Le débat entre les droits de la collectivité et ceux de l'individu n'a jamais pu avoir lieu ici parce qu'il aurait menacé le système économique capitaliste ; en parler aurait signifié que l'on appuie le stalinisme. Par conséquent, la critique sociale a rarement été présente dans notre art. Mon point de vue sur l'art est tributaire du fait que j'habite ici, au Canada, dans une société individualiste, surtout aujourd'hui où il n'y a pas de cohésion sociale. Cette tendance est dangereuse, car on se retrouve avec des artistes qui font des œuvres esthétiques n'ayant rien à voir avec les préoccupations de l'heure. Toutefois, The Other Theatre ne veut pas faire de la propagande, en privilégiant un point de vue politique ou, au contraire, en prétendant que nous habitons dans un monde apolitique. Par ailleurs, le théâtre est un art scénique qui a sa spécificité ; je ne veux pas voir sur scène ce que je vois déjà aux informations télévisuelles. Le théâtre doit offrir d'autres visions du monde.

Pour être engagé, l'artiste doit-il prendre part à la vie de sa communauté, de son entourage ?

S. C. – Absolument. Je crois qu'un artiste qui n'est pas engagé dans sa communauté n'est pas un artiste. On ne peut pas créer dans une tour d'ivoire. L'art est une réflexion sur l'esprit du temps ; les artistes ne peuvent pas se contenter de créer pour l'élite. Le théâtre doit rester vivant et garder un contact avec le monde. Le fait que nous soyons artiste nous oblige à sortir du cercle des initiés et de l'institution pour rejoindre les gens de notre entourage immédiat. L'opinion qui prétend que l'art est destiné aux heureux élus me répugne. Et c'est pourquoi je déteste que le prix des billets de théâtre soit si élevé à Montréal. Si on veut que le théâtre devienne un service aux citoyens, il ne suffit pas de représenter la vie dure de la classe ouvrière, en demandant cinquante dollars par billet. C'est de la pure hypocrisie. Pour que le théâtre soit accessible, il faut baisser les prix ou faire payer au public ce qu'il peut.

Vous considérez-vous engagée dans la communauté anglophone, étant donné que vos spectacles sont très souvent bilingues ?

S. C. – Je ne sais pas si nous sommes réellement engagés dans notre communauté linguistique. J'en suis arrivée à vouloir quitter cette communauté, cette province, ce pays, car j'ai reçu très peu d'appuis en retour des efforts que j'ai fournis. J'aimerais bien être plus engagée dans la communauté anglophone, surtout parce que je ne crois pas que la communauté francophone ait réellement besoin de moi ; beaucoup d'artistes francophones contribuent de manière significative à la dramaturgique québécoise et à la découverte d'esthétiques nouvelles. Je crois que la communauté anglophone pourrait comprendre ce que j'ai à dire peut lui être utile. Mais elle ne le pense pas, et je ne peux pas changer cette opinion. J'ai toujours cru à la valeur de la diversité, pas dans le sens de la rectitude politique favorisant le multiculturalisme, mais



Quelques poètes, de nos jours,
se livrent à une très curieuse opération :
ils chantent le Peuple, la Liberté, la Révolution,
etc., qui, d'être chantés sont précipités puis cloués
sur un ciel abstrait où ils figurent, déconçus et
dégonflés, en de difformes constellations.
Désincarnés, ils deviennent intouchables.
Comment les approcher, les aimer, les vivre,
s'ils sont expédiés si magnifiquement loin ?
Écrits, parfois somptueusement, ils deviennent
les signes constitutifs d'un poème, la poésie étant
nostalgie et le chant détruisant son prétexte, nos
poètes tuent ce qu'ils voulaient faire vivre.

JEAN GENET, AVERTISSEMENT AU BALCON (1962)

avec la conviction qu'il existe de nombreuses façons de faire du théâtre, toutes aussi valables les unes que les autres. Je crois que le milieu théâtral anglophone est trop institutionnalisé, de sorte qu'il est difficile de changer quoi que ce soit. Il y a des artistes individuels dans cette communauté qui s'intéressent aux idées et aux formes nouvelles, mais ils n'ont pas les moyens de faire des créations originales ou d'avoir un lieu pour travailler. Quant à l'aspect bilingue de notre travail, nous utilisons les deux langues parce que certains mots ont plus de résonances dans une langue que dans l'autre. On ne le fait pas pour créer des ponts entre les deux solitudes ou pour mieux refléter la réalité montréalaise – de la foutaise qui ne sert qu'à obtenir des bourses –, mais pour des raisons esthétiques ou sonores. Le fait de travailler sur des textes modernes fragmentés nous permet d'utiliser les deux langues. Je ne ferais pas ce genre d'expérience avec un texte poétique fort comportant une intrigue solide, comme un Tchekhov ou un Shakespeare. Cela pervertirait la musicalité du texte que l'écrivain ou le traducteur s'est efforcé à parfaire, dérangerait l'écoute et détournerait le sens de l'œuvre.

En somme, du point de vue de l'engagement, le théâtre est un art ambigu, puisque c'est un moyen d'adresser un discours, mais qui n'a pas d'utilité immédiate.

S. C. – Il y a une certaine utilité, mais elle n'est pas tangible. Le théâtre offre l'espoir aux gens, propose de nouvelles perspectives sur le monde, des idées inédites, une manière de s'évader dans un monde imaginaire. Le théâtre peut aider les gens à agir dans leur vie. Il n'aura pas un impact sur tous les spectateurs, mais même si dix personnes seulement sont touchées, cela me satisfait. Tous les jours, il faut se demander si on avance, si on accomplit quelque chose dans son travail. Il faut engager sa personne entièrement. Ce n'est pas donné à tout le monde, mais chacun doit tenter sa chance. Je n'ai pas de mots pour dire plus précisément où je m'inscris ou comment je fais les choses. Je m'engage dans mon travail et je tâche d'engager les autres. Nous faisons du théâtre sans trop connaître les résultats auxquels nous arriverons. Il n'y a jamais rien de définitif, car la vie elle-même change toujours, surtout à l'heure actuelle, où la stabilité et les certitudes ont disparu. ¶

Traduit de l'anglais par Philip Wickham