

MLM (Mesguich, Lepage, Mouawad) à Séoul

Michel Vaïs

Number 94 (1), 2000

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/25844ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Vaïs, M. (2000). MLM (Mesguich, Lepage, Mouawad) à Séoul. *Jeu*, (94), 183–188.



MICHEL VAÏS

MLM (Mesguich, Lepage, Mouawad) à Séoul

En septembre 1999, à titre de secrétaire général de l'Association internationale des critiques de théâtre, j'ai été invité par la Fondation coréenne des arts et de la culture à prononcer une conférence à l'occasion d'un petit colloque intitulé « Redécouverte des formes théâtrales : études de cas », pendant le Festival international de théâtre de Séoul. J'avais déjà rencontré des critiques et des gens de théâtre coréens lors de la réunion du comité exécutif de l'Association internationale des critiques de théâtre, qui avait eu lieu dans la capitale sud-coréenne en 1997¹. Un colloque avait alors porté sur les relations entre critiques et artistes. Cette fois, mes hôtes me demandaient de parler du théâtre canadien (ou québécois) sous l'angle qui me plairait. Nous en sommes rapidement venus à la conclusion que je leur ferais une présentation critique du théâtre québécois, puis du parcours de deux artistes importants dans notre activité théâtrale

1. Voir « Séoul où S ? C'est où l'horizon critique s'élargit » dans *Jeu* 85, 1997.4, p. 149-157.

aujourd'hui : Robert Lepage et Wajdi Mouawad. Ils avaient beaucoup entendu parler du premier – dont l'œuvre n'avait pourtant jamais été présentée en Corée –, mais le nom du second leur était inconnu.

À ce colloque d'une journée furent aussi invités le metteur en scène français Daniel Mesguich, professeur au Conservatoire national supérieur d'art dramatique, le Japonais Yoshio Ozasa président de l'Association japonaise des critiques de théâtre, ainsi que le directeur de festival allemand Martin Roeder-Zerndt, mais, malheureusement, ce dernier n'a pu faire le (long) voyage jusqu'à Séoul. Il était entendu que chacun des trois conférenciers s'exprimerait dans sa propre langue (français ou japonais) et que des interprètes traduiraient le tout pour un auditoire composé d'universitaires, d'artistes, de journalistes et d'étudiants. Quant aux confrères coréens qui ont pris la parole, ce furent les critiques et universitaires Kim Yun-Cheol, Shin Huyn-Suk et Lee Tae-Joo, ainsi que le doyen de l'École de théâtre de

l'Université Nationale d'art de Corée, Kim Woo-Ok, et le professeur Choe Jun-Ho, qui était aussi responsable de la programmation étrangère au Festival de Séoul. L'intérêt des Coréens, tel qu'il fut résumé par Kim Yun-Cheol, était centré autour de la découverte de nouveaux « styles » ou formes de théâtre, par opposition à un art basé sur la défense d'une idéologie par le discours. Conscient que le théâtre est aujourd'hui, dans tous les sens, plus hybride que jamais, Kim s'interroge sur le genre de plaisir esthétique et intellectuel que peut prodiguer un théâtre au « texte castré ». Cela pose toute la question du théâtre libéré du texte et, par voie de conséquence, celle du metteur en scène (maître des formes) considéré comme le principal auteur de l'œuvre. On attendait donc des participants qu'ils présentent des modèles réussis de « nouvelles formes de théâtre », susceptibles de devenir des références.

Questions préalables

Je me suis préparé à livrer d'abord à mes hôtes coréens une introduction à la situation géopolitique du Canada et du Québec, histoire de leur faire comprendre les raisons pour lesquelles j'avais décidé de leur parler uniquement de théâtre québécois. Cette entrée en matière serait suivie d'explications sur mon choix des deux artistes en question. Un tel exercice (qui consiste à s'adresser à un auditoire bienveillant mais à peu près totalement ignorant de notre réalité lointaine) est fascinant, car il pousse à aller vers l'essentiel et, d'abord, à interroger ses propres motivations. Qu'est-ce qui me guide, m'anime dans ce métier que je pratique depuis plus d'un quart de siècle ? Ensuite, que veut dire « présentation critique » ? Que suppose cette étrange juxtaposition de mots ? Toute présentation n'a-t-elle pas un aspect promotionnel ? ne serait-ce qu'en raison du choix même de mon sujet,

lequel, je le répète, ne fut soumis à aucune contrainte. Mais bon, je comptais ne pas renoncer à ma franchise habituelle, garante de ma crédibilité ; je voulais demeurer lucide et honnête, même à des milliers de kilomètres de chez moi, en m'appuyant sur une approche informée, basée sur des faits mais ouverte, attentive et passionnée. Voilà quel était mon plan de match.

La queue de Lucy a cependant failli perturber sérieusement ce plan de match. L'ouragan qui venait de ravager la côte ouest des États-Unis a en effet réussi, avant de se perdre dans sa propre brume, à paralyser l'aéroport de New York, au point d'en interdire pendant vingt-quatre heures l'accès aux aéronefs de petite ou moyenne taille. Mon vol Dorval-Kennedy a ainsi été annulé, m'obligeant à effectuer un inutile aller-retour jusqu'à Boston, avant de me rendre à Toronto attraper le gros oiseau bleu de la Korean Airways pour Séoul, via Anchorage, et ainsi parvenir à destination samedi matin 18 septembre au lieu de la veille au soir ! Le sourire ensoleillé de la jeune Sunny Park (oui, c'était son nom), venue m'accueillir à l'aéroport, mettait un terme à trente-six heures de voyage. J'avais alors treize heures de décalage dans le corps. Mais plutôt que d'aller me coucher, je n'avais plus qu'à me *doucher* à l'hôtel et à me rendre au Centre de conférences, où le colloque était sur le point de commencer. Ma conférence d'une heure et demie était prévue pour seize heures. (Heureusement, les pilules homéopathiques No-Jet-Lag font de vrais miracles !)

Mesguich et le texte

La matinée fut entièrement consacrée à Daniel Mesguich. Grâce à l'ardeur inter-



Seoul Theatre Festival 1999
 서울연극제



Kim Yun-Cheol, président de l'Association des critiques de théâtre de Corée du Sud.

prétative de M. Choe Jun-Ho, rien ne semble avoir été perdu des échanges, ni par l'auditoire, ni par les deux francophones (Mesguich et moi) lorsque la salle, enthousiaste, s'est mise à poser des questions au conférencier. Je n'avais encore jamais (et n'ai toujours pas) vu de spectacles signés par ce metteur en scène à l'assurance flamboyante, qui a fortement impressionné les Séoulites par son intelligence érudite, par l'audace de ses lectures des classiques, par la beauté scénographique de ses travaux. Tous ont aussi été surpris de constater qu'il jouissait apparemment de tous les moyens de ses ambitions. Mesguich est en effet arrivé avec un film montrant des extraits des sept dernières mises en scène qu'il a signées à la Métaphore, Théâtre national Lille-Tourcoing région Nord-Pas-de-Calais. Ces documents ont été réalisés par un jeune cinéaste attaché à plein temps pendant un an à sa compagnie, et qui a tourné des milliers d'heures de spectacles, de répétitions, de pauses, de repas pris en groupe et de tournées. (J'ai appris quelques semaines plus tard, de la bouche de Parisiens mieux informés que moi, que ces dépenses princières n'auraient pas été étrangères au départ de Lille dudit Mesguich. Il aurait aussi poussé le bouchon un peu plus loin que d'autres lors de son passage comme metteur en scène à la Comédie-Française, notamment en y engageant toute sa famille et en faisant graver ses initiales sur l'argenterie de la Maison.)

Toujours est-il qu'à Séoul, Daniel Mesguich a centré ses propos sur son parcours artistique personnel – avec un art consommé de la formule et du paradoxe –, en commençant tout de même par une entrée en matière assez éclairante. Trois grands courants qui se sont succédé historiquement coexistent, selon lui, dans le théâtre aujourd'hui. Selon le premier, il s'agit sim-

plement de monter les textes. Avec des variantes, mais essentiellement de façon immuable. Comme si tout le théâtre était compris dans le texte et que Phèdre ou Hamlet étaient des personnages écrasés dans un livre, en attente de sang frais pour vivre un moment, avant de retourner d'où ils venaient. Le deuxième courant correspond à l'apparition du metteur en scène, qui « éclaire » le texte à sa manière. (Historiquement, l'avènement de l'éclairage au gaz y est pour beaucoup.) En allant vers l'extrême, Artaud (après Craig et Appia) s'est révolté contre la primauté de l'écrit, rejetant même le texte en soi, voire la répétition, au profit « du cri, du cru ». Ce faisant, selon Mesguich, il allait tout droit vers une impasse, car cela s'oppose à l'essence du théâtre, qui est fait de signes que l'on doit re-connaître.

Troisième courant, et on comprend que le conférencier est ici en terrain familier : le retour au texte, mais pour jouer avec. Comme Saussure, qui s'est rendu compte que tout est signe, certains metteurs en scène ont constaté en effet qu'il est illusoire de vouloir se passer de texte, car il est « partout, même quand il n'y est pas ». Pour Mesguich, il est clair non seulement qu'il y a toujours du texte au théâtre, mais même qu'il n'existe *que* du théâtre de texte. Même chez Robert Lepage, et même chez Pina Bausch. Qui dit texte dit lois, et le théâtre ne saurait se passer de lois. En outre, quelque chose précède toujours la représentation et ce quelque chose, c'est toujours du texte, qu'il soit écrit ou non.

Cela dit, le « jeu » avec le texte préalable à la représentation peut mener loin. Si l'on monte *Britannicus*, les costumes doivent-ils faire référence à notre époque, à celle de Racine ou à l'Antiquité, qui est celle des personnages ? Et en proférant le texte, les acteurs doivent-ils se référer à

l'imprimerie, ou au jaillissement actuel de ce que Racine avait écrit il y a trois siècles ? Chez Mesguich, il semble que les sens se multiplient. Par ailleurs, il se dit défenseur d'un texte audible, d'abord parce que c'est plus franc : s'il y a un texte dans un spectacle, il faut que le public l'entende. Ensuite, pour les acteurs : le théâtre est l'art de l'écoute et, en écoutant le style des uns et des autres, chacun tresse le sien à partir d'une contamination mutuelle (ce qui s'accorde avec le caractère toujours hybride du théâtre). L'écoute rapproche même le théâtre de la lecture et donc du livre. Rappelant un mot de Mallarmé – « Le théâtre, c'est le livre à venir » –, Mesguich affirme : « Le comble du livre, de la littérature, c'est le théâtre. » En fait, résumant sa pensée, il considère le théâtre comme une seule grande activité, soit le rapport entre le livre et le corps, entre le passé et le présent. Il y aurait même toute une histoire générale des idées à écrire, en confondant auteurs et metteurs en scène, d'Eschyle à Jovet en passant par Shakespeare.

Mettre en scène la poussière

Comment explique-t-on l'importance toujours actuelle des classiques dans le théâtre français contemporain ? Selon Mesguich, un texte classique est terriblement attirant parce qu'il est toujours riche d'interprétations. Monter *Hamlet*, c'est travailler avec un texte visible d'à peine une centaine de pages, mais aussi avec un texte invisible de plusieurs milliards de pages qui ont été écrites sur cette pièce. Un simple répertoire des études publiées sur *Hamlet* – en se limitant à une seule ligne par étude – serait plus gros que l'annuaire du téléphone de New York ! Monter *Hamlet*, c'est donc faire preuve d'une rare outrecuidance : c'est comme pénétrer dans une forêt vierge. Pour sa part, Mesguich refuse de faire abstraction de toute cette littérature invisible. Il ne

s'agit donc pas de dépoussiérer les classiques, mais de mettre en scène leur poussière. En réponse à une question, il dira qu'il considère *Hamlet* comme son maître en théâtre. Il cherche toujours « l'effet Hamlet » – le vertige, le mystère –, qu'il s'attelle à *Bérénice* ou à autre chose.

Donnant des exemples de son approche « littéraire » de la mise en scène, Mesguich explique ses choix lorsqu'il a monté *Titus Andronicus*. Pour rendre la splendeur et la barbarie de la pièce de Shakespeare, il a situé l'action dans une bibliothèque. Vision à la fois charnelle et abstraite, le sang coulait littéralement sur les livres. Quant au dédoublement des personnages, fréquent dans ses mises en scène, Mesguich rappelle s'inspirer du livre, qui permet plusieurs lectures, tandis que le théâtre emprisonne habituellement le personnage dans une seule incarnation. Ainsi, il a voulu par exemple que son Andromaque « ne se limite pas à un seul corps d'actrice ».

Autre choix étonnant, qui témoigne encore du rôle central que joue le texte dans les mises en scène de Daniel Mesguich, son *Dom Juan* se passe dans une « forêt de théâtre », dans laquelle le héros entend une série d'extraits de textes de théâtre. N'hésitant pas plus à démultiplier les personnages qu'à jouer avec leur sexe, Mesguich a fait jouer Sganarelle par une femme, en vertu du raisonnement suivant : si Dom Juan n'est jamais satisfait des femmes qu'il rencontre, c'est qu'il voue un amour inavoué à Sganarelle. Enfin, raffolant de jouer avec les mots, voire avec la ponctuation, il prend des expressions au pied de la lettre. Ainsi, Sganarelle ne dira pas : « Ma foi, j'ai à dire... (sous-entendu : que...), mais « Ma foi, j'ai à dire ! » (soit : ce que j'ai à opposer à votre discours, Maître, c'est ma foi). Ou encore, lorsque Dom Juan dit :

« Tu pleures, je pense », jusqu'à présent, on pensait que Molière voulait simplement dire : j'ai l'impression que tu pleures. Mais voilà que, dirigé par Mesguich, l'acteur dit plutôt : « Tu pleures. Je pense. » et le spectateur entend : « Toi, tu pleures pendant que moi, je pense. »

Audace ? Maniérisme ? Intellectualisme insolent ? En tout cas, l'imagination provocante de ce disciple de Vitez a bien stimulé son auditoire coréen.

Shakespeare japonais et québécois

La première partie de l'après-midi du 18 septembre fut consacrée à l'exposé de Yoshio Ozasa, qui fut livré en japonais,

puis traduit en coréen pour la salle et chuchoté pour moi en français par l'infatigable Choe Jun-Ho. C'est le moment où, en ce qui me concerne, un certain « décalage oreille » a commencé à se faire sentir. D'autant plus que la communication, sur les nouveaux styles de théâtre au Japon, n'était pas accompagnée d'extraits de spectacles sur vidéo. Heureusement, M. Ozasa a conclu son laïus en donnant plusieurs exemples éclairants de mises en scène de pièces de Shakespeare et en clamant

qu'aujourd'hui, c'est clair, plusieurs metteurs en scène de son pays considèrent le Grand Will comme un auteur japonais ! Cela lui a valu quelques interventions passionnées, notamment de la part d'une féministe coréenne qui a parlé de *Lady Macbeth*, spectacle faisant partie de la programmation du Festival de Séoul, tout comme une autre pièce inspirée par Shakespeare et intitulée *Hamlet Project*.

Et ce fut mon tour. J'ai aussitôt sauté sur cette perche salutaire pour expliquer en quoi, chez nous, Shakespeare apparaît parfois comme un auteur québécois ! Depuis les « tradaptations » de Michel Garneau, avec les nombreuses références au pays dans *Macbeth* (qui en ont fait une pièce nationaliste, comme cela a été si bien expliqué par Annie Brisset), jusqu'aux récentes mises en scène imaginatives de Robert Lepage ou aux versions de Normand Chaurette, en passant par le Cycle des rois d'Omnibus, les aventures ambulatoires de Zoopsie ou celle, nocturne et bucolique, de Wajdi Mouawad (*Macbeth*, en juillet 1992), on ne finit plus de s'approprier Shakespeare à Montréal, autant qu'à Séoul ou à Tokyo.

Deux cas d'ouverture au monde

Puis, j'ai brossé un tableau de notre « société distincte », comparable en population à la Suède, à la Finlande ou au Danemark, mais au territoire huit fois plus grand que les deux Corées réunies². J'ai décrit la structure du théâtre québécois, sa jeunesse, sa quête d'identité et d'affirmation, sa créativité ; évoqué la modestie de ses moyens, les caractéristiques du jeu des acteurs (l'émotion est au rendez-vous, contrairement au jeu froid et distancié des Français), la réception du public et l'action de la critique, ainsi que le phénomène particulier du théâtre d'été. Enfin, j'ai raconté le parcours de Robert Lepage et celui de Wajdi Mouawad, en m'aidant, pour ce dernier, d'extraits vidéo significatifs de *Littoral* et de *Willy Protogoras enfermé dans les toilettes*³.

En réponse aux nombreuses questions, j'ai été amené à développer ma pensée sur

2. Mon exposé a été publié, en français et en coréen, dans le programme du colloque.

3. Merci au Théâtre Ô Parleur de m'avoir prêté ces cassettes.



Le directeur artistique du Festival de théâtre de Séoul, Jjin-Chaek Sohn.

certain points. D'abord, sur le statut des critiques au Québec, qui est globalement assez proche de celui, précaire et instable, des artistes. Ensuite, j'ai essayé de ne rien cacher de mon jugement critique sur les deux artistes que j'avais choisi de présenter. J'ai évoqué le glissement de Lepage vers la technologie, son penchant agaçant pour les *work in progress* et la récente controverse suscitée par Mouawad à propos de la trop grande visibilité que le TNM accorde aux entreprises partenaires. À ce sujet, j'ai appris que ceux que l'on nomme un peu partout des *sponsors* mériteraient plutôt, en Corée, d'être gratifiés du titre de mécènes. Ainsi, Samsung donne chaque année une bourse de 30 000 \$ américains à une nouvelle compagnie théâtrale, sans exiger la moindre visibilité en retour. Une affiche sur la scène, m'a-t-on affirmé, serait totalement contre-productive.

Mais, plus important, c'est en dialoguant avec le professeur Kim Woo-Ok que j'ai pu faire des comparaisons éclairantes : s'il existe à Montréal une centaine de compagnies théâtrales professionnelles qui se partagent 15 lieux à vocation exclusivement théâtrale⁴, Séoul possède, pour 12 millions d'habitants, 82 compagnies membres de l'Association nationale coréenne de théâtre qui se produisent dans 40 lieux, dont moins de 10 sont cependant bien équipés. Quant aux subventions, j'ai expliqué que le Québec se situait entre les pays « généreux » comme la France (voir Daniel Mesguich) et des États capitalistes comme les États-Unis. En Corée, les compagnies sont seulement subventionnées par projet.

En réponse à une question sur l'émergence, dans la petite société québécoise, de deux phénomènes comme Lepage et

Mouawad, j'ai été amené à expliquer que ces deux hommes – un artiste de Québec (et non de Montréal : nuance) et un fils d'immigrants libanais – représentent peut-être deux grandes voies d'expression de notre théâtre. D'un côté, un comédien multilingue et touche-à-tout, aux racines canado-québécoises, condamné à l'imagination, à l'invention, et qui, devenu metteur en scène (mais jamais vraiment auteur), a fait du monde un gigantesque terrain de jeu ; de l'autre, un comédien metteur en scène qui, auteur avant tout, porte en lui la blessure de la guerre, la quête du Père et le désir du sens. Dans la foulée d'autres auteurs issus de ce que nous appelons des « minorités culturelles » (Marco Micone, Abla Farhoud), Mouawad représente, autant que Lepage mais autrement, une façon pour les Québécois de s'ouvrir au monde. Enfin, si ces deux artistes sont très différents, ils ont en commun de devoir une bonne part de leur succès original au fait qu'ils ont pu s'appuyer solidement sur un groupe d'acteurs-créateurs forts. Le Théâtre Repère et Ô Parleur sont en effet deux exemples de ces collectifs autogérés dont le Québec dispose d'un bassin exceptionnel.

J'ai terminé mon *laïus* par un plaidoyer pour le métissage, qui passe par une acceptation de l'autre. Dans ce pays dense mais étonnamment homogène, où les rares Occidentaux sont une minorité visible, cet appel a suscité dans l'auditoire un désir d'accueillir des artistes immigrants pour, comme au Québec, voir le dynamique jeune théâtre coréen sortir de sa coquille. ¶

4. Source : Conseil québécois du théâtre.