

Corée 2002

FESTIVAL
D'AUTOMNE
À PARIS
31^e édition

Corée

Éditorial	pages 4-5
Danses de cour et danses populaires 궁중무용과 민속무용	pages 6-11
Samulnori Hanullim/percussions 사물놀이	pages 12-15
Pansori/opéra pour un chanteur et un percussionniste 판소리	pages 16-23
Eunyul Talchum/théâtre et danse masqués 은율탈춤	pages 24-27
Daedong-gut/rituel chamanique 대동굿	pages 28-33
Hahoe Talnori/théâtre masqué 하회탈춤	pages 34-37
Kkokdu Gaksi/marionnettes 꼭두각시	pages 38-41
Cinéma 한국영화제	page 42
Poésie 시낭송회	page 43
Musique contemporaine 현대음악	pages 44-47
Historique	page 48
Glossaire des instruments de musique	page 49
Bibliographie	page 49
Transcriptions et réformes*	page 49
Carte de la Corée	page 50

*Les noms et les termes coréens de l'ensemble de ce programme, sauf pages 20 à 23 et 50 (carte), sont transcrits selon les conventions de la dernière réforme [juillet 2000] de romanisation de l'alphabet coréen *hangeul*.



Danses de cour et danses populaires 궁중무용과 민속무용
Samulnori Hanullim / percussions 사물놀이
Pansori / opéra pour un chanteur et un percussionniste 판소리
Eunyul Talchum / théâtre et danse masqués 은율탈춤
Daedong-gut / rituel chamanique 대동굿
Hahoe Talchum / théâtre masqué 하회탈춤
Kkokdu Gaksi / marionnettes 꼭두각시
cinéma 한국영화제
poésie 시낭송회
musique 현대음악

Le programme Corée 2002 est réalisé avec le concours du Ministère coréen de la Culture et du Tourisme et du Centre culturel de l'Ambassade de Corée en France.

Avec le soutien de la Ville de Paris-Direction des affaires culturelles et Direction des affaires internationales et du Département des Affaires Internationales du Ministère français de la Culture et de la Communication.

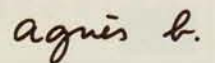
En association avec la Fondation de France et la Korea Foundation.

Avec le concours du Groupe Lafarge et le soutien d'agnès b.

Le programme Danses de cour et danses populaires est réalisé en collaboration avec l'Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles.

Les cycles de *Pansori* et de cinéma bénéficient du concours de l'American Center Foundation.

Les représentations au Théâtre des Bouffes du Nord, rituel chamanique, théâtre masqué et marionnettes, reçoivent le soutien d'agnès b.



Éditorial

Alain Crombecque

En consacrant une part importante de sa 31^{ème} édition à la scène artistique coréenne, le Festival d'Automne à Paris poursuit l'une de ses missions fondatrices : témoigner des cultures non-occidentales. Par deux fois la Corée a été présente au Festival d'Automne. En 1973 avec la musique et les danses traditionnelles de cour et en 1999, avec une rétrospective de quarante films. 2002 est marqué par un enrichissement des échanges artistiques entre la Corée et la France ; le programme du Festival d'Automne à Paris, lié au Festival Orient-extrême du Lieu Unique à Nantes, suit le Printemps français qui s'est déroulé en Corée, à l'initiative de l'AFAA, de mars à juin.

A l'instar de ce que nous avons réalisé pour les musiques, les danses ou l'opéra de l'Inde en 1981 et 1985, de la Chine en 1986, 1995, 1998/99, et du Japon en 1978 et 1997, nous avons souhaité présenter un programme représentatif des arts scéniques traditionnels et de la création dans la Corée d'aujourd'hui. Deux approches se croisent dans notre démarche : préserver pour chacune des manifestations le temps et la respiration qui sont les leurs lorsqu'elles sont présentées en Corée, et montrer l'influence du chamanisme à la source de la plupart des formes invitées cet automne. C'est dans cet esprit que les cinq *Pansori* classiques sont interprétés dans leur intégralité par des artistes qui se sont fait une spécialité de chacun de ces récits et qu'un rituel chamanique inaugure le cycle de représentations de théâtre masqué et de théâtre de marionnettes. Ce rituel, dans lequel interviennent chamanes et musiciens, doit chasser les esprits contraires et inviter les esprits favorables. Enfin, la présence de cinéastes, de poètes et de compositeurs témoigne du renouveau artistique coréen et inscrit ce projet dans une perspective d'avenir.

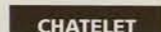


Le Festival d'Automne à Paris est une association subventionnée par le Ministère de la Culture et de la Communication, la Ville de Paris et le Conseil Régional d'Ile-de-France.

Président, André Bénard

Directeur général, Alain Crombecque

Directrices artistiques : Marie Collin et Joséphine Markovits



Remerciements

Le Festival d'Automne à Paris remercie pour leur engagement personnel dans la réalisation de ce programme :

KIM Jang-sil, Directeur général, Arts Bureau, Ministère de la Culture et du Tourisme, Séoul
RYOO Jae-ki, KIM Ki-hong, Directeurs successifs des échanges culturels, Arts Bureau, Ministère de la Culture et du Tourisme à Séoul
SOHN Woo-hyun, Ministre chargé des affaires culturelles, Ambassade de Corée en France, et ses collaborateurs au Centre culturel coréen
KIM Myung-gon, Directeur du Théâtre National, Séoul.
Jay JOO, Directeur de Nanjang Cultures Inc.
UHM Do-yeon, interprète

François Descoueyte, Ambassadeur de France en Corée
Francine Méoule, Attachée culturelle, Ambassade de France en Corée

ainsi que les directeurs de théâtres en France qui ont accepté de s'y associer.

À Paris :

Théâtre du Châtelet, Théâtre de la Ville, Athénée
Théâtre Louis-Jouvet, Théâtre des Bouffes du Nord,
Théâtre Molière-Maison de la Poésie

En régions :

Maison de la Culture/Amiens,
Espace des Arts/Chalon-sur-Saône,
Théâtre de Cherbourg/Scène Nationale,
La Passerelle/Saint-Brieuc, Le Quartz/Brest,
Le Lieu Unique/Scène Nationale de Nantes,
Théâtre de Caen,
Novembre à Bordeaux.

Message du Ministre coréen de la Culture et du Tourisme

Je suis heureux que les arts coréens soient à l'honneur cet automne à Paris, l'une des grandes capitales culturelles du monde et ceci d'autant plus que ce programme est présenté par le Festival d'Automne, reconnu depuis 1972 comme un prestigieux point de rencontre de la culture internationale, favorisant l'émergence de la création artistique novatrice et d'avant-garde.

Le programme Corée 2002 témoigne d'un art traditionnel vieux de cinq mille ans, caractérisé par la recherche constante d'un équilibre entre le mouvement et l'instant de sa suspension. En regard des arts traditionnels populaires et classiques, les propositions en poésie, musique et cinéma attestent de l'ouverture et du dynamisme de la création contemporaine. A cette heure où les frontières sont abolies par les innovations en matière de communication et de transport, ce festival donne un nouvel élan aux échanges culturels entre la Corée et la France, à la compréhension et au respect mutuels entre Orient et Occident et permettra à chacun de nos deux pays d'approfondir ses connaissances dans un échange sincère.

Je formule le vœu que ces manifestations puissent contribuer à l'appréciation de la culture coréenne en France, et que nos deux pays se rapprochent davantage, collaborant, à force d'amitié et d'entente, à enrichir notre monde par la culture et l'art.

Je tiens à remercier Monsieur Alain Crombecque, directeur général du Festival d'Automne à Paris et Mesdames Joséphine Markovits et Marie Collin ainsi que tous ceux qui ont apporté leur concours, en France comme en Corée, à la réalisation de ce programme. Les artistes coréens, que je remercie également, savent combien cette manifestation est importante et se réjouissent de pouvoir offrir le meilleur de leur art.

Merci.

KIM Sung Jae, Ministre de la Culture et du Tourisme, République de Corée

문화관광부장관 인사말

아름다운 문화의 계절, 가을을 맞아 세계적 예술의 도시인 파리에서 한국의 문화예술을 선보이게 된 것을 매우 기쁘게 생각합니다.

1972년 이후 전세계 아방가르드와 혁신적인 예술 작품들을 지속적으로 소개하며, 미래 지향적 예술 창작의 중심지로 자리잡은 "파리 가을축제"에서 이번에 한국의 문화예술을 소개하는 기회를 갖게 된 것은 매우 영광스러운 일이 아닐 수 없습니다.

저는 이번 "한국문화 종합소개 행사"가 '정(靜)'과 '동(動)'을 함께 지닌 5천년 한국 전통예술과 '역동성'과 '개방성'을 특징으로 하는 한국 현대예술의 진수를 보여줌으로써, 한·프랑스간 문화예술 교류를 한 차원 높일 수 있는 좋은 계기가 될 것이라고 확신합니다. 또한, 이번 행사는 교통·통신의 혁명적 발전을 통해 전통적 의미의 국경이 사라지고 있는 글로벌 네트워크 시대에 동서양의 문화예술을 서로 이해하고 존중하며, 문화예술 교류를 통해 양국의 문화가 보다 풍부해지고 발전하는 기회가 될 것으로 생각합니다.

"한국문화 종합 행사"는 "파리 가을축제" 참가를 시작으로 루앙 노르망디 축제, 낭트 동아시아 축제 등 금년 12월까지 계속될 계획입니다.

저는 이번 행사를 계기로 프랑스 국민들의 한국문화에 대한 이해가 증진되어 한국과 프랑스가 보다 가까운 이웃이 되고, 한·프랑스 양국이 우정의 공동노력으로 점점 메말라가는 인류사회에 새로운 문화예술을 꽃피우는 장을 열어 나갈 수 있기를 진심으로 기원합니다.

끝으로 성공적인 축제 개최를 위해 애쓰신 A. Crombecque 조직위원장, J. Markovits, M. Collin 예술감독 등 "파리 가을축제" 관계자 여러분의 노고를 격려하며, 이번 행사 준비 과정에 여러 가지로 협조하여 주신 프랑스측 관계자 여러분, 한국측 참가 예술인 여러분 및 관계자 여러분께도 깊은 감사의 말씀을 전합니다.

감사합니다.

김 성 재

대한민국 문화관광부장관

Danse de paix, *taepyeongmu*

23, 24, 25 septembre 2002 - Théâtre du Châtelet

Danses de cour et danses populaires

궁중무용과 민속무용

Danseurs et musiciens de l'Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles.

Salpuri, danse de chamane
soliste, HONG Keum-san

Chunhaengjeon, danse du rossignol
soliste, YOON Mi-young

Pogurak, jeu dansé

Taepyeongmu, danse de paix
soliste, CHOI Yeonh-yeong

Hallyangmu, danse des lettrés

Seungmu, danse de moine
soliste, CHOI Byeong-jae

Ganggangsullae, farandole

Ensemble

Danseuses : CHOI Hyeng-sun, BAEK Jin-hee, KIM Hae-young, LEE Jee-yon, KANG Yeon-hwa, KIM Jin-jung, CHOI Sung-hee, SON Joung-youn, JEON Kyung-seon, KIM Hey-ja, CHOI Mi-hyun, KIM Jin-hee, KIM Tae-eun, LEE Jung-mi, KIM Young-sin, YUN Eun-yoo, MIN Jung-hee, JANG Hey-jung.
Danseurs : LEE Jong-ho, PARK Joon-kyu, KO Jin-sung, KIM Tae-hoon, PARK Seong-ho, LEE Jin-ho.

Musiciens

LEE Dong-kyu, *bak* *; CHO Inh-wan, *joago* ;
LIM Byoung-ok, LEE Gun-hoy, CHOE Kyung-man, HWANG Gwang-yoeb, *piri* ;
CHAI Job-young, MUN Jae-duk, *daegeum* ; CHOI Sung-ho, *sogeu* et *daegeum* ;
HWANG Aeja, YOO Chung-yeon, KIM Ji-hee, KIM Sung-ah, *haegeum* ;
KIM Kwang-sup, JANG Duck-hwa, *janggo* ; KIM Su-yong, *janggo* et *joago* ;
WON Jang-hyun, *daegeum*, *geomungo*, *taepyeongso* ; KIM Young-kil, *ajaeng* ;
PARK Hyun-sook, *gayageum* ; PARK Eun-ha, *kkwaenggwari* ; BAIK Jin-suk, *buk* ;
KIM Youngeun, *jing* ; LEE Kyoung-sup, *jing* et *janggo* ; CHUNG Kyung-ok et LEE Joo-eun, *chant*.

Durée : environ 80 minutes

Equipe technique

Lumières, KANG Hair-young - Son, KANG Sang-wook
Accessoires, LEE Sang-hyun - Costumes, SEO Sun-duk - Directeur de scène, YU Ho-chul

Administration

Directeur général : YOON Mi-yong
Administrateur : KIM Ho-dong - Directeur des programmes : LEE Hae-ro
Chorégraphe : HONG Keum-san

Coréalisation : Théâtre du Châtelet, Festival d'Automne à Paris
En collaboration avec l'Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles.

Tournée : Théâtre Charles Dullin/Le Grand-Quevilly, 27 et 28 septembre, Octobre en Normandie.

Histoire et esthétique des danses traditionnelles coréennes

Dans toutes les cultures, danse et musique sont issues d'une même racine. Il en va de même en Corée. La première mention du peuple coréen (*Han Minjok*) se trouve dans les annales chinoises. On y relève aussi les noms d'instruments de musique et de cérémonies durant lesquelles on dansait, mangeait et buvait plusieurs jours de suite, au son d'instruments à cordes. Les premières images répertoriées sont celles des peintures murales trouvées dans les tombes de l'époque *Goguryeo** (37 avant J-C jusqu'à 668) principalement le *Muyong chong* ou «tombeau de la danse» qui se trouve en Chine. Cinq personnages, vêtus de vestes à manches longues et de jupes, y dansent au son d'instruments dont l'un ressemble à s'y méprendre à l'actuel *geomungo**. Il semble que cette danse très ancienne soit à l'origine de l'actuelle *Han Samchum* (la Danse des longues manches).

La danse de cour telle qu'elle est pratiquée aujourd'hui a été fixée au onzième siècle, à la période Goryeo, lorsque s'est implanté le confucianisme. Le *Dangak jeongjae* (issu du pays Song en 1073) est devenu la danse officielle après Goryeo, l'ancienne danse prenant le nom de *Hyangak jeongjae*. Dès lors, le terme *jeongjae* désignera par métonymie les danses de cour en général.

Dès la première époque de Joseon (XIV^e siècle), l'accent est mis sur le respect et le prestige des traditions monarchiques. Musiques et danses s'emploient donc à accéder à la beauté par le respect des règles, la maîtrise des formes et la précision du message à transmettre.

Avec la deuxième époque de Joseon, la culture populaire connaît un développement considérable, comparable à celui de l'époque Edo au Japon. Les documents iconographiques datant de cette période montrent des danseurs accompagnés par trois flûtes dont une en bambou (*daegeum**), un instrument à cordes (*haegeum**) et des percussions (*janggo* et *buk**). Cette formation (*samhyeon yukgak*) se produisait aussi bien dans des manifestations populaires qu'aristocratiques.

Sous le roi Sunjo (XIX^e siècle) apparaissent plus d'une trentaine de nouvelles danses de cour portant le total du répertoire à cinquante environ. Cette période marque l'épanouissement du genre.

En 1910, après l'invasion de Joseon par le Japon, toutes les cultures, savantes ou populaires, sont éradiquées et les artistes contraints d'abandonner leur métier. Seule subsiste alors, sous une forme considérablement appauvrie, la cérémonie *Jongmyo Jeryeak*, archivée au conservatoire *Iwang Jiak Hakbu*. Créé en 1951, l'Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles a hérité de ce fonds et entrepris, depuis, de restaurer des documents antérieurs à l'occupation japonaise, ce qui a permis de présenter à nouveau plusieurs *Jeongjae* ou danses de cour de la grande époque.

Des corps reliés aux forces telluriques

Contrairement au ballet occidental, la danse coréenne ne vise pas à échapper à la pesanteur mais s'ancre dans le sol et trouve ses respirations dans les grands rythmes telluriques. Le danseur doit interioriser le sentiment de la grandeur de la terre, inspirer profondément par le ventre, et descendre toute l'énergie corporelle au-dessous du nombril, en abaissant au maximum son centre de gravité. Le travail des jambes est privilégié en fonction du principe qu'une fois celui-ci parfaitement accompli, le mouvement des bras s'y accordera naturellement. Élément central, la respiration, la plus profonde possible, est semblable à celle des pratiques zen. Les déplacements brutaux sont rares, les gestes paisibles et calmes, y compris ceux des danses populaires. Même dans l'effort, le danseur maîtrise sa respiration et garde l'esprit léger. En effet, que l'on danse ou que l'on joue d'un instrument, il s'agit moins d'exprimer des sentiments que de purifier son âme. Les mouvements brutaux, les agitations frénétiques n'existent que dans les danses chamaniques de possession. Mais la danse du chamane, douce et lente lorsqu'il invoque l'esprit, ne devient violente que lorsque cet esprit le possède.

Sous toutes ses formes, la danse coréenne se conçoit donc comme la recherche d'un état corporel naturel, d'une relation simple à la nature.

Sources : Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles

The National Center for Korean Traditional Performing Arts (NCKTPA) ou Institut national coréen de musique et de danse traditionnelles, créé en 1951, est placé sous la tutelle du Ministère coréen de la Culture et du Tourisme. Sa mission est de soutenir et de promouvoir l'enseignement et la recherche dans le domaine des arts traditionnels et de veiller à leur préservation. Installé depuis 1997 dans un complexe situé au sud de Séoul, l'Institut est doté d'un musée des instruments et d'un auditorium qui peut se transformer en un espace en plein air. C'est le lieu privilégié de la culture coréenne.

*Les astérisques renvoient à l'*Historique* page 48 et au *Glossaire des instruments* page 49.

Les danses

Salpuri

Le terme *Salpuri* signifie littéralement «chasser le mauvais esprit». Il s'agit ici d'apaiser l'esprit du mort et de guider son âme au ciel, soit l'une des pratiques les plus abouties de tout l'art populaire coréen. Le *Salpuri* s'appuie sur des rythmes chamaniques particuliers, avec accompagnement d'un ensemble instrumental nommé *sinawi*. Ce *Salpuri* provient des traditions de la région du Jeolla, auxquelles il emprunte les costumes blancs et le mouchoir blanc, symbole de l'âme du défunt.

Le tempo, d'abord lent comme souvent dans les musiques coréennes, s'accélère progressivement avant de revenir au rythme initial. Cette lenteur exprime le chagrin profond et la passion d'une femme, cette «souffrance tranquille» qui caractérise l'âme coréenne.

Chunhaengjeon

Apparue au dix-neuvième siècle, cette danse de cour, en solo, évoque l'envol d'un jeune rossignol dans le ciel du printemps et la grâce de son chant. Elle a été créée par HO Myong seja, fils aîné du roi Sunjo, brillant lettré, à l'occasion de la célébration des quarante ans de sa mère. On dit qu'il l'a composée un matin de printemps en entendant chanter un rossignol. L'oiseau est symbolisé par le costume jaune que revêt le danseur ainsi que par les cinq couleurs du tissu de ses très longues manches. Les évolutions du danseur sont délimitées au sol par une natte. Elles composent différents motifs, comme la courbe de l'oiseau déployant son vol (une marche lente et réservée), dans une atmosphère d'élégance raffinée, sur un tempo s'accéléralant peu à peu jusqu'au paroxysme final. Cette danse de cour s'exécute en solo ; un chant commente l'action.

«Belle, comme elle est belle, cette silhouette qui danse sous la lune / Et si léger est le souffle qui soulève ses manches en soie / Devant le charme d'une telle fleur, adorable entre toutes / Le roi s'incline et abandonne son cœur à l'amour».

Pogurak

On date de 1073 l'apparition, à la cour du roi Mun dans le royaume de Goryeo, de cette danse venue de la Chine des Song. Ce spectacle, destiné à exprimer la liesse lors des festins royaux, fut omniprésent pendant les époques de Goryeo et Joseon et a traversé les siècles. Il s'agit à proprement parler d'un jeu chorégraphié.

Les danseuses, réparties en deux groupes, sont séparées par une porte percée d'un trou. C'est par là

qu'elles doivent lancer le *taegu*, balle en bois rouge, percée et traversée de fils de soie rouge et verte. Celle qui parvient à lancer la balle à travers l'orifice reçoit des fleurs ; dans le cas contraire, on lui marque le visage en guise de gage.

Taepyeongmu

Taepyeongmu : littéralement «danse de la grande paix». Elle a été exécutée pour la première fois par HAN Seong-jun au début du vingtième siècle pour souhaiter une moisson abondante et une paix éternelle au pays. Mais son origine remonte aux cérémonies rituelles chamaniques de la région Gyeonggi. HAN Seong-jun, né en 1874, fut *mudong* (enfant danseur) à la fin de la dynastie Joseon. Les rois Dae-wongun et Gojong l'ont élevé aux plus hautes fonctions pour récompenser son talent. Il a joué un rôle important dans l'évolution artistique de la musique et de la danse coréennes, à une époque où il n'était pas interdit d'innover.

Il faut des mois pour assimiler ne serait-ce que le rythme du *taepyeongmu*, tant cette danse est complexe. On ne l'enseigne qu'après la *Danse de moine* ou le *Salpuri* aux danseurs qui relèvent le défi. Chaque geste doit être maîtrisé indépendamment. Les mouvements de pieds sont extrêmement variés et exigent une technique spécifique qui s'inscrit dans le cadre de la recherche du «mouvement dans l'immobilité», critère de beauté caractéristique de la danse traditionnelle coréenne.

Danse des Hallyang ou Hallyangmu

Etaient nommés *Hallyang* les lettrés bons vivants. Ces intellectuels en titre renonçaient à leur fonction pour se retirer du monde et vivre en fusion avec la nature, en jouant de la musique et en s'adonnant à la danse. La Danse des *Hallyang*, inventée et colportée par des troupes de baladins, imitait plaisamment ce mode d'existence. La caricature s'est policée avec le temps pour donner naissance aux danses que nous voyons aujourd'hui. Reconnaissable à son costume, le lettré danse avec un éventail d'une manière assez libre, voire improvisée, au son de la musique. Très appréciée de nos jours, simple et masculine, cette danse met en valeur le talent de six danseurs, excellents techniciens.

Seungmu

Le bouddhisme coréen possède bien des aspects issus du chamanisme, et le solo dansé de moine mêle à ses caractéristiques bouddhistes des traces du *chumsawi* (danse chamanique lente) que l'on trouve dans le *salpuri*. La «Danse de moine» a été fixée à la fin de la période Joseon par des danseurs professionnels. Elle exprime le moment où l'âme se libère



26 avril 2002
Inauguration de la passerelle Seonyu à Séoul
Architecte Rudy Ricciotti
1^{er} ouvrage mondial en Ductal®,
Matériau du Groupe Lafarge



Les matériaux pour construire le monde

des fautes commises dans les vies antérieures, le renoncement à la vie sociale et l'accès au bonheur parfait. Le costume du moine, le jeu du tambour et l'élégance raffinée des gestes font que l'ensemble atteint un haut degré de perfection.

Chaque région possède sa propre *Danse de moine*, mais celles que l'on a désignées comme «Patrimoine culturel intangible» sont issues des régions de Gyeonggi et Chungcheong, fixées par HAN Seong-Jun, ainsi que celles de la région de Jeolla-Sud, dues à I Tae-jo. HAN Seong-jun a transmis son savoir à HAN Yong-suk, aujourd'hui décédée, et I Tae-Jo à I Mae-bang.

Accompagnée par un violon à deux cordes (*haegeum**), deux hautbois (*mokpiri* et *gyeotpiri*), un tambour-sablier (*janggo**) et un tambour-baril (*buk**) la danse commence sur un rythme à six temps très lent, accompagnant de longues psalmodies bouddhiques. Le danseur alterne d'imperceptibles mouvements sur place avec de soudains levers de bras où ses longues manches dessinent des lignes sinueuses. Le rythme s'accélère ensuite, des chants bouddhiques plus courts sont ponctués à plusieurs reprises par le tambour suspendu, puis le rythme passe à quatre temps. Les danseurs, sur les pointes, tournent sur eux-mêmes, écartent les jambes, inclinent le corps vers l'avant, s'agenouillent et se redressent avec de grands mouvements de manches, en sortent les

mains pour saisir des baguettes et frapper le tambour vertical selon le rythme *jajinmori* (vif sans plus), puis *huimori* (très vif) avant de revenir au *gutgeorio* (soutenu, à quatre temps). Le tout constitue un ensemble de rythmes subtils, représentatif des danses populaires du Sud.

Ganggangsullae

On désigne par ce terme un chant de femme de la région Jeolla-Sud et une danse populaire en forme de farandole. La nuit du 15 août, (selon le calendrier lunaire), les femmes et les jeunes filles du village formaient un cercle en se tenant par la main et dansaient la farandole. Elles y ajoutaient des figures, reprises en groupe. Le genre, qui comprend un répertoire varié, s'est probablement formalisé tout au long de l'histoire, même si certains en rattachent l'origine aux guerres contre le Japon, lorsque les femmes travaillaient aux côtés des soldats. Avec la guerre de Corée et l'industrialisation, les lieux où se conservait cette tradition se sont réduits à quelques villages du Jeolla-Sud et à quelques scènes professionnelles de Séoul. Quand la meneuse a lancé le chant, le groupe lui répond sur un rythme de plus en plus rapide et la danse suit l'accélération du tempo. Cette fête, qui commence au début de la soirée et se prolonge tard dans la nuit, oblige celle qui mène le jeu à improviser constamment de nouvelles relances.



Photo : D.R.

Ganggangsullae, danse populaire

KIM Duk-soo est né en 1952 à Daejeon. Il apprend la percussion dès l'âge de cinq ans et à sept ans reçoit le Premier Prix du Concours national de musique traditionnelle. On le considère dès lors comme l'enfant prodige des percussions. Diplômé de l'École de musique traditionnelle coréenne de Séoul, il fonde en 1978 l'ensemble Samulnori avec, entre autres objectifs, celui d'approfondir la connaissance de la musique traditionnelle coréenne, de lui donner un nouvel essor et de développer son enseignement. Musicien, instrumentiste, enseignant et directeur artistique (Nanjang Festival, Festival de Percussions de Séoul), KIM Duk-soo est une figure du domaine culturel coréen parmi les plus charismatiques et les plus influentes. Il a fait connaître la musique traditionnelle coréenne dans tous les continents depuis le début des années quatre-vingt et a publié de nombreux enregistrements.



28 et 30 septembre 2002 - Théâtre de la Ville

Samulnori Hanullim

사물놀이

Directeur artistique
KIM Duk-soo

Ensemble de neuf percussionnistes

KIM Duk-soo, SHIN Chan-sun, HONG Yun-ki, *janggo**;

HAN Sang-uk, LEE Dong-ju, *jing* ;

PARK Jong-ho, CHOI Chan-gyun, *kkwaenggwari* ; KIM Min-sang, JANG Hyun-jin, *buk*

Binari, introduction rituelle

Le *Binari* est un chant traditionnel, arrangé par LEE Kwang-soo, une prière qui évoque la Création, l'ouverture du ciel, le cosmos se transformant en paradis. C'est aussi un chant de longévité, un souhait de bonheur pour contrecarrer les forces maléfiques de la nature. Les artistes itinérants *Namsa-dang* avaient coutume de chanter le *binari* à leur arrivée dans un village ; aujourd'hui on l'entend par exemple à l'occasion de l'inauguration d'un nouvel immeuble.

Samdo sul janggo garak

Suite de rythmes provenant des trois provinces (*samdo*) du Sud, jouée à quatre tambours *janggo*. Les cinq mouvements successifs, allant du *tasurim*, phase d'ajustement entre les musiciens, à l'impressionnant *hwimori*, constituent l'essence du répertoire de *samulnori*. Cette musique témoigne de la filiation avec les groupes de percussions du passé.

Samdo nongak garak

Samdo nongak garak est un arrangement de divers rythmes complexes, originaires des trois provinces du Sud. Les quatre instruments, *janggo*, *kkwaenggwari*, *buk* et *jing** se retrouvent ici dans certains rythmes identiques à la pièce précédente, mais développés au fil d'autres arrangements. Le groupe de KIM Duk-soo joue en position assise, et non debout et en mouvement, comme à l'origine dans les campagnes. Ce choix répond à la volonté de valoriser le contenu musical et la technique de percussion plutôt que la danse qui l'accompagnait.

Entracte

Pan gut

Assurer le lien entre le Ciel, la Terre et l'Humanité, telle est l'intention de cette version moderne des grandes fêtes paysannes traditionnelles. Les musiciens deviennent acrobates, et font tourner, en larges cercles, les longs rubans de papier (*sangmo*) attachés à leur coiffe. D'autres portent un chapeau dont l'épais plumeau (*bubpo*) tourne à chaque hochement de tête. Les paysans étaient souvent appelés à devenir soldats ; on perçoit ici l'influence de la musique et des mouvements militaires sur les pratiques villageoises.

Durée : environ 80 minutes

Directeur de Nanjang Cultures Inc. : Jay JOO - Coordination technique : AHN Moo-keun

Coréalisation : Théâtre de la Ville, Festival d'Automne à Paris

Tournée

Maison de la culture / Amiens, 29 septembre - Espace de Arts / Chalon-sur-Saône, 2 octobre

Théâtre de Cherbourg / Scène Nationale, 4 octobre - La Passerelle / Saint Briec, 5 octobre

Le Quartz/ Brest, 7 octobre - Le Lieu Unique / Scène Nationale de Nantes, 10 octobre et 11 octobre / Théâtre de Caen, 12 octobre



Korea Foundation

한국국제교류재단

Favoriser l'entente internationale par les échanges culturels et artistiques.

Par la mise en œuvre de nombreux échanges internationaux, la Korea Foundation cherche à faire mieux connaître dans le monde la Corée, son peuple et ses traditions.

Caractérisée par son esprit d'ouverture, la Korea Foundation établit des passerelles entre les différentes cultures ; elle contribue ainsi à l'amélioration du monde en encourageant la coopération internationale et la compréhension entre les peuples.

Activités

- Études universitaires : bourses d'études à l'étranger pour les étudiants coréens ;
- Échanges universitaires : invitations individuelles et colloques annuels ;
- Échanges culturels : financement de salles consacrées à l'art coréen dans des musées à travers le monde ; spectacles vivants et expositions ;
- Publications : revues et diffusion de documentation de référence

Diplomatic Center Building, 1376-1 Seocho 2-dong, Seocho-gu, Séoul 137-072, Korea
Tél : (+82-2) 3463-5600 Fax : (+82-2) 3463-6075 <http://www.kf.or.kr>

Samulnori Le Jeu des quatre objets

Jacques-Yves Le Docte

Le roulement des tambours *janggo* * et *buk* * s'élève peu à peu. Viennent ensuite le son long, doux et profond du large gong *jing* * et celui du petit gong, le *kkwaenggwar* *. Les gestes sont vifs, précis. Le rythme se tend, s'accélère et gagne progressivement une intensité vibrante. L'espace sonore s'ouvre et la voix rugueuse lance sa prière : *Binari*. Sur la scène, une table d'offrandes. Fruits, biscuits et riz. Et une tête de cochon, symbole de prospérité. Traversant la salle, les musiciens s'approchent de l'autel, allument un bâton d'encens et boivent un peu d'alcool avant de glisser un billet dans la gueule du porc. Solennelle et puissante, la musique porte leurs vœux de bonheur, de réussite et d'abondance.

Après avoir traversé les millénaires dans le chaos des conquêtes, mais fidèle au cycle des marées comme à celui des rizières, la Corée se lance dans la fulgurance sans répit d'un vingtième siècle qui force la rupture, le changement et l'industrialisation. Les chemins de terre mènent à la ville et la ville se répand dans les campagnes. Avec tous les bienfaits dans son sillage. Et tous les ravages, aussi. Car s'il est vrai que dès les années soixante, la Corée (s'inspirant du modèle japonais) instaure un système de préservation de ses trésors culturels, nombre de formes traditionnelles des campagnes et surtout celles liées au chamanisme, ne résistent pas et s'éteignent.

Le groupe Samulnori Hanullim est né en 1978, au cœur de Séoul, sur la scène du Space Theatre (*Konggan sarang*). Son directeur artistique, KANG Joonhyuk, avait choisi d'encourager de nouvelles démarches artistiques mariant la culture rurale dénigrée aux nouvelles voies ouvertes par l'urbanisation. Portée par les premiers signes de reprise économique, la société coréenne de l'époque se tournait alors, nostalgique, sur son passé. Elle cherchait ses racines, enfouies sous le joug japonais, écrasées par la guerre, négligées par les dictatures successives.

Sa-mul-nori, soit "quatre-choses-jouer", rencontre un énorme succès. Les rythmes, collectés dans les campagnes, retravaillés et mélangés à des éléments de rituels chamaniques ou bouddhistes, requièrent une technique époustouflante et dégagent une force irrésistible. Les "quatre choses" révèlent leur symbolique ancestrale : le tonnerre/*kkwaenggwar* *, le vent/*jing* *, la pluie/*janggo* * et les nuages/*buk* *. C'est une énergie, oubliée depuis longtemps, qui rejaillit sur une

scène de spectacle, portée par quatre jeunes percussionnistes (LEE Gwang-soo, KIM Yong-bae, KIM Duk-soo and CHOE Chong-shil). Ils renouent avec l'esprit des anciens, en communion avec la nature, avec l'harmonie de la terre et du ciel, tout comme les chamanes.

Sur les campus de Séoul, les étudiants forment des ensembles de *samulnori* qui soudent les groupes et donnent force à leurs idées contestataires, en particulier, lors des nombreuses manifestations qui marquent les années quatre-vingt. Le Centre National des Arts Traditionnels de Séoul crée sa propre troupe. Des dizaines de groupes professionnels se forment. Le *samulnori* devient emblématique de toute la culture traditionnelle coréenne. Rebaptisé *Samulnori "Hanullim"* (big band) par son actuel directeur KIM Duk-soo, figure légendaire issu de la formation initiale, le groupe se produit aujourd'hui à travers le monde entier, organise des stages de formation et participe plus que jamais au renouveau de la tradition en Corée.

Le *samulnori* est né au cœur d'une cité industrielle mais prend ses racines dans les traditions des campagnes, en particulier dans le *nongak* et les *namsadang pae*. "Musique de la récolte", le *nongak* désigne ces répertoires non écrits, transmis à travers des générations de villageois, par des troupes de percussionnistes et danseurs amateurs. Imprégnés du chamanisme, les villages ont longtemps résonné du son de ces tambours et gongs chargés d'éloigner maladies et mauvais esprits, ou d'assurer bonheur et abondance à la collectivité. Les occasions ne manquaient pas : passages des saisons et célébration du calendrier lunaire, offrandes liées aux récoltes ou à la pêche, fêtes de villages (*gut*)... Les *namsadang pae* étaient des troupes itinérantes de musiciens, danseurs et acrobates. Passant l'été au nord et l'hiver au sud, elles s'installaient au cœur des villages, sur le *pan*, lieu de représentation en plein air. Là, elles livraient leurs talents de conteurs, funambules, jongleurs, marionnettistes et de percussionnistes. Ces artistes nomades ont disparu aujourd'hui et le *nongak* n'est plus transmis que par des artistes professionnels, chargés par l'Etat d'en préserver l'essence intangible. L'ensemble *Samulnori Hanullim* est proche de ces saltimbanques du passé. Eux aussi s'inspiraient sans cesse des musiques glanées au long des chemins, re-créant la puissance du rituel, réinventant toujours la représentation de leur art traditionnel.

Mais le jeu des quatre objets, c'est aussi le jeu des quatre énergies fondamentales : physique, émotionnelle, mentale et spirituelle. Dans la quête de leur équilibre, tout se joue !



AHN Suk-sun

Du 7 au 19 octobre 2002 - Théâtre Molière - Maison de la Poésie

Pansori 판소리

Opéra pour un chanteur et un percussionniste
Patrimoine immatériel coréen n°5

Les cinq récits du répertoire classique
Version intégrale surtitrée

Chanteurs / *Kwangdae*

AHN Suk-sun
KIM Soo-yeon
KIM Young-ja
Yi Nan-cho
KIM Il-goo
CHO Tong-dal

Percussionnistes / *Gosu*

Maîtres KIM Chung-man et JUNG Hwa-young, *buk*

Chunhyangga / Le Chant de Chunhyang

AHN Suk-sun

7 octobre : 1ère partie (durée : 2h30) - 8 octobre : 2ème partie (durée : 3h)

YI Nan-cho

19 octobre : intégrale (durée : 5h30)

Simcheongga / Le Chant de Simcheong

KIM Young-ja

12 et 17 octobre (durée : 4h)

Jeokbyeokga / Le Chant de la falaise rouge

KIM Il-goo

9 et 15 octobre (durée : 3h30)

Heungboga / Le Chant de Heungbo

KIM Soo-yeon

10 et 16 octobre (durée : 2h)

Sugungga / Le Chant du palais des eaux

CHO Tong-dal

11 et 18 octobre (durée : 3h30)

Les chanteurs commencent parfois le *pansori* par un *danga*, court prologue de mise en voix

Coordination à Séoul : Jay JOO

Traduction et surtitrages : HYM

HAN Yumi et Hervé Péjaudier avec la collaboration de Kyongmi et Patrick Pidoux

Coréalisation Théâtre Molière-Maison de la Poésie, Festival d'Automne à Paris
Avec le concours de l'American Center Foundation

Tournée :

Le Lieu Unique / Scène Nationale de Nantes, 18 octobre, extraits de Pansori par KIM Young-ja et KIM Il-goo.

Biographies

AHN Suk-sun

Née en 1949, à Namwon, dans la région de Jeolla du Nord, celle qu'on surnomme en Corée «prima donna» a appris les cinq *pansori(s)* auprès de grands maîtres: KANG Do-geun, KIM So-hui, JEONG Kwang-su, PAK Bong-sul, et SONG Hu-ryang. Elle se consacre aussi à l'apprentissage du *gayageum** (instrument à 12 cordes) auprès du virtuose PAK Gui-hi, au point de devenir Trésor National dans cet art. Pour le *pansori*, elle a reçu le Prix du Président de la République, au concours de Chant de Namwon en 1982. Elle a effectué de nombreuses tournées. On a parlé, lors de son passage au Festival d'Avignon en 1998, d'une «voix venue du ciel». (photo page 16).

KIM Soo-yeon



Née en 1948 à Gusan dans la région de Jeolla du Nord. A l'âge de 10 ans, elle entend le légendaire IM Bang-ul chanter et décide de sa vocation. Elle apprendra *Simcheongga*, *Sugungga* et *Heungboga* auprès de trois grands maîtres, PAK Cho-wol, SONG U-hyang,

KIM Jae-kyeong. Elle a remporté plusieurs grands prix : Concours de Chant traditionnel de Namwon en 1978, Prix du Président de la République à Jeonju en 1989, Concours de la KBS (Korean Broadcasting System) en 1992. Elle a fait de nombreuses tournées à l'étranger.

KIM Young-ja



Née en 1951, elle a appris les cinq *pansori(s)* auprès des maîtres : JONG Kwon-jin (*Simcheongga*), KIM So-hui (*Heungboga* et *Simcheongga*), SONG Ho-hyang (*Simcheongga* et *Chunhyangga*), JONG Kwang-su (*Sugungga*), et

PAK Bong-sul (*Jeokbyeokga*). En 1962, à 11 ans, elle remporte le premier prix du festival «Silla Munhwaje» à Gyeongju. Elle a donné des concerts à l'étranger (New-York, Moscou, Tokyo). En 1985, lors du concours de Jeonju, elle remporte le Prix du Président de la République. Elle enseigne à l'Université de Danguk et au lycée Gugak Yesul.

CHO Tong-dal



CHO Tong-dal, qui chante *Sugungga*, a reçu le Prix du Président de la République, à l'occasion du 8^e concours de Jeonju en 1982, couronnement d'une carrière remarquable depuis sa victoire à un concours de chant traditionnel, dès 1959. En 1988, il fait une grande tournée européenne,

avec une intégrale de *Chunhyangga*. Il est directeur permanent de l'ensemble de musique traditionnelle de la région Jeolla du Sud. Il enseigne dans les universités de Jeolla-Nord, Jeolla-Sud, et Mokwon. Il préside l'association Gugak pour la musique traditionnelle.

KIM Il-goo



Né en 1940, à Hwasun, dans la région de Jeolla du Sud, il est le fils de KIM Dong-moon, célèbre chanteur de *pansori*, auprès de qui il prendra ses premières leçons. Il étudie aussi auprès des maîtres KONG Dae-il, JANG Wol-jungseon, JANG Kwon-jin, et PAK Bong-sul. Parallèlement, il apprend le *ajaeng** auprès de JANG Wol-jungseon, ainsi que le *gayageum* avec WON Ok-hwa. Il est reconnu comme un musicien complet aux talents divers. La version de *Jeokbyeokga* qu'il interprète à Paris est celle de Dongpyeonje (l'école de l'Est), tel qu'il l'a apprise de Maître PAK Bong-sul.

YI Nan-cho

Née en 1959 à Haenam, dans la région du sud de Jeolla, elle a commencé sa carrière à douze ans. Maître KANG Do-gun lui a enseigné l'intégralité des cinq récits ; *Chunhyangga* lui a été enseigné ensuite par Maître SONG Ho-ryang, et *Simchongga* par AHN Suk-sun. Sa technique témoigne de toutes les qualités et caractéristiques de ces maîtres représentatifs de l'École de l'Est. Elle est réputée pour sa maîtrise de la gamme *sangseong* (voix haute). Elle a reçu le Prix du Président de la République en 1992, et on la considère comme une des meilleures chanteuses de sa génération. (photo page 23).

JEONG Hwa-yong



Il a suivi l'enseignement du défunt Trésor national, Maître KIM Dongjun. Le rôle de confiance du *gosu* auprès du chanteur dépasse ce lui d'un accompagnateur ; il doit aider au contrôle

de la respiration par le choix de tempos adaptés, et détendre par sa manière de dialoguer, de relancer, et de ponctuer le récit par ses interventions. JEONG Hwa-yong a remporté de nombreux prix, dont celui du Président de la République. Il est aussi un brillant joueur de *janggo**, et de *daegeum**; il est membre du comité de direction de l'Institut National de Musique Traditionnelle et auteur d'un manuel d'enseignement de la technique du *buk**.

KIM Cheong-man



Il est né en 1964 à Mokpo, dans la région du sud de Jeolla. La haute technique du *Pansori* exige une compréhension en profondeur et une grande connaissance de la musique traditionnelle

populaire coréenne. Les percussionnistes (*gosu*) du *pansori* exercent leur art comme soliste, accompagnateur ou directeur musical, dans des styles comme le *sinawi*, le *sanjo*, ou la musique de danse. KIM Cheong-man a appris très jeune à jouer du *janggo**, du *buk** et l'*ajaeng**. Il est membre de l'Institut National de Musique Traditionnelle, et participe au comité de direction. Il enseigne aux universités de Mokwon, de Séoul et de Danguk.

Pansori Quelques caractéristiques

Le chanteur, *kwangdae*

Présence, précision des gestes, beauté du récit et perfection de la voix (autrement dit sa puissance, sa tessiture, sa palette et son souffle) définissent l'art du *kwangdae*. Celui-ci ou celle-ci a la maîtrise du chant (*sori*), de la narration parlée (*aniri*), de la gestuelle (*neoreumsae*) et de l'action (*ballim*).

Le percussionniste, *gosu*

Le *gosu* contrôle les rythmes et leurs cycles, attentif au souffle et la respiration du *kwangdae*, qu'il encourage de ses approbations et onomatopées dont il ponctue le récit.

La voix, *seongeum*

Quatre catégories techniques : les techniques vocales, le registre vocal, l'ornementation et le style de chant. Deux catégories esthétiques : les couleurs de la voix et le niveau de contrôle.

La tessiture et les registres

La tessiture est d'environ 46 demi-tons pour un homme, de 38 demi-tons pour une femme — sur sept "octaves", de *choehaseong*, la plus grave, à *pyeongseong* (normale), jusqu'à *choesangseong* (la plus aiguë). Outre la voix droite, principale technique utilisée, il existe une voix de tête *falsetto* et des voix de poitrine avec gorge serrée, de

mâchoire, de gorge, de dent ou de cou...

Les modes

Gyemyeonjo, le plus tragique ; *pyeongjo*, le plus paisible ; *ujo*, pour les scènes de bravoure ou d'amour.

Les cycles rythmiques (*mori*)

Les cycles rythmiques sont fonction de la portée dramatique et émotionnelle du chant. Exemples : *jinyangjo*, le plus lent ; *jungjungmori*, medium ; *ja-jinmori*, animé.

Définition des intonations (*mok*)

Montant, descendant, accentué, coupé, tendu, orné, sec, lié, vif... L'ornementation génère des métaphores verbales, liées au mouvement et à la perception visuelle, ou nominales, plus abstraites : voix hésitante, resserrée ou sens dessus dessous, voix de coquette, de fantôme ou d'arc-en-ciel...

Les styles de l'Ouest et de l'Est

Deux écoles dominent : *seopyeonje*, style originaire de l'Ouest de la Corée, dans la Province de Jeolla et l'école de l'Est, *dongpyeonje*.

Sources : d'après UM Hae-kyung, musicologue, Queen's University, Belfast et Stanislas de Nussac, *Inspiration et respiration dans la musique coréenne*, Paris IV-Sorbonne, 1999/2000.

Bibliographie :
En français : Lee Mee-jeong, *Le Pansori, un art lyrique coréen*. Editions Maisonneuve et Larose, 2002
En anglais : Marshall R. Pihl, *The Korean Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge, Mass./USA, 1994

P'ansori¹

Daniel Bouchez

Directeur de recherche honoraire au CNRS.

Parti il y a deux siècles de la Corée profonde, le *p'ansori* commence depuis peu à être apprécié en Occident. Des auditoires l'écoutent, subjugués par la performance du chanteur, même sans comprendre un traître mot du texte. L'image ne s'en oublie pas facilement : un artiste - aujourd'hui souvent une femme - vêtu à la coréenne, arpentant, un éventail à la main, une large natte lui servant de plateau, racontant et mimant une histoire en vers, la chantant en solo pendant des heures d'une puissante voix de gorge. Un joueur de tambour, assis non loin, l'accompagne de son instrument, lui donnant le rythme de chaque segment et l'encourageant, par intervalles, d'un gloussement d'étonnement ou de satisfaction. L'exécutant varie cadences, mimiques et intonations, selon qu'il est narrateur ou acteur et selon le personnage qu'il incarne. Il ou elle s'interrompt parfois pour de brefs apartés avec son tambour ou avec des spectateurs, ainsi que pour des intermèdes parlés, qui lui permettent de se reposer la voix et de résumer la situation ou le déroulement de l'histoire.

Les racines

Qu'est-ce que le *p'ansori* et d'où vient-il ? Le nom d'abord. Il est intraduisible et se prononce avec deux *n* (*p'annsonri*) et un *p* fortement soufflé comme dans l'anglais *panel*. *P'an* semble faire référence au lieu public de réjouissances des petites gens, *sori* (bruit) est le terme péjoratif qui désigne la parole ou le chant de quelqu'un qui, dans la hiérarchie sociale, n'a pas droit au respect. Le mot l'indique, l'art du *p'ansori* est né dans les plus basses couches de la société. Nous sommes au début du XVIII^e siècle, peut-être encore à la fin du XVII^e. La Corée s'est mal relevée de deux invasions consécutives, japonaise en 1592, mandchoue en 1637. Elle n'a pas changé de dynastie comme le Japon et la Chine. L'administration continue de se recruter dans la même classe héréditaire de lettrés néo-confucéens, conservateurs et donneurs de leçons. Ils s'efforcent depuis des siècles, mais en vain, d'éradiquer du petit peuple ses "superstitions", ce qu'il est convenu aujourd'hui d'appeler plutôt "chamanisme". L'intervenant principal de cette religion populaire, le médium professionnel, personnage considérable dans l'Antiquité, a, depuis belle lurette, été ravalé par eux au rang le plus bas, celui des gens de rien, des *ch'onin*.

C'est de ce milieu méprisé entre tous qu'est sorti le *p'ansori*. Les chants du rite chamanique, *muga*, comprennent souvent, aujourd'hui encore, une partie narrative, qui retrace les exploits de l'esprit invoqué et dont le *p'ansori* semble avoir été à l'origine une extrapolation : même poème narratif à rebondissements, chanté en solo, mêlant le chant et la parole et accompagné d'un tambour. Les rythmes et les mélodies rappellent d'ailleurs ceux des chants chamaniques de la province de Cholla, le Honam, au Sud-Ouest de la péninsule, qui fut, selon toute vraisemblance, le berceau de cet art nouveau. Dans les familles de professionnels du chamanisme, dont les traditions se transmettaient de mère en belle-fille, c'était généralement le fils de la première, époux de la seconde, qui accompagnait sa mère ou sa femme au tambour. C'était souvent lui qui, pour attirer la clientèle, allait se faire ensuite *kwangdae*, chanteur de belles histoires. Le devenir réclamait un entraînement intensif. De la voix d'abord, que le novice exerçait sur le bruit de fond d'une cascade. Il lui fallait aussi se constituer un répertoire, apprendre à broder sur des histoires simples, tirées du folklore, à les dramatiser, à les mimer, à les enrichir d'allusions piquantes, de descriptions osées, d'anecdotes pathétiques ou attendrissantes.

Les sources des récits

Un poème narratif en chinois, composé en 1754 par un lettré d'une autre province, raconte ce qui allait devenir un grand succès, l'histoire de Ch'un-hyang. C'est la plus ancienne trace écrite de l'existence du *p'ansori*. Au siècle suivant, en 1843, un autre poème énumère les titres de douze *p'ansori* alors en circulation. Ce n'est ensuite que dans la seconde moitié du XIX^e siècle qu'un amateur éclairé de la province de Cholla, SIN Chae-yo, collationne les textes de six d'entre eux, apparemment non sans les réécrire et les embellir à sa façon. Cinq des six autres n'existent plus que sous forme de romans, la plupart retrouvés sous un titre différent. Le texte du douzième n'a pas été identifié. Le nombre douze était d'ailleurs peut-être symbolique et il n'était probablement pas exhaustif. Certains des romans qui nous sont parvenus pourraient bien être des développements de *p'ansori* inconnus et, inversement, il se pourrait qu'un texte de *kut* pour l'âme d'une jeune défunte, récemment découvert, *Pae-baeng-i kut*, soit celui d'un *p'ansori* d'une autre province, resté à l'état de gestation.

¹Lire page 49, les problèmes liés à la transcription de l'alphabet coréen.

Des six premiers de la liste de 1843, cinq se chantent encore, mais dans des versions qui varient. Un texte de *p'ansori* est le résultat d'une lente création collective, généralement bâtie autour d'un noyau simple, une histoire reçue de la tradition orale. Plus d'un développement narratif ou d'une trouvaille de mots semble avoir été le fruit d'une improvisation du moment. Celle-ci était facilitée par la simplicité de la métrique, deux hémistiches de deux pieds de trois ou quatre syllabes chacun, et par un stock de formules toutes faites que l'artiste combinait à volonté. Elle se faisait d'ailleurs parfois au détriment de la cohérence du récit. Adoptées ou non, ces variations finirent par entraîner la création de traditions locales différentes. Se pratiquent encore les cinq chants suivants, les trois premiers surtout :

1) Ch'un-hyang ka (Chant de Ch'un-hyang)

Dans *Le Chant de Ch'un-hyang*, Ch'un-hyang, la fille d'une ancienne *kisaeng*, équivalent coréen de la geisha japonaise, vivant à Namwôn (Cholla), est remarquée par le fils du mandarin local, YI Mong-nyong, dont elle obtient une promesse de fidélité éternelle. Leur bonheur est bientôt interrompu par le départ du jeune homme, qui doit suivre son père, rappelé à Séoul. Un nouveau magistrat est nommé, qui veut prendre Ch'un-hyang pour concubine. Sur son refus, elle est jetée en prison, d'où, sur le point de mourir, elle est délivrée par le retour de YI Mong-nyong, dépêché par le pouvoir royal en mission d'inspection.

2) Sim Ch'ong ka (Chant de Sim Ch'ong)

Le Chant de Sim Ch'ong est aussi l'histoire d'une jeune fille. Afin de payer la dette contractée par son père aveugle pour recouvrer la vue, elle se vend à des matelots, qui plus tard la jettent à l'eau pour calmer une tempête. Sauvée par une intervention surnaturelle, elle est présentée au souverain, qui l'épouse. La nouvelle reine invite alors tous les aveugles du royaume à un banquet, au cours duquel son père recouvre la vue.

Prise chacune dans sa totalité, ces deux histoires, extrêmement populaires, ne répondent ni l'une ni l'autre à un schéma traditionnel. Il existe bien des récits d'offrande de jeune vierge, jetée dans les flots pour apaiser un monstre qui a déchaîné la tempête. La suite normale en aurait été l'arrivée d'un héros qui aurait tué la bête et sauvé la victime. Ici, la survie de Sim Ch'ong dans le palais sous-marin du dragon offre l'occasion d'un rebondissement spectaculaire. L'histoire de Ch'un-hyang n'est pas

moins composite. Les malheurs d'une jeune fille du peuple convoitée par un officiel cupide sont un thème récurrent, mais, avant la fin tragique habituelle, les créateurs anonymes ont interrompu le récit et retourné la situation, enchaînant sur un autre récit traditionnel du type fonctionnaire prévaricateur confondu par un inspecteur en mission secrète.

3) Hung-bu ka (Chant de Hung-bu)

Presque aussi populaire que les deux précédents, le *Chant de Hung-bu* raconte l'histoire de deux frères. L'aimable Hung-bu (plus tard Hung-bu) est privé de la jouissance du patrimoine par l'égoïsme et la cruauté de son aîné, Nol-bu, qui le laisse vivre dans le dénuement. Il soigne un jour une hirondelle blessée qui, pour le remercier, lui confie des semences d'où sortira un trésor. Pour obtenir la même bonne fortune, Nol-bu attrape une hirondelle, lui casse volontairement la patte et se met ensuite à la soigner. Il reçoit bien, lui aussi, des semences, mais ce qu'elles produisent ne lui vaudront que des malheurs.

4) Sugung ka (Chant du palais des eaux)

Le Chant du palais des eaux met en scène des animaux. Le récit est celui d'une fable tirée du folklore, *Histoire de Lapin*, fortement dramatisée pour mieux refléter les contradictions de la société des humains. Le Roi-dragon, qui veut un foie de lapin pour guérir sa fille, est un tyran ; la tortue, qui tente de le lui obtenir, un fonctionnaire bête et dévoué, et Lapin un opprimé sauvé par sa débrouillardise.

5) Chokpyok ka (Chant de la falaise rouge)

Le Chant de la falaise rouge brode sur l'un des plus célèbres épisodes guerriers de l'*Histoire développée des Trois Royaumes*, un grand roman chinois qui connaissait en Corée un immense succès, tant en chinois que dans des traductions librement adaptées. La comparaison de ce *p'ansori* avec le roman dont il s'inspire montre les modifications apportées par SIN Chae-hyo et ses amis. Ils n'y ont pas seulement inséré des péripéties de leur invention. Ils ont déplacé le centre d'intérêt, des chefs de guerre et de leurs stratagèmes vers les combattants ordinaires et leurs souffrances. Du conseiller du général en chef, ils ont en outre fait un valet de comédie, qui, tout au long du récit, tourne son maître en dérision. Le ton n'est pas à l'exaltation d'un exploit, mais au rabaissement et à la destruction d'un mythe.



CRÉATEUR D'AUTOMOBILES

RENAULT VEL SATIS

Frein de parking automatique, assistance au freinage d'urgence, ABS, ESP, Système de Surveillance de Pression des Pneus, 6 airbags, ordinateur de bord, carte Renault et la liste est encore longue. Selon toute vraisemblance, ce pourcentage devrait encore augmenter dans les mois à venir.

Cliquez, choisissez, rêvez sur www.renault.fr

42% des Européens ont confiance en l'avenir.



LE PUBLICS CONSEIL 8489

RENAULT OIF

Source Eurobaromètre 55 (octobre 2001) : 42% des citoyens européens pensent que leur situation personnelle va s'améliorer dans les 5 ans à venir.

Un *p'ansori* n'est donc pas une simple transposition de la tradition folklorique. Ses auteurs en ont progressivement refaçonné les récits, compliquant les situations, accentuant les contrastes, altérant les rôles traditionnels, semant des obstacles imprévus au déroulement logique des histoires. Comme dans les romans, entre le sujet, -narrateur ou personnage principal-, et la réalité objective à laquelle il est confronté, aucun des deux ne peut l'emporter sur l'autre ou se soustraire à son influence.

Le *p'ansori* cessa au XIX^e siècle d'être de la pure tradition orale. Les chanteurs commencèrent à s'aider de canevas écrits, qu'ensuite d'autres lisaient, recopiaient et faisaient circuler. Parfois aussi, ils les développaient en style écrit, transformant peu à peu le poème narratif en roman en prose. Le succès venant, les imprimeurs s'y intéressèrent. C'est ainsi que naquit le "*roman-p'ansori*", dont le titre, "*Histoire de ...*" [... chòn] est censé faire la différence avec le *p'ansori* chanté, intitulé "*Chant de ...*" [... ka], par exemple *Sim Ch'òng chòn* au lieu de *Sim Ch'òng ka*. En réalité, en présence d'une version écrite, la distinction est souvent malaisée entre chant et roman. Il est en tout cas certain qu'il y eut de nombreux échanges, tout au bénéfice de la littérature écrite.

Satire sociale et double langage

La satire sociale se laisse partout deviner dans le *p'ansori*, comme dans la féroce *Histoire de Lapin*. Un roi prêt à imposer à ses subordonnés n'importe quel sacrifice pour sauver sa propre vie, un serviteur loyal dont il se débarrasse une fois qu'il l'a utilisé, un simple sujet qui ne survit qu'en se servant des failles du système. Le narrateur affecte de n'avoir que louange pour le zèle admirable de la tortue-fonctionnaire. Double langage, sans lequel la satire n'eût pas été tolérée. C'est aussi le cas de l'his-

toire de la pauvre Sim Ch'òng. Il semble qu'il y ait eu au départ une histoire où le dévouement héroïque de la jeune fille à son père était dûment magnifié. En revanche, dans le roman-*p'ansori*, le doute est jeté dans les esprits. La personnalité du père y est dévalorisée en celle d'un viveur égoïste, indigne de tels excès de piété filiale. L'*Histoire de Ch'un-hyang* est elle aussi à double face. Dans la première partie, la jeune fille est une *kisaeng* locale, qui se donne à un jeune homme dès le premier soir, sans passer par la cérémonie du mariage. Son nom figure d'ailleurs sur le registre des *kisaeng* que le nouveau mandarin, sitôt arrivé, ne manque pas de consulter, mais, dans la seconde partie, la conduite de Ch'un-hyang est tout autre. C'est celle d'une fille de l'aristocratie, chaste et fidèle. La conscience que la jeune fille a d'elle-même ne correspond pas à sa condition légale. L'histoire a donc deux sujets. En surface, c'est un éloge de la fidélité féminine. A un niveau plus profond, c'est une mise en cause du statut des personnes dans la Corée de l'époque. L'*Histoire de Hùng-bu* se prête à la même dualité d'interprétations, le narrateur y pratiquant aussi le double langage. Il feint de louer le cadet vertueux et de blâmer l'aîné, mais, sous la louange, laisse percer la satire, tournant le premier en ridicule et soulignant son manque de caractère et son inadaptation à une société en évolution.

Dans le *p'ansori*, le petit peuple de la Corée ancienne, truculent, moqueur, sentimental, spontané, laisse percevoir son âme. Nulle part ailleurs, il n'a aussi bien réussi à percer le couvercle de culture chinoise que lui imposait artificiellement la classe des lettrés. Pour cette raison, le *p'ansori* sonne vrai. Sans doute est-ce aussi pour cela qu'il ne cesse de nous toucher.



Photo D.B.

Yi Nan-cho



Eunyu Talchum, avril 2002, à Incheon. Noseung, le Vieux Moine

Du 21 au 24 octobre 2002 - Théâtre des Abbesses

Théâtre et danse masqués Eunyu Talchum

은율탈춤

Patrimoine immatériel coréen n°61

Acteurs

PARK Ill-houng, le villageois Choegwari
 LEE Kwang-soo, le serviteur Maltuggi, Mabu
 LEE Eun-kyu, Saemaegssi, Thungttanjijip la concubine
 KIM Nam-hee, la Chamane, le Singe - JANG Kyoung-sook, Sangiwa
 SEO Hang-yeong, Premier moine - Yi Jong-bae, Deuxième moine, Premier aristocrate
 KWAN O-hun, Troisième moine, Yeonggam - CHO Young-deok, Quatrième moine, Saja
 CHO Yong-hwi, Cinquième moine, Saja, Troisième aristocrate
 SHIN Deok-su, Sixième moine, Saja
 AN Sun-gyun, Septième moine, Noseung, Maltuggi, Miyal Halmi la vieille épouse
 JEON Kyeong-seok, Huitième moine, Deuxième aristocrate
 CHA Boo-hoi, Noseung le vieux Moine, et directeur artistique de la compagnie

Musiciens

KIM Chun-sin (trésor national), buk *- MIN Nam-soon (trésor national), janggo
 JANG Kyoung-sook, jing - SEO Hang-yeong, kkwaenggwari - CHA Won-sun et CHA Min-sun, piri

Spectacle surtitré. Durée : 80 minutes sans entracte

Coralisation : Théâtre de la Ville, Festival d'Automne à Paris

Tournée : Espace des Arts / Chalon-sur-Saône, 26 octobre

Résumé du spectacle

Scène 1 : Sajachum / Danse du Lion. Le Grand Lion blanc, figure mythique du théâtre traditionnel, ouvre la représentation ; il chasse les esprits malfaisants et purifie l'aire de jeu.

Scène 2 : Sangjwachum / Danse du Moine novice. Un jeune moine, en habit blanc aux longues manches, accomplit une danse rituelle de paix et salue les dieux des quatre points cardinaux.

Scène 3 : Palmokjungchum / Danse des Huit Moines bouddhistes. Plutôt que de rester reclus dans les montagnes à pratiquer l'ascétisme prôné par la doctrine bouddhiste, les "Huit Moines aux visages sombres" chacun à leur tour, chantent et se lancent dans une danse flamboyante. Ils finissent par renoncer à la vie religieuse.

Scène 4 : Yangbanchum / Danse des Aristocrates. Trois frères, issus d'une famille noble, font une si pompeuse entrée qu'ils sont ridiculisés par leur serviteur, Malttugi. Il évoque avec emphase la bêtise de l'aristocratie. Le rusé Malttugi se substitue au plus jeune des aristocrates et passe une nuit auprès de sa concubine. Elle donnera naissance à un garçon. Et Choegwari d'annoncer à tous, en chantant, que cet enfant est le sien.

Scène 5 : Noseungchum / Danse du Vieux Moine. Le Vieux Moine ivre danse puis commence à prier. Malttugi et Choegwari s'avancent avec la Jeune Femme : ils se moquent du Vieux Moine. La Jeune Femme danse autour de lui. Séduit, le Moine finit par la suivre dans sa "danse d'amour". Malttugi et Choegwari l'humilient, le frappent puis le chassent. Choegwari tente alors de séduire la Jeune Femme qui, finalement, accepte ses avances. Ils dansent amoureusement et se retirent.

Scène 6 : Yeonggam, Miyal Halmi chum / Danse du Grand-père et de la Grand-mère. La Grand-mère, Myal, cherche son mari, Yonggam, depuis longtemps en voyage à travers le pays. Elle le retrouve en compagnie d'une concubine, Ttunddanjijip. Les deux femmes en viennent aux mains et la Grand-mère est tuée. Une chamane est appelée pour aider l'âme de Miyal à gagner le Nirvana.

Masques, théâtre et danse

Jacques-Yves Le Docte

Talchum et Talnori

En Corée, le théâtre populaire est marqué par l'importance de la danse et l'usage presque systématique du masque "tal". "Chum" signifie danse, et "nori" le jeu. La pièce, ou l'acte est le "madang". Les origines de cet art scénique sont lointaines et confuses.

Cette forme de spectacle serait apparue avec les troupes de fermiers danseurs-percussionnistes (*dure-gut*) qui accompagnaient le travail collectif dans les campagnes. On évoque ailleurs les musiques, danses et acrobaties du Royaume de Baekje (18 av. JC - 660) décrites dans un manuscrit japonais, le *Kyohunsho*. Elles auraient été importées de Chine et d'Asie Centrale, parallèlement au bouddhisme. D'autres encore soulignent le lien avec les divertissements organisés lors des visites royales, des banquets et des victoires militaires.

A Séoul et dans le Gyeonggi-do, la région circonvoisine, le *Sandae* - théâtre patronné par l'administration royale - se jouait à ces occasions. Le *Bongsan talchum* provient, lui, de la région de Hwanghae, (Corée du Nord - plusieurs styles du Nord sont aujourd'hui préservés au Sud). Le style *Ogwangdae* "Danse des Cinq Clowns" est originaire de l'Est du Gyeongsang-do, tandis que le style *Yaryu* vient des régions côtières du sud et de l'ouest de cette province. Les troupes itinérantes ont également participé au développement de styles propres. Leurs origines sont probablement liées à la fermeture, en 1632, du département de danse masquée de la Cour, *Sandae Togam*, peu compatible avec l'esprit confucianiste alors dominant. Ayant perdu leur patronage royal, les artistes devenus saltimbanques transmettaient leur art en sillonnant le pays.

Aujourd'hui "biens nationaux intangibles", ces genres n'ont cessé de s'influencer, mêlant au fil des siècles répertoires des villes et des campagnes, éléments chamaniques, rituels de la Cour et divertissements populaires. Les représentations se déroulaient de nuit, à l'occasion du 15ème jour de la Première lune, de l'anniversaire du Bouddha, de la fête du printemps ou de *Chuseok* (Festival de la pleine lune à l'époque des récoltes). Quelques grands thèmes sont récurrents et structurés en scènes indépendantes : rituels de purification et danses chassant les mauvais esprits, satires des moines bouddhistes dépravés et des nobles confucianistes corrompus *yangban*, infidélités amoureuses... ou le dépassement des frustrations d'un monde injuste par l'humour, l'autodérision et le lien au sacré.

Eunyu Talchum

Jacques-Yves Le Docte

Pour célébrer le printemps, les habitants du village de Eunyu, au pied de la montagne Kuwol, se réunissaient jadis dans un bosquet de chanvre. Durant des journées entières, ils confectionnaient des masques en bois et préparaient le *talchum*, la "danse de masque". Le jour venu, les jeunes hommes se mesuraient à la lutte *ssireum*, tandis que les femmes organisaient des concours de balancoires. Des villages environnants, les paysans venaient nombreux faire leurs offrandes aux esprits. En longue procession, tous se dirigeaient ensuite vers la place du marché, lieu de la représentation. La nuit tombée, la troupe costumée traversait le village, passant d'une maison à l'autre pour saluer les esprits tutélaires. Un grand feu éclairant la scène, le *talchum* pouvait alors commencer.

Eunyu Talchum se situe à la croisée de deux styles de la province de Hwanghae (Corée du Nord) : le *Bongsan Talchum* et le *Haeju Talchum*. Tous trois sont aujourd'hui préservés en Corée du Sud, sans que l'on sache ce qu'il en advient au nord.

Apparu il y a près de trois siècles, Eunyu Talchum se joue en particulier au printemps, au moment crucial de la plantation du riz et du Festival Dano, célébrant la fertilité (5ème mois du calendrier lunaire). Il est également joué à l'occasion de l'anniversaire du Bouddha (4ème mois du calendrier lunaire) et, en l'honneur des ancêtres, lors du "Jour de toutes les âmes du Bouddha" (Baekjung, 7ème mois du calendrier lunaire).

Autrefois, les chamanes utilisaient les masques dans leur pratique rituelle. Ces faciès monstrueux contribuaient à chasser les mauvais esprits au cours des séances d'exorcisme. Dans le même temps, ils en renforçaient le caractère spectaculaire. Une dimension qu'indique d'ailleurs la racine sibérienne *saman* qui contient la notion de "jeu" et de "rituel". Plus tard, ces masques seront "mis en scène", non seulement pour écarter le malheur, mais aussi et surtout pour ridiculiser le moine lubrique ou caricaturer l'arrogance de l'aristocrate, ce *yangban* dont le pouvoir tout puissant pesait lourd sur la vie quotidienne des paysans. Au fil du temps, cette dimension satirique prendra de plus en plus d'importance au détriment des éléments religieux et spirituels.

Toute une galerie de personnages stéréotypés figurent au fil de saynètes marquées par l'humour et les improvisations irrévérencieuses : le Grand Prêtre, les "Huit Moines aux visages sombres", le Premier, le Second et le Troisième Aristocrate, le serviteur *Malttugi*, le célibataire volage *Choegwari*, la jeune mariée *Saemaeksi*, le Vieux Singe, le Grand-père et la Grand-mère, les Sorcières, le Lion... Près de vingt masques sont utilisés dans les versions les plus complètes. Ils se distinguent des masques d'autres régions par l'usage abondant de pigments blancs et rouges.

Sans auteur connu, ces pièces ont été transmises oralement. Elles sont accompagnées d'un dispositif instrumental (le hautbois *piri**, les tambours *janggo** et *buk**, les gongs *kkwaenggwari** et *jing**, et se poursuivaient traditionnellement tout au long de la nuit.

La représentation du "Centre de Préservation du Théâtre-Danse masqué Eunyu" propose des extraits célèbres de quatre récits. Installée dans le port sud-coréen d'Incheon, cette troupe a véritablement sauvé le répertoire. A une époque où personne ne se souciait du *talchum*, considéré comme dépassé dans une société misant tout sur la mo-

dernité, c'est en grande partie à KIM Chun-sin que l'on doit sa survivance et sa reconnaissance actuelle. Aidée d'autres habitants d'Eunyu, passés in extremis au Sud à la fin de la guerre, KIM Chun-sin a reconstitué masques, costumes et répertoire à partir de ses souvenirs.

Les six tableaux indépendants qui composent Eunyu Talchum, au contenu apparemment léger mais pourtant subversif, se succèdent pour former un ensemble dont la portée symbolique est en réalité beaucoup plus large et profonde. Exutoire au ressentiment d'une grande partie de la population à l'égard de l'autorité, le *talchum* a pu jouer, au sein de la société conservatrice coréenne, un rôle semblable à celui du carnaval dans d'autres cultures. Voir un rôle politique. Ainsi, au cours des années quatre-vingts, la résistance à l'autoritarisme du gouvernement militaire s'est servi de cet art traditionnel de la satire et de la dérision. Dans le même temps, les étudiants y ont trouvé un moyen de renforcer leurs idéaux nationalistes et d'encourager un retour aux valeurs traditionnelles coréennes.



Eunyu Talchum, représentation à Incheon, avril 2002

Photo : Marc Enguérand



KIM Kum-hwa, rituel à Séoul, avril 2002

12 novembre 2002 - Théâtre des Bouffes du Nord

Rituel chamanique Daedong-gut 대동굿

KIM Kum-hwa, trésor national, chamane / *mudang*

avec les membres de l'Association pour la sauvegarde
des rituels de la mer de l'Ouest

Chamanes assistants

CHUNG Sun-deok, KIM Dong-ho, KIM I-kyung, LEE Ji-nyo
YI Ok-ja, JI Gwang-seon, JEON Soo-jin, LEE Sun-ea
CHUNG Jye-yun, JUNG Hyun-joo, KIM Hye-kyoung, KIM Aun-soo

Musiciens

Oh Tae-woon, chant
CHOI Eum-jeon, KIM Kum-jun, CHO Sung-yeon, *janggo* *
CHOI Soo-kyung, *piri*, *taepyeongso*

Durée : environ 150 minutes

Tournée : Novembre à Bordeaux, le 15

Les Phases du rituel

- 1) **Les officiants** dressent la porte pour faire entrer les esprits invités et écarter les esprits impurs
- 2) **Sangsan maji** : accueil des dieux des grandes montagnes
- 3) **Baechiki sori** : chants sur le bateau pour une pêche abondante
- 4) **Cho Bujeong** : rite pour chasser les esprits impurs, accueillir les esprits invités, les installer aux tables d'offrandes
- 5) **Jaeseok-gut** : rite pour les dieux végétaliens, Jaesok et Chilsong
- 6) **So Daegam-gut** : rite pour les dieux carnivores. Daegam, officiers ministériels donateurs de richesses
- 7) **Tasal-gut** : rite pour les victimes de meurtre, d'attentats
- 8) **Josang-gut** : rite pour les ancêtres afin de les conduire dans un "bon lieu"
- 9) **Daegam-gut** : les jeux des Daegam, des ministres, des grands fonctionnaires
- 10) **Jakdu geori** : le rite du hache-paille ; oracle pour le bonheur des participants
- 11) **Rite de clôture** pour les esprits errants, mendiants, invités à consommer le reste des offrandes

“Le chamane est plus du côté des hommes que du côté des dieux”

Alexandre Guillemoz

Directeur d'études à l'École des Hautes Études en Sciences sociales

Les origines et la pérennité du chamanisme dans la société moderne et industrialisée de la Corée du Sud.

Le mot «chamane» vient du toungouze. Selon Evelyne Lot-Falck, dans un article publié dans les Cahiers d'études mongoles et sibériennes (1977), il dérive de la racine *sam* «qui contient l'idée de danse et de bond d'une part, et de trouble et d'agitation d'autre part.» Ce terme, connu en Occident depuis le XVII^e siècle, a eu une fortune inattendue pour un peuple dispersé sur tout le territoire sibérien. Aujourd'hui, le chamanisme est considéré, à tort, comme une sorte de religion. S'il existe pour le bouddhisme, le Bouddha, des textes, une communauté, des organisations sociales, de même pour le christianisme ou l'islamisme, il n'y a en revanche, pour le chamanisme, ni fondateur, ni écrit, ni organisation distincte dans la société. Pour le comprendre, la clé sociale est beaucoup plus pertinente que la religieuse, parce qu'il n'y a pas de corpus rendant compte d'une révélation, d'un système de relation avec le divin. Les dieux des chamanes parlent, agissent principalement pour aider les hommes à travers la bouche du chamane.

S'agit-il d'un mode de pensée, d'un art de vivre? J'aimerais mieux parler de foi, même si ce terme est peu utilisé dans les milieux scientifiques. Ainsi, des individus, que l'on pourrait appeler chamanistes, ont une sorte de foi en certaines forces de la nature. Une foi «primaire» différente de celle du polythéisme - qui personnifie ces forces au sein d'un Panthéon - différente du monothéisme - qui centre tout sur un Dieu suprême. C'est ici un type de foi strictement individuel.

Le "chamanisme" est aujourd'hui un mot usuel exprimant un certain rapport avec la "surnature". Comme l'écrit A. Van Gennep dans un article de 1903, «le chamane est une sorte d'homme jouant un rôle religieux et social». Ce que j'ai vu en Corée du Sud depuis trente ans me permet de dire que le chamane coréen se trouve plus du côté des hommes que du côté des dieux.

Des avantages de la marginalisation

En Occident, c'est à partir du Moyen-Age qu'a commencé la chasse aux sorcières. Ce phénomène de rejet a eu lieu aussi en Corée au XV^e siècle. Les chamanes coréens étaient déjà en majorité des femmes (*mudang*). Ce modèle féminin s'est développé en marge de la société dominante des lettrés. Tout se passe comme s'il y avait eu un «compromis historique» entre les femmes et les lettrés : «Donnez-nous des fils et nous ne chercherons pas à savoir si vous êtes allées consulter des *mudang* ou non.»

C'est dans ces marges que les *mudang* ont pu et su sauvegarder dans leurs rituels l'ancienne culture locale, régionale, voire celle de la cour royale même (chants, rythmes, danses, parures, décorations). Ainsi les rites chamaniques (*gut*), qui avaient une grande influence sur les femmes et les couches populaires, ont perduré parce qu'ils ont exprimé et, en partie, résolu les problèmes de la famille et de la société locale. Pourquoi, en effet, changer des rites et des coutumes qui ont porté leurs fruits alors que l'incertitude, les malheurs persistent? De surcroît, n'étant pas objets de pouvoir, ces rites restèrent en marge, autre raison de leur longévité. Le pouvoir tolérait ces coutumes locales.

La notion d'efficacité demeure centrale, l'attente ne doit pas être déçue. La *mudang* au cours de la séance de divination cerne les problèmes familiaux par exemple et propose un rituel en fonction de l'urgence et des capacités financières des ses clients. Contrairement aux séances de voyance en Occident, lors de la séance de divination, la *mudang* ne se limitera pas à un entretien d'ordre psychologique.

Des individus croient plus ou moins, il n'y a pas de credo, ni de système d'adhésion. La chamane ne récite pas de *confiteor*, mais elle croit pouvoir proposer des solutions à ses clients. Si les consultants acceptent le jeu et qu'il se révèle efficace, ils reviennent consulter. La *mudang* existe encore, parce qu'elle est efficace. Ce type de foi, lié principalement à des considérations pratiques et culturellement marquées est dérangent pour ceux qui cherchent à élaborer des théologies, des synthèses. Il ne serait pas faux de dire qu'il y a autant de chamanismes qu'il y a d'ethnies à chamanes.

Du pouvoir de l'efficacité

Dans toute forme de société humaine, et dès l'origine, certains hommes jouèrent un rôle d'interface entre la société et le surnaturel. En se plaçant dans un schéma évolutif, on comprend que le chamanisme n'a pu perdurer que grâce à une formidable capacité d'adaptation. On passe des sociétés de chasseurs et de pêcheurs vivant dans une nature immense où la survie dépend de la perspicacité du chamane à indiquer la direction à prendre pour chasser le gibier, à celles d'éleveurs où naît la notion de race, de filiation et de hiérarchie avec la reproduction des troupeaux ; puis à celles d'agriculteurs dont le cycle est beaucoup plus rythmé, programmé, pour aboutir à l'étape qui est la nôtre : la société industrielle urbaine. Dans les premières sociétés, les chamanes sont au centre du système (société chamanique) dans les autres, il est progressivement marginalisé (société à chamanes). Quand la société grandit, s'étatise, il y a une sorte d'incompatibilité à être à la fois au centre de la société et à être chamane. L'exemple de la péninsule coréenne montre que c'est avec l'arrivée du bouddhisme que les royaumes se sont transformés en état et que les pratiques chamaniques ont été marginalisées par les élites au pouvoir. Cependant, les chamanes coréens se sont adaptés depuis quinze ou seize siècles à toutes les idéologies du pouvoir central. On peut même se demander si la persécution de quelques individus n'a pas été un déclencheur d'adaptation plus que le point de départ d'une disparition.

En Corée du Nord, la situation est différente. Le régime a rendu impossible les cérémonies chamaniques en taxant ces pratiques «bourgeoises» et en interdisant la tenue des rituels qui sont le lieu d'apprentissage et de transmission par excellence de la tradition. Toutefois, il existe des pratiques de divination sans rituel chamanique élaboré. Cependant, le chamanisme peut fort bien renaître de ses cendres, si la société en a besoin. Il s'agit plutôt d'un type de foi que d'une forme culturelle qui se reproduit. Les catastrophes qui ont marqué l'économie de la Corée du Nord, les conditions difficiles de survie d'une partie de la population peuvent conduire à la renaissance de cette forme primaire de croyance qui n'est nullement étrangère à l'homme d'aujourd'hui.

En Corée du Nord, la situation est différente. Le régime a rendu impossible les cérémonies chamaniques en taxant ces pratiques «bourgeoises» et en interdisant la tenue des rituels qui sont le lieu d'apprentissage et de transmission par excellence de la tradition. Toutefois, il existe des pratiques de divination sans rituel chamanique élaboré. Cependant, le chamanisme peut fort bien renaître de ses cendres, si la société en a besoin. Il s'agit plutôt d'un type de foi que d'une forme culturelle qui se reproduit. Les catastrophes qui ont marqué l'économie de la Corée du Nord, les conditions difficiles de survie d'une partie de la population peuvent conduire à la renaissance de cette forme primaire de croyance qui n'est nullement étrangère à l'homme d'aujourd'hui.

Devenir *mudang*

Jusqu'à la fin du XX^e siècle, il y avait deux types de *mudang* en Corée. Les chamanes du nord et du centre de la péninsule étaient «inspirés» et ceux du sud relevaient plutôt de l'apprentissage familial. Tous étaient considérés comme des êtres plus ou moins charismatiques. Les inspirés suivaient un long processus d'apprentissage auprès de leur «mère-divine». Dans le sud, personne ne voulait

marier ses enfants avec les gens de cette sorte. L'industrialisation et les migrations urbaines ont en partie levé l'ostracisme les concernant et a eu comme effet secondaire l'apparition du type «inspiré» dans tout le sud de la péninsule, au grand dam des préservateurs des traditions folkloriques locales.

Les récits de vie de *mudang*, montrent qu'elles sont originaires de toutes les couches de la société, qu'elles ont appartenu à toutes les religions établies (bouddhisme, catholicisme, protestantisme). La prolifération de leur nombre dans les années 80 est le signe que la société coréenne est passée d'une société de l'honneur conférée par l'étude (société de lettrés) à une société où l'argent est devenu la pierre de touche de la distinction. Le déshonneur d'être *mudang* s'est relativisé. Nombre de femmes ont essayé la voie des *mudang* et des «écoles de chamanes» sont apparues à Séoul, formant des élèves originaires de toutes les parties de la péninsule, publiant des manuels, délivrant des diplômes, ... mais n'est pas *mudang* qui veut et la pierre de touche est non seulement une clientèle stable, mais aussi de grandes capacités théâtrales (danse, chant, musique).

Les grandes *mudang* rassemblent encore autour d'elles, comme autrefois, une famille «spirituelle», fondée sur des liens qui ne sont pas ceux du sang. Ces liens reposent sur la relation entre mère et fille «spirituelles». Le groupe qui comprend aussi les musiciens et les assistants peut réunir une trentaine de personnes.

D'une curieuse catégorisation des esprits

Le chamane est un réparateur des désordres et non l'instigateur d'un ordre nouveau. Les dieux auxquels son savoir donne accès sont généralement des figures humaines, des humains divinisés. Ils se distinguent par des catégories fonctionnelles. Les uns confèrent une sorte de «droit à» de «capacité à», les autres sont ceux qui permettent de réaliser, de faire exister. Les premiers sont plutôt célestes, végétaliens et buveurs d'eau, les autres sont plutôt terrestres, carnivores, buveurs d'alcool. Le dieu de la montagne est à la jonction de ces mondes végétalien et carnivore. Il régit la vie des hommes dans une conception très administrative du découpage du territoire.

A cette partition binaire du monde des dieux correspond aussi une partition binaire du monde des morts : les défunts qui ont des descendants, une famille, sont traités à l'intérieur de l'espace rituel. Par contre, les défunts «sans propriétaire» sont d'abord chassés de l'espace même du rituel

comme esprits impurs, puis traités comme des esprits errants, mendiants, et nourris avec les restes.

La séance chamanique

Son ampleur est fonction de la somme que les clients peuvent y consacrer. Elle varie aussi selon les offrandes faites, le nombre de musiciens et de *mudang*. Il en existe deux types : l'un pour conduire l'âme d'un mort dans un «bon lieu» et l'autre pour le bonheur des vivants. Le premier, privé, familial, est un psychodrame au premier degré, qui se déroule, idéalement, dans la maison du mort. Les participants entreprennent alors un travail de deuil vis-à-vis du défunt, des morts de la famille. Le second peut prendre un caractère plus communautaire. C'est ce qui est proposé à Paris par Madame KIM Kum-hwa dans son «*Daedong-gut*», (rituel chamanique pour un grand village). Durant la deuxième moitié du XX^e siècle, cette cérémonie avait lieu principalement dans les villages de pêcheurs confrontés d'une manière permanente aux dangers de la mer.

Daedong-gut, rituel pour les vivants

La mise en place de l'autel, des images peintes et des offrandes, est un moment important. C'est celui où la *mudang* définit la structure même du rituel. Durant la nuit qui précède, on aura préparé les fleurs de papier, qui seront brûlées durant la

cérémonie.

La *mudang* se concentre et se purifie avant la cérémonie. Puis elle donne ses instructions sur le déroulement tandis que l'espace est purifié, que sont chassés les «esprits errants sans propriétaires», et qu'on appelle les dieux à venir, esprits inspirants, esprits des morts... Chacun est traité selon son rang, les dieux végétaliens avant les dieux carnivores. (Voir Les phases du rituel, page 29)

Les objets du rituel

Parmi les objets rituels, l'éventail et les sonnailles ont une place de premier plan. Avec l'éventail, la *mudang* dirige les musiciens, indique tel ou tel point, mais peut aussi dissimuler son regard ou son visage. Les sonnailles sont des instruments de communication avec les dieux, les esprits. Sur l'autel, la tête du cochon – symbole de prospérité – sera mise en équilibre sur une pique, à un moment précis de la cérémonie, moment où les esprits invoqués acceptent les offrandes : riz, viande, gâteaux de riz, alcool, fruits... Les billets de banque se sont substitués aux sacs de riz, aux rouleaux d'étoffes du passé, mais ils sont tout aussi visibles dans l'espace rituel.

Propos recueillis par Joséphine Markovits

Biographie de KIM Kum-hwa

Née en 1931 à Hwanghae-do, une province de l'Ouest aujourd'hui en Corée du Nord, KIM Kum-hwa, chamane nationale ou *Nara Mansin*, fut initiée à l'art des *mudang* (chamane) à l'âge de dix-sept ans. Cette initiation lui fut concédée avec beaucoup de résistance. A l'époque, devenir chamane était considéré comme une malédiction. Mais une maladie inexplicable était l'indice, pour les gens du Nord, qu'elle était désignée et qu'une initiation était nécessaire. Sa spiritualité évidente et ses talents de divination firent de KIM Kum-hwa une officiante de rituels chamaniques (*gut*) rapidement célèbre dans sa ville natale.

Quand la guerre éclata dans la péninsule, en 1950, KIM Kum-hwa s'enfuit vers le Sud, comme des centaines d'habitants de Hwanghae-do et s'établit à Incheon, sur la côte Ouest, près de Séoul où elle réside depuis 1965.

En 1972, elle remporte le Concours national d'art populaire pour son interprétation du *gut* consacré à l'invocation de "Généraux mythiques" de Hae-Ju (Corée du Nord). Ce fut un tournant dans l'histoire coréenne. Jusqu'alors le chamanisme n'avait jamais été considéré ni comme une profession respectable ni comme une forme d'art légitime, et moins encore honoré comme la source de la spiritualité indigène et des arts scéniques coréens.

En 1982, KIM Kum-hwa représenta la Corée en Amérique du Nord, comme déléguée artistique à la célébration du centenaire de l'amitié américano-coréenne, et se produisit entre autres, au *Smithsonian Festival* de Washington DC. En 1984, elle a été nommée *Boyuja n° 82*, trésor national vivant, pour avoir su préserver le *Daedong-gut* et le *Baesin-gut*, spectaculaire rituel de bénédiction des bateaux de pêche. Cet événement rassemble désormais chaque année des centaines de participants et des millions de téléspectateurs.

KIM Kum-hwa a fait progresser le statut des femmes au sein d'une culture fortement structurée par la morale confucéenne. Outre ses participations à des festivals régionaux, elle rassemble depuis 1998, le Jour des Vétérans, d'autres chamanes venus des provinces du Nord, afin de célébrer un rituel en faveur de la réunion des familles séparées par la guerre entre les deux Corée. Elle a souvent représenté la culture coréenne à l'étranger : à Pékin pour la célébration du troisième anniversaire des relations sino-coréennes, à l'Asia

Society de New York, au Musée d'art de Los Angeles, à l'Exposition universelle de Knoxville dans le Tennessee, à Francfort, au Festival de théâtre des femmes de Melbourne... Elle est le premier chamane à écrire sur les formes élaborées, transmises oralement, des *gut*, (sur le chant, la musique instrumentale, la danse, le théâtre, mais aussi concernant l'utilisation et la signification des objets rituels, rarement étudiés par les chercheurs). Elle a publié *KIM Kum-hwa's Muga Jib* (*Les chants de chamane de Kim Kum-hwa*, 1995) et un essai. De nombreuses publications et programmes de télévision lui ont été consacrés.

L' Association pour la sauvegarde des rituels de la mer de l'Ouest

L'association créée par KIM Kum-hwa réunit des chamanes doyens et des musiciens de Hwanghae-do. Deux trésors nationaux y participent régulièrement : CHOI Um-jeon, *janggo** (tambour-sablier) et AN Sung-sam (maître dans l'art de l'arrangement rituel de fleurs, tambour-baril, et chant). Les instruments d'accompagnement du chamane sont les mêmes instruments de percussion que ceux du *samulnori*. Auxquels s'ajoutent le *piri** et le *taepyeongso**. Ils créent un contrepoint aux chants, maintiennent le rythme de danse et l'intensité dramatique tout au long des phases du rituel : rite de purification, invocations des esprits, des Généraux mythiques, rite de passage de l'âme. La chamane se charge ainsi des maux dont elle libère autrui. Le charisme de KIM Kum-hwa, la sincérité de son engagement, la grâce et la fluidité de ses mouvements, confèrent à ses rituels une exceptionnelle intensité et une rare dimension artistique.

Sources : Lauren Deutsch, Pacific Arts Rim, USA.



KIM Kum-hwa, chamanes-assistants et musiciens. Autel, offrandes, tissus et images peintes. Séoul, avril 2002



Hahoe Talnori, le Moine et la Jeune Fille. Représentation à Hahoe, avril 2002.

Du 13 au 17 novembre 2002 - Théâtre des Bouffes du Nord

Théâtre masqué Hahoe Byeolsin-gut Talnori 하회탈춤

Patrimoine immatériel coréen n°69

Compagnie de Hahoe

Acteurs

LEE Sang-ho (trésor national), Baekjeong le boucher
 LIM Hyung-kyoo (trésor national), Seonbi le lettré
 KIM Choon-taek (trésor national), Halmi la vieille veuve
 RYOO Dong-chui, l'aristocrate Yangban
 SON Sang-rak, Bune la jeune fille - KIM Oh-joong, Imae l'idiot
 KIM Jong-heung, Chung le moine
 KWEON Young-kug, Choraengi le Fâcheux
 SON Yeong-ae, Kakshi la fiancée - KWON Dong-soon et SHIM Hwal, Chuji le lion

Musiciens

KWON Tae-gyung, *jing**
 LEE Kyoo-chan, HWANG Yeong-ho, RYU Pil-gi et LEE Jae-ill, *buk*
 LEE Jong-tae, *kkwaenggwari*, YOON Hang-soo, *taebyeongso*
 LIM Jae-sun et EUM Jae-jin, *janggo*

Durée : 60 minutes sans entracte

Tournée : Novembre à Bordeaux, les 20 et 21

Résumé du spectacle

Acte 1 : Mudong Madang. Kakshi, la déesse locale dont les pieds ne doivent pas fouler le sol invite les villageois à apporter leurs offrandes. Ils prient pour la paix et l'abondance des récoltes.

Acte 2 : Chuji Madang. Un lion et une lionne dansent et se battent. La lionne l'emporte, signe de prospérité pour le village. Choraengi, le Fâcheux, les chasse puis danse. L'aire de jeu est désormais libérée des démons et autres esprits malfaisants.

Acte 3 : Baekjeong Madang. Baekjeong le Boucher, avec sa hache et son grand couteau, danse seul, puis avec le taureau. Il le tue, lui arrache le cœur, lui tranche les testicules. Les spectateurs lui achèteraient-ils sa marchandise sanguinolente ? L'orage interrompt sa danse. Satire de l'attitude puritaine à l'égard de la vie sexuelle, cet acte brise les tabous et nous rend le Boucher sympathique.

Acte 4 : Halmi Madang. La vieille Halmi, devenue veuve à quatorze ans, trois jours après son mariage, tisse en se lamentant sur son malheur, danse puis mendie auprès des spectateurs.

Acte 5 : PAGESUNG Madang. Dans la montagne, la jeune Bune danse. S'assurant que personne ne la voit, elle s'accroupit et soulage un besoin pressant. Chung, le moine errant qui n'a rien raté de la scène, danse avec la belle. Il entraîne la jeune fille, tandis que Choraengi les observe.

Acte 6 : Yangban Seonbi Madang. L'Aristocrate et le Lettré confrontent leur statut social et rivalisent de savoir. Choraengi leur fait perdre la face et Baekjeong tente de leur vendre les testicules du taureau. D'abord choqués, les deux hommes se querellent pour acheter les dites parties, censées renforcer leur énergie sexuelle. La vieille Veuve rit de leur attitude et parvient à les réconcilier. Ils dansent.



Le Lettré et l'Aristocrate, représentation à Hahoe, avril 2002

Hahoe Byeolsin-gut Talnori

Jacques-Yves Le Docte

Dans les villages de Hahoe et de Byeongsalri, dans le Nord de la province du Gyeongsang, la représentation donnée par des acteurs masqués avait lieu au terme du grand rituel chamanique pour les esprits protecteurs, le *Byeolsin-gut*.

Selon la tradition orale de Hahoe, le dieu protecteur du village serait l'esprit d'une jeune fille possédant un pouvoir spirituel très puissant et morte à l'âge de 17 ans. Les anciens évoquent aussi l'esprit de cette autre jeune femme qui perdit son mari à l'âge de quinze ans et devint la belle-fille d'une des trois "divinités de la fécondité". Le rite de vénération de ces esprits protecteurs du village se déroulait, à Hahoe, lors du quinzième jour de la première lune (nouveau lunaire, *jeongwol dae boreum*). Mais le fastueux rituel Byeolsin-gut ne se déroulait, lui, qu'une fois tous les quatre, cinq ou dix ans, non seulement en fonction des révélations de l'esprit protecteur, mais aussi des conditions économiques locales.

Ce rituel sacrificiel était célébré au Sonangdang, l'autel chamanique du village. Les offrandes abondantes aux esprits étaient suivies par un spectacle. Mêlant rituel chamanique et divertissement populaire, l'événement rassemblait toute la communauté villageoise au son des instruments du *nongak* (musique des fermiers) : les tambours *jango** et *buk**, les gongs *kkwaenggwari** et *jing**, les hautbois *tae-pyeongso** et *piri**. Chacun priait pour une récolte abondante, la paix et la prospérité, tandis que les chamans éloignaient les mauvais esprits. L'événement avait une telle importance que l'on disait que celui qui ne pouvait y assister, ne fût-ce qu'une fois au cours de son existence, ne pourrait gagner les portes du paradis.

Si le rituel *Byeolsin-gut* a fortement décliné dès 1928, les masques ont été conservés. Apparus sans doute vers le XII^e siècle, ce sont les plus anciens masques en bois de Corée. Une légende raconte leur création. Le jeune Ho Do-ryong était un habile facteur de masques. Il eut un jour une révélation : l'esprit protecteur du village le poussait à partir et s'isoler pour se consacrer à la fabrication des masques. Il ne devait plus voir personne jusqu'à ce que le dernier masque soit achevé. Sa bien-aimée, ne supportant plus son absence et défiant les instructions divines, finit par le trouver et, durant un instant à peine, le regarde. Assez pour voir le malheureux mourir foudroyé. La légende raconte que l'on trouva, inachevé, le masque de l'Idiot, *Imae*. Cela expliquerait que ce masque soit dépourvu de menton.

Les masques

Sculptés dans du bois d'aulne, les masques (*tal*), sont couverts de papier avant d'être laqués et peints. Contrairement aux autres traditions coréennes, dans le *Hahoe Byeolsin-gut Talnori*, les masques ne sont pas brûlés au terme de la représentation, mais conservés et réutilisés pendant de nombreuses années. Sacrés, ils sont entreposés dans un lieu saint jusqu'à la représentation suivante. Des quatorze modèles de masques traditionnels, dix sont parvenus jusqu'à nous.

Le masque de la Fiancée, *Gaksi tal*, représente la déesse protectrice dans le premier acte et la fiancée dans le dernier. Ses petits yeux soulignent sa timidité et sa bouche minuscule indique sa réserve. Le masque du Lion, *Chuji tal*, représente la créature suprême du Bouddhisme, celui du Boucher, affiche un visage sinistre et cruel. Le masque de Halmi témoigne de la pénible existence de la vieille veuve. Sa bouche est ouverte, toujours prête à saisir un peu de nourriture ou à se lamenter.

Le masque de la jeune séductrice Bune est ovale et souriant. Il est utilisé pour le rôle de la *kisaeng* (la geisha coréenne) ou de la concubine de l'aristocrate. Le masque grimaçant du moine bouddhiste dépravé évoque son comportement fuyant tandis que le masque de l'Aristocrate est plus ambigu, passant de la générosité au mépris, selon que l'acteur lève ou baisse la tête.

Le masque du Lettré Seonbi a les pommettes saillantes et les narines larges. Il a la dignité du savant mais son arrogance lui attire mépris et moqueries.

Le masque du Fâcheux, *Choraengi tal*, a les dents proéminentes et le nez court ; il est râleur, impulsif et se mêle de tout. *Imae tal* est le masque du Simplet. Insouciant et inoffensif, il est au service du Lettré. Les masques du Yangban, du Seonbi, du Jung et du Baekjeong présentent une étonnante mâchoire articulée qui permet une grande variété d'expressions.

LEE Chang-hee, qui interprétait encore le rôle de Gaksi en 1928, a tout fait pour que la "Société de Préservation du Théâtre de Danse masquée de Hahoe" parvienne, en 1973, à reconstituer et à faire revivre ce répertoire inscrit depuis 1980 au Patrimoine intangible coréen. Les masques sont conservés au Musée National de Séoul comme "Trésor national n°21".



Les marionnettes Bakcheomji et Kkokdu Gaksi

Du 13 au 17 novembre 2002-Théâtre des Bouffes du Nord

Marionnettes Kkokdu Gaksi

꼭두각시

Patrimoine immatériel coréen n°3.

Compagnie de marionnettes du Michoo Drama Institute

Directeur artistique : SOHN Jin-chaek

KIM Hack-soo, *taejabi* / premier marionnettiste

KIM Won-min, *sanbadi* / narrateur et musicien, *kkwaenggwari**

et

LEE Duck-in, KIM Ji-young, HAN Myung-hee, CHOI Young-jin, marionnettistes-assistants, *taejabibo*

Musiciens

KANG Sung-sug, *taepyeonso* - KIM Hyung-hee, *buk*

KIM Nam-hee, *jing* - CHOI Jong-whan, *janggo*

Administratrice : KIM Seong-hee

Durée : 60 minutes

Tournée : Novembre à Bordeaux, les 20 et 21.

Résumé du spectacle

Acte 1 : Bakcheomji Madang / Histoire de Bakcheomji

Scène 1 : les voyages de Bakcheomji. Présentation de Bakcheomji et de sa famille, occasion de railler la société patriarcale et féodale.

Scène 2 : Pijori. La nièce et la belle-fille de Bakcheomji plaisantent avec Sangja un ancien moine. Hongdongji le neveu les chassent. Bakcheomji réapparaît et, informé de l'attitude de son neveu, il le recherche pour le châtier.

Scène 3 : Kkokdu Gaksi. Depuis trente ans que Kkokdu Gaksi sa première épouse est partie, Bakcheomji esseulé a pris Tolmorijip pour concubine. A son retour, la rencontre de l'épouse et de la concubine tourne mal. Les biens sont partagés entre les deux femmes mais la part la plus importante va à la concubine. Kkokdu Gaksi va se retirer au monastère de Geumgang. Trop heureux, Bakcheomji étreint sa seconde femme et pleure de joie.

Scène 4 : Isimi. Isimi, personnage imaginaire en forme de serpent, lutte contre la corruption. L'oiseau et parasite Chungno est venu de Chine où l'on souffre de la famine pour profiter de l'abondance coréenne. Isimi apparaît et avale toute la famille et l'oiseau. Seul Bakcheomji en réchappe mais veut rejoindre les siens. Son neveu Hongdongji le sauve en attrapant le serpent pour en vendre la peau. Bakcheomji prétend que c'est sa longévité qui l'a sauvé, et non son neveu qui va s'enrichir avec la peau du serpent.

Acte 2 : Pyeongyang Kamsa Madang / Le magistrat de Pyeongyang

Scène 1 : la chasse. Le fonctionnaire de Pyeongyang tance Bakcheomji pour avoir mal géré les affaires de la ville puis ordonne d'organiser une chasse au faisan. Bakcheomji transmet l'ordre à Hongdongji.

Scène 2 : le cercueil. On annonce que le magistrat est mort, pendant sa sieste, d'une piqûre de fourmi aux testicules. Le cercueil est amené. Bakcheomji se lamente fort. Le fils du défunt se plaint de la route impraticable, des blessures des porteurs du cercueil et demande compensation. Hongdongji finira par porter le cercueil.

Scène 3 : le temple. Bakcheomji construit, avec deux anciens moines, un temple qu'ils détruiront ensuite. Démonstration de l'ambivalence du sentiment religieux.

Marionnettes et personnages

Quarante-deux marionnettes à tiges et douze accessoires principaux figurent dans la représentation, en deux actes et sept scènes.

Les marionnettes sont en bois de saule peint d'un mélange de peinture et de colle. Leur taille varie de trente centimètres à un mètre.

L'espace scénique a deux mètres d'ouverture, et un mètre-vingt de hauteur. Le manipulateur principal, installé sous la scène, est appelé *taejabi*. Il a deux assistants *taejabibo* chargés des entrées et des sorties des marionnettes. Placé face au castelet, juste devant les spectateurs, se trouve le narrateur appelé *sanbadi* qui est également percussionniste. Il s'adresse au public et dialogue avec le *taejabi* tout au long de la représentation. Les musiciens jouent des gongs *kkwaenggwari** et *jing**, du tambour-baril *buk** et des instruments à vent *taepyeongso* et *nalnari*.

Bakcheomji, personnage principal, l'Oncle Kkokdu Gaksi, sa vieille épouse
Hongdongji, son neveu
Dulmorijip, sa concubine
Pijori, sa nièce
Sangja, l'ancien moine
Hongbaekga, personnage à deux faces, rouge et blanc
Posangwon, l'aristocrate de la campagne
Mukdaesa, moine parvenu à l'illumination
Yongno, fantôme assoiffé de sang
Le personnage aux oreilles à demi-arrachées
Magistrat de Pyeongyang, corrompu
Petit Bakcheomji, frère du narrateur
Petits-enfants de Bakcheomji, trois attardés
L'Héritier, fils du magistrat de Pyeongyang
Isemi, monstre mythique
Chungno, l'oiseau parasite venu de Chine
Est-Ouest, celui qui a voyagé
Les Officiels
Les Porteurs de cercueil

Origines et style

Il s'agit de l'unique forme traditionnelle coréenne de théâtre de marionnettes qui date de la Dynastie Goryeo (X^e-XIV^e siècle). Mais on en a retrouvé certaines traces qui remontent à la période des Trois Royaumes. La structure de la scène, ainsi que le mode de manipulation des marionnettes sont restés tels qu'à l'origine et sont considérés comme sacrés.

Le terme *gaksi* signifie "jeune vierge" ou "jeune

femme"; *kkokdu* signifie "marionnette" d'après le chinois "koktoug" et le japonais "kukuz". L'expression *Kkokdu Gaksi* peut être traduite de deux manières : "femme marionnette" ou "première femme mariée dans la pauvreté".

Le théâtre de marionnettes appartient à la tradition *namsadang*, celle des tziganes qui circulèrent de l'Inde jusqu'aux régions de l'Asie de l'Ouest. Le répertoire des artistes itinérants, le *Namsadang Nori*, est constitué de plusieurs éléments : le *samulnori* (lire pages 12 à 15), les acrobaties, les marionnettes. Tous ces éléments étaient combinés au cours de fêtes de village. Ce théâtre, comme beaucoup de manifestations artistiques traditionnelles, fustigeait l'hypocrisie et la tyrannie de la classe dirigeante. Il exprimait la révolte de la population contre l'injustice inhérente à la société moraliste, contre la corruption, contre un système familial féodal et des croyances imposées.

Un rite chamanique et un prologue musical précèdent le spectacle, succession de courtes scènes indépendantes. Les musiciens, les marionnettistes s'adressent au public qui peut répondre. Le vocabulaire et le jargon sont volontairement chargés, grotesques, les accents sont appuyés, l'humour truculent. C'est cette forme de langage, empreint de psychologie populaire, qui a fait de ce théâtre un art compris de tous. Certains dialogues ont toutefois une portée philosophique et éducative.

Le personnage principal se nomme Bakcheomji. Il est "l'oncle" et selon les récits aristocrate ou paysan. Autour de lui on trouve sa première épouse (toujours laide), son neveu (toujours nu), sa concubine, sa servante-paysanne, un moine débauché, un aristocrate corrompu, un moine bouddhiste, Yongno l'intrus -ni animal ni humain, mais pouvant figurer l'envahisseur, etc...

La compagnie de marionnettes est établie au sein du Michoo Theater, à proximité de Séoul, institution fondée par SOHN Jin-chaek en 1986 pour développer, avec une trentaine d'artistes de la scène coréenne, un lieu de création.

Sources : Michoo Drama Institute, Séoul.



Représentation de Kkokdu Gaksi à Séoul, avril 2002

Le Patrimoine culturel coréen

Biens intangibles, immatériels et trésors nationaux

"Trésor national intangible" ou "bien culturel immatériel" désignent un art traditionnel ou une technique ancestrale authentiquement coréens pratiqués aujourd'hui. Le titre "Trésor national vivant" désigne un artiste exceptionnel.

Une loi de 1962 établit un système de protection des biens culturels immatériels démontrant la volonté de préserver le patrimoine culturel national au sortir de la guerre de Corée (1950-1953). Les domaines concernés sont la musique, la danse, le théâtre, les jeux traditionnels, les rituels, les arts martiaux, l'artisanat, la cuisine, ainsi que diverses techniques de fabrication séculaires.

La Commission pour la protection des biens cultu-

rels établit les critères historiques, artistiques et scientifiques. C'est ensuite un comité de spécialistes, puis le ministère de la Culture et du Tourisme qui désignent les trésors nationaux du patrimoine immatériel coréen.

Les groupes pratiquant des activités culturelles désignées comme trésor national intangible et les individus initiés, "détenteurs d'un bien culturel immatériel", ont pour mission d'en assurer la conservation et la fidèle transmission. Ils reçoivent pour cela une subvention du gouvernement coréen.

En 1964, le *Jongmyo Jeryeak*, musique des cérémonies sacrificielles datant de la période Joseon, fut le premier inscrit sur la liste des trésors du patrimoine. Il y a aujourd'hui une centaine de genres ou styles recensés et environ deux cent trente "détenteurs d'un savoir".

Du 20 novembre au 3 décembre 2002
Salle MK2 Hautesfeuille

Aspects du cinéma contemporain

한국영화제

IM Kwon-taek

Chihwaseon
(Livre de femmes et de peinture), 2002

HONG Sang-soo

La Vierge mise à nu par ses prétendants, 2000
The Turning Gate (La porte tournante), 2002

PARK Ki-yong

Camel (s), 2002

EONG Jae-eun

Take Care Of My Cat, 2002

PARK Jin-pyo

Too Young Too Die, 2002

Programme susceptible de modifications

En collaboration avec
Les Cahiers du Cinéma
Conseiller, Charles Tesson
Coordination, Françoise Bévérini

Avec le soutien de la Direction Régionale
des affaires culturelles d'Ile-de-France,
l'American Center Foundation et d'agnès b.

Entre les deux grands continents de cinéma que sont le Japon et la Chine, le cinéma coréen a fait longtemps figure d'oublié, injustement tenu à l'écart de l'engouement actuel autour du cinéma asiatique.

La découverte aussi bien d'un cinéaste de première importance comme HONG Sang-soo, l'auteur du *Journal où le porc est tombé dans le puits* (1996) et du *Pouvoir de la province de Kangwoon* (1998), que d'un film superbe comme *Spring in my Hometown* (1998) de LEE Kwangmo, a de nouveau attiré l'attention sur cette cinématographie, la seule en mesure aujourd'hui, avec la Chine populaire, d'ouvrir au cinéma asiatique de nouvelles perspectives.

Ce court programme d'œuvres originales et stimulantes, qui fait suite au large "Panorama du Cinéma Coréen" présenté au Festival d'Automne 1999, reflète la vitalité du cinéma coréen actuel et dit combien il n'a pas fini de nous étonner par sa richesse de ton et sa diversité.

Lundi 14 octobre - Théâtre Molière - Maison de la poésie

Poésie KO Un, SIN Kyong-nim, HWANG Tong-gyu

시낭송회

Lecture-rencontre

KO Un, né à Kunsan en 1933, est l'auteur prolifique et controversé de recueils de poèmes, de romans, d'essais, de pièces de théâtre et de traductions. Certains poèmes n'ont que deux vers, tandis que d'autres sont de vastes épopées lyriques (le poème *Paektu-san*, encore inachevé, comporte déjà sept volumes). La série des *Maninbo* (Dix mille vies), en douze volumes de courtes poésies, évoque tous ceux que KO Un a rencontrés durant son existence, et traduit son désir profond d'incarner une poésie radicale. Marqué par la Guerre de Corée, KO Un passe dix années dans un monastère bouddhiste. Il s'engage comme porte-parole des artistes et de la révolte estudiantine de 1972 et sera arrêté lors du coup d'état de CHUN Doo-hwan ; sa réputation d'opposant à la dictature le conduira plusieurs fois en prison dans les années quatre-vingt. KO Un connaît aujourd'hui un succès international. Son désir de voir la Corée réunifiée s'exprime dans la plupart de ses œuvres.

L'ascension

L'été dernier on a tout vu / Les exagérations / Les insuffisances / Les pouvoirs acquis de longue date
Et beaucoup d'idées inutiles / Aussi nombreuses que les mauvaises herbes de ce pays / Et beaucoup de mauvaises herbes
Aussi nombreuses que les idées inutiles de ce pays / On a tout vu / Pensez-vous que ce soit tout / O République des ordures
Ainsi le ciel bleu a éclaté en sanglots si bien qu'il s'est vidé / Au loin d'un tas de poubelles un morceau de sac plastique
Monte de-ci de-là en dansant / (Chuchotements)

Traduit du coréen par No Mi-sug et Alain Génétiot, in PO&SIE n°88

SIN Kyong-nim est né en 1935 à Chogju. Sa poésie, proche des incantations chamanistes et des chansons populaires, peut être considérée comme une modernisation des chants traditionnels entendus au cours de son enfance dans les villages. Il interrompt sa carrière littéraire en 1956, pour s'immerger dans les classes laborieuses, les *minjung*, travaillant comme fermier, marchand et mineur. Son succès date de la publication des *Nong mu*, (La Danse des fermiers) en 1973. Il utilise souvent la première personne du pluriel, le "nous" indéfini regroupant les identités collectives des *minjung* dont il s'est fait le porte-parole. Dans une culture littéraire marquée par l'utilisation du "je" de la tradition occidentale, les *Nong mu* ont suscité une controverse d'où a émergé un mouvement poétique majeur.

Ses poèmes (*Saejae* (1979), *Talnomse* (1985), *Kananhan* (1988) et *Kil* (1990) composent une histoire épique évoquant les souffrances de la Corée et celles de ses habitants.

...La peau blanche comme du jade blanc / Le rire léger de la fille aînée / Les oreilles gerçées de ma Yoni / Les articulations
des mains meurtries / On ne peut pas croire / Nous on ne peut pas croire. / En criant en tombant à la renverse
On se jette à l'eau / On s'embrasse / De nouveau on vocifère...

Extrait de *Le Col Saejae in Le Rêve d'un homme abattu*. Traduit du coréen par Patrick Maurrus. *Connaissance de l'Orient/Gallimard*

HWANG Tong-gyu est né en 1938 à Séoul. Son œuvre est marquée par des influences occidentales et par ses nombreux voyages. Critiquant certaines modalités larmoyantes dans la poésie traditionnelle coréenne, il a fait de l'amour un de ses thèmes majeurs. HWANG Tong-gyu ancre souvent ses poèmes dans la vie quotidienne.

Funérailles au vent 28

Quand je partirai en voyage pour la dernière fois / Même si je m'en vais en abandonnant tout, / Même si je quitte ce monde
après avoir séché la salive restée sur la pointe de ma langue, / Quant à l'air contenu pour la dernière fois dans les deux poumons / Je partirai en le laissant tel quel. / Quoique ma poitrine sera un peu encombrée / Je partirai comme cela. / En chemin
quand je me retourne pour voir le monde en me massant les chevilles un moment / En regardant en bas des gens rigoler dans
chaque ville pleine de monde / Pour rire une bonne fois / Pour me marrer une dernière fois d'un rire étouffé

Je partirai comme cela.

Traduit du coréen par Kim-Schmidt Hyunja, in PO&SIE n°88

La vierge mise à nu par
ses prétendants. Hong Sang-soo

Document : Société Isang Yun, Berlin

10. Aug. - 24. Nov. 1968
Seoul National Univ. Korea, Korea

Isang YUN, *Images*, 1968, manuscrit.

lundi 18 novembre 2002
Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Sonorités contemporaines

Trois générations de compositeurs
Philippe Albèra

Concert 현대음악 연주회

Jiyoun CHOI
Sculpture d'ondes pour ensemble
(1998-2002, nouvelle version, création)
(Flûte, hautbois, clarinette basse, percussion, harpe, piano, violon, alto, violoncelle.
Durée : 14 minutes)

Myung-whun CHOI
Yeon-nori pour deux violons (2001)
(Durée : 10 minutes)

Isang YUN
Pièce concertante pour ensemble (1976)
(Flûte, clarinette, piano, percussion, violon, alto, violoncelle, contrebasse. Durée : 15 minutes)

entracte

Isang YUN
Images pour ensemble (1968)
(Flûte, hautbois, violon, violoncelle.
Durée : 20 minutes)

Younghi PAGH-PAAN
lo pour neuf instruments (2000)
(clarinette, trompette, trombone, 2 percussions, accordéon, alto, violoncelle, contrebasse.
Durée : 17 minutes)

Hans Egidi, Nicolas Jéquier, violon

Ensemble Contrechamps
Direction Jürjen Hempel

En coréalisation avec
l'Athénée Théâtre Louis-Jouvet

Contrechamps bénéficie du soutien
de la Ville et de l'Etat de Genève

Les compositeurs coréens ayant vécu ou vivant en Europe ont adapté l'ordre de leur nom au système occidental, prénom puis nom de famille.

Isang YUN (1917-1995) est l'un des premiers compositeurs originaires d'Extrême-Orient qui ait introduit à l'intérieur de la modernité européenne des éléments fondamentaux provenant de la pensée et de la musique de sa propre culture, réalisant une synthèse originale et prometteuse qui répond, d'une certaine manière, au mouvement inverse initié par Debussy. Pour YUN, le son est moins un matériau qu'une substance vivante qui se déploie dans le temps à partir de sa propre énergie et de son propre mouvement, sans faire appel à un concept de forme qui est, selon lui, étranger à la pensée asiatique.

"Chez nous, la plénitude de la conscience musicale tient à ces notes qui vivent par elles-mêmes, et non pas à l'harmonie ou au contrepoint. [...] Il y a dans la musique asiatique des éléments d'improvisation, la musique est vécue de façon beaucoup plus intuitive". L'œuvre est à la fois célébration, avec un caractère souvent jubilatoire, et méditation. Elle possède aussi une dimension rebelle, elle incarne la puissance de l'esprit contre les tragédies du temps.

La voie ouverte par Isang YUN a été féconde : Younghi PAGH-PAAN (1945), Jiyoun CHOI (1969) et Myung-Whun CHOI (1974) l'ont suivie tout en affirmant leur propre personnalité. Ils représentent la jeune tradition de la musique coréenne et une sensibilité différente à l'intérieur du contexte de la musique actuelle. Leurs œuvres sont nourries par des éléments traditionnels restés vivants en Corée, mais transposés, transformés par l'écriture. Leur intensité expressive et poétique est liée à des sonorités et à des rythmes qui proviennent de modèles non européens, mais aussi à une force intérieure qui atteint les profondeurs du temps vécu, conduisant à une perception totalement autre.

Isang Yun, *Images*

Le contexte dans lequel *Images* fut écrite est assez dramatique. Isang YUN avait été kidnappé par les services secrets sud-coréens à Berlin, où il résidait. Accusé de collusion avec le régime communiste de la Corée du Nord, mis en prison en 1968, puis condamné à mort, YUN ne dut sa libération, en 1970, qu'à une protestation internationale vigoureuse. Il composa une partie d'*Images* à l'hôpital, car les conditions de détention avaient provoqué chez lui des troubles respiratoires graves. Le titre renvoie à des fresques du Tombeau de Kangso, au sud de Pyongyang, où Yun s'était rendu en 1963 (source des méfiances du régime sud-coréen d'alors).

Ces fresques datent des VI^e et VII^e siècles, (Dynastie Koguryo). Dans la chambre funéraire, quatre dieux peints avec des pigments de plantes et de minerais protègent l'âme du souverain. Ils symbolisent les points cardinaux, les saisons, les éléments. Ainsi, la tortue noire et le serpent sont associés au nord, à l'hiver et à l'eau; le dragon bleu à l'est, au printemps, au vent et au bois; le phénix rouge au sud, à l'été et au feu. Mais YUN s'est concentré sur la fresque située à l'ouest, celle du tigre blanc, associé au métal et à l'automne; dans la figure du tigre sont entrelacés des fragments de dragon, de tortue, de serpent et de phénix: les quatre dieux protecteurs émergent dans une entité unique, symbole central pour l'esthétique taoïste du compositeur, selon laquelle ce qui est non ambigu a priori se révèle en réalité ambigu.

YUN a lié les différentes figures des dieux aux quatre instruments de sa partition (la flûte pour la tortue et le serpent, le hautbois pour le dragon bleu, le violon pour le phénix rouge, et le violoncelle pour le tigre blanc), cherchant à jouer d'une relation tendue entre individualité et unité, ordre et chaos, qui est réalisée au travers de parties solistes, de quasi-duos, et de moments d'ensemble en hétérophonie ou synchronisés. L'écriture est fondée sur une série de douze sons, et se déploie linéairement dans un processus de transformation continue. L'œuvre fut créée à Mill's College en Californie en mars 1969.

Pièce concertante

Le titre français est une référence à la forme archaïque du concerto dans la musique du XVII^e siècle: YUN y poursuit un travail développé dans *Images*, fondé sur l'opposition entre des moments individuels, confiés à des instruments solistes, et des moments collectifs qui forment de véritables chœurs instrumentaux. Le compositeur a réinterprété cette structure de dialogue entre figures solistiques et tutti à l'intérieur d'un idiome musical dérivé des musiques rituelles de la Chine et de la Corée. La note individuelle, comme toujours chez YUN, s'apparente à un organisme vivant et autonome, telle une vibration travaillée de l'intérieur. YUN joue sur l'interaction et l'opposition des familles instrumentales qui constituent l'effectif de la pièce: les cordes d'une part, les vents d'autre part, et au centre, le piano et la percussion. Il joue aussi sur les fluctuations de densité de la matière instrumentale, depuis la ligne pure, ou accompagnée de pulsations rythmiques, jusqu'à des blocs d'accords et des couches polyphoniques superposées, colorées par les fines guirlandes du piano, et pulsées par la percussion. L'œuvre est habitée par une poésie intense où se rencontrent le temps ex-

pressif du désir, qui renvoie à l'individu, et un temps cosmique, immémorial, qui le dépasse.

Younghi Pagh-Paan, *Io*

«Je mène depuis assez longtemps déjà un travail intensif sur la mythologie grecque. Elle me fascine, avec sa cruauté incompréhensible et ses destins inéluctables... Ainsi celui de l'étranger: une expérience existentielle qui me concerne personnellement. Io, chassée par son père, s'enfuit, toujours plus loin. Les chemins de sa fuite la mènent vers l'infini. Pourtant, elle rencontre Prométhée enchaîné. Rencontre au bord du gouffre de la douleur. Io erre d'ouest en est, du nord au sud. Il en va autrement pour Han Shan, le moine chinois qui choisit son point de fuite. Il atteint le sommet de la "montagne froide" en quittant le "monde de la poussière". Il ne reste rien de son existence terrestre, sinon une trace: les poèmes témoignent de son passage. Ils n'expliquent rien, ni le monde, ni sa présence ici.

Le chemin sinueux et caillouteux de la quête de soi mène au seul véritable Han Shan, dont l'existence ne fait aucun doute... L'homme de la "Montagne Froide" existera toujours. Lui, tout seul, vit. Sans naissance et sans mort.» Y. P-P

Jiyoun Choi, *Sculpture d'ondes*

«Cette œuvre s'inspire de l'idée d'ondulations, qui implique la prise en compte de la dimension spatiale, d'où se détachent des lignes mélismatiques dans un réseau extrêmement dense, avec des superpositions d'ondes et d'éclats. Il s'agit aussi d'une recherche de couleurs donnée par les articulations, par l'énergie et par le travail sur l'espace.» J. C.

Myung-Whun Choi, *Yeon-nori (Cerf-volant)*

«En Corée, les cerf-volants relèvent de la tradition populaire et du divertissement. Au quinzième jour de l'année du calendrier lunaire, on chassait le mauvais sort par des lancers de cerfs-volants. Dans ce jeu populaire, les attaches des cerfs-volants étaient souvent défaits, de sorte qu'ils s'emmêlaient puis se séparaient dans les airs. Ainsi, cette œuvre est fondée sur les relations de deux violons – qui entrent en concurrence ou se combinent l'un avec l'autre. La quinte juste domine toute la pièce, la forme, avec ses variations, se dévoilant en tant que telle au même titre que les structures harmoniques et rythmiques. La première des trois parties témoigne de l'inquiétude compositionnelle; la seconde expose le dilemme de l'utilisation ou non de formules expressives déjà existantes; la troisième partie enfin décrit l'angoisse de l'artiste qui achève l'œuvre en surmontant ces deux moments troublants.» M-W. C.

Biographies

Isang YUN

Né en Corée en 1917, Isang Yun a d'abord fait ses études dans son pays, puis au Japon. Bénéficiaire d'un prix de la ville de Séoul, il poursuivit ses études en Europe à partir de 1955: à Paris, puis à Berlin. C'est là qu'il s'établit en 1964 grâce à une bourse de la Fondation Ford.

Sa vie fut toutefois marquée par les conflits politiques dans lesquels la Corée était impliquée: opposant à l'occupation japonaise, il dut vivre dans la clandestinité et fit de la prison jusqu'à la fin de la Seconde Guerre. Installé à Berlin, il fut enlevé en 1967 par les services secrets sud-coréens et fut condamné à mort (seule une protestation internationale le tira de prison deux ans plus tard). Amnistié, il retourna en Allemagne où il devint citoyen de ce pays. YUN enseigna à Hanovre puis à Berlin, où il est mort en novembre 1995.

Edition Bote & Bock Berlin

Société Isang Yun: www.yun-gesellschaft.de

Jiyoun CHOI

Née en 1969, Jiyoun CHOI a commencé ses études musicales par le piano. Elle a ensuite étudié l'écriture et la composition à l'Université Nationale de Séoul, puis s'est perfectionnée au département Sonus du Conservatoire National Supérieur de Musique de Lyon et en techniques électroacoustique et informatique avec D.Lorrain. Elle a participé à plusieurs compétitions et festivals de composition, et au cursus 2001-2002 de l'Ircam. Sa recherche s'oriente sur la réunion entre instruments traditionnels et nouvelles technologies.

Myung-Whun CHOI

Né à Daejeon en 1974, il commence à étudier le piano à l'âge de sept ans, la composition à l'âge de quatorze. Diplômé de la Haute École d'Art de Kaywon, du département de composition de l'École d'Art de Kyungwon et de l'Université Nationale Coréenne des Arts, il a reçu de nombreux prix de composition en Corée et à l'étranger.

Depuis octobre 2001, il étudie avec Younghi Pagh-Paan à la Haute École pour les Arts de Brême. Sa rencontre avec un moine bouddhiste en mars 1995 constitua un tournant, à un moment où il éprouvait certaines difficultés d'ordre expressif et compositionnel; c'est alors qu'il commença à repenser la musique traditionnelle coréenne à partir de la musique bouddhiste.

Younghi Pagh-Paan

Née en 1945 à Jeonju en Corée du Sud. De 1965 à 1971, elle étudie à l'Université nationale de Séoul puis obtient une bourse d'étude en Allemagne (DAAD). De 1974 à 1979, elle étudie au Conservatoire de Freiburg auprès de Klaus Huber (composition), Brian Ferneyhough (analyse), Peter Förtig (solfège) et Edith Picht-Axenfeld (piano). Son œuvre pour orchestre *Sori* est créée au Festival de Donaueschingen en 1980.

Ses œuvres (Editions Ricordi München) tentent de renouveler l'essence de la culture musicale coréenne à l'aide des différentes techniques de composition occidentale. Après avoir enseigné aux conservatoires de Graz et de Karlsruhe (1992-93), Younghi Pagh-Paan est nommée professeur de composition à l'école supérieure des Beaux-Arts de Brême. Elle fonde à Brême "l'atelier musique nouvelle" qu'elle dirige depuis. Younghi Pagh-Paan vit à Brême et à Panicale (Italie).

Jürjen Hempel, chef d'orchestre

Après avoir étudié la trompette et la direction d'orchestre au Conservatoire d'Utrecht, Jürjen Hempel devient l'assistant d'Edo de Waart, Hans Vonk et David Robertson. Diplômé en 1990, il sera nommé peu après professeur de direction au Conservatoire d'Utrecht. Il poursuit ses études avec Peter Eötvös, Seiji Ozawa, Bernard Haitink et Lorin Maazel. Il obtient en 1995 le troisième prix au Concours Sibelius. En 1996, il devient l'assistant de Valery Gergiev et dirige des orchestres et des ensembles de musique contemporaine.

Ensemble Contrechamps

Fondé en 1980, L'Ensemble Contrechamps s'est donné pour mission de jouer le répertoire de la musique du XX^e siècle et de susciter de nouvelles œuvres. Il anime une saison à Genève et joue régulièrement à l'étranger. Au cours de la saison 2002-2003, l'Ensemble Contrechamps assurera la création d'œuvres de György Kurtág, Heinz Holliger, Brian Ferneyhough, Philippe Fénelon, William Blank et Matthias Steinauer, certaines étant des commandes de l'Ensemble lui-même. L'Ensemble Contrechamps a enregistré plusieurs disques chez Accord et Stradivarius.

Félix Renggli, flûte; Béatrice Zawodnik, hautbois; René Meyer, clarinette; Alain Bertholet, trompette; Jean-Marc Daviet, trombone; Sébastien Risler, piano; Nathalie Chatelain, harpe; Thierry Debons et François Volpé, percussion; Jonas Kocher, accordéon; Hans Egidi, Nicolas Jéquier, violon et alto; Daniel Haefliger, violoncelle; Jonathan Haskell, contrebasse.

Historique

D'après *Autrement/LaCorée*, (1998)

Périodes paléolithique puis néolithique à partir de 4,5 millions d'années. Environ quarante sites préhistoriques découverts au XXe siècle.

2333-108 av. J.-C. Go Joseon ou la Corée ancienne

2333 av. J.-C. Fondation mythique de la Corée par Dangun, Prince du Bouleau ou Prince du Santal, selon la légende

1200 av. J.-C. Début de l'âge du bronze

18 av. J.-C.-668 Epoque des Trois Royaumes

Royaume Baekje (18 av. J.-C à 660)

Royaume Goguryeo (37 av. J.-C à 668)

Royaume Silla (57 av. J.-C à 918).

57 av. J.-C. Fondation du royaume de Saro, futur Silla

527 Adoption du bouddhisme à Silla

644-668 Invasion par les Tang de Chine

668-918 Royaume Silla unifié

674 Adoption du calendrier chinois

918-1392 Période Goryeo

993 Invasions Khitans

1104 Invasions Jurchets

1231 Premières invasions mongoles

1234 Fonte de caractères mobiles d'imprimerie en métal

1259 Début de la domination mongole

1392-1910 Dynastie des Yi, royaume de Joseon

1394 Séoul capitale de la Corée

1446 Promulgation de l'alphabet coréen, le *hangeul*

1592 Première invasion japonaise.

1597 Seconde invasion japonaise

vers 1610 Introduction du catholicisme

1627 Première invasion mandchoue

1785 Persécutions contre les catholiques

1845-46 Arrivée de bateaux anglais, français et américains

1866 Nouvelles persécutions antichrétiennes

1875 Débarquement de troupes japonaises

1882 Traité de Jemulpo avec les Etats-Unis

1883- 1886 Traités d'amitié et de commerce avec l'Angleterre, l'Allemagne et la France

1895 Fin de la guerre sino-japonaise.

Les Japonais assassinent la Reine Min

1896 Adoption du calendrier grégorien

1897 Proclamation du Grand Empire de Corée, Daehan

1904 Début de la guerre russo-japonaise

1907 Abdication de l'empereur Gojong et avènement au trône de Sunjong

1910 Signature du traité d'annexion, fin de la dynastie des Yi et de l'indépendance de la Corée

1910-1945 La domination japonaise

1919 1er mars, mouvement d'indépendance.

A Shanghai, le 11 avril, établissement d'un gouvernement coréen en exil

1926 Mort de l'Empereur Sunjong et manifestations pour l'indépendance à Séoul

1929 Mouvements estudiantins anti-japonais

1940 Promulgation de l'édit contraignant les Coréens à

japoniser leur nom et interdiction des journaux coréens

1945 L'URSS déclare la guerre au Japon ; troupes soviétiques en Corée

1945-1948 Sous contrôle allié

1945 Après la défaite du Japon, division de la Corée en deux zones le long du 38e parallèle et occupation de la péninsule de part et d'autre par les Soviétiques et les Américains

1948 Syngman Rhee élu président de la première république, seul État reconnu par l'ONU; en septembre, le Nord se déclare République populaire démocratique

1948-1949 Confusion politique et économique

1948 décembre, retrait des troupes soviétiques

1949 retrait des troupes américaines

1950-1953 Guerre de Corée

1950 Début de la guerre de Corée.

Le Nord attaque le Sud en juin

1953 Signature de l'armistice à Panmunjeom

1953-1993 L'ère des régimes autoritaires

1953-60 Le régime autoritaire de Syngman Rhee doit affronter les conséquences de la division et de la guerre froide, des manifestations estudiantines le contraignent à l'exil. Chute de la seconde république, coup d'état militaire, le général PARK Chung-hee porté au pouvoir

1962 loi pour la protection du patrimoine culturel.

1965 promulgation de la loi martiale

1961-79 Reconstruction économique de la Corée sous la présidence de PARK Chung-hee, assassiné en 1979

1980 Coup d'état militaire, le général CHUN Doo-hwan devient président

1980 Répression sanglante des émeutes de Gwangju

1981 Attentat de Rangoon, fomenté par la Corée du Nord

1988 Jeux Olympiques de Séoul

1988 ROH Tae-woo élu président de la République

1991 Les deux Corées sont admises conjointement à l'ONU

1993-... La démocratie

1993 Prise de fonctions du premier président civil de la Corée, KIM Young-sam, élu au suffrage universel en décembre 1992

1994 En Corée du Nord, décès de KIM Il-sung, KIM Jong-il lui succède

1995-98 catastrophes naturelles et famine au Nord

1997 Décembre : Faillite économique de la Corée du Sud. Appel au FMI

1997 Election au suffrage universel, le 18 décembre, du Président de la République, KIM Dae-jung

2000 Le 13 juin, première rencontre, après cinquante-cinq années, du Président sud-coréen KIM Dae-jung et du Président nord-coréen KIM Jong-il. La réunification de la Corée est à l'ordre du jour. Le 15 août devient le jour de la réunion des familles.

Instruments de musique

Instruments à cordes

Ajaeng - Cithare horizontale, le *ajaeng* est utilisé depuis la période Goryeo. Il est joué avec un archet en bois de forsythia enduit de résine, ce qui lui confère sa sonorité âpre. Le grand *jeongak ajaeng*, de sept à neuf cordes, produit des sons graves et pleins, le *sanjo ajaeng*, à huit cordes, des sons plus mélancoliques.

Haegeum - Vraisemblablement d'origine chinoise, le *haegeum*, ou *kkangkkangi*, est une vièle à deux cordes en soie, introduite en Corée pendant la période Goryeo et utilisée à travers toute l'Asie. Placé verticalement sur le genou gauche, avec un archet, l'instrument, sans touche, produit des sonorités nasales et pénétrantes.

Gayageum - Le *gayageum*, ou *gayatgo*, est une cithare à douze cordes pincées avec les doigts et que soulèvent douze chevalets mobiles. L'instrument produit des sonorités claires et délicates. La taille et l'utilisation des deux formes de *gayageum*, le *pungryu gayageum* (ou *popkum*) et le *sanjo gayageum*, diffèrent.

Geomungo - La cithare *geomungo* aurait été inventée par le Premier Ministre Wang Sanak sous le Royaume du Goguryeo. Ses six cordes en soie torse sont tendues sur seize touchettes fixes. L'instrument, pincé avec une petite baguette de bambou tenue dans la main droite, produit des sonorités majestueuses et profondes.

Percussions

Bak - Le *bak*, percussion en forme d'éventail, est constitué de six morceaux de bois retenus par une corde en peau de daim. Depuis l'unification du Royaume du Silla, le *bak* est utilisé dans la danse et la musique de cour pour en signaler le début et la fin — le *jip-bak*, l'interprète du *bak*, servant de chef d'orchestre.

Buk - Utilisé dans la musique paysanne sous le nom de *pungmul-buk*, dans le *pansori* sous le nom de *sori-buk*, et dans les processions militaires sous le nom de *yonggo*, le *buk* est un tambour peu profond à deux membranes de cuir avec un large fût de bois. Une baguette frappe l'un des côtés de l'instrument.

Janggo - Utilisé dans la plupart des répertoires populaires, paysans et chamaniques, le tambour sablier, *janggo* (ou *seyogo* en référence à sa taille fine), figure sur les fresques du Goguryeo et dans les temples du Silla. La peau épaisse sur le côté gauche se frappe avec la paume de la main, produisant un son doux et grave, quand la peau fine sur le côté droit est frappée avec une baguette de bambou.

Jing - Grand gong en bronze, le *jing*, qui porte aussi le nom de *dae-geum* dans les musiques rituelles *Jongmyo*, est utilisé dans les processions militaires et dans la musique paysanne, où il donne seulement la ponctuation fondamentale d'un cycle rythmique. Il est tenu dans une main et frappé avec une mailloche.

Kkwaenggwari - Petit gong en bronze, qui porte aussi le nom de *sogeu* dans les musiques rituelles *Jongmyo*, le *kkwaenggwari* annonce, dans la musique interprétée devant les sanctuaires des rois défunts, le début de la cérémonie. Dans la musique paysanne, il est frappé par le chef, *pungmullori*, avec une baguette de bois dotée d'un nœud à l'une de ses extrémités, suivant des schèmes rythmiques.

Instruments à vent

Piri - Hautbois en bambou, cylindrique et à anche double, le *piri* présente huit trous, l'un à l'arrière de l'instrument et sept autres sur le dessus. Il existe trois types de *piri* : le *hyang-piri*, le *se-piri*

plus petit et à la sonorité plus douce, et le *dang-piri* utilisé pour la musique des dynasties chinoises Tang et Song.

Daegeum - Grande flûte traversière, le *daegeum* remonte au VI^e siècle (le *junggum* en est la version de taille moyenne et le *sogeu* la petite). Outre l'embouchure, l'instrument, troué à six endroits pour les doigts (un trou supplémentaire étant recouvert d'une fine membrane), produit un bourdonnement doux et raffiné.

Taepyeongso - Sorte de hautbois d'origine chinoise, le *taepyeongso*, ou *nallari*, est utilisé dans les musiques militaires, populaires et bouddhistes, mais aussi dans les rituels royaux ancestraux et dans l'accompagnement des danses chamaniques. De forme conique, à embouchure métallique, l'instrument produit un son perçant.

Transcriptions et réformes

Daniel Bouchez

Le coréen a, depuis le XV^e siècle, sa propre écriture alphabétique. Il faut donc, quand nous voulons écrire sur la Corée ou les Coréens, transcrire leurs noms propres dans notre alphabet latin. Tâche difficile. La prononciation d'une consonne varie en coréen selon sa place dans le mot. Quant aux voyelles, bien des bizarreries de transcription sont dues à la tendance des Coréens du Sud à prendre modèle sur celles de l'anglais, complètement erratiques, comme chacun sait. C'est ainsi que des Coréens partageant pourtant le même patronyme vont, sur les cartes de visite destinées aux Occidentaux, le transcrire de huit ou dix façons différentes. Les spécialistes étrangers de la Corée dans le monde ont cependant, pour communiquer entre eux, absolument besoin d'un système de transcription fiable. Celui qu'ils utilisent, appelé, d'après le nom de ses inventeurs, système McCune-Reischauer, existe depuis 1939. En se servant des voyelles de l'italien et des consonnes de l'anglais, il reproduit assez exactement la prononciation et donne satisfaction. Les autorités de Corée du Sud ont néanmoins proposé successivement d'autres systèmes (trois en trente-cinq ans) bien peu convaincants jusqu'ici, tandis que la Corée du Nord suivait sa propre voie.

Dans les présentes pages, on trouvera des noms transcrits, suivant les auteurs, les uns traditionnellement à la McCune-Reischauer, les autres de la toute nouvelle manière, adoptée en 2000 par le gouvernement de Séoul. Les familiers de la Corée souriront et comprendront, les autres sont priés de bien vouloir nous en excuser.

Bibliographie

La Corée, chamanes, montagnes et gratte-ciel

Juliette Morillot

Editions Autrement-collection Monde, n°105, 1998

Histoire de la littérature coréenne des origines à 1919

CHO Dong-il et Daniel Bouchez

Editions Fayard, 2002

Histoire de la Corée

André Fabre

Editions Langues & Mondes / L'Asiathèque 2000

(Réédition de **La Grande Histoire de la Corée**,

Edition Favre, Lausanne, 1988)

La Corée

sur France Culture
du 30 septembre au 5 octobre

Les chemins de la connaissance

Autour du chamanisme... / Jacques Munier
du lundi 30 septembre au vendredi 4 octobre
8h30 / 9h00

Les chemins de la musique

Musiques de Corée / Daniëla Langer
du lundi 30 septembre au vendredi 4 octobre
10h30 / 11h00

Les jeudis littéraires / Pascale Casanova
jeudi 3 octobre - 14h / 14h55

Les enjeux internationaux / Thierry Garcin
vendredi 4 octobre - 7h18 / 7h30

Appel d'air / Marie-Hélène Fraïssé
vendredi 4 octobre - 19h30 / 20h25

Les vivants et les dieux / Michel Cazenave
samedi 5 octobre - 8h / 8h45

Et aussi, les magazines :

Tout arrive / Marc Voinchet
Toute l'actualité de la culture
du lundi au vendredi - 12h / 13h30

Un poco agitato / Yvan Amar
L'actualité musicale
du lundi au vendredi - 16h30 / 17h

franceculture.com

62 émissions en ligne
pour écouter, n'importe où, les programmes en direct,
ou les réécouter « à la carte »



France Culture est partenaire du Festival d'Automne à Paris



In Histoire de la Corée
Editions Langues & Mondes / L'Asiathèque 2000

Publication réalisée par :

Denis Bretin, Joséphine Markovits
avec la collaboration de Laurent Feneyrou, HAN Yumi, Léa Khananié, Adrien Léveillé,
Hervé Péjaudier, Anne Rey.

Conception graphique : Éric de Berranger

Suivi de fabrication : Jacques Taquoi

Copyright : Festival d'Automne à Paris 2002

Festival d'Automne à Paris - 156 rue de Rivoli, 75001 - Paris
Téléphone : 33 1 5345 1700 - info@festival-automne.com - www.festival-automne.com



agnès b.

DÉFILÉ HIVER 2000-03 PHOTO STEVE HIETT

FONDATION
DE
FRANCE



Programme Corée 2002

Musique

Macbeth
Tre atti senza nome
(trois actes sans nom)
Salvatore Sciarrino



Danse

Rachid Ouramdane
+ Ou - Là



La Fondation de France

s'engage pour favoriser les échanges entre les artistes
et la société contemporaine
programme "initiative d'artiste"

FRAP - 2002 - 2003