

Préface d'Alexandre Guillemoz

La pièce de théâtre présentée ici a été conçue au début des années 1970 en un temps où la Corée du Sud basculait d'une société traditionnelle à dominante rurale, rizicole et villageoise vers une société à prédominance urbaine, industrielle, capitaliste et nationale.

Muldoridong évoque le village traditionnel de Hahœ connu pour ses antiques masques en bois jadis utilisés tous les dix ans pour une cérémonie (*kut*) offerte d'une manière exceptionnelle (*pyòl*) aux dieux, aux esprits (*shin*) honorés par le village. Ce rite eut lieu pour la dernière fois en 1928 et les neuf masques restants, datés de la fin de l'époque Koryò (XII^e-XIV^e siècle), ont été classés Trésors nationaux.

Une légende attribue ces masques à un certain Hò qui, suivant l'injonction du dieu protecteur du village, se mit à fabriquer des masques dans une maison isolée car nul ne devait le voir à l'œuvre. Au bout de quelque temps, poussée par la curiosité, son amie fit un petit trou dans la paroi pour l'observer. Hò mourut aussitôt en crachant du sang. On trouva près de lui douze masques. Il manquait au dernier le menton. C'est probablement le caractère sacré attribué par la légende à ces objets qui explique leur conservation alors que, dans les autres villages, les masques étaient brûlés à la fin de la cérémonie.

La pièce se situe donc à Hahœ. Les personnages mis en scène par Hò Kyu ne relèvent pas seulement de la tradition de la danse masquée, mais aussi d'un réaménagement d'élé-

ments traditionnels, par exemple le masque du Maître de la montagne, le fantôme du jeune homme noyé, le mariage de la jeune fille avec le fantôme, son sauvetage et la destruction de la maison commune par un incendie.

La pièce se termine par le sacrifice volontaire du « Gars Hò » pour le bonheur et la prospérité des villageois. Or, cette vision du destin d'un individu se sacrifiant pour le groupe n'est pas celle qui prédominait dans les communautés villageoises où au contraire les fantômes de malemorts, particulièrement ceux des puceaux et des pucelles, étaient craints. Il faut donc aller chercher ailleurs les références à cette mort finalement acceptée, peut-être du côté du contexte politique et social des années 1970. Cette décennie fut en effet marquée par des suicides de jeunes gens, à commencer par celui du 13 novembre 1970 où Chòn Tae-il s'immola par le feu à Séoul pour protester contre les conditions inhumaines de travail faites aux ouvrières du textile.

C'est justement à la fin de l'année 1970 que Hò Kyu, après un séjour à Hahœ, se mit à fabriquer des masques. L'auteur commença la création de sa pièce, comme une sorte de rite initiatique reproduisant la légende du « Gars Hò », ainsi que le révèle Mme Park Hyun-Ryong dans le poème traduit à la fin de ce livre.

Muldoridong, à partir d'éléments traditionnels majeurs, met non seulement en jeu le destin des hommes et des femmes de son temps, mais fonde aussi un théâtre national moderne associant la gestuelle des danses masquées aux techniques vocales du *p'ansori*.

Alexandre Guillemoz
Directeur d'études, E.H.E.S.S.

Note des traducteurs

Muldoridong, littéralement, c'est le village (*dong*) où l'eau (*mul*) tourne (*dori*). Il s'agit de la traduction en coréen du nom chinois du village existant de Hahœ, dont les deux signes chinois désignent l'eau (*Ha*) et le détour (*Hœ*). En tout état de cause, Muldoridong est bien le nom d'un village, et l'on aurait pu être tenté de transposer, en cherchant par exemple dans le dictionnaire des communes de France. Mais, évidemment, une légende coréenne située à Courbevoie ou Latournerive aurait pu, à juste titre, paraître un peu déplacée. À l'inverse, si musicalement Muldoridong sonne suffisamment bien pour qu'on décide de le conserver, l'importance stratégique de cette localisation d'un village isolé par ce coude de la rivière, et la façon dont elle irrigue tout l'imaginaire matériel de ce texte, nous a entraînés dans cette *courbe des eaux*, qui plus qu'un toponyme est une situation fondatrice. Fondatrice d'un récit qui lui-même creuse vers les sources du théâtre coréen.

Car Muldoridong, tout aussi littéralement, comme c'est reconnu à la fin du spectacle, et même fièrement affiché sur une bannière, c'est le fameux village de Hahœ, près d'Andong, dans la province du Kyôngsang Nord, connu pour son rituel ancestral datant au moins du XII^e siècle, d'où sont issus un certain nombre d'archétypes masqués que la pièce met

doublément en scène : comme personnages « réels » confrontés à des drames qui les dépassent, puis comme Masques ayant à tirer une leçon universelle des misères humaines. Malgré la quasi-disparition de cette tradition durant les trois premiers quarts du xx^e siècle, cette forme d'art a été sauvée à partir des années 60, inscrite au Patrimoine Intangible coréen, les dix masques subsistants ont été répertoriés Trésor National n°121, et sont conservés depuis 1964 au Musée national de Séoul. Plusieurs représentations du *Hahœ T'alnori* (Jeu de masques de Hahœ) ont été données au Bouffes du Nord en 2002 à l'occasion du Festival d'Automne à Paris, dont nous voudrions citer le texte de programme signé J.-Y. Le Docte : « La représentation donnée par des acteurs masqués avait lieu au terme du grand rituel chamanique pour les esprits protecteurs, le *Pyòlsin Kut*. [...] Ce fastueux rituel ne se déroulait 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. [...] Mêlant rituel chamanique et divertissement populaire, l'événement rassemblait toute la communauté villageoise au son des instruments du *nongak*, musique des paysans. » Que les sources du théâtre puissent jaillir des cérémonies chamaniques ne devra guère étonner.

Quant à ces Masques, ils sont connus des Coréens à peu près comme ici nos personnages de la *Commedia dell'arte*. Il était tentant de traduire les noms de chacun par leur type. Nous ne l'avons fait que dans la mesure où cela était réellement inscrit dans leur dénomination. Les deux protagonistes principaux sont désignés par leur situation matrimoniale ; le Gars, *toryòng*, c'est un jeune célibataire ; la Jeune Fille, *kaksi*, pourrait être aussi bien la célibataire que la jeune mariée, et que le même mot puisse désigner les deux côtés de la frontière n'est pas inintéressant ; et dans le cas qui nous occupe, il s'agit à *la fois* d'une pucelle et d'une épouse, jeune

veuve vouée à un destin tragiquement virginal. Certains personnages sont désignés par leur statut social ; ici, nous avons conservé son nom au fameux *yangban*, figure typiquement coréenne de « notable », ou d'« aristocrate », qui est une sorte de seigneur du village, et pourtant, même si les *yangban* forment une caste à part dont les enfants bénéficient du prestige, ce titre générique n'est pas exactement nobiliaire ni complètement héréditaire, étant censé être acquis au mérite individuel, sur concours, (à moins qu'il ne soit acheté !); en fait, il s'agit autant d'un fonctionnaire d'État (en poste ou pas) que d'un baronnet de province, dont il partage les prérogatives sur le pouvoir temporel, et les ridicules. Le Lettré (*sònbi*) n'est pas moins savant que le *yangban*, ni réputé dans son village, mais c'est un notable beaucoup plus critique, et moins porté sur les honneurs officiels. Le pouvoir spirituel est assuré par le *sanju*. Chef ou Maître de la Montagne, il est en contact avec l'Esprit protecteur du village qui y demeure, aidé en cela par une Chamane (*mudang*). Pour les personnages plus populaires, qui représentent des types de comportement, nous n'avons traduit que l'Échalas, glissant de la métonymie *t'òkdari*, le tout-en-jambes, à une bonne vieille métaphore expressive. Pour les autres, au lecteur de deviner ce que les noms ne disent pas (pas plus qu'Arlequin), mais que toute la conduite démontre ; et si la tentation est grande de les affubler d'équivalents français, comme on le voit dans le programme déjà cité qui appelle Ch'oræng'i « le Fâcheux » ou Imæ « le Simplet », nous y avons résisté... Mais que le lecteur, (que le spectateur), se laisse porter, puisque ce jeu de découverte fait partie du pacte passé par l'auteur, et l'avant-dernière scène en livrera les clés, lorsque les humains basculent dans l'inhumanité tandis que s'animent les Masques, plus humains que nature : « on dirait qu'ils sont vivants », s'émerveille le Maître de la Montagne, lui qui donne la mort.

Se laisser porter par le texte : en effet, si le *Hahæ t'alnori*

est la source revendiquée de ce texte, et mise en scène comme telle, la pièce part de cette source légendaire pour s'écouler jusqu'à nos jours, sinuant entre histoire ancienne et pensée présente, à la courbe des eaux, à la courbe du temps. Et même dans une double courbe du fleuve, puisque cette évocation du *t'alnori*, du Jeu de Masques, prend pour sujet l'origine même de ce genre, la légende des sources, dans un geste définitivement poétique de retournement sur soi de son propre discours.

Et pour le reste, dans cette histoire de filiation et d'origine, signalons simplement que, quelles que soient les distorsions que ledit Hò Kyu, le Poète Hò, a apporté à l'histoire d'origine de la création des Masques, celui qui est chargé de les fabriquer, et qui mourra d'un regard de sa bien-aimée, s'appelle légendairement, depuis la nuit des temps, Hò *toryòng*, le Gars Hò.

Postface de Lee Jong-Il

À PROPOS DE *MULDORIDONG*

Notes du metteur en scène

Muldoridong, (le village à la courbe des eaux), ce nom désigne le village d'Hahœ, près d'Andong, connu pour son *Pyòlsin kut* (ou Rituel Pyòlsin), et la pièce de Hò Kyu recrée la légende de ce rituel masqué. Les deux protagonistes sont le Gars Hò, jeune homme chargé de réaliser ces masques, et la Jeune Fille, une très jeune veuve qu'on a mariée à l'âme d'un célibataire mort, et qui de désespoir va se jeter dans la rivière. Elle sera sauvée par le Gars, et ils tomberont amoureux l'un de l'autre. Mais à ce moment, voilà qu'une terrible épidémie s'abat sur le village... Consulté, l'Esprit de la Montagne, par la bouche de la Chamane, ordonne que l'on célèbre un *Pyòlsin kut* pour se protéger du désastre, et que ce soit le Gars qui en sculpte les masques, avec interdiction absolue de voir qui que ce soit durant les cent jours que durera son travail. Et c'est ainsi que va se nouer le drame de nos deux amoureux, qui vont enfreindre la loi sacrée : elle vient le voir en cachette, elle s'enfuit, il part à sa recherche... Tant et si bien qu'au dernier jour, lorsque les masques seront achevés, le Gars sera assassiné par les commanditaires de ce rituel qui ne saurait conjurer le mauvais sort sans que ce sacrifice ait lieu. Elle, battue jusqu'au sang par les villageois,

pleure la mort de son amoureux qu'elle prétend avoir causée, suppliant qu'on l'achève. Et le rideau tombe...

Choisir de monter cette pièce de Hò Kyu, c'est pour moi le moyen de poursuivre une recherche que je mène depuis de nombreuses années autour de ce que pourrait être aujourd'hui un théâtre vraiment coréen. Il s'agit avant tout de trouver une forme originale d'expression qui fasse harmonieusement résonner le travail dans les profondeurs de la mentalité coréenne et les effets de surfaces liés aux arts de la scène. Il faut inscrire notre théâtre coréen dans sa continuité historique, et en poursuivre le développement par la fusion recherchée de tous les éléments expressifs de la mise en scène. Il s'agit également de redonner au théâtre sa fonction sociale, grâce au lien indissociable qui s'établit entre d'un côté les histoires des masques, et de l'autre l'Histoire avec laquelle ils interagissent.

(2004)

Metteur en scène et auteur, Lee Jong-Il a fondé, en 1983, le Théâtre Ipch'e, dont il présentait ainsi récemment le travail : « Le Théâtre Ipch'e interroge depuis plus de vingt ans avec malice et ironie les méandres de l'identité coréenne, et les leçons qu'il en tire voudraient avoir une portée universelle. À l'instar de l'histoire récente de la Corée, les spectacles du Théâtre Ipch'e peuvent frapper par une dureté qui va parfois jusqu'à la cruauté, et un humour massif, souvent cinglant. Notre parcours accompagne celui d'une société capable de fuir les terreurs de son passé avec une grande vigueur créatrice, mais qui semble souvent avoir oublié les promesses qu'elle s'était faites pour l'avenir. Nous voudrions que chaque spectacle du Théâtre Ipch'e soit comme un instant de rémission dans cette course à l'abîme. »

Lee Jong-Il a créé, en 1989, le KIFT, (Kòch'ang International Festival of Theater), situé dans et autour de la ville de Kòch'ang, dans la province

du Kyôngsang (centre sud de la Corée). Cet important festival a pour ambition de faire se rencontrer des troupes d'Orient et d'Occident, dans un esprit d'échange et de découverte. La vocation humaniste de ce partage par-delà les cultures et les frontières est renforcée par le choix du cadre, une splendide vallée sauvage au centre de la Corée. Ce festival en plein développement a lieu tous les ans en été, et invite une trentaine de troupes venues des cinq continents. Par ailleurs, Lee Jong-Il réside toute l'année à Kòch'ang où il s'occupe d'une école de théâtre, vivier dans lequel il puise pour créer chaque année en Corée un ou plusieurs spectacles qu'il fait tourner à l'étranger, Japon, Chine, Russie... et France, où il vient régulièrement depuis plusieurs années, à Paris ou en Avignon.

On pourra se reporter utilement à la revue Culture coréenne n° 56, décembre 2000. (Entretien avec Lee Jong-Il et ses comédiens et compte rendu du spectacle Tertre ou l'Île des morts, de O Tæsòk, joué à Paris du 7 au 12 novembre 2000.)