

## *Préface*

Voilà plus d'un siècle que le théâtre coréen moderne s'est livré au jeu expérimental dans toutes les directions (début du théâtre moderne autour des années 1908). Des auteurs de théâtre aventureux ou perspicaces se sont posé des questions sur les rapports de la scène et de la société, les dangers des dérives totalitaires et la censure, l'identité d'un art né pendant la colonisation japonaise et influencé par l'Occident, le passage de quel texte pour quelle scène ?, etc. Auteurs réputés ou oubliés ont ainsi exprimé leurs refus, leurs craintes ou leurs espoirs par le biais de textes dramatiques dans une société qui a connu des périodes de plus ou moins grandes détresses et Yi Hyòn-hwa est un de ces aventuriers du théâtre coréen.

L'auteur que nous présentons <sup>1</sup> ici au lecteur francophone, Yi Hyòn-hwa, est né en 1943 à Séoul, en Corée du Sud. Marié et père de famille, il a fait des études de littérature anglaise à l'Université Yonsei. Ensuite, il a commencé à exercer la profession de producteur de télévision sur la chaîne nationale KBS dès 1970, ce qui l'encouragera à écrire plusieurs scénarios dans les années 1980 dont Oudong (vie de la jeune kisaeng ou geisha Oudong), *Qu'est-ce que tu vas faire demain ?*.

Mais c'est en 1970 que Yi Hyòn-hwa devient écrivain de théâtre, en remportant le prix de la dramaturgie pour sa première pièce *On cherche Jean*, présentée au concours du journal *Chung-ang*. Les journaux et revues étant en Corée un des moyens de se faire reconnaître comme écrivain, Yi réussit ainsi à faire son entrée dans le

monde de l'écriture dramatique. Également chercheur et formateur, il est à la même époque chargé de cours sur la dramaturgie à la faculté des Arts de Ch'ukye.

Yi Hyòn-hwa a donc fait ses débuts au cours des années qui correspondent, en Corée du Sud, à une période socialement et politiquement difficile et, pour les arts de la scène, à un moment de renouveau théâtral. Mais ce renouveau est sans doute à relativiser, il correspond plutôt à un regain d'activités, tant au sein de nouvelles associations et centres de recherches sur le théâtre — création du Centre coréen du I.T.I. — que sur la scène et parmi les critiques. C'est, en effet, à cette époque que se développe la critique grâce à des revues nouvelles spécialisées en théâtre. De jeunes écrivains, qui ont fait aujourd'hui école, proposent alors un théâtre critique et politique, en rupture avec le réalisme et aussi à la recherche d'une identité théâtrale proprement coréenne, d'où les retrouvailles avec les coutumes ancestrales, rituels, mythes et légendes du pays. Enfin, c'est également l'ouverture de nouveaux théâtres dont le Théâtre National actuel (1974) et la naissance du premier festival de théâtre coréen (1977).

Touché par cette effervescence tous azimuts dans un contexte de dictature où la censure n'hésite pas à couper dans les textes ou à arrêter des représentations, l'auteur va alors faire un détour par l'histoire ancienne pour s'interroger sur les problèmes sociopolitiques de son temps. Certaines de ses pièces portent ainsi sur scène des moments critiques de l'Histoire coréenne qui font référence aux choix politiques de son époque et il se sert également des éléments de la culture traditionnelle pour provoquer le public. Il donne alors une image absurde et violente de la société de son époque. Et quand il construit ses personnages, c'est pour exploiter leurs phobies, le monde de l'inconscient. Ainsi les textes *Qui êtes-vous ?*, *Chut... chut... chuut !* (1976) et *Se voir une fois entre nous* (1979) font de la société moderne la concrétisation de l'angoisse.

Le présent recueil est la première anthologie de théâtre en langue étrangère des œuvres de Yi Hyòn-hwa, mais deux anthologies ont été publiées en coréen à Séoul (*Qui êtes-vous ?* en 1979 et *0.917* en 1985). Très en vogue dans les années 70 et 80, moins aujourd'hui, Yi Hyòn-hwa continue pourtant à écrire et à faire jouer occasion-

nellement ses pièces comme le fameux *Un possible impossible* monté en 2009 par Ch'ae Yun-il, son metteur en scène fétiche. L'auteur nous a également confié qu'il allait donner une toute nouvelle pièce qu'il vient à peine de terminer et il espère beaucoup aller en France pour présenter une de ses œuvres.

Nous avons depuis longtemps le désir de présenter un petit recueil de ses œuvres, il le fallait pour mille et une raisons dont l'essentielle, une place unique dans l'histoire du théâtre coréen, celle d'un regard au croisement des cultures, dont l'écriture peut gêner parce qu'elle joue avec l'absurde et les paradoxes, les images de torture, perversité, violence, et semble parfois insaisissable. D'ailleurs, c'est une œuvre souvent qualifiée de singulière, non réaliste, inclassable, très à fleur de peau, mystérieuse, voire effrayante, donc finalement très différente des autres écritures dramatiques et inscrite cependant pleinement dans le courant expérimental de son temps, ayant eu un énorme succès à leur sortie. Certaines pièces ont si choqué et inquiété le public, en raison de scènes de violence et de terreur ou de remises en cause de la morale qu'elles ont, de ce fait, acquis un étrange succès médiatique. *0.917* a ainsi été interrompue par un procès pour attentat à la morale et à la pudeur à cause de la participation de deux enfants dans les rôles de séducteurs d'adultes qui en fait dénoncent, par inversion des rôles, la perversité des adultes. L'auteur ayant gagné son procès, cette pièce garde encore un parfum de soufre. D'autres ont été aussi censurées sous la dictature comme *Ostrakismos*, *Un possible impossible* pour leur contenu politique. Malgré le nombre important de textes dramatiques que Yi a tous fait monter sur la scène de Séoul, la notoriété de ses productions auprès du public et l'originalité de son écriture, l'auteur n'a pourtant pas encore été assez présenté à l'étranger.

Nous rassemblons donc ici cinq textes qui ont eu un succès historique dès leur sortie en salle : *Qui êtes-vous ?*, *Cadenza*, *Sanssitkim*, *0.917*, *Un possible impossible* qui sont à cheval sur la fin des années 70 et le début des années 80. Ces œuvres sont essentiellement tournées vers la représentation et offrent au metteur en scène un matériau puissant qui n'a jamais laissé le public indifférent. La lecture de ce recueil soulèvera, nous l'espérons, des questions passionnantes qui contribueront au renouvellement de la

recherche théâtrale sur l'histoire du théâtre coréen et une œuvre paradoxale. Notons ici que la critique théâtrale coréenne s'est beaucoup intéressée à cette œuvre en voyant chez cet auteur de théâtre un écrivain à la recherche d'une écriture qui provoque la scène et refuse d'être simplement annexée ou digérée par un metteur en scène souvent lui-même auteur.

Rappelons ici quelques réflexions de critiques qui ont mis l'accent sur différents aspects de cette écriture. Par exemple, le critique Sò Yòn-ho nous dit que Yi Hyòn-hwa donne au théâtre la dimension d'« un jeu avec les spectateurs ». Selon lui, l'auteur a toujours voulu créer « un théâtre d'avant-garde qui anticipe les mouvements sociaux ». Son univers peut être divisé en quatre volets : relations conflictuelles entre les individus, problèmes entre l'individu et la famille, affrontement entre l'individu et la société, rapports difficiles entre l'individu et l'Histoire (cf. *Les Hommes de théâtre de notre époque*, 2001).

Sim Chòng-sun s'interroge aussi sur cette production théâtrale originale et trouve des points communs avec les idées du poète dramaturge et théoricien français Antonin Artaud avec son « théâtre de la cruauté ». Pour cette critique, Yi Hyòn-hwa s'intéresse à la perte d'identité et à l'isolement de l'individu tout en le rattachant à la grande Histoire. Son écriture est essentiellement basée sur la répartition et la structure en miroir ou le parallélisme. Pour cette critique, c'est un auteur qui s'efforce de « trouver une écriture » alors que beaucoup d'écrivains de théâtre ont délaissé le texte pour la scène. Loin de la logique, cet auteur recherche le « choc » aussi psychologique que visuel (cf. *Études sur les auteurs de théâtre actuels*, 1987).

Quant à la critique Kim Mi-do, elle rattache cette écriture au théâtre de situation. Chaque œuvre explore, dans tous les sens du terme, une situation aux contours complexes. C'est aussi un théâtre qui peut se rapprocher du théâtre de l'absurde. La caractéristique de son écriture est surtout la répétition, celle d'une situation ou des répliques. Ces répétitions ne sont pas simples, mais ont pour fonction d'approfondir et d'élargir le sens et la dramaturgie. Cette technique provoque également une sorte d'hypnose comme par exemple dans *Cadenza* où une question répétée à un personnage provoque soudain un aveu de culpabilité. Dans *Sanssitkim*, ce phé-

nomène aussi est présent dans la manipulation de la victime et également dans *Un possible impossible* où le théâtre est en train de se faire à travers ces répétitions et où l'identification des acteurs avec leur personnage se fait à force de répétitions (cf. *Études des écrivains de théâtre coréens*, 1998)

Cette écriture semble donc pétrie de paradoxes, de terreurs, de troubles vécus par des personnages tantôt victimes, tantôt bourreaux qui se trouvent dans des lieux et situations aux contours flous. Nous nous retrouvons ainsi face à des êtres affrontant des épreuves qu'il faut surmonter pas toujours consciemment pour atteindre le but d'une quête mal définie qui pourrait être aussi bien le contrôle de soi, que la liberté, la communication, voire le défoulement. Quant à l'écriture dramatique, elle ne suit pas de logique, de chronologie, d'unité d'action, l'inattendu semble pouvoir surgir à tout moment. D'autre part, l'auteur accorde une importance toute méticuleuse à la rédaction des directives d'acteurs qui s'étalent sur la page comme des sculptures rythmiques, proches de la musique ou de la poésie en prose des estampes en lisière de paysage, mais aussi il s'attache aux moindres détails concernant le plateau, ceci indiquant que ses textes sont avant tout destinés au jeu et au corps des acteurs.

La première pièce du recueil, *Qui êtes-vous ?* (1974), comporte quatre personnages ou deux couples qui évoluent dans un appartement à l'époque présente. Leur question principale et ludique est le titre même de la pièce « Qui êtes-vous ? » que chacun des époux pose à l'autre. Cette question rappelle celle du sphinx posée à Œdipe et bien d'autres questions sur l'individualité et son identité. Autre question de la pièce, celle du lieu : à qui est cet appartement ? Le lieu où vit le couple devient soudain étranger comme toutes références à leur lien. C'est un peu comme si l'auteur avait été inspiré par ce fameux passage de *La Cantatrice chauve* de Ionesco où un couple répète « comme c'est étrange et quelle coïncidence » en se retrouvant dans leur chambre sans se reconnaître. Chez Yi, un couple voisin devient témoin, voire complice, de cette errance dans l'espace et le temps. Toutes les répliques qui s'entrecroisent rajoutent à cette perte de sens et d'identité qui se déroule en six tableaux.

Avec *Cadenza* (1978), nous avons une pièce à huit personnages qui se déroule en cinq tableaux dans un lieu et un temps incertains.

Le titre évoque un moment de liberté d'interprétation musicale que les personnages vivent sur une scène devenue soudain le lieu de tous les possibles, où la réalité et la fiction se rejoignent comme le passé et le présent. Dans cette pièce « historique », l'auteur emploie une méthode qui met en contact l'histoire passée et le monde d'aujourd'hui afin de détruire le quatrième mur. Récit de l'usurpation du trône par le roi Sejo, *Cadenza* pourrait être qualifiée de théâtre anti-historique étant donné la rupture avec le théâtre historique opérée par le texte. Par exemple, dans une scène présentant la torture de quatre officiers, l'auteur fait se rencontrer le théâtre et la réalité en faisant monter brutalement sur scène des spectateurs pour les livrer à la même torture réservée à un lettré de l'époque Ch'oson (1390-1910). L'auteur demande ici aux spectateurs d'assumer, en tant que citoyens, leur part de responsabilité. L'Histoire coréenne d'une trahison et d'une répression interpelle le présent et les deux époques s'entrecroisent comme dans un jeu de miroir. Cette pièce est bien sûr une critique du présent de l'auteur et un exercice d'écriture mettant en jeu l'expérience métathéâtrale, puisque nous y retrouvons le théâtre dans le théâtre.

*0.917* (1977-1980) se présente comme une énigme dès le titre qui renvoie au chiffre de la densité de la glace de l'iceberg et laisse supposer, par cette image, que nous sommes dans un monde de surface, d'apparence où le vrai monde est plus profond. La pièce évoque ainsi la conscience de l'individu supportée par un fond inconscient bien plus important, comme le théâtre lui-même qui est divisé entre scène et salle, mais aussi entre scène et coulisse. Il y a dans cette pièce trois épisodes qui sont apparemment hétérogènes, mais qui en réalité sont liés par des liens sous-jacents. Le premier épisode présente un homme de la trentaine qui se fait séduire par une petite fille de sept ans, ce qui n'est pas sans rappeler la Lolita de Nabokov. Le second épisode montre une femme de la trentaine séduite par un petit garçon de sept ans. Dans le troisième épisode la petite fille et le petit garçon se retrouvent, ce sont des tentateurs complices et ils semblent avoir eu une mission visant le monde des adultes. L'ensemble de ces trois épisodes décrit comme un triptyque initiatique psychologique et là aussi la répétition est un système littéraire efficace comme dans les deux autres pièces.

Notons que le metteur en scène Ch'ae Yun-il avait fait sensation avec sa mise en scène originale de la pièce qui avait tenu l'affiche pendant près d'un an, deux cents représentations, un record jamais égalé à l'époque dans un théâtre coréen.

*Sanssitkkim, rituel de purification* (1981), est un texte qui s'inspire d'un rituel chamanique de la province du sud Ch'olla. Il a pour but de libérer les défunts de leurs angoisses afin de les aider à atteindre, dans les meilleures conditions possibles, le paradis céleste pour ne plus revenir tourmenter les vivants. Dans le texte dramatique, le rituel est réalisé non plus pour un défunt mais pour une femme bien vivante afin de la libérer du poids de ses souffrances. Tout commence par un incident banal, une panne de voiture, et c'est l'arrivée de la conductrice dans une maison déserte et sans téléphone. Elle se retrouve très vite enfermée dans ce lieu et va devenir victime d'une cohorte de chamanes. Le rituel se déroule comme une scène de torture fantastique où chacune des femmes est tour à tour bourreau et victime.

La dernière pièce du recueil *Un possible, impossible* (1982), réplique éponyme de la pièce, est basée sur des faits historiques datant de la fin du royaume Paekche (18 av. J.-C. -660) et de la fin de la dynastie Ch'oson. Cette pièce relate les semaines d'hésitation du roi coréen Injo (1623-1649) avant d'accepter la fêrue de la Chine, au XVII<sup>e</sup> siècle (de 1636 à 1895). À travers la défaite du roi Injo, c'est en fait toutes les soumissions de l'histoire qui reviennent comme celle du royaume Paekche face à la Chine et Silla (660) et de la Corée face au Japon 1905 (traité de protection plaçant le gouvernement coréen sous contrôle japonais). Si les têtes politiques changent, la politique reste la même avec ses mêmes victimes et profiteurs, ce qui nous renvoie au théâtre où les acteurs changent, mais pas les rôles. D'ailleurs le spectacle ici est dans le spectacle. Les acteurs répètent une pièce historique offrant ainsi un double niveau permanent dans le temps, l'espace et la langue. Cette situation conduit finalement à une confusion de plus en plus fréquente, au fur et à mesure de la pièce, entre répétition théâtrale et réalité. La reprise obsédante de scènes essentielles comme celle du général qui lit devant le roi la lettre de capitulation ou celle des courtisans se disputant sans conviction autour d'un abandon ou d'une offen-

sive « possible impossible », rappelle toutes les soumissions d'hier à aujourd'hui.

À travers ces cinq textes dramatiques, nous pouvons voir que Yi Hyòn-hwa nous offre une dramaturgie qui exprime la modernité sans contrainte de forme, ni attachée à une tradition dramatique arrêtée puisque, dès l'origine, multiple. Il puise aussi bien aux sources de l'histoire et des traditions spectaculaires et théâtrales coréennes qu'au théâtre occidental.

Cathy Rapin