

## *Préface*

Ce recueil de théâtre moderne coréen rassemble trois textes, dont les concrétisations scéniques, qui ont débuté dans les années 60, se sont poursuivies jusqu'à aujourd'hui. La première pièce *L'Incendie dans la montagne* de Ch'a Pòm-Sòk (Cha Bum Suk), a d'ailleurs été montée en juin 2005 par un des pionniers du théâtre contemporain, fondateur de la compagnie « Sanullim », Im Yòng-Ung, au Théâtre national.

Les trois auteurs de ces pièces sont des figures incontournables de l'histoire du théâtre moderne coréen. Leur œuvre théâtrale a eu un impact dans l'histoire de l'écriture théâtrale coréenne et celle des représentations, puisque ces pièces ont été montées par différents metteurs en scène, de différentes générations, avec toujours le même intérêt non seulement des praticiens, mais aussi du public.

Le choix a été fait d'abord en fonction de plusieurs critères généraux qui nous ont permis, dans un premier temps, de sélectionner un certain nombre de pièces. Nous avons choisi le texte de chacun des auteurs après avoir vu le spectacle dans les années 90. C'est donc le temps du spectacle qui nous a renvoyées à un texte — pas toujours de la même époque — et à son actualité pour le public coréen de la fin du xx<sup>e</sup> siècle et du début du siècle suivant. Les thèmes abordés dans ces pièces et leur ancrage dans l'actualité coréenne des années 90 ont été en même temps un facteur de choix ainsi que leur écho possible chez un lecteur-spectateur étranger d'aujourd'hui. Pour ce dernier point, nous avons favorisé les pièces pouvant permettre une lecture plus large des événements circonscrits

dans le temps et l'espace coréens pour toucher un autre espace-temps culturel.

Ensuite, la qualité d'écriture du texte coréen a été, bien sûr, un critère de sélection, puisque les textes de théâtre sont souvent très différents du montage scénique et ont parfois plusieurs versions qui peuvent se chevaucher, se contredire, d'autres encore sont des pièces plus à jouer qu'à lire. Parfois, certains écrivains font appel à des prières chamaniques qui sont peu compréhensibles par le public coréen lui-même, mais porteuses de sens dans l'ensemble de l'œuvre et moteurs d'une gestuelle, d'un mouvement, d'une voix, d'une musique qui posent problème pour le traducteur, surtout quand elles sont très longues ou répétitives, mais essentielles dans la dramaturgie. D'un côté, ces prières créent non seulement une atmosphère sacrée ou mystérieuse, parfois comique, voire critique, mais s'élèvent aussi comme un chant. D'un autre côté, elles réaffirment un attachement à une pratique ancestrale et actuelle qui fait aussi partie de l'histoire des arts du spectacle coréens, des choix du metteur en scène et de l'auteur dans sa démarche théâtrale. De plus, elles donnent un autre rythme, un autre mouvement au texte et à la scène apportant une autre intensité et un autre ton à l'ensemble de l'œuvre.

Enfin, la traduction théâtrale s'adressant à un lecteur et à un acteur, francophone dans notre cas, nous avons été conduites à examiner l'œuvre dramatique coréenne en fonction des qualités littéraires du texte, comme pour tout autre texte, mais aussi des possibilités de transposition de son oralité, de son geste sans trop gommer les étrangetés qui peuvent surgir en français afin de trouver parfois un rythme différent.

Mis à part ces grandes lignes qui nous ont guidées dans une première recherche, nous avons choisi les textes présentés en raison de la différence de leur dramaturgie, de leur style et de leur époque de création, et de leur communauté d'inspiration. Nous avons ici trois pièces qui empruntent à des sources variées : à l'Histoire ancienne et contemporaine, au conte, au fantastique, au policier ou au documentaire, mais qui partagent une inspiration plus ou moins similaire : l'idée de l'éternel retour d'un pouvoir qui vampirise et d'un amour qui n'a pas toujours la force de libérer d'une société apparemment prisonnière d'une destinée fatale. Cependant les fables

dessinent des rencontres qui, au-delà des violences, de la réalité et de la mort, permettent aux protagonistes de découvrir leur propre vérité.

L'action de ces trois pièces se déroule également dans des lieux retirés, sur fond de guerre : guerre de Corée (1950-1953), guerre entre les royaumes Kokuryò (37 av. J.-C. -668) et Silla (57 av. J.-C. -935) à l'époque des Trois royaumes coréens (57 av. J.-C. -668), « guerre » sociopolitique et économique du  $xx^e$  siècle. Il faut dire ici que, si le théâtre est l'art des spectacles le plus sensible aux changements sociaux et politiques, l'histoire du théâtre coréen a été une plaque particulièrement sensible, marquée depuis sa naissance, au  $xx^e$  siècle, par nombre de turbulences jusqu'à aujourd'hui. Un simple coup d'œil sur cette histoire politique et sociale, coïncidant avec la naissance du théâtre sur la péninsule coréenne, laisse imaginer ce qu'ont pu être les « reflets » du théâtre et ses vicissitudes : occupation japonaise (1910-1945), guerre de Corée (1950-1953), coups d'État, massacres et révolutions, manifestations diverses, arrestations, crises économiques, etc. C'est dans le creuset de ce tourbillon historique que nos trois auteurs ont « vu le jour » en tant qu'écrivains de théâtre et ont présenté sur les scènes de Séoul des spectacles dénonçant, jusque dans le silence, la tragique répétition des drames de la grande et petite histoire d'une société. Et en racontant ces histoires, le théâtre a raconté aussi ses propres bouleversements dans la mise en scène et dans l'écriture.

Au-delà des générations, ces auteurs — dont le plus âgé, Ch'a Pòm-Sòk, vient de quitter ce monde en juin 2006, à l'âge de quatre-vingt-un ans — partagent donc dans ces trois pièces un sentiment tragique de l'Histoire, comme si un mauvais sort avait été lancé sur la péninsule coréenne, mais aussi un espoir, bien que limité, pour que cela change. Mais aussi la rencontre semble se faire dans la fable, car chacune de ces pièces invite les personnages à se retrouver au-delà des différences. Ajoutons que les pièces ont été disposées dans l'ordre chronologique de leur publication, mais qu'elles ont été reprises de nombreuses fois. Donnons ici quelques informations sur chacune de ces pièces et sur leur auteur.

• *L'Incendie dans la montagne* (1962) de Ch'a Pòm-Sòk vient juste après *Chaque nuit des étoiles* de 1951 comme une suite et fait

partie d'un second recueil de cinq pièces publié en 1968. Cette pièce a été adaptée pour le cinéma d'après un scénario de Sin Bong-Sùng. Elle a été portée à l'écran en 1967 par le réalisateur Kim Su-Yong. À l'opéra, également, cette pièce a été représentée et dernièrement, en 2005, elle a été adaptée à Londres en musical sous le titre *Dancing with the shadow* par Ariel Dorfman. Toute l'action de la pièce se déroule dans un village de montagne au cours de la guerre civile de 1950-1953. Envahi tantôt par les communistes, tantôt par l'armée régulière, le village a été vidé de ses hommes par deux forces voulant accaparer le pouvoir sans s'occuper des villageois qui subissent violence après violence. Il ne reste alors plus que des veuves ou des vierges livrées aux exigences des « rouges » qui leur demandent régulièrement de les approvisionner en nourriture. La présence soudaine d'un homme, Kyubok, fuyant ses anciens compagnons communistes, change soudain l'atmosphère. Objet de désir plus que de crainte, il est recueilli en cachette dans un bosquet de bambous par l'une des femmes solitaires qui devra le « partager » avec une voisine trop envieuse. Plus la tension monte entre ces trois personnages, ainsi que le désir de posséder l'autre, plus le danger augmente et se détériorent les conditions de vie, puis c'est la tragédie d'un incendie de montagne où périt l'objet du désir cloîtré.

Au cœur de ce village perdu dans une montagne profonde, l'auteur trouve ainsi le moyen d'enfermer davantage ses personnages dans un trou de montagne et c'est dans cet espace limité, au cœur d'une guerre fratricide, que va se jouer un autre affrontement, celui des désirs, comme si le conflit était dans la nature humaine ou comme si tout était question de domination, de possession. On pense ici, malgré les différences de textes et de sujets, au roman *La Femme des sables* d'Abé Kôbô, publié la même année où cette pièce a été écrite et dont l'auteur japonais est l'exact contemporain de Ch'a Pôm-Sòk. L'homme de Kôbô est aussi enfermé et aussi par une veuve dans un monde menacé d'engloutissement, là par le sable et, dans notre pièce par la guerre. Le scientifique de Kôbô croise l'intellectuel de Ch'a, il perd le sens de son existence comme Kyubok perd son combat, son statut dans l'armée, dans la société... Tous les repères s'effacent dans ce monde souterrain car aucune loi connue

par le personnage n'a plus cours. Si l'homme de Kôbô a l'impression que le sable resserre sur lui son étau jusqu'à l'étouffer, Kyubok ressent la peur de la guerre, du monde extérieur prêt à le détruire, mais se sent aussi étouffé finalement par le désir et le pouvoir des femmes. Les deux hommes tentent également à plusieurs reprises de s'échapper, car ils croient vivre une déchéance. Mais l'homme de Kôbô découvre que sa chute le sauve et le rend à l'état d'homme alors qu'auparavant il était un insecte savant et dressé. Par contre, si Kyobok découvre d'un côté un sens oublié de la vie — « Je me rends compte maintenant de ce qu'est la vie. Depuis le jour où tu m'as caché dans ce bosquet, j'y pense tout le temps » —, il ne peut s'en satisfaire sans liberté, même si c'est au prix de la mort. Sortir du trou aurait peut-être été une chance de sauver sa vie pour Kyobok, mais il reste trop longtemps pour elle et l'amour ne le sauve pas.

Cette pièce sur fond de guerre coréenne montre plusieurs formes du pouvoir exercé par les hommes et les femmes qui aboutissent à la destruction. Elle montre aussi deux mondes qui sont moins politiques (communistes et non communistes, soldats-civils) que celui des deux sexes. Il y a dans cette pièce une impressionnante galerie de portraits de femmes de la campagne qui luttent pour survivre dans un village pris en otage par tous les hommes en guerre. Cette opposition de deux espaces (village-montagne) et sexes dépasse donc la simple exposition du conflit sociopolitique et donne au fond le premier rôle à l'individu et surtout aux femmes. Tous les hommes sont d'ailleurs morts, prisonniers ou soldats, tandis que Kyobok est, selon ses propres paroles, « [...] un porc qui se fait engraisser [...]. Je ne suis pas un homme, je suis devenu une bête. Je suis un porc ! », ou bien pire : « Je suis devenu un moins que rien. »

L'auteur Ch'a Pòm-Sòk (1924-2006), héritier de Yu Chi-Jin<sup>1</sup>, crée cette longue pièce après avoir publié un premier recueil de neuf pièces qui se veulent une première étape dans son écriture et un désir de renaissance en pleine période de dictature du général Park Chung-Hee (au pouvoir de mars 1962 jusqu'à son assassinat le 26 octobre 1979). Ces pièces sont presque exclusivement en un acte, deux seulement sont en deux et quatre actes alors que *L'Incendie dans la montagne* qu'il publie dans un second recueil en 1968 comporte cinq parties.

Après avoir laissé une carrière de professeur de littérature anglaise poursuivie dans différents établissements comme Yonsei University (à l'époque Yeonhi College), une école de province pendant la guerre, le lycée féminin Duksung et le théâtre amateur étudiant, Ch'a entre à MBC (Munhwa Broadcasting Corporation) et se lance dans le théâtre professionnel où il continue d'animer des groupes de théâtre, activités commencées très tôt pendant ses études. Toutes ses activités théâtrales et autour des spectacles auront lieu sous plusieurs régimes militaires avec la chance de pouvoir faire jouer ses pièces dans de grands théâtres et de monter ses propres pièces. Ni communiste (il a même reçu le prix de la littérature anticommuniste), ni activiste, nullement engagé dans la lutte contre la dictature, Ch'a poursuit donc un travail sans toucher profondément aux problèmes politiques, mais toujours avec un regard cynique et distant, plaçant le politique sous un éclairage négatif. En fait, l'auteur, plutôt conservateur et privilégié de son temps, est un observateur qui montre ce que l'individu le moins fortuné endure pour survivre en temps de crise. Ainsi, il fait monter sur scène les plus humbles, des travailleurs, et écrit sur les injustices sociales.

En 1962, *L'Incendie dans la montagne* est monté sur la scène du Théâtre national avec succès dans un pays dirigé par des militaires et subissant une loi martiale qui purge les indésirables, militaires ou civils et, bien sûr, les communistes. La pièce de Ch'a qui donne aux communistes et, en sourdine, à l'armée régulière du Sud, le rôle d'agresseurs de veuves, mais au seul héros masculin celui d'un communiste repent, n'est sans doute pas un choix innocent. Mais la guerre reste au second plan et le communisme n'est pas ici au banc des accusés. Un an après ce succès, il fonde la compagnie de théâtre Sanha (« Montagne et fleuve ») qui continuera ses activités pendant vingt ans, à travers coups d'État et répressions, montant essentiellement les pièces de Ch'a qui sont autant de documents sur les blessés et les opprimés de l'histoire.

Ch'a Pòm-Sòk a publié six recueils de théâtre et créé plus de cent pièces, mais il n'a pas écrit que pour le théâtre, il a aussi écrit pour des séries télévisées à MBC, pour la danse qu'il avait étudiée à l'université auprès du danseur Ham Gui-Bong. Il a traduit égale-

ment des œuvres théâtrales occidentales comme des pièces de George Bernard Shaw et O'Neill et ses activités dans le milieu théâtral l'ont aussi conduit à occuper des postes importants comme celui de vice-président de la Ligue des artistes coréens, directeur de la Fondation des arts et de la culture coréens et président de l'Académie nationale des arts en Corée. Au cours de l'année 2006, Ch'a nous a révélé que, malgré son grand âge, il était resté très actif et donnait un cours à Yonsei University sur la création théâtrale dans l'histoire contemporaine coréenne tout en continuant à écrire et à préparer des spectacles. Ce qu'il nous a raconté alors sur le théâtre coréen, pendant la guerre de Corée jusque dans les années 70, restera pour nous le dernier souvenir d'un auteur de théâtre passionné et passionnant. Ch'a Pom-Sòk vient en effet de nous quitter en juin 2006 et, hélas, sans avoir vu ce livre présentant une de ses pièces à laquelle il était très attaché et qu'il nous avait confiée en l'accompagnant de mille commentaires éclairant non seulement l'histoire de ce texte, mais l'histoire de son pays.

• *Où et que serons-nous le jour de la rencontre ?* La seconde pièce présentée ici date de 1970. Le quotidien *Chungang* annonce en 1973 que « cette pièce a remporté un grand succès en 1970 et, l'année d'après, elle a remporté plusieurs prix de théâtre : le Grand Prix, le prix de la meilleure actrice, du meilleur acteur et celui de la meilleure scénographie et des meilleurs costumes ». C'est un long texte avec six personnages principaux et bien plus de personnages secondaires et de figurants. Elle a été écrite par Ch'oe In-Hun qui est né en 1936 à Hoeryòng, dans ce qui est devenu la Corée du Nord. Ch'oe In-Hun est un romancier et un poète du théâtre. Il publie dans une revue, en 1966, son premier texte pour la scène, intitulé *Histoire de Nolbu*, proche du théâtre épique et du *p'ansori*<sup>2</sup>. En 1969, Ch'oe, qui s'intéresse de plus en plus aux arts du spectacle, crée deux textes pour la scène, *Ondal* et *Le Bateau du Nirvana-Ondal 2*, qui présentent une même légende, celle du montagnard idiot devenu le guerrier invincible Ondal, grâce à l'amour d'une princesse pleurnicheuse. Les deux pièces suivent deux points de vue différents, celui du frère de la princesse et celui d'Ondal l'idiot. La première pièce courte est politique et philoso-

phique, elle met l'accent sur le prince de Koguryò (37 av. J.-C.-668) et son désir de se consacrer à l'étude du bouddhisme plutôt qu'à la politique. La seconde est considérée comme la première version de *Où et que serons-nous le jour de la rencontre ?* Elle met principalement en scène le personnage d'Ondal, insistant moins sur la rencontre exceptionnelle, prédestinée entre les deux héros, et qui sera nettement centrale dans la dernière version présentée ici. Ces deux textes, où dominent les personnages masculins, sont donc à l'origine de la première pièce reconnue du répertoire de Ch'oe, que nous avons jointe à ce recueil et où la femme a un rôle primordial.

Quatre autres pièces toujours inspirées de la littérature coréenne orale ou écrite, ainsi que des mythes, seront encore publiées par l'auteur<sup>3</sup>. Seule sa dernière pièce *Hans et Gretel*, en 1982, est inspirée d'un conte non coréen, celui de Grimm<sup>4</sup>.

Ch'oe arrête d'écrire pour la scène au début des années 80 et reste l'auteur qui a rapproché poésie et théâtre (sources littéraires, didascalies poétiques, rythme des dialogues, etc.) En 1996, il est l'invité, à Séoul, du « Festival pour un auteur<sup>5</sup> » qui met en scène trois de ses pièces, dont deux sont montées par le metteur en scène Son Chin-Ch'aek (Sohn Jin-Chaek<sup>6</sup>) et sa compagnie Mich'u et, l'autre, par un metteur en scène allemand<sup>7</sup> avec la même compagnie. Aujourd'hui l'auteur continue d'écrire romans et essais dont plusieurs ont été traduits dans diverses langues dont le français<sup>8</sup>.

Nous avons choisi la première pièce de Ch'oe parce qu'elle est le résultat de plusieurs expériences autour des arts du spectacle et d'un même récit originaire mettant en scène un héros populaire mythique. C'est donc sa richesse qui nous a séduites et aussi parce qu'elle concrétise les tentatives des gens du théâtre des années 60 et 70 de rapprocher différents genres et différentes sources d'inspiration. Elle est d'ailleurs montée en 1970, à Séoul, par le metteur en scène Kim Chông-Ok<sup>9</sup> de la compagnie Jayu (« Liberté ») qui deviendra célèbre par sa façon de monter un *Total Theatre* (vaste aire de jeu avec danse, musique, masques, costumes coréens, utilisation des techniques des arts du spectacle coréens traditionnels rassemblés pour un travail collectif de création).

Enfin, un autre critère concernant le choix de la pièce de Ch'oe dans ce recueil est qu'elle partage avec les autres pièces, ici



présentées, le goût pour la narration, la recherche d'une liberté sous clé, le retour aux sources, l'idée de l'éternel retour de l'histoire, un sens du tragique. En fait, au-delà des grandes différences de style entre les pièces et au-delà de leur différence d'époque, il y a aussi, comme nous le devinons, ce point commun de la nécessité d'échapper à un discours dominant qui censure, en faisant un détour par l'histoire ou la littérature orale ou ancienne. Les pièces de ces différentes époques se confrontent ainsi avec ce qui a engendré ce présent hanté des fantômes de l'oppression, de la violence, de la guerre, de la corruption et de la misère aussi bien physique que morale. Ainsi les pièces de Ch'oe concrétisent aussi l'oppression du visible en utilisant des personnages de conte que nous voyons diminués physiquement ou socialement. Cependant ses pièces sont différentes des pièces strictement historiques (et politiques) de son époque qui tendent à envahir la scène et montrent des patriotes, des héros ou politiciens de l'histoire devenus ainsi des personnages de théâtre<sup>10</sup>.

Ch'oe théâtralise et réécrit des légendes et contes, ici, *Ondal l'idiot*, histoire d'un amour prédestiné entre deux êtres issus de milieux sociaux différents (une princesse et un pauvre idiot), est retenu par l'auteur. Sa fable théâtrale : *Où et que serons-nous le jour de la rencontre ?* retrace moins la vie héroïque d'Ondal l'idiot, devenu général, et de la princesse de Pyonggang du royaume de Koguryò que le pouvoir d'une femme, qui choisit son rêve contre la réalité qui la poursuit (des traîtres à son royaume) et, effectivement, la rattrape et la tue, après avoir préalablement assassiné son rêve : Ondal, son héros et son amant. Les personnages ont une multiple dimension à la fois mythique (ils sont héritiers d'un destin légendaire), littéraire (les différentes variantes de la légende), politique (ils sont un contre-pouvoir au-delà du temps), sociale (égalité homme-femme, pauvre-riche) et théâtrale (ils unissent les mondes visible et invisible dans le temps d'une rencontre sur scène).

• *Trente jours de pique-nique* (1974) de Yi Kùn-Sam (Lee Kun-Sam) sera mis en scène dans un climat économique meilleur que pour les pièces précédentes, et dans un courant politique et social où bouillonne la révolte contre le régime en place. Quant au milieu

artistique et théâtral, plus ouvert et expérimental, il se mobilise avec des spectacles antigouvernementaux<sup>11</sup> et des pièces rompant avec les pratiques scéniques du passé (le réalisme). Des dramaturges comme O T'ae-Sòk (Oh Tae-Suk), Yu Tòk-Hyòng et An Min-Su du « Drama Center » ou Hò Kyu des « Arts folkloriques » et Kim Chòng-Ok de la troupe Chayu (Jayu, « Liberté ») sont des figures qui renouvellent le théâtre en plongeant aux racines renaissantes des arts du passé en remodelant l'espace scénique et les pratiques du jeu théâtral<sup>12</sup>.

Quant à Yi Kùn-Sam, qui a fait ses débuts dans les années soixante, en plein tournant de l'histoire d'un théâtre coréen qui introduit de nouvelles pièces occidentales non réalistes, comme le théâtre de l'absurde, et les arts du spectacle coréens, il représente un théâtre d'influence occidentale, s'inspirant surtout du théâtre anglo-saxon. Les pièces qu'il a produites pendant plus de quarante ans se partagent entre un style épique et satirique. C'est un auteur original comparé à ceux de sa génération, car il aborde un genre laissé à l'écart ou moins exploité, la comédie, à laquelle il insuffle un ton à la fois nihiliste et satirique.

Yi Kùn-Sam vient aussi du nord de la Corée, de Pyongyang où il est né en 1929, quelques années avant Ch'oe In-Hun. Il a, hélas, quitté ce monde en 2003 et nous regrettons, ici, de n'avoir pas pu lui offrir cette traduction à laquelle il avait gentiment donné son accord. Nous remercions sa famille d'avoir bien voulu nous permettre de réaliser ce projet en souvenir d'une rencontre qui remonte à plusieurs années.

Yi Kùn-Sam a fait des études de littérature anglaise qui lui ont permis de jeter un pont entre le théâtre coréen et le théâtre occidental. Après une licence de langue et littérature anglaises à l'Université Dongkuk, il a poursuivi ses études avec une maîtrise à l'Université North Carolina et un doctorat à l'Université New York. C'est au cours de son séjour aux États-Unis qu'il a commencé à écrire pour le théâtre, et en anglais. Ses deux premières pièces s'intitulent *The Eternal Tread* et *From Below the Bridge*, et ont été jouées par la compagnie « Carolina Players ». Ces débuts au théâtre en anglais ont certainement marqué son écriture et ses choix.

De retour en Corée, il a abordé le théâtre en 1960 avec une pièce,

*Papiers à créer*, qui a été suivie de nombreuses satires politiques construites sous l'apparence de fables passant mieux la censure. *Le Roi a refusé de mourir* est une de ces pièces qui sort un mois avant le mouvement prodémocratique du 19 avril 1960 et qui satirise les troubles politiques de l'époque. Cette pièce aurait pu être un clin d'œil au *Roi se meurt* de Ionesco, publiée deux ans plus tard, mais c'est ici une satire politique mettant en scène l'histoire du déclin d'un monde en faillite et d'un tyran découvrant son chaos. Les autres pièces comme *La Dix-huitième République*, dont le chiffre du titre (dix-huit/*Sip-p'al*) renvoie phonétiquement à une insulte obscène en coréen, *La Troupe vagabonde* et *Trente jours de pique-nique* sont des parodies de la situation politique chaotique de son époque. Mais Yi n'a pas écrit que des satires politiques réunissant souvent sur scène un assemblage de situations et de personnages types ou mettant en relief tous les maux dont souffre la société. L'auteur s'est penché sur divers genres et a particulièrement exploité les fonctions du théâtre lui-même en mettant en relief le rôle du narrateur, par exemple, ou en utilisant la forme du théâtre dans le théâtre, en faisant distribuer des rôles par un personnage chargé d'une mise en scène prenant tout l'espace et le temps de la pièce elle-même. Plusieurs pièces font appel à une approche métathéâtrale comme *La Troupe vagabonde*, *Le Non-invité du dimanche*.

Les thèmes qu'il a favorisés dans ses pièces, outre la corruption de la politique et du pouvoir, sont la dépravation des intellectuels, la chute de la morale sociale, la perte du rêve, l'amour au quotidien, la stagnation du système social, la perte de l'humanité et de soi-même.

Trois ans après ses débuts au théâtre, Yi est devenu, en 1963, directeur de la compagnie « Minjung », mais parallèlement à son travail théâtral, il a poursuivi une carrière dans l'enseignement à l'université Sogang qu'il quittera en tant que professeur émérite et membre de l'Académie nationale des arts en Corée. Il a publié six recueils de pièces de théâtre qui ont toutes été jouées. Les plus connues sont : *Le Roi a refusé de mourir*, *Métier sacré*, *Grande Disparition*, *Désir*, *Jugement de Demostes*, *Il y a de la soupe*. Écrivain de théâtre, directeur de compagnie, traducteur du théâtre de langue anglaise, professeur de littérature anglaise et américaine, Yi était aussi un chercheur et a écrit plusieurs ouvrages sur le théâtre

occidental dont *Initiation au théâtre anglais et américain, Histoire du théâtre en Occident, Initiation au théâtre*.

La pièce que nous proposons, *Trente jours de pique-nique*, écrite en 1974, a été plutôt bien accueillie dans une société voyant le pouvoir continuer à se durcir et une opposition de plus en plus présente dans la rue<sup>13</sup>. Cette pièce, entre satire et burlesque, présente en fait un pique-nique de charité pour les prisonniers d'une prison « modèle » entre un directeur plus démagogue que démocrate avec ses invités du jour, des notables et des personnalités. Le pique-nique devient vite le cauchemar de la « bonne société » après un naufrage sur une île déserte. Peu à peu les rôles changent et le pouvoir tombe entre les mains des détenus. Une nouvelle société commence à implanter ses nouvelles règles sous la direction d'un « président » élu au « suffrage universel » qui est nommé *Grand Leader*, expression parodiant le terme employé pour désigner le président de Corée du Nord, sans doute une façon aussi pour l'auteur de se garantir contre la censure. Les critiques de l'ancienne société des notables sont autant de critiques adressées au gouvernement coréen en place à cette époque. Un détenu s'exclame par exemple : « La société idéale est une société silencieuse, même si ça veut aussi dire des citoyens privés de parole » ; d'autres critiquent les injustices sociales et certains remettent en cause les coutumes et les mœurs.

La pièce est donc un huis clos à treize personnages, six détenus et leur directeur, et six notables. Le directeur a un rôle de diplomate entre les deux groupes et aussi entre la scène et la salle puisqu'il est également le narrateur. Sous la forme d'un conte ou d'un reportage, l'auteur nous entraîne dans un drôle de « rêve » de changement sociopolitique au cœur de la dictature coréenne des années 70.

Pour conclure, nous dirons que les trois textes que nous présentons dans ce recueil sont comme des branches du grand éventail du théâtre coréen contemporain. Nous espérons que le lecteur francophone pourra s'y sentir dépaysé et trouver parmi ces textes une nouvelle approche d'un autre théâtre et d'une autre culture. Signalons que nous avons choisi ici la transcription-translittération du coréen en alphabet latin proposé par le système de G. M.

McCune et E. O. Reischauer<sup>14</sup>.

Voici quelques brèves indications pour faciliter la lecture avec le système McCune-Reischauer que nous conservons, faute de mieux<sup>15</sup>. Les voyelles se lisent comme en italien (e = é, u = ou). Les voyelles avec accent peuvent se lire ainsi : le [ò] comme le « o » de « homme » ou « porte » et le [ù] difficile à prononcer comme le « e » dans « de », « le ». Le [æ] se prononce « ai ». Les sons [ch] et [j] se lisent respectivement « tch » et « dj », tandis que le [g] se lit comme dans « gué » et « gui ». Des consonnes se prononcent comme le [h]. Certaines sont accompagnées d'une apostrophe et se lisent comme en anglais : [k'] (cat), [t'] (tea), [p'] (pay) ou [ch'] (chat). Le [r] est roulé comme en espagnol et le [s] n'est jamais prononcé « z » d'où la graphie Silla au lieu de Shilla.

Cathy Rapin et Im Hye-Gyông

*Cathy Rapin est professeur de langue et littérature françaises attaché au département de français de Hangeuk University of Foreign Studies (HUFS) à Séoul, metteur en scène et chercheur sur le théâtre coréen contemporain. Elle a publié L'Invisible et le Théâtre coréen de Ch'oe In-Hun, Presses Universitaires du Septentrion, 2001.*

*Im Hye-Gyông est professeur de langue et littérature françaises à l'Université Sookmyung à Séoul, membre du groupe « Théories et pratiques du théâtre », de l'« Association de lecture et mise en espace du théâtre » et de l'« Association des femmes de théâtre coréennes ».*

*Toutes deux ont obtenu le prix 2003 de la traduction théâtrale de la Korean Literature Translation Institute.*

## NOTES

1. Yu Ch'i-Jin (1905-1974) une des personnalités de l'histoire du théâtre moderne coréen, auteur prolifique ayant laissé une trentaine de pièces, et qui aura été le premier président du théâtre national (en 1950) et du I.T.I coréen (International Theatre Institute), mais aussi directeur d'une école de théâtre, le « Drama Center », à Séoul.

2. C'est au cours du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'apparaît un chanteur-acteur, sorte de ménestrel qui devient au XIX<sup>e</sup> le chanteur de *p'ansori*. La conception de ce chant s'est faite dans le creuset de plusieurs traditions dont les chants et rituels chamaniques. Le *p'ansori* est un long poème narratif chanté, avec des passages parlés, par un seul chanteur, ou une chanteuse, accompagné d'un percussionniste.

3. *Quand le printemps arrive à la montagne et aux champs* (traduit par Im Hye-Gyông et Cathy Rapin), Le Milieu du jour, Paris, 1992.

4. Le conte *Hänsel et Gretel* des frères Jacob et Wilhem Grimm, 1<sup>re</sup> édition en 1812, *Contes*, Gallimard, 1976.

5. 1995 : (avril-juillet), premier festival en l'honneur d'un dramaturge coréen avec O T'ae-Sòk pour ses trente ans de carrière.

6. Son Chin-Ch'aek (Sohn Jin-Chaek), né en 1947, est le fondateur, en 1987, de la compagnie Mich'u (Michoo), dont le nom signifie beauté et laideur. Il a monté plus de cent pièces nourries des différents spectacles de la tradition pour une création éclairée en s'appropriant également les recherches des théâtres occidentaux. On lui attribue le coparrainage de la naissance du *madang-nori*, un genre populaire, amalgamant les différents arts du spectacle de la tradition avec l'esthétique contemporaine. Il a débuté sa carrière de metteur en scène en 1974 qu'il poursuit jusqu'à aujourd'hui. Son Chin-Ch'aek est aussi un formateur depuis les années 80, créant des lieux de rencontre pour les étudiants, et en 1997, il a fondé son école de théâtre l'« Institut de théâtre Mich'u » couplé avec « la compagnie orchestrale coréenne Mich'u ».

7. Festival Ch'oe In-Hun, 1996, à Yesulüi Chòndang (Centre des arts) du 1<sup>er</sup> juin au 24 juillet : 1<sup>er</sup>-16 juin, *Quand le printemps arrive à la montagne et aux champs*, metteur en scène Son Chin-Ch'aek, compagnie Mich'u. 22 juin-7 juillet, *Il était une fois, hwòi hwòi*, metteur en scène, Manuel Lutgnhorst, compagnie Mich'u. 12-24 juillet, *Tung, tung, le tambour de Nangnang*, metteur en scène, Son Chin-Ch'aek, compagnie Mich'u.

8. *La Place* (traduction Ch'oe Yun et Patrick Maurus), Actes Sud, 1994.

« Le bout de la route nationale » (traduction Maryse Bourdin), in *Koreana*, vol. 2, n°1, printemps 1996. *Réflexions sur les masques* (traduit par Kang Gobae), Cric-Racine, 2002.

9. Metteur en scène et fondateur de la compagnie Jayu, membre de l'Académie coréenne des Arts depuis 1991, Président de l'Association nationale du théâtre de Corée de 1979 à 1982, élu plusieurs fois président du ITI dès 1983. Prix Il Min et Prix Nikkei Asie pour la culture en 1998. Ancien président de la Korean Culture and Arts Foundation en 2000.

10. Nous pouvons citer quelques exemples de textes de l'époque comme *La Forteresse Namhan* (1973) de Kim Ui-Gyòng (né en 1936), mettant en scène les conflits politiques des ministres coréens à la veille de la reddition de leur forteresse assiégée par les forces chinoises, en 1636 ; la pièce *Cadenza* (1978) de Yi Hyon-Hwa (né en 1943) est également un de ces fameux retours sur l'histoire coréenne à travers, ici, l'assassinat du roi Tanjong (1441-1457) par son oncle, le futur roi Sejo (1417-1468).

11. Le poète Kim Chi-Ha et le chanteur Kim Min-Gi deviennent les figures emblématiques de cette lutte. Du côté théâtral, le *madanggik*, un théâtre politique d'intervention (ou théâtre de place publique), né en 1963, renouvelle la scène et opère directement sur l'actualité politique en provoquant et poussant le public à se « manifester ». D'un autre côté, le théâtre politisé expérimente plusieurs formes comme le théâtre documentaire, historique, contestataire, tandis que d'autres déchirent le texte-dialogue pour redécouvrir le corps en action et chercher un théâtre total proche des spectacles traditionnels.

12. Cf. dans la même collection la pièce de Hò Kyu *Muldoridong, à la courbe des eaux*, avec le poème de Park Hyun-Ryong sur les *Masques de Hahoe* (N. d. E.).

13. 1970, suicide par le feu de l'ouvrier Chòn T'ae-II contre l'exploitation sociale. 1972, loi martiale, restriction des libertés y compris la liberté de parole. 1973, kidnapping et tentative d'assassinat du leader de l'opposition Kim Dae-Jung. 1974, assassinat de la femme du président Park. 1975, arrestations arbitraires des opposants à la politique du président. 1979, manifestations nationales et assassinat du président et de son garde du corps.

14. Le McCune-Reischauer : romanisation du coréen créé en 1939 et révisé en 1984, adopté par une majorité de chercheurs et traducteurs. Il est censé reproduire la prononciation coréenne standard. (La collection « Scènes coréennes » adopte pour le Mc Cune la variante graphique d'un accent grave au lieu d'un circonflexe inversé sur les « o » et « u ». N. d. E.)

15. En l'absence d'un système pouvant être rapidement lisible aussi bien par les spécialistes que par le grand public et respectant la prononciation existante avec, par exemple, ses modifications consonantiques, puisque les consonnes se transcrivent différemment selon leur place.