



Dictionnaire des théâtres du monde

Corée (Le théâtre en)

Il existe à Séoul, dans le seul quartier de Daehangno, plus de quatre-vingts théâtres publics et privés ; dans l'ensemble de son territoire, la Corée compte plus de 200 Centres publics d'art et de culture. Malgré les obstacles qu'ont pu représenter une ouverture tardive sur le monde extérieur, la colonisation japonaise et la guerre de Corée, le théâtre coréen a su accompagner l'essor économique du pays et y inscrire l'histoire de son évolution.

Le théâtre traditionnel coréen

Les arts du spectacle doivent beaucoup au [chamanisme](#). Il s'agissait d'abord, comme le symbolise le caractère chinois mu (chamanisme) d'assurer le lien entre la terre et le ciel. Et pourtant des représentations sacrées offertes aux dieux par les chamanes est sorti le théâtre traditionnel, sorte de théâtre total associant la musique (ak), le jeu au sens large (hi), et le récit dramatique (kùk). Sous la dénomination de théâtre traditionnel, on regroupe le talchum (théâtre masqué ou théâtre de danses masquées), le koktukaksi ([théâtre de marionnettes](#)) et le pansori (ou récit épique à une voix avec percussionniste, qui devient changkùk sous sa forme opératique tardive). Le koktukaksi, apporté par des troupes ambulantes, est aussi reparti avec elles, raison pour laquelle il n'en reste aujourd'hui qu'une seule forme. La thématique en est très typique : satire des vanités des grands, des abus d'autorité, des conflits de classe et des rivalités entre épouses et concubines. Ce genre se présente aussi comme une métaphore des principes naturels qui régissent la vie des hommes soumis à la loi du plus fort.

Le talchum, théâtre masqué

Dès le VI^e siècle, le théâtre de masques, conçu par le peuple et pour le peuple, connut un peu partout une vogue qui dure encore. Moins raffinés que ceux des civilisations voisines, ces masques gagnent en humanité et en spontanéité ce qu'ils perdent en hiératisme symbolique. De prime abord un peu grossiers, ils permettent aux spectateurs l'identification avec des personnages qui leur ressemblent. Leurs franches et vives couleurs, l'outrance de leurs traits, donnent la priorité à l'expression dramatique. Avec simplicité, mais sans simplisme, ces masques rendent compte des émotions humaines. Masques tantôt souriants, étonnés ou espiègles, tantôt méchamment satiriques qui déforment les faces et les corps de personnages traditionnellement moqués, comme les yangban, hauts fonctionnaires honnis. Les thèmes varient d'une province à l'autre : dans le sud, au caractère franc et sans détour, des masques particulièrement grotesques expriment la fronde contre le pouvoir central ; dans le centre-ouest, terre de chamanisme, la satire passe par l'emploi de masques d'incantation.

Par une [gestuelle](#) calquée sur la vie quotidienne, par des dialogues qui font avancer le récit, par des parties chantées faites pour exalter les personnages, ce théâtre de masques fort peu sentimental, fait se confronter des caractères tranchés, source de divertissement.

Le pansori

Le pansori met en scène deux personnes, le kwangdae, chanteur, et le kosu, joueur de tambour. Cet art, mis en forme à la fin du XVII^e siècle, s'est transmis de maître à disciple. Au XVIII^e siècle le répertoire comptait 12 pièces (madang) ; l'on estime aujourd'hui que cet art résulte du croisement des rituels chamaniques (kut) avec des légendes de paysans ou de pêcheurs : pour cette raison ce

genre si particulier de divertissement populaire a pu se développer et se maintenir. Puis, au milieu du XIXe siècle, les notables (yangban) ont jugé seuls certains sujets dignes de leur intérêt : seulement cinq des douze pansori sont parvenus jusqu'à nous. La spécificité du pansori tient à l'exceptionnelle qualité poétique du texte, long récit mêlé de dialogues, qui lui a conféré son statut de spectacle en solo. Les parties chantées très formalisées (sori) alternent avec des passages parlés plus libres (aniri) : récit chanté ou non de l'intrigue, description de batailles ou de paysages, méditation sur le sens de la vie ou blagues grossières ; l'interprète mime parfois des personnages, incarne les dialogues mais la gestuelle, par contraste, est très retenue, très codifiée, bien plus que dans la danse de masques. Un lien très fort unit le chanteur à la fois au joueur de tambour et au public : ce lien, nommé le chuimsae, consiste à relancer sans cesse le chanteur par des exclamations très codées et rythmiquement marquées, à l'encourager, à le féliciter. Cette participation du joueur de tambour, et surtout du public, forme un fond continu si présent que la barrière séparant la scène de la salle s'abolit, et que l'on retrouve l'esprit de communication, presque de communion, qui devait être celui des origines, lorsque ces œuvres se donnaient sur le pan, cet espace ouvert dans le village où l'on se rassemblait pour entendre le sori, le chant. À cet appel aux sources vives du théâtre traditionnel le pansori se doit de garder aujourd'hui encore un fort impact sur un public très impliqué et enthousiaste, lors des nombreuses représentations données, soit en extraits, soit intégralement, soit encore en opéra, le changkùk, qui date du début du XXe siècle ; le chanteur y est remplacé par une troupe et le joueur de tambour par un orchestre traditionnel.

La modernisation du théâtre coréen au début du XXe siècle

À la fin du XIXe siècle sont apparus, à Kyòngsòng (Séoul), des petits espaces voués aux représentations théâtrales, mais ils étaient loin d'être de vraies salles de spectacle. En 1902 fut construit le Hyòmnyulsa, le premier Théâtre national, de fait, le premier théâtre conçu selon des normes modernes. À l'origine, les spectacles les plus représentés y étaient les pansori ou leur variante changkùk, mais les autorités japonaises en interdirent bientôt les représentations malgré leur immense popularité.

Simultanément, en 1909-1910, apparaît le sinpakùk, forme mélodramatique destinée à complaire aux Japonais, même si nécessairement le public coréen fut amené à s'y intéresser. Y étaient abordés de grands thèmes comme l'affection, l'amour, le devoir, les drames familiaux ; ce genre était encouragé dans l'idée d'offrir au public coréen un exutoire à son chagrin, une consolation à la perte de sa patrie, et une forme de fuite devant la réalité, ce qui valait mieux, somme toute, pour l'occupant japonais qu'une prise de conscience nationale et politique tournée vers les valeurs de la modernité. D'ailleurs, au milieu des années 1930, lorsque l'oppression japonaise s'est sérieusement durcie, ce genre est devenu l'art théâtral officiel, autour du théâtre Tongyang (Théâtre de l'Orient), avec sa troupe permanente, son comité de direction et son public attiré. À la fin des années 1940, on pouvait dénombrer une vingtaine de troupes en activité.

En réaction au sinpa et à ses compromissions avec l'occupant, on a vu apparaître dans les années 1920 une forme de théâtre, toute différente, liée au développement du mouvement national de résistance. Pour soutenir cette lutte, les leaders de mouvements politiques, aidés par nombre de jeunes Coréens faisant leurs études universitaires à Tokyo, se tournèrent vers le théâtre réaliste occidental. Ce théâtre, amateur au départ, lancé par l'association Towol en 1923 sous le nom de sinkùk, « nouveau théâtre », avait pour ambition de produire des spectacles professionnels. Regroupant les intellectuels au sein de l'Association de recherche pour les arts du théâtre, le sinkùk entreprit de monter non seulement des chefs-d'œuvre réalistes étrangers, mais aussi des créations coréennes. Accusé par les Japonais de pratiques subversives, le groupe fut brutalement dissous en 1939.

À la Libération, en 1945, le théâtre, à peine débarrassé du poids de la censure, se retrouve engagé dans les luttes idéologiques opposant la droite et la gauche, chacun voulant l'enrôler dans son camp. Après les trois années de guerre de 1950 à 1953, tout était à recommencer. Mais en 1956 est créée l'association chejakkùk : elle regroupe un certain nombre de jeunes artistes de théâtre qui avaient déjà joué un rôle important dans le mouvement d'éclosion d'un nouveau répertoire réaliste.

Le tournant des années 1960-1970

Le théâtre coréen a connu un bouleversement considérable durant les années 1960. De jeunes diplômés de l'université se regroupèrent pour former des troupes, en particulier la troupe d'amateurs Donginje, qui va occuper une place centrale. Certaines compagnies, très actives aujourd'hui encore, furent fondées alors ; les théâtres Sirhôm (1960), Minjung (1962), Drama Centre (1962), Kakyo, Chayu, Yòin (1964), Kwangjang (1965)... Dans les années 1970, parallèlement à la croissance économique de la Corée, le mouvement des Petits-Théâtres animé par les troupes

Donginje, a joué un rôle important. Le Théâtre national, sous sa forme actuelle, naît à la même époque (1962).

Si les années 1960 furent une sorte d'âge d'or pour la traduction du théâtre étranger, les années 1970 ont réagi à cette tendance jugée excessive, et se sont orientées nettement à la fois vers la création de pièces coréennes, et vers l'interprétation « à la coréenne » du théâtre étranger. Les grands dramaturges comme O Yòng-Jin, Yu Chi-jin, Cha Pòm-sòk, plus tard, Yun Dae-Sòng, Roh Kyong-Shik, Pak Jo-Yòl, Yun Jo-Pyong, ou O Tae-sòk sont de cette première génération. Par la suite une nouvelle génération d'artistes opéra un retour radical vers les traditions coréennes, dans l'écriture de pièces nouvelles comme dans l'adaptation de pièces étrangères. Ce mouvement ne passa pas inaperçu : il connut une reconnaissance certaine aux niveaux national et international, ce qui était une grande première ; *Tae (le Lien)*, *Chobun (Tertre)* de O T'ae-Sok, *Il était une fois* (hwò-i wò-i) de Choe In-Hun, *Hamyòl t'aeja (Hamlet)*, traduit et mis en scène par An Min-Su... Des jeunes créateurs comme Yi Hyon-Hwa, Lee Kang-Baek, Kim Sang-Yol ont rejoint des auteurs plus confirmés comme O Tae-Sok ou Choe In-Hun, en montant des pièces de théâtre oscillant entre le non-réalisme et la satire allégorique de l'époque. Période d'une exceptionnelle vitalité créatrice. Conjointement quelques œuvres étrangères authentiques connurent des succès encourageants, comme *Equus* de [Shaffer](#) (1 000 représentations en 16 ans depuis 1976, au théâtre Sirhòm, devant 200 000 spectateurs) ; le *Monologue Confession de Peter le Rouge* de Chu Song-Ung, adaptation du Rapport pour une académie de Kafka (60 000 spectateurs en quelques mois). Parvenir à donner de longues séries de représentations d'œuvres de création rendait confiance à tous, dans une période où il n'était pas rare de ne pouvoir jouer que cinq ou six fois.

Si l'on s'inscrit dans la perspective de l'histoire du théâtre coréen, on voit qu'une tendance de fond relie toute cette période, qu'on pourrait appeler le « renouvellement de la tradition par la modernité ». Cette conception a produit par ailleurs un mouvement théâtral très spécifique, nommé le *madangkùk*, issu d'une double réflexion : sur la manière dont il convenait de se situer par rapport aux avancées du théâtre occidental dans les années 1960 ; sur les moyens à trouver pour réagir à la vulgarité où l'esprit mercantile entraînait cet art. Le *madangkùk* (d'après le mot madang) aspire à un espace de jeu ouvert, abolissant la frontière entre la scène et la salle, les deux lieux ne formant plus qu'un seul et même espace dans lequel le spectateur n'est pas moins essentiel que le comédien. Le but était d'inventer un théâtre qui se libère des thèmes et formes issus de l'histoire de la colonisation, et retrouve l'esprit et le contenu du jeu traditionnel, pour le faire renaître dans le présent. Dans ces spectacles, se mêlaient dialogues comiques et satiriques, acrobaties, bouffonneries, danse, chants, [pantomimes](#), chants rituels, ce qui produisit une forme générale englobant des aspects historiques, documentaires, mais aussi réalistes et [expressionnistes](#). L'idée, et l'espoir, étaient de réussir à fondre dans cette nouvelle approche du théâtre le folklore et la vie, l'action et la fête.

Parmi ces artistes émergent surtout Hò Kyu, et sa troupe Minye – qui a inauguré véritablement le *madangkùk* – et la troupe Yòn-U. Parallèlement, le poète Kim Ji-Ha ou le metteur en scène Yim Jin-Taek, dès leurs débuts en 1973, développent un aspect beaucoup plus engagé politiquement. Le théâtre madangkuk doit avoir une fonction qui dépasse les simples manifestations artistiques pour devenir un mouvement culturel et social qui propose à ses membres de participer à une communauté de vie. Sous la période de la dictature, ils ont joué un rôle dans le combat pour la démocratisation, et, de nos jours, ils continuent à œuvrer pour surmonter la division du pays.

Le théâtre et la modernité, les années 1980

C'est durant cette période qu'ont surgi 30 petits théâtres dans le quartier des universités (Daehangno) à Séoul et 50 Centres d'arts et de culture ont été construits dans tout le pays sur le modèle européen de la [décentralisation](#) théâtrale. Nombre de petites troupes qui avaient démarré en même temps que la Donginje sont aujourd'hui professionnelles, chacune ayant affirmé son identité propre, que ce soit Yòn-U, Michu, Mokhwa ou Sanullim, et toute la nouvelle génération qui s'est imposée, entre les années 1990 et aujourd'hui, a grandi dans cet environnement. Ainsi s'est trouvé levé l'obstacle majeur que représentait le manque de salles de spectacle, et a été offerte l'infrastructure qui fonctionne toujours aujourd'hui. On peut dire que la Corée a subi ce brusque développement quantitatif d'une manière un peu chaotique. Durant cette période de ces folles dépenses d'énergie, on a vu beaucoup de troupes surgir mais autant disparaître.

Cette mutation sera encore accélérée quand, en 1988, à l'occasion des jeux Olympiques, la Corée va découvrir un véritable panorama des théâtres du monde entier. Les créateurs furent amenés à réfléchir sérieusement sur leurs pratiques théâtrales. Ces rencontres devaient être le creuset du formidable développement des festivals de théâtre et des échanges internationaux qui allaient marquer les années 1990.

Le théâtre coréen aujourd'hui

Malgré une instabilité financière endémique et un combat à mener en permanence pour mobiliser le public, le théâtre est parvenu à connaître une croissance remarquable, tant au niveau de ses infrastructures que de la diversité des spectacles proposés, qui permettent d'élargir l'offre aux différentes catégories sociales et tranches d'âge d'une population coréenne qui a connu un fort taux de croissance durant les années 1990. Citons les principales tendances de la création théâtrale coréenne d'aujourd'hui :

1. Un réalisme de tradition aristotélicienne : la plupart des pièces sont écrites dans un style réaliste, afin de s'adapter au goût d'un public peu au fait d'une écriture spécifiquement théâtrale. Cette situation est dans la suite logique des choix effectués dans les années 1970, où étaient principalement montées des pièces anglo-saxonnes, notamment américaines, ce qui était en quelque sorte une manière de jouer la sécurité, sinon la facilité, tant du côté de la production que de la réception. Le répertoire a fait la prospérité des petits théâtres tout au long des années 1980-1990. Pourtant ce genre a fini par périr, victime de son succès et de sa récupération par de nouvelles équipes aux visées plus commerciales qu'artistiques.

2. Des rencontres avec l'Occident, une ouverture au monde : même si ses livres étaient interdits à la vente, le théâtre de [Brecht](#) a eu beaucoup d'influence dès les années 1960, et lorsque la censure a été levée, durant les années 1980, on a pu voir éclore de partout des mises en scène de ses pièces. Le théâtre madang, joué jusqu'alors en plein air, a commencé à être donné en salles et on lui a appliqué les théories brechtiennes de la mise en scène.

On s'est donc mis à monter des pièces historiques qui permettaient d'aborder des questionnements politiques et sociaux. En même temps, il y avait là une telle correspondance avec les traditions populaires de proximité avec le public et de jeu avec ses réactions spontanées, que cela a produit des spectacles plutôt réussis pour leur pouvoir de réactivité et leur dynamisme.

Parallèlement, un autre courant majeur de la pensée occidentale a marqué beaucoup de créateurs, et amené le développement d'un théâtre plus expérimental influencé par Artaud. Cette recherche a conduit vers un théâtre de plus en plus visuel et a permis de développer une technologie sophistiquée au service de la production d'images toujours plus fortes : les mises en scène des *Cenci* d'Artaud ou du Hamlet-machine de [Müller](#) par Chae Seong-Hun, ou, pour les créations coréennes, des pièces comme *l'Eau lourde*, ou *Ot kut* dans une scénographie de Yun Jeong-Sòb. D'un autre côté, les théories d'un [Grotowski](#), ses réflexions « pour un théâtre pauvre », ont conduit vers un plus grand dépouillement et rencontré les attentes de beaucoup. Un metteur en scène-auteur comme O Tae-Sòk, avec sa troupe Mokhwa, a su faire vivre cette autre tendance occidentale, par le travail qu'il accomplit sur le corps des comédiens et sur la simplification radicale du rapport aux objets.

3. Réappropriation du jeu traditionnel : la reprise des techniques de jeu traditionnelles, dans les années 1990, vise plutôt à rendre le contenu d'une pièce plus immédiatement perceptible au public en utilisant les codes familiers à la mentalité et à la sensibilité coréennes. On utilise les modes de jeu traditionnels au sein de créations d'aujourd'hui pour les intégrer totalement à des sujets modernes qu'ils éclairent de leur verve et de leur gaîté. Par exemple le *Ogu*, monté par la troupe Yònhidan de Yi Yun-Taek, qui se joue sans interruption depuis 1989. Il s'agit à la fois d'un rituel de deuil, et d'une réflexion sur le chemin à suivre pour partir en paix. Le contenu parle immédiatement à la mentalité coréenne, avec ces jeux entre la vie et la mort, et la manière dont les rituels établissent le lien entre ces deux mondes, ce qui justifie pleinement le recours à des modes de jeux traditionnels. Cette tendance est en train de se développer, même lorsqu'il s'agit de monter des pièces étrangères, et de nombreuses jeunes troupes cherchent à fondre ainsi ces œuvres dans le paysage mental coréen. Ce mouvement a continué, et s'est renforcé, par exemple avec le spectacle *Wuturi*, œuvre de théâtre total, mis en scène par Kim Kwang-Lim, qui a stupéfait les spectateurs du [Théâtre du Soleil](#) en septembre 2004.

Élargissement du domaine du spectacle – pour un théâtre populaire

Qu'on s'en réjouisse ou qu'on le déplore, la [comédie musicale](#) est le genre qui se trouve aujourd'hui au cœur du théâtre coréen. Ses débuts remontent aux années 1960, et, dès le début des années 1980, elle a prouvé sa capacité à monter des spectacles géants. La reprise réussie de succès de [Broadway](#) ayant su rassembler un nouveau public, l'heure était venue de créer les musicals coréens propres. À partir de 1994, avec le triomphe de *Une fille chez les voyous*, le nombre de troupes et d'œuvres a connu une progression rapide. Le *Myòngsòng Hwanghu* (la Dernière Impératrice) de A-com, créé par Yun Ho-Jin, a été très bien reçu à New York, berceau du genre, et à Londres. Il est joué en 2007 pour la douzième année consécutive. Le musical *Métro ligne 1*, transposition à Séoul d'un musical allemand, créé en 1994, a passé le cap des 1 000, puis des 3 000 représentations (plus qu'en

Allemagne !), et ce n'est qu'un exemple parmi d'autres de musicals étrangers adaptés, tels que les donne régulièrement le théâtre Hakjòn, dirigé par le musicien et metteur en scène Kim Min-Ki. Bien sûr, les conditions d'exercice de la profession ne sont pas toujours faciles, et les gens de théâtre sont loin de vivre dans l'aisance. Pourtant, il y a plus de 200 compagnies qui travaillent, rien qu'à Séoul, et 50 universités possèdent des départements d'études théâtrales, d'où sortent la plupart des praticiens. Si l'on veut parler en termes de rentabilité, les plus gros succès concernent généralement les chefs-d'œuvre du répertoire étranger, ou des reprises de pièces coréennes ayant déjà bien marché, mais dans de nouvelles versions, avec de nouveaux points de vue de mise en scène. Il n'est pas exagéré de dire que la Corée est bien le pays d'Asie où le théâtre moderne est le plus dynamique, et le plus créatif. Le gouvernement et les collectivités locales ont préparé un projet de revitalisation du théâtre et un programme d'éducation artistique qui se met en place dès 2005, et souhaitent toucher bientôt les fruits d'autant de passion et d'efforts pour aller à la rencontre du public.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

- La Compréhension historique du théâtre coréen , [S. l. ?], [1977?] <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb39442442n>
- [Culture coréenne] , Paris : Scanner, 1981- <http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/cb34369962w>

Rédacteur(s)

[J. CHOE](#)

Édition Bordas 2008

Classement

Cet article relève de la spécialité [Espace asiatique](#)
Zone(s) géographique(s) : Corée du Sud

Voir aussi

Citations pertinentes de cet article dans le dictionnaire : Schaffer O Yong-Jin Chi-jin (Y.) Pom-sok (C.) Dae-Song (Y.) Kyong-Shik (R.) Jo-Yol (P.) Jo-Pyong (Y.) Tae-sok (O) In-Hun (C.) Min-Su (A.) Hyon-Hwa (Y.) Kang-Baek (L.) Sang-Yol (K.) Song-Ung (C.) Tae Chobun Il était une fois Hamyòl t'aeja Hamlet Equus Monologue Confession de Peter le Rouge Kyu (H.) Jin-Taek (Y.) Brecht (B.) Artaud (A.) Grotowski (J.) Seong-Hun (C.) Jeong-Sob (Y.) Eau lourde (l') Ot kut Yun-Taek (Y.) Kwang-Lim (K.) Ogu Wuturi Ho-Jin (Y.) Min-Ki (K.) Une fille chez les voyous Myongsong Hwanghu Métro ligne 1

Article à retrouver sur : <https://dictionnaire.artcena.fr/articles/lexique-coree>