Cahiers d'ethnomusicologie
Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles

3 | 1990
Musique et pouvoirs

Tashiraegi

En Corée, pas de retour après la mort si ce n'est dans un Trésor culturel intangible

Keith Howard

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff

Édition électronique
URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2387
ISSN : 2235-7688

Éditeur
ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée
Date de publication : 1 janvier 1990
Pagination : 119-139
ISBN : 2-8257-0423-7
ISSN : 1662-372X

Référence électronique
Keith Howard, « Tashiraegi », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 3 | 1990, mis en ligne le 15 octobre 2011, consulté le 22 avril 2019. URL : http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/2387

Article L.111-1 du Code de la propriété intellectuelle.

TASHIRAEGI
En Corée, pas de retour après la mort si ce n'est dans un Trésor culturel intangible*

Keith Howard

Introduction[1]

Les mouvements de sauvegarde et de conservation suivent des voies similaires dans divers pays, comme l'atteste une comparaison des travaux de Turino (1984), El Shawan (1984) et Henry (1989). Lorsqu'ils se superposent à l'élan nationaliste, la tradition est redéfinie ou réinventée (Hobsbawm 1983: 7), comme Kim Kwang-ŏk (1988) l'a démontré pour la Corée. Dans bien des cas, l'appel initial à la préservation s'avère donc être un stratagème politique, ou bien il risque d'être approprié par tel ou tel groupe d'intérêt. L'authenticité peut être garantie en forçant des chercheurs à revendiquer la «restauration» ou la «conservation». Il faut aussi l'appui de jeunes citadins appartenant essentiellement à la classe moyenne, susceptible de former le nouveau public qui apprécie ce qui faisait partie jadis des traditions populaires locales ou des formes culturelles aristocratiques d'accès difficile. Ce public exige qu'il y ait «restructuration» ou «changement» pour trouver de quoi se divertir dans ce qui est «ancien». Puis les musiciens descendent dans l'arène: certains se mettent d'accord pour satisfaire leur nouveau public, alors que d'autres refusent de compromettre ce qu'ils ont appris et qu'ils considèrent comme leur patrimoine.

Ma position théorique ayant été exposée ailleurs (Howard 1989a: 241-62; 1989b: 203-16), je me borne à réitérer ici que la sauvegarde et la conservation donnent lieu à un conflit complexe de pouvoir entre groupes ayant des objectifs et des intérêts différents. Dans ce qui va suivre, j'essaierai de montrer comment ce conflit a conduit à la sauvegarde du *tashiraegi*, un divertissement visant a priori à maintenir éveillée la parenté avant un second enterrement du défunt.

---

* Traduit de l'anglais par Isabelle Schulte-Tenckhoff.

[1] Cet article a été rédigé dans le cadre d'un projet financé par le Leverhulme Trust. La romanisation du coréen suit le système McCune-Reischauer, révisé par le Ministère coréen de l'éducation (anon. 1961, 1988).

Le mouvement de sauvegarde et de conservation en Corée

Park Chung-hee, l'homme fort de l'armée qui gouverna la République de Corée de 1961 jusqu'à son assassinat en 1979, chercha à se faire reconnaître comme nationaliste en promulgant, en 1963, la Loi 961 relative à la classification des trésors nationaux (*Munhwajae poho pŏp*). A l'époque, les Coréens se sentaient inférieurs à leurs voisins (Hong 1973; Kim 1976: 10-13 *passim*), si bien que la classification proposée visait à renforcer l'identité nationale. Elle devait refléter la situation «unique» de la Corée: une histoire de 5000 ans dominée en grande partie par la tutelle chinoise et mongole, qu'écourta en 1910 une administration coloniale japonaise répressive et que vint éclipser ensuite l'occidentalisation résultant de la libération américaine. D'autre part, les ravages de la guerre de Corée furent assimilés à un appauvrissement tant culturel qu'économique, comme l'illustre notamment la législation précédant l'entrée en vigueur, en 1974, du plan quinquennal de développement culturel (Kim 1976: 18-20).

En 1964, fut créé un Bureau pour la gestion des trésors culturels (*Munhwajae kwalliguk*), incorporé au Ministère de la culture (*Munhwa kongbobu*), qui assigna aux chercheurs et à son propre personnel la tâche de compiler des rapports de terrain sur chaque genre artistique. Un des principaux recueils, le Rapport sur l'investigation cumulative d'importants trésors culturels intangibles (*Chunyo muhyŏng munhwajae chosa pogosŏ*), en était à son 165e volume en 1985. Les personnes associées au Bureau ne tardèrent pas à vanter les mérites d'une restructuration des traditions populaires, afin qu'elles puissent rivaliser sur scène avec la musique et le théâtre d'Occident (Yi Po-hyŏng, *in* Minsok hakhoe 1972: 146-69, en particulier 166; voir aussi Pak 1986: 190-95, 212-15 *passim*, et Hahn 1988: 67-74, 1989). D'autres chercheurs revendiquèrent le maintien des traditions anciennes dans leur forme la plus «pure» et «authentique» (Chang Sa-hun 1982: 347).

Les chercheurs défendent des points de vue divergents. Yang Jongsung (1988), un ethnologue, et Kim Kwang-ŏk (1988), un anthropologue social, semblent perturbés par le changement et la réinvention. En revanche, Hahn Man-young, un musicologue, ne l'est guère:

> «Il est inévitable que les festivals d'arts populaires organisés sur le plan national ou international, phénomènes nouveaux propre au XXe siècle, contribuent à transformer les arts populaires» (1989: 1).

Or, ce sont les chercheurs qui constituent les jurys lors des festivals d'arts populaires, dont Hahn (1988: 72) nous dit qu'ils étaient en 1985 au nombre de 112. C'est sur la base des rapports établis par son personnel que le Bureau recommande au gouvernement de classer tel ou tel genre Trésor culturel intangible (*Muhyŏng munhwajae*). Il n'est toutefois pas rare que les lauréats de festivals nationaux soient désignés, comme ce fut le cas du *tano kut* de Kangnŭng dans les années soixante (Howard, sous presse) et des chants agri-

coles de Chindo (*namdo tŭl norae*) dans les années soixante-dix (Howard 1989b: 205). Selon des bruits récents (1989), il n'est pas impossible que le genre *samul nori* – quartette de percussions – soit classé prochainement. Alors qu'un ensemble urbain de renommée internationale instaura cette «tradition» en 1978, le Prix présidentiel attribué lors du Concours national des arts populaires revint cette année à un ensemble rural «nouvellement découvert». Qui sera nommé Trésor culturel [2] ?

A certains égards, le système en question n'est nullement une nouveauté. D'une part, il s'appuie sur un mouvement de nationalisme culturel (selon la traduction que Robinson [1979: 143] propose de *munhwa undong*), déclenché par un soulèvement à grande échelle contre la domination japonaise, le 1er mars 1919. Ce mouvement visait à contrecarrer les tentatives japonaises d'assimilation culturelle, en classant les authentiques monuments culturels locaux. Deux de ses quatre membres fondateurs, Ch'oe Nam-sŏn (1890-1957) et Yi Nŭng-hwa (1868-1945), cherchaient les racines culturelles coréennes dans le chamanisme et les coutumes locales, situant ainsi la Corée dans le courant dominant des traditions asiatiques, distinctes de celles du Japon. D'autre part, l'établissement d'une ethnologie régionale coréenne fut favorisé par la constitution de collections ethnographiques et l'organisation de représentations folkloriques, toutes deux inspirées par Son Chin-t'ae (né en 1900) et Song Sŏk-ha (1904-1948) (cf. Janelli 1986). Les productions «intangibles», comprenant les arts populaires et les savoirs-faire individuels, se trouvaient ainsi placées à côté des vestiges architecturaux et artistiques «tangibles». Deuxièmement, la terminologie choisie ainsi qu'une bonne partie de la bureaucratie reflètent des systèmes similaires existant au Japon et à Taïwan: jusqu'en 1945, nombre de chercheurs et d'administrateurs gouvernementaux coréens avaient d'ailleurs été formés au Japon.

Jusqu'en 1988, quatre-vingt-trois Trésors intangibles avaient été classés par le gouvernement central, dont quarante-neuf étaient des genres appartenant à la musique, à la danse et au théâtre. Quelque deux cents Trésors culturels humains (*in'gan munhwajae*) bénéficiaient de bourses mensuelles de 250,000 wŏn (410 $), en tant que «détenteurs» (*poyuja*) de genres particuliers méritant d'être sauvegardés, enseignés et représentés (Kungnip kugagwŏn 1982: 432-40; Munwa kongbobu 1983, 1985, 1986). Les chiffres pour 1984 indiquent un nombre supplémentaire de trente-quatre Trésors intangibles provinciaux, ainsi que plus de deux mille Trésors culturels tangibles nationaux et provinciaux: monuments, documents, tableaux et sculptures.

---

[2] Je tiens à remercier Yang Jongsung de m'avoir fourni cette information.

Que faut-il sauvegarder ?

Étant donné que le système coréen est financé par le gouvernement central, il n'est pas surprenant de constater que le premier Trésor culturel intangible fut la musique du rite destiné aux ancêtres royaux (*chongmyo cheryeak*). Les Trésors humains désignés étaient tous membres de l'Institut national de musique classique. Toutefois, comme le système visait à renforcer l'identité nationale, il y incorpora également, dès le début, les traditions régionales. Ainsi les théâtres masqués et dansés de Yangju, T'ongyŏng et Kosŏng, le rituel villageois d'Ŭnsan et la danse en cercle des femmes (*kanggangsullae*) de Haenam et Chindo furent-ils classés entre décembre 1964 et février 1965. Parallèlement, on encourageait l'artisanat traditionnel: la fabrication de chapeaux fut classée Trésor intangible N° 4, et celle de laques incrustées, Trésor intangible N° 10. L'une et l'autre étaient significatives. Le chapeau en bambou et en crin de cheval, porté en Corée vers la fin de la dynastie des Chosŏn (1392-1910), avait été conçu pour couvrir le chignon occipital, et il se mua en un symbole d'identité nationale après que les Japonais eurent ordonné aux Coréens de le couper. La fabrication de laques incrustées, en dépit d'une histoire qui remonte aux forteresses chinoises du nord-ouest du pays, a graduellement été associée à la royauté coréenne; des objets de ce type furent découverts parmi les vestiges du VIII[e] siècle mis au jour à Kyŏngju, capitale des Shilla. La tradition artisanale coréenne est distincte de celle du Japon, et la plupart des Coréens lui attribuent une grande valeur (Lee Jongsoek, sous presse).

Par comparaison, les genres cérémoniels associés à la mort ont mis à l'épreuve l'efficacité et les avantages de l'appel à la classification, car ils s'enracinent dans un système de croyances contraire au penchant occidentalisant du régime aussi bien qu'au goût du public bourgeois. Les données du recensement officiel font état de quelque réticence à admettre l'existence du chamanisme ou de l'animisme (Chang Chu-kean 1982: 60; Young 1980).

De l'avis de nombreux chercheurs, la religion populaire se réduit à des croyances traditionnelles «dégradées» auxquelles n'adhéreraient que «des femmes inférieures... des basses classes» (voir par exemple Lee 1981: 25), quand ils ne se plaignent pas qu'en valorisant ces croyances, les premiers nationalistes culturels faisaient le jeu des Japonais en dévoilant le caractère «arriéré» des Coréens (voir par exemple Yi 1984: 77). Cette image négative était renforcée par les tentatives gouvernementales pour interdire l'accès aux lieux de pèlerinage villageois et pour supprimer les rituels chamaniques selon une loi promulguée en 1969, et par les déclarations émanant du quartier général du Nouveau Mouvement Villageois (*saemaŭl undong*) (Han 1979: 9-10; Chin 1977: 26). Dans cette mêlée, le *tashiraegi* occupait une position inconfortable: sa sauvegarde fut revendiquée par un seul chercheur et par quelques musiciens sachant l'interpréter, non pas par le gouvernement ou un public potentiel.

Le *tashiraegi*

En 1985, le *tashiraegi* de Chindo fut classé Trésor culturel intangible N° 81. Deux Trésors humains furent annoncés: Tam-hwan, président du Centre culturel de Chindo (*munhwawŏnjang*) et Kang Chun-sŏp, depuis 1981 accompagnateur de nombreux rituels insulaires.

Après un décès, on avait coutume d'exécuter un rite chamanique afin de permettre au défunt de gagner l'autre monde. A Chindo, un district insulaire comptant 82.000 habitants et situé en face de la pointe sud-ouest de la péninsule coréenne, ce rituel s'appelait *ssikkim kut* (*ssikkida* = laver [quelqu'un d'autre]; *kut* = un rite ou, plus généralement, une représentation; Howard 1989a: 159-91). Mais le défunt n'était souvent pas enterré immédiatement, car les insulaires croyaient que les vers et l'eau causaient des souffrances à l'âme. Aujourd'hui, de nombreux informateurs relatent comment des parents défunts sont revenus à la vie une semaine après leur enterrement. Le défunt était placé sur une table de pierre ou de bois à l'intérieur d'une maison en paille (*ch'obun/pinso*). Des pratiques similiares se rencontrent plus au sud, vers l'Indonésie.

Au cours de mes premières enquêtes à Chindo (1982-84), je n'ai retrouvé que deux *ch'obun* qui avaient dix ans environ. Dans un cas, la tête du défunt avait été volée, «probablement pour en faire un médicament»[3], et la croyance locale avait décrété que dans l'état où elle se trouvait, la dépouille ne pouvait pas être enterrée convenablement. Dans l'autre cas, aucun parent n'avait survécu pour s'occuper du cadavre. Depuis la classification, un *ch'obun* supplémentaire fut exécuté et filmé par la télévision nationale, KBS[4]. Là, le défunt fut enveloppé d'une toile en plastique et placé dans une caisse fermée. Des prières chrétiennes furent prononcées sur la caisse avant qu'elle soit scellée sous de la paille. En effet, le défunt n'avait plus aucune possibilité de revenir à la vie; de même, l'enveloppe de plastique retardait la décomposition, ce qui n'était guère souhaitable.

Normalement, trois ans plus tard, les villageois chargés des rites funèbres (*sangdukkŭn* ou *sangdugye*) sortaient le squelette de la maison de paille:

> «La veille de l'enterrement, les *sangdugye* recueillaient tous les os dans une caisse tressée de bambou. Ils les nettoyaient et les disposaient sur un tissu de chanvre, en utilisant un bâton pour redresser et reconstituer la colonne vertébrale. Ils les ramenaient à la maison familiale et laissaient la caisse sur le toit des toilettes pour symboliser l'utilisation des restes humains comme compost. Pendant la nuit, ils organisaient des activités, comme la confection

---

[3] Les récits du passé relatant la consommation de chair humaine abondent. Le chamane cité ici décrivit la manière dont on pouvait détecter les criminels: leur teint se foncerait, et la couleur de leurs fèces tournerait au noir.

[4] Ce documentaire, d'une durée de trois heures, fut diffusé trois nuits consécutives en 1989 aux heures d'écoute maximale.

de vêtements funéraires et des représentations, sans laisser la famille du défunt dormir, car tous devaient se montrer respectueux envers leurs parents» (Hŏ Og-in 1986).

Le fait de nettoyer et d'arranger les ossements rappelle une coutume funèbre chinoise (Ahern 1973), mais dans ce dernier cas l'exhumation a lieu six ou sept ans plus tard et les restes sont recueillis dans un pot de céramique. «Nous ramassons les ossements pour permettre aux morts de revivre», cite Ahern (1973: 204). A Chindo, l'absence de chair sur le squelette confirme que l'âme vit paisiblement dans l'autre monde; mais si les insulaires retrouvent les ossements en désordre, ils pensent que l'âme a souffert à mesure que le corps s'est décomposé.

Pour ramener la caisse de bambou à la maison familiale, les *sangdugye* se servaient d'une structure en bois (voir Chŏng Pyŏng-ho 1983: 243) qui était utilisée le lendemain comme brancard de cercueil. Le *tashiraegi* consiste en une série d'activités nocturnes visant à empêcher les gens de dormir afin qu'ils observent la piété filiale requise envers les défunts. «Le terme de *tashiraegi* remonte probablement au sino-coréen "*tashirak*", "plusieurs se réjouissent ensemble"».

L'histoire du *tashiraegi*, comme celle de la plupart des traditions populaires, n'est guère documentée. Selon divers informateurs, le rite n'avait pas eu lieu depuis soixante ans à Inji, un village situé à l'ouest, ni depuis cinquante ans à Tonji, un village situé à l'est. On me dit: «Nous ne savions pas comment il fallait faire». Mais les rapports rédigés par les ethnologues Chŏng Pyŏng-ho et Yi Tu-hyŏn pour le Bureau suggèrent une histoire plus substantielle. Ils évoquent des activités similaires dans les royaumes de Koguryŏ et Shilla (dates traditionnelles: 37 av. J.-C. à 668 ap. J.-C., et 57 av. J.-C. à 935 ap. J.-C.). Ils mentionnent en passant des activités parallèles plus récentes pour les provinces de Hwanghae et Kyŏngsang (en se référant respectivement à Kim Kum-hwa et à Yi Tong-an, qui furent entre-temps classés Trésors humains dans d'autres genres), ainsi que pour les provinces de Kyŏnggi et Ch'ungch'ŏng (Yi & Chŏng 1984: 4-7; Chŏng 1986: 317-18). Leur récit s'inspire en partie d'un manuscrit rédigé en 1982 par le président du Centre culturel de Chindo, selon lequel le *tashiraegi* appartient «à une tradition orale remontant aux Trois Royaumes» (Koguryŏ, Shilla et Paekche; Cho 1982: 1). Yi Tu-hyŏn, à partir d'enquêtes effectuées ailleurs (1969, 1979), établit une relation avec les danses masquées, en particulier le *pyŏngshin nori* qu'on retrouve plus au nord. Il est peut-être plus significatif encore que Yi et Chŏng reproduisent une entrée des Annales du roi Sŏngjong, datée de mai 1474, qui décrit des musiciens engagés pour une cérémonie funèbre[5].

Pour l'histoire orale plus récente, les deux rapports adressés au Bureau se réfèrent à un chamane des îles, Pak Pyŏng-ch'ŏn. Celui-ci affirme que les cha-

---

[5] Zhang Wei Hua (1989) décrit un divertissement important donné aux invités par les Ming à la mort de la sixième femme de Ximen, relaté dans le Jing Ping Mei chinois.

manes et leurs familles étaient classés au sein de l'association des chamanes (*shinch'ŏng*) en tant que prêtres héréditaires (*tan'gol*), interprètes de musique vocale (*kwangdae*), accompagnateurs (*chae-bi*), acrobates et autres (*chaein*), messagers et quincailliers[6]. Pak avance que les ménages aristocratiques (yangban) engageaient de bons interprètes (*kwangdae* et *chaebi*) au sein du *shinch'ŏng* (Chŏng 1986: 319-20).

La relation entre chamanes, musiciens et danseurs semble toujours avoir été étroite, entre autres parce qu'ils étaient jadis regroupés dans la basse classe des *ch'ŏnmin* et frappés du même ostracisme[7]. Les textes confirment cette relation pour le *tashiraegi* par un arbre généalogique (1984: 61; 1985: 342) reproduit en fig. 1. Pour diverses raisons, celui-ci donne une image déformée:

- il y a plus de quatre lignages de chamanes à Chindo;
- Cho Tam-hwan (né en 1934) est peintre et non pas chamane, et il n'est pas apparenté à Pak Pyŏng-ch'ŏn;
- la relation entre la famille Ch'ae, Ku et Kwak n'est pas explicitée. Kwak (né en 1921) a pratiqué le chamanisme avec des membres du lignage des Ch'ae et il a peut-être aussi partagé un terrain avec eux[8]. De plus, Ku, qui est mort en 1983, avait participé à la première représentation moderne de *tashiraegi* en tant que vieillard et non pas moine de Kwak.
- Kang Chun-sŏp (né en 1932) a initialement appris le chant épique (*p'ansori*) auprès des membres de l'association des chamanes, mais il a travaillé jusqu'en 1981 en dehors de Chindo. A son retour, il a été inscrit brièvement comme disciple de Pak Pyŏng-ch'ŏn pour le *ssikkim kut*. Combien a-t-il appris de Ku, comme le suggère la fig. 1, et combien de Pak?
- Kim Kwi-bong (né en 1934) a enseigné loin de Chindo mais il y est revenu pour hériter des champs de son père. Il nie un héritage chamanique et affirme avoir appris la musique chamanique, qui lui assure maintenant la plus grande partie de son revenu, de Pak Man-jun et Kang Han-su. A leur place en fig. 1, Pak Pyŏng-ch'ŏn est inscrit comme le maître de Kim.

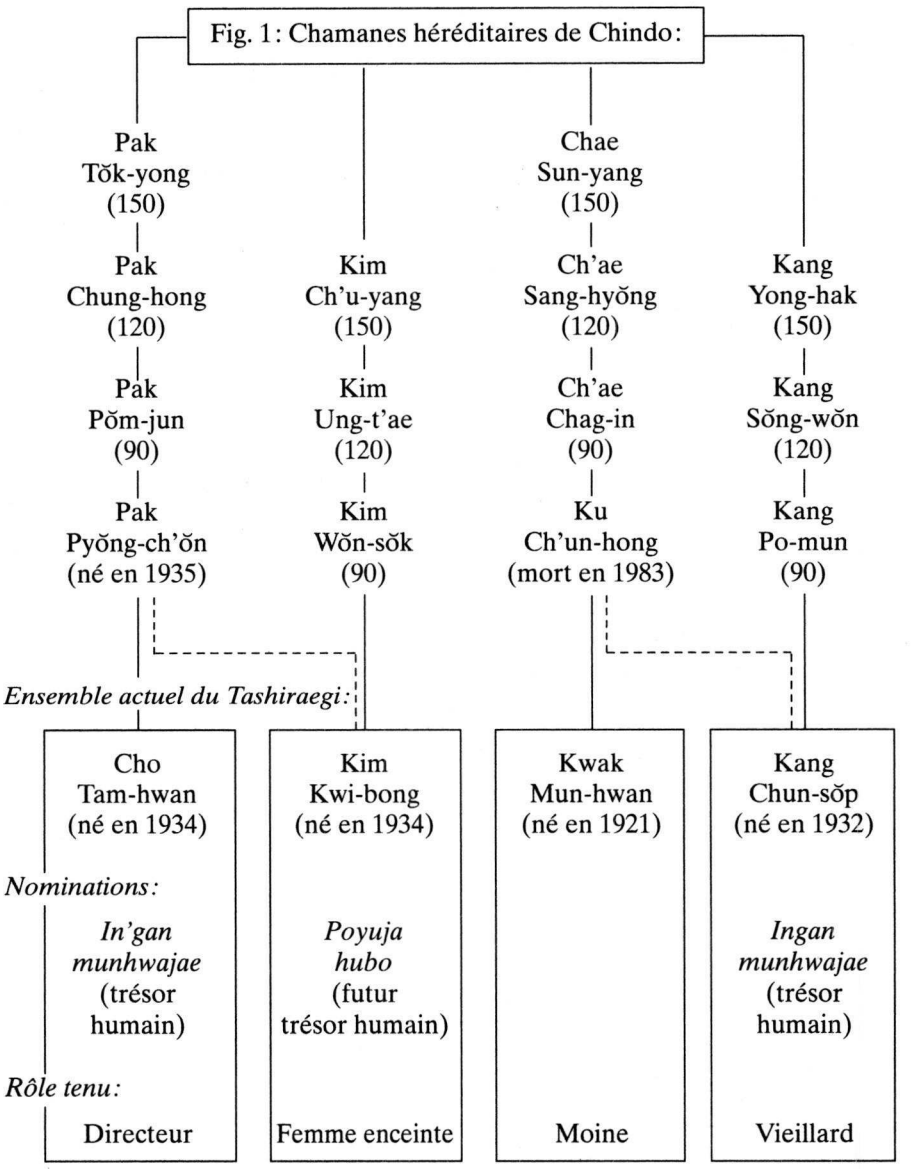
Selon Pak, les familles plus pauvres n'étaient pas en mesure d'engager des interprètes et organisaient de ce fait leur propre *tashiraegi*. Cela donne lieu à une autre optique, fort différente, du *tashiraegi*, qui perdure au-delà de ce qui

---

6 Cette occupation est moins fallacieuse qu'il n'y paraît, car dans l'ouvrage de Czaplicka de 1914, il est dit que les chamanes yakoutes travaillaient le métal pour acquérir des pouvoirs magiques.

7 Les ethnographes japonais Akamatsu et Akiba, décrivant les instituts qui formaient les filles de joie (*kwŏnbon*) dans les années trente, précisent qu'à Namwŏn il y avait quatre filles originaires de familles de chamanes sur les dix apprenties, et à Kwangju, dix sur vingt-et-une (cité in Kim Woo-ok 1980: 51-53). Les sources relatives à un institut de musique (*chaein ch'ŏng*) à Kyŏnggi au XVIII[e] siècle rappellent également les données des associations chamaniques.

8 Dans le sud-ouest, les chamanes héritaient du droit d'exécuter des rites dans un domaine particulier, le *tan'gol p'an*. Ces droits pouvaient être vendus à un autre chamane. Voir Kim T'ae-gon (1982: 224) et Howard (1989a: 162).



Note: l'âge figure entre parenthèses.

Références: Chŏng & Yi 1984: 61; Chŏng 1986: 342.

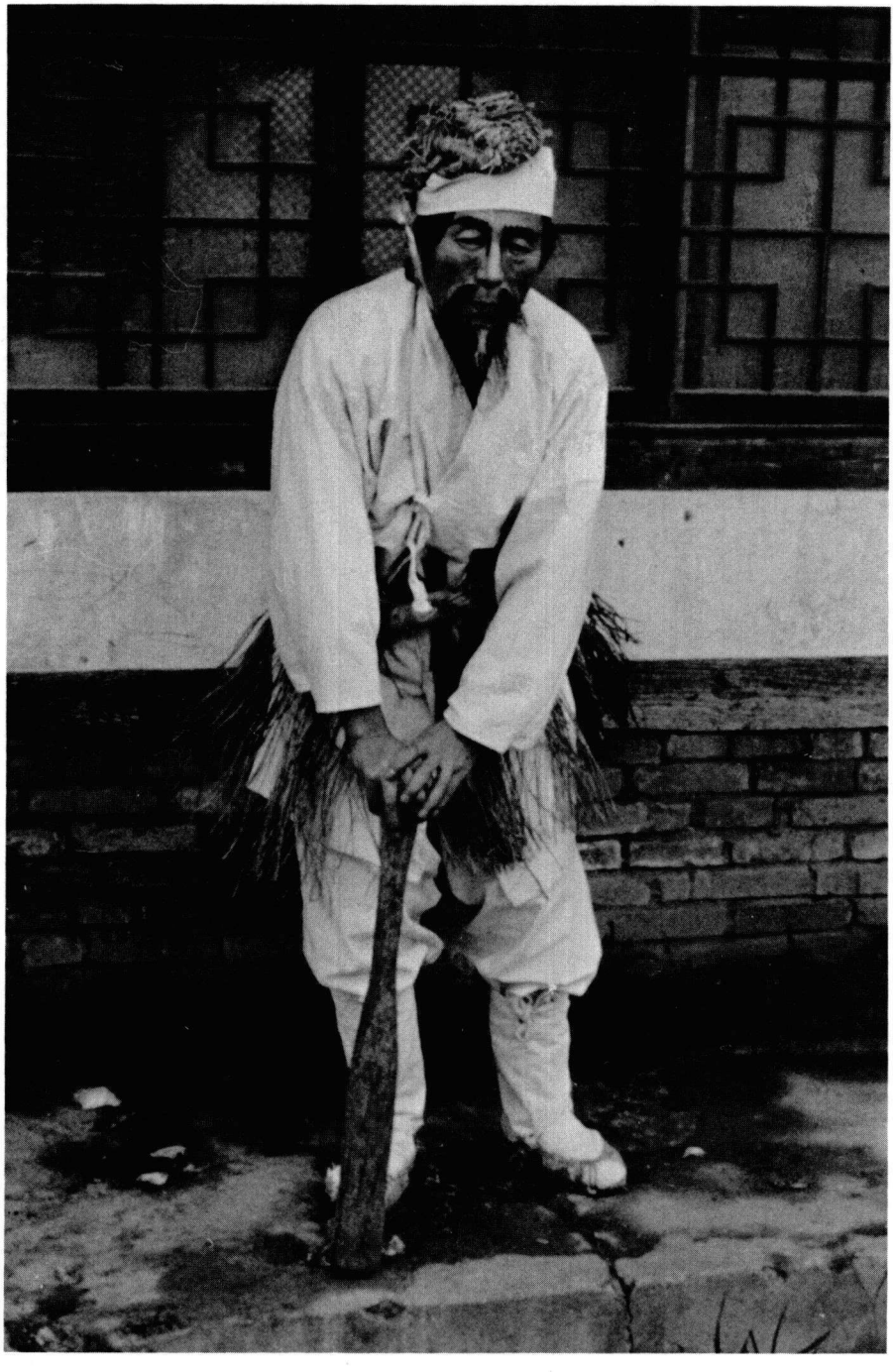


Fig. 2: Le directeur. Photo: K. Howard.

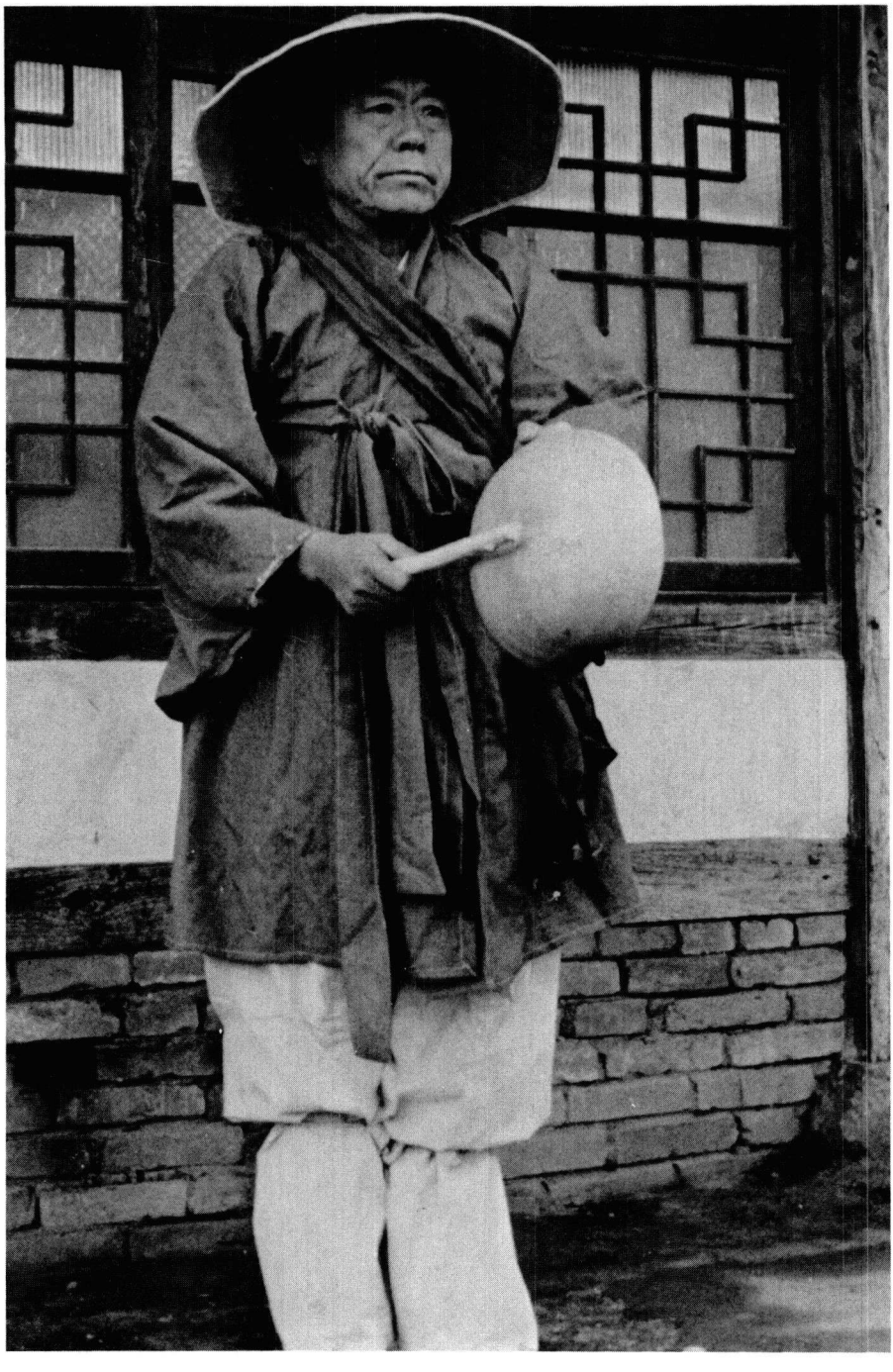


Fig. 3: Le moine. Photo: K. Howard.

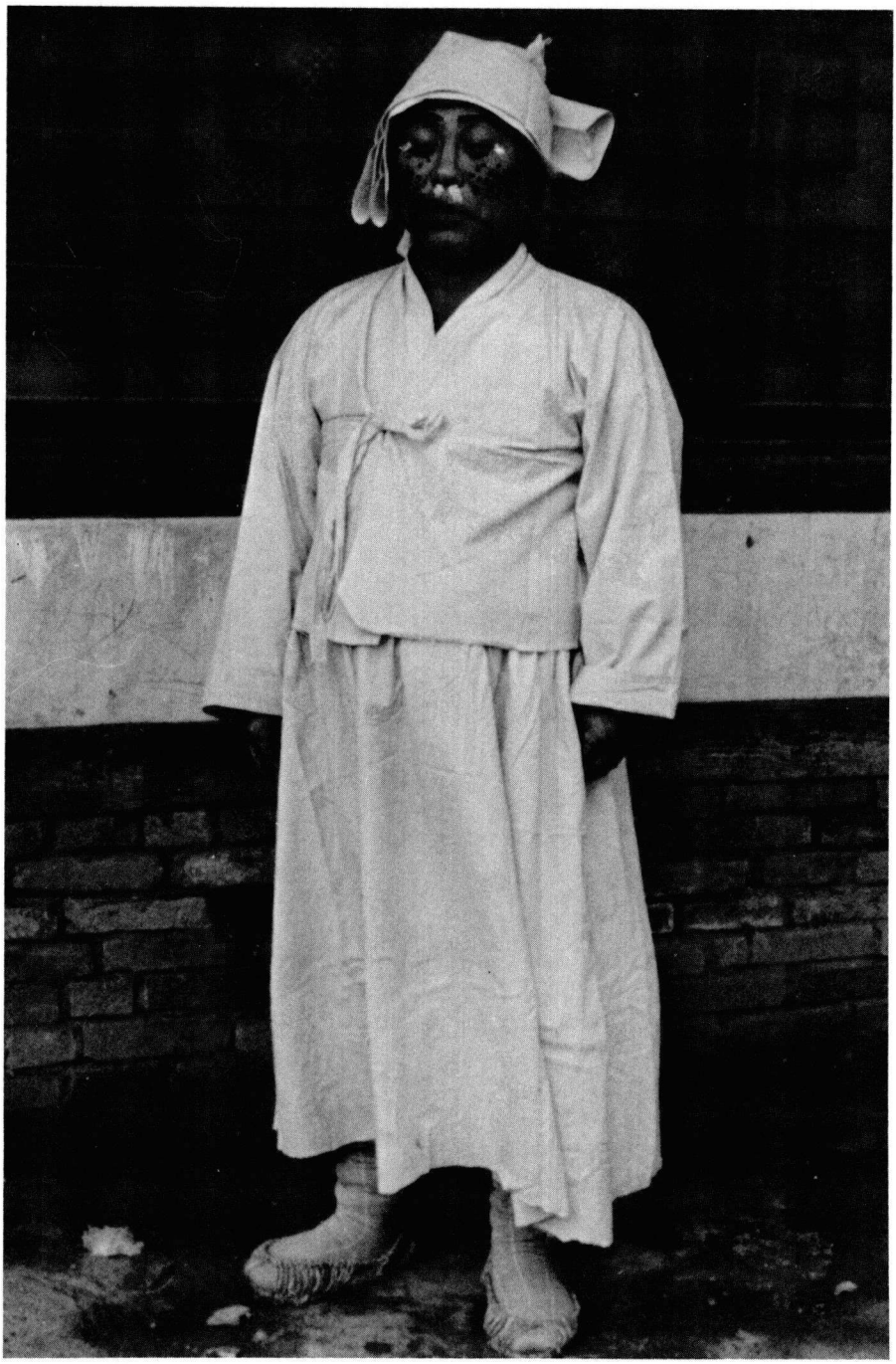


Fig. 4: La «femme enceinte». Photo: K. Howard.

a été classé. Une source du XIX[e] siècle, identifiée par les habitants de Tonji, évoque en passant le *tashirak* comme un libre divertissement villageois. Pourquoi, demandent-ils, des chamanes mis au ban de la société se seraient-ils groupés avec les villageois si aucun rite n'était organisé à l'adresse du monde des esprits? Ailleurs, on me fit l'avertissement suivant: «Ne dis jamais que nous chantons bien parce que nous avons été une fois proches de la confrérie des chamanes». Les anciens à Tonji se rencontraient avec d'autres villageois dans le cadre d'un club très actif (*chŏnt'ong minsok pojŏnhoe*) pour raviver la musique ancienne. Selon leur point de vue:

- le *tashiraegi* a existé jadis sous une forme professionnelle et locale;
- au fur et à mesure que le *tashiraegi* a été restructuré, il a passé des villageois aux membres de l'association chamanique et aux personnes liées au Centre culturel de Chindo.

La restructuration

La chronologie indique le mode de restructuration du *tashiraegi*. Chŏng Pyŏng-ho décrivit d'abord le *ch'obun* de Chindo sur la base d'une enquête sur le terrain menée dans les années soixante. Chŏng est né près de Haenam, dans le district situé dans la région adjacente du continent à l'est de Chindo; de toute évidence, une forte affinité l'unit avec les traditions locales. En 1976, après l'avoir consulté (voir Chŏng & Yi 1984: 7), la compagnie nationale de télévision filma *Ch'obun* à Chindo. Le *tashiraegi* apparaissait dans *Ch'obun* – pour la première fois, à ma connaissance. *Ch'obun* fut couronné lors du Golden Harp Festival à Dublin, en 1977. Le groupe de vieillards qui ravivèrent le *tashiraegi* pour le film organisèrent une représentation à Chindo-ŭp au cours de l'année 1978 (Naegojang chŏnt'ong kakkugi 1982: 173-74). En octobre 1981, le Théâtre national de Seoul invita le Centre culturel de Chindo à mettre en scène le *tashiraegi*. Par la suite, un grand nombre d'anciens furent remplacés par des hommes plus jeunes. Au Centre, Cho Tam-hwan prépara un texte standardisé de 35 pages pour le *tashiraegi*, qui fut publié en 1985.

L'impulsion initiale à la restructuration du *tashiraegi* vint donc du haut. Un chercheur s'intéressant à la région se décida à favoriser la culture populaire locale. La télévision étatique, poussée par le gouvernement coréen à promouvoir l'héritage indigène, découvrit à Chindo des rites funéraires qui pourraient intéresser le public national et international. Les forces locales furent mises à contribution, mais des groupes d'intérêts locaux prirent graduellement le contrôle. Les anciens qui avaient gardé des souvenirs du *tashiraegi* de leur enfance ont peu à peu été dépossédés, au fur et à mesure que le Centre culturel prenait plus de responsabilité. Les plus jeunes étaient mieux à même d'apprendre et moins attachés au passé. On y voyait aussi des interprètes plus attrayants.

En novembre 1982, il y eut quatre représentations au Space Theatre (Konggan sarang) à Seoul. Le Centre demanda au club de Tonji d'y collaborer avec

des chants de leur répertoire *ture norae*[9]. Il s'agit de chants populaires bien connus, provenant du répertoire des musiciens itinérants (*sadang p'ae* et *namsadang p'ae*). Plusieurs membres du club de Tonji acceptèrent de se rendre au Space Theatre pour les raisons suivantes:

> «Nous en connaissions une partie que les autres ignoraient. Personne ne pouvait chanter tout le *tashiraegi* sans nous. Nous n'avions aucune idée de ce qui se passait, c'est pourquoi nous nous sommes joints à l'équipe du Centre culturel, comme nous nous serions joints aux équipes de travail agricole dans nos villages. La représentation fut mauvaise; jamais nous ne ferions les choses de la même manière. Pourquoi tient-on à préserver le *tashiraegi*? Non parce qu'on veut le voir sur scène, mais parce que [les chercheurs] ont découvert cette vieille coutume et nous ont demandé de la sauvegarder».

Dans le processus de restructuration du *tashiraegi* par le Centre culturel, les villageois ont perdu leur tradition. La plupart y étaient indifférents, mais le club de Tonji avec son propre *tashiraegi* demeurait un rival. Le Centre était plus puissant: il avait la capacité de négocier avec les chercheurs et le Bureau pour la Gestion des trésors culturels à Seoul. Or, le club de Tonji n'y a pas véritablement été perdant, car à la suite de l'annonce de la classification du *tashiraegi*, le *ture norae* fut classé «Trésor culturel méridional» (*namdo munhwajae*), et le gouvernement local finança la publication d'un livre sur les chants locaux et leur conservation par Hŏ Og-in, le directeur du club (Hŏ 1986).

Pak Pyŏng-ch'ŏn participa également à la représentation au Space Theatre. Il venait de rentrer d'une tournée internationale avec l'Ensemble de musique et de danse des paysans de Jindo [Chindo][10]; il en était même le seul membre originaire de Chindo. Cela est doublement significatif. D'une part, sur le plan national, Chindo se trouvait désormais promu au rang de région dotée d'une tradition populaire riche et importante, tant par le Centre culturel que par les agences gouvernementales[11]. D'autre part, la présence de Pak indique son rôle actif dans la restructuration du *tashiraegi*. En 1980, Pak avait été désigné Trésor humain pour le *ssikkim kut* de Chindo, mais il avait précédemment restructuré un chant et une danse en cercle féminins (*kang-gangsullae*, classés en 1965 Trésor intangible N° 8), des chants agricoles (*namdo tŭl norae*, classés en 1973 Trésor intangibles N° 51) et des chants de pêche (*Nabaedo paennorae*, classés Trésor culturel méridional).

---

9 Aussi connu sous le nom de *taedong turae norae*, impliquant des chants accompagnant le sarclage effectué par un groupe de travail communautaire, ou de *hwajung pat norae*, c'est-à-dire chants exécutés en rapport avec la culture du coton.

10 Le programme de la tournée fut publié par le «Comité coréen pour le CIOFF» qui relève de la Fondation coréenne pour la culture et les arts (*Han'guk munhwa yesul chinhŭngwŏn*). Dans ce programme, Pak est décrit par erreur comme Trésor culturel humain pour une danse accompagnée au tambour en tonneau (*puk ch'um*).

11 En 1979, l'Académie d'études coréennes rapporta avoir recueilli 252 chants sur l'île (anon. 1979: en face de 154). Leurs volumes sur la littérature orale de Chindo contiennent 733 pages d'histoires et de paroles de chants (Chi 1980).

Chŏng Pyŏng-ho et Yi Tu-hyŏn se rendirent à Chindo en janvier 1984 pour préparer un rapport sur le *tashiraegi* destiné au Bureau. La rencontre se déroula dans la maison de Cho, le directeur du Centre. A l'extérieur, un terrain avait été aménagé, entouré sur trois côtés de parois en toile, comme on le faisait habituellement pour le *ssikkim kut*. Le temps était très mauvais; après avoir photographié les «*sangdugye*» avec le «défunt» disposé sur les brancards en bois, ainsi que les principaux acteurs de la pièce (ceux nommés en fig. 2), les chercheurs regagnèrent l'intérieur. Là, au lieu de jouer la pièce, les acteurs lurent le script établi par Cho en 1982. Pak était présent: il jouait du tambour en tonneau (*puk*) et du petit gong (*kkwaenggwari*). Des femmes appartenant aux groupes classés du namdo *tŭl norae* et du *kanggangsullae* représentaient la famille du défunt. Deux musiciens de l'ensemble classé du *ssikkim kut* s'étaient joints aux hommes appartenant au *namdo tŭl norae* pour constituer le groupe de *sangdugye*.

Ici le pouvoir d'en haut rencontra celui du bas. La restructuration, gérée par le Centre culturel, était complète. Une équipe était formée, composée non pas de villageois mais de membres du Centre en qui l'on avait toute confiance grâce à leur appartenance à d'autres ensembles classés de l'île. Maintenant l'équipe était en mesure de donner des représentations adéquates sur les scènes urbaines. Quant au Centre, il ne lui restait qu'à persuader Yi Tu-hyŏn que son équipe méritait d'être classée.

Le *tashiraegi* fut classé Trésor intangible en février 1985. Pour compléter les deux Trésors humains, huit étudiants furent désignés en juillet 1985 et en juillet 1986, Kim Kwi-bong fut nommé *poyuja hubo*, «détenteur futur», mais Kwak Mun-hwan, n'ayant pas réussi à être nommé, retira son soutien.

Théâtre et musique

L'intrigue désormais standardisée du *tashiraegi* relate comment un vieillard aveugle – «lorsqu'il ouvrit les yeux, tout demeura dans le noir» – rentre d'une beuverie pour trouver sa jeune épouse enceinte. L'enfant n'est pas de lui mais d'un moine bouddhiste. Lorsque la femme donne naissance à une poupée de chiffon, le mari découvre son infidélité. L'histoire contient des éléments qui se retrouvent dans d'autres danses masquées coréennes, bien que ces dernières soient caractéristiques du nord plutôt que de la province de Chŏlla, située au sud-ouest. La pièce fait également allusion à l'histoire populaire *p'ansori* de Shimch'ŏngga. Toutefois, il est exceptionnel que tous les rôles soient tenus par des hommes, trait qui vient confirmer le recours aux acteurs et aux musiciens appartenant à l'association des chamanes.

Il y a peu de preuves de l'ancienneté de la pièce. Peut-être est-ce trop ambitieux de vouloir découvrir quelque preuve historique, mais un commentaire figurant dans le rapport de 1986 éveille la curiosité:

> «Du point de vue historique le problème est de savoir à quel moment l'homme aveugle est apparu pour la première fois et à quel moment les acteurs venant de l'extérieur ont commencé à jouer tout seuls» (Chŏng 1986: 319).

Est-ce là une allusion à la version de rechange de Tonji ?

Le contenu musical du *tashiraegi* pose des problèmes semblables : il n'y a pas de musique unifiée. En 1982, au Space Theatre, le club de Tonji avait fourni divers chants, dont l'un, le « Chant des têtes qui tournent » (*tulmŏrinjang*), contient trois strophes d'un texte que j'ai enregistré à Tonji au début de 1983, mais qui se transforme en *chung t'aryŏng* (*chung* = milieu) dans le *tashiraegi* :
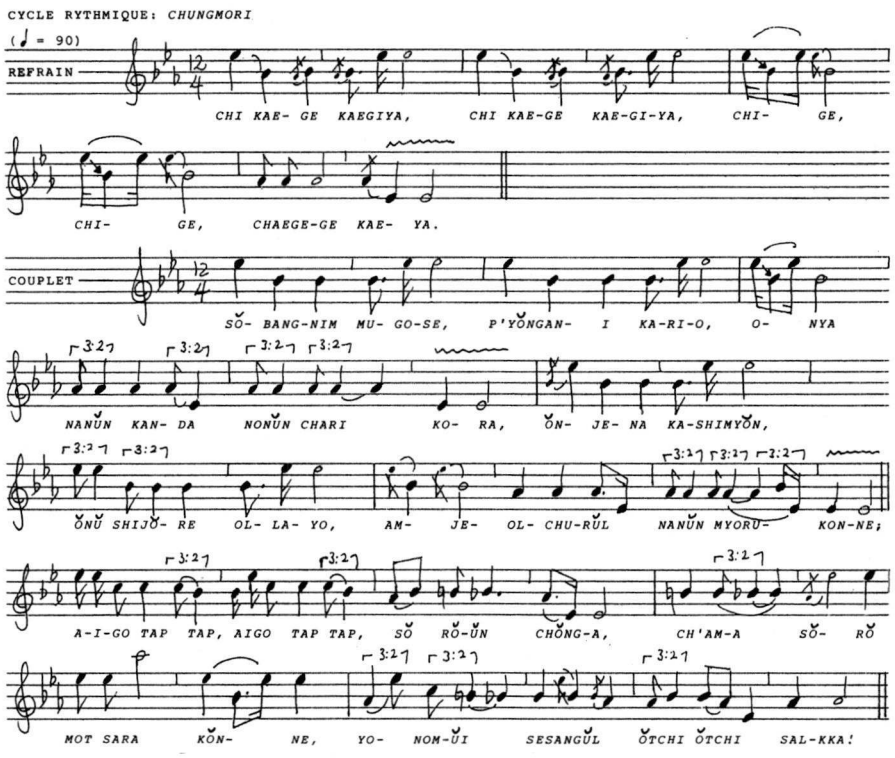
« Mon mari, va maintenant sans qu'aucun mal ne te frappe ;
– Oui, je m'en vais maintenant. Reste ici saine et sauve.
– Si tu t'en vas maintenant, à quelle saison reviendras-tu ?
– J'ignore quand je reviendrai.

– O ! J'ai du chagrin. O ! J'ai du chagrin.
J'ai du chagrin pour mon amant terrible.
Parce que je suis triste je ne puis continuer de vivre :
Que dois-je faire dans cette situation terrible ?

Vieux moine ! Vieux moine ! Je t'en prie, lève-toi !
A travers le papier devant la fenêtre là-bas, le soleil se couche.
Vieux moine endormi, je t'en prie, lève-toi !

Ce chant est transcrit dans l'exemple N° 1. Ses paroles furent publiées en coréen par Hŏ Og-in de Tonji, et elles sont identiques à celles figurant dans le *tashiraegi* (Hŏ 1986 : 265-66 ; Cho 1982 : 15-16). Le chant suit un cycle rythmique relativement lent à douze temps (*chungmori*), mais il y a moins de *rubato* que dans les autres chants de Chindo. En fait, les iambes longue-brève tendent vers ♫ plutôt que vers ♩♪, plus répandu (les Coréens préfèrent en fait des divisions en triolets). Aussi la ligne mélodique est-elle relativement simple et moins ornée que dans la plupart des chants de Chindo. La « note de rupture » typique (*kkŏngnun mŏk*) qui devrait être ici une acciaccatura de do" descendant à si est généralement remplacée par une descente de quarte mi♭" à si♭, ce qui confère à la musique un sentiment diatonique à l'occidentale. Alors que la régularité du rythme suggère un chant de travail, l'ensemble montre que le chant est d'implantation récente à Chindo. Les *sangdugye* sont décrits comme des *sadang*, terme appliqué aux troupes itinérantes. Deux autres chants du *tashiraegi* – *kae t'aryŏng* et *chajangga* – sont plus répandus dans la région centrale de Kyŏnggi que dans la province de Chŏlla située au sud-ouest, dont Chindo fait partie.
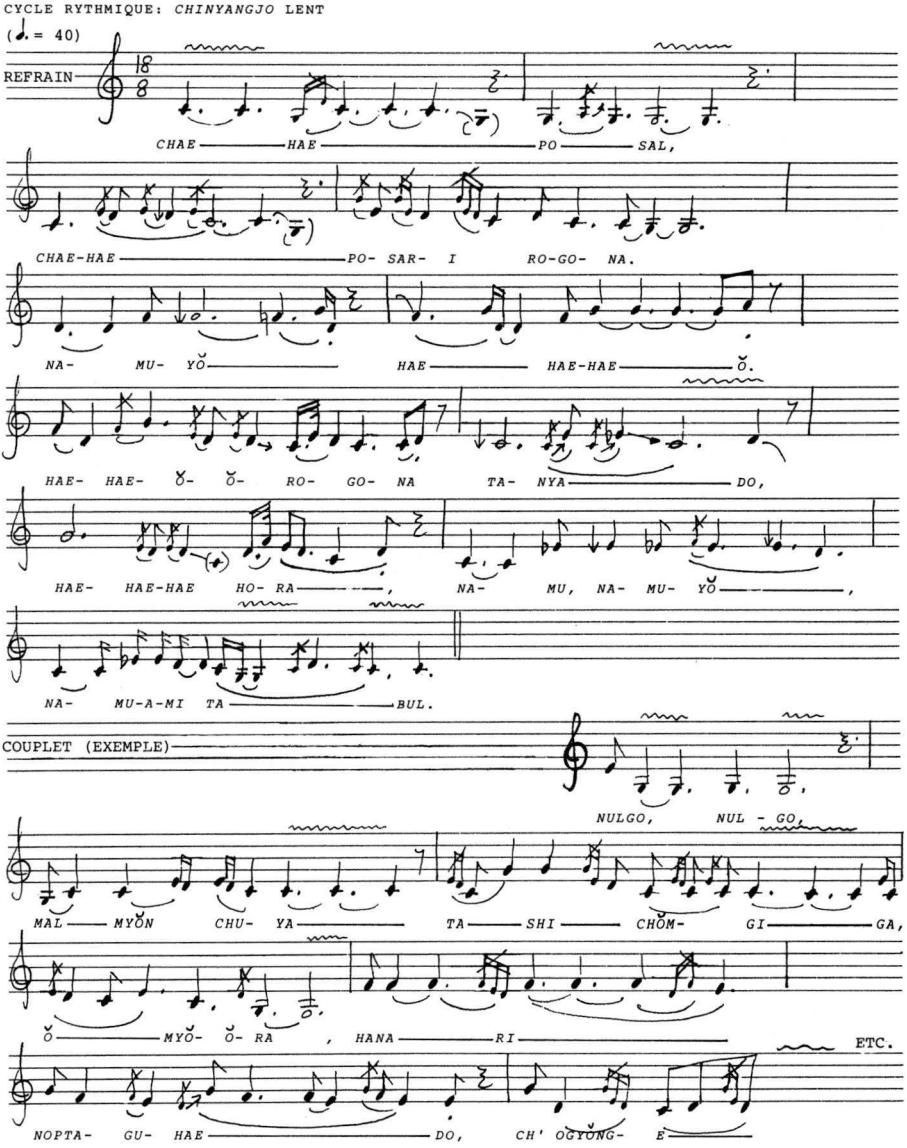
D'autres chants proviennent d'un répertoire funéraire connu sous le nom de *man'ga*. En 1978, ceux-ci furent « restaurés » par Pak Pyŏng-ch'ŏn et d'autres en prévision du XIX[e] Concours des arts populaires nationaux à Ch'unch'ŏn. Le *man'ga* lui-même reprend des paroles (littéraires et généralement sino-coréennes) et la musique du *ssikkim kut* chamanique plutôt que celle des chants funèbres villageois (*sangyŏ sori*) qui sont largement improvisés (moins savants, plus populaires). Les chanteurs de *man'ga* relatèrent une histoire rappelant la différence entre le *tashiraegi* villageois et celui de l'associa-



Exemple 1: Chung t'aryŏng

Dans le processus de restructuration du *tashiraegi* par le Centre culturel, les villageois ont perdu leur tradition. La plupart y étaient indifférents, mais le club de Tonji avec son propre *tashiraegi* demeurait un rival. Le Centre était plus puissant: il avait la capacité de négocier avec les chercheurs et le Bureau pour la Gestion des trésors culturels à Seoul. Or, le club de Tonji n'y a pas véritablement été perdant, car à la suite de l'annonce de la classification du *tashiraegi*, le *ture norae* fut classé «Trésor culturel méridional» (*namdo munhwajae*), et le gouvernement local finança la publication d'un livre sur les chants locaux et leur conservation par Hŏ Og-in, le directeur du club (Hŏ 1986).

Pak Pyŏng-ch'ŏn participa également à la représentation au Space Theatre. Il venait de rentrer d'une tournée internationale avec l'Ensemble de musique et de danse des paysans de Jindo [Chindo][10]; il en était même le seul membre originaire de Chindo. Cela est doublement significatif. D'une part, sur le plan national, Chindo se trouvait désormais promu au rang de région dotée d'une tradition populaire riche et importante, tant par le Centre culturel que par les agences gouvernementales[11]. D'autre part, la présence de Pak indique son rôle actif dans la restructuration du *tashiraegi*. En 1980, Pak avait été désigné Tré-



Exemple 2 : Extrait de Chin Yombul

Conclusion

Depuis 1985, les représentations urbaines du *tashiraegi* mettent à contribution des chanteurs et des musiciens d'autres groupes classés afin d'agrémenter une œuvre en pleine évolution. La manière dont l'ensemble est actuellement constitué, si passagère soit-elle, confirme le point de vue de Hobsbawm selon lequel un grand nombre de nouvelles «traditions» établissent ou symbolisent «la cohésion sociale ou l'appartenance à des groupes, à des communautés réelles ou artificielles» (1983: 9), en tirant parti de l'appartenance au Centre culturel de Chindo. Encore aujourd'hui, les représentations en ville démentent l'idée que le *tashiraegi* soit une pièce pour hommes, et l'évolution de l'œuvre met au défi toute analyse menée en termes d'une «tradition» ancienne et statique. Mais en même temps, le *tashiraegi* affirme un des buts principaux du système de classification: former un groupe qui enseigne, représente et, de ce fait, sauvegarde le genre. Un tel but exige que les musiciens âgés et peut-être bien informés soient remplacés – ce qui corrobore l'argument de Weber relatif à la spécialisation et à la sélection (1947: 118-35).

Je ne critique pas ce qui s'est passé, puisque ce que je viens de décrire dénote une progression inéluctable. Et si de nombreux habitants de Chindo n'acceptent pas la voie prise par le *tashiraegi*, la lutte de pouvoir dans l'île ne s'est pas moins fortement apaisée. C'est en partie grâce au fait qu'un genre musical local est maintenant soutenu par le gouvernement national et représenté devant un large public à l'échelle du pays tout entier, et aussi parce que le perdant dans l'affaire, c'est-à-dire le club musical de Tonji, a bénéficié à son tour de subsides à d'autres activités musicales.

Au niveau urbain, le *tashiraegi* a contribué à faire passer l'île de Chindo pour une région qui préserve son héritage culturel. On pourrait dire que là réside la raison principale pour laquelle le Centre culturel de Chindo a cherché à promouvoir le genre. En effet, un petit groupe de musiciens locaux ont inversé la perception du gouvernement et des citadins relative à ce qui devrait être sauvegardé en étant classé Trésor culturel intangible.

Bibliographie

AHERN Emily M.
1973 *The cult of the Dead in a Chinese Village*. Stanford: Stanford University Press.

ANONYME
1961 «The romanization of Korean according to the McCune-Reischauer System». *Transactions of the Korea Branch of the Royal Asiatic Society* 38: 121-8.
1979 *Kubi munhak chosa pangbŏp*. Sŏngnam: Han'guk chŏngshin munhwa yŏn'guwŏn (Academy of Korean Studies).
1988 *P'yŏnsu charyo 2(4)*. Seoul: Mun'gyobu.

CHANG Chu-keun [CHANG Chu-gŭn]
1982 «*Musok* – The shaman culture of Korea». In: Chun Shin-yong/International Cultural Foundation (eds), *Folk Culture of Korea*: 59-89. Seoul: Si-sa-yŏng-o-sa.

CHANG Sa-hun
1982 *Hwajŏnt'ae wa hwaryut'ae*. Seoul: Susŏwŏn.

CHI Ch'un-sang (compiler)
1980 *Chŏlla namdo Chindo-gun p'yŏn. Han'guk kubi munhak taegye* 6(1). Sŏngnam: Han'guk chongshin munhwa yŏn'guwŏn.

CHIN Sŏng-gi
1977 «Tangshin: Cheju shamanism». *Korea Journal* 17(8): 24-35.

CHO Tam-hwan
1982 *Chindo tashiraegi.* Mimeographed copy.

CHŎNG Pyŏng-ho
1983 «Hosang nori "Chindo tashiraegi". *Madang* 1983/1: 242-7.
1986 «Chindo tashiraegi». *In: Chungyo muhyŏng munhwajae haesŏl: yŏn'gŭk:* 313-43. Seoul: Munhwa kongbobu.

CHŎNG Pyŏng-ho et YI Tu-hyŏn
1984 *Chindo tashiraegi*. Seoul: Munhwajae kwalliguk [Muhyŏng munhawajae chonghap chosa pogosŏ 161].

EL-SAHWAN Salwa
1984 «Traditional Arab music ensembles in Egypt since 1967: "The continuity of tradition within a contemporary framework"?» *Ethnomusicology* 28(2): 271-88.

HAHN Man-young [HAN Man-yŏng]
1986 «Folklore and tourism in Korea». Paper read at the 4th International Colloquium on «Traditional Music and Tourism», Kingston and Newcastle, Jamaica.
1989 «Change and innovation in traditional music and dance in folklore festivals». Paper read at the 1989 conference of the International Council for Traditional Music.

HAN Man-yŏng
1979 «Chejudo ŭi musok yŏn'gu». *Han'guk ŭmak yŏn'gu (Journal of the Korean Musicological Society)* 8/9: 5-30. Seoul: Han'guk kugak hakhoe (Korean Musicological Society).

HENRY Edward O.
1989 «Institutions for the promotion of indigenous music: the case for Ireland's comhaltas ceoltoiri». *Ethnomusicology* 33(1): 67-95.

HŎ Og-in
1986 *Chindo sogyo wa pojŏn*. Kwangju: Kwangju ilbosa ch'ulp'an'guk.

HOBSBAWM Eric
1983 «Introduction: inventing traditions». *In*: Eric Hobsbawm and Terence Ranger (eds), *The Invention of Tradition*: 1-14. Cambridge: Cambridge University Press.

HONG Yi-sup [HONG I-sŏp]
1973 *Korea's Self Identity*. Seoul: Yŏnsei University Press.

HOWARD Keith
1989a *Bands, Songs, and Shamanistic Rituals: Folk Music in Korean Society*. Seoul: Korea Branch of the Royal Asiatic Society.
1989b «*Namdo Tŭl Norae*: ritual and the Korean Intangible Cultural Asset system». *Journal of Ritual Studies* 3(2): 205-18.
Sous presse: «Use and abuse in the preservation of a Korean shaman ritual». *In: Ethnomusicologia*. Siena: Academia Musicale Chigiana.

JANELLI Roger J.
1986 «The origins of Korean folklore scholarship». *Journal of American Folklore* 99(1): 24-59.

KIM Kwang-il
1984 *Han'guk chŏnt'ong munhwa ŭi chŏngshin punsok. Shinwa, musok, chonggyo ch'ehom*. Seoul: Shiinsa [Han'guk kich'ŭng munhwa ch'ongsŏ 2].

KIM Kwang-ŏk
1988 «A study on the political manipulation of elite culture: Confucian culture in local level politics». *In: Han'gukhak ŭi kwaje wa chŏnmang (Korean Studies, Its Tasks and Perspectives)* 2: 746-71. Sŏngnam: Han'guk chŏngshin munhwa yŏn'guwŏn (Academy of Korean Studies).

KIM T'ae-gon
1982 «*Musok shinang*». *In: Han'guk minsok taegye* 3: 205-64. Seoul: Koryŏ taehakkyo minjok munhwa yŏn'guso ch'ulp'anbu (Korea University/Korean Cultural Research Center).

KIM Woo-ok [KIM U-ok]
1980 *P'ansori: An indigenous theatre of Korea*. Ph.D. Thesis, New York: New York University.

KIM Yersu
1976 *Cultural Policy in the Republic of Korea*. Paris: UNESCO [Studies and Documents on Cultural Policies].

Kungnip kugagwŏn
1982 *Kugak yŏnhyŏk*. Seoul: Kungnip kugagwŏn (National Classical Music Institute).

LEE Jongsoek [YI Chong-sŏk]
Sous presse «Korean lacquer ware». *In: The Macmillan Dictionary of Art*. London: Macmillan.

LEE Jung young [YI Chŏng-yŏng]
1981 *Korean Shamanistic Rituals*. The Hague-Paris-New York: Mouton. [Religion and Society 12].

MINSOK Hakhoe
1972 «Che-il hoe minsokhak chŏn'guk taehoe». *Han'guk minsokhak* 5: 103-69.

Munhwa kongbodu
1979 *Munhwa kongbo 30-nyŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1983 *Munhwajae kwan'gye pop yŏngjip*. Seoul: Munhwa kongbodu/Munhwajae kwalliguk.
1985a *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: ŭmak p'yŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1985b *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: nori wa ŭishik p'yŏn*. Seoul: Munhwa kongbodu.
1986 *Chungyo muhyŏng munhawae haesŏl: yŏn'gŭk*. Seoul: Munhwa kongbodu.

PAK Chae-hae
1986 *Minsok munhwaron*. Seoul: Munhakkwa chisŏngsa [Munje wa shigak 15].

ROBINSON Michael E.
1979 *The Origins and Development of Korean Nationalist Ideology 1920-1926: Culture, Identity, National Development and Political Schism*. Ph.D. Thesis. Seattle: University of Washington.

TURINO Thomas
1984 «The urban-mestizo charango tradition in Southern Peru: a statement of shifting identity». *Ethnomusicology* 28(2): 253-70.

WEBER Max
1947 *The Theory of Social and Economic Organization*. New York: Oxford University Press.

YANG Jongsung [YANG Chong-sŭng]
1988 «The Cultural Property Protection Law in Korea». Paper read at the 1988 meeting of the American Folklore Society.

YI Sang-il
1984 *Minjok shimsang ŭi yenŭnghak — kut ŭi nori wa ch'ukche ŭi tŭrama*. Seoul: Shiinsa [Han'guk kich'ŭng munhwa ch'ongsŏ 3].

YI Tu-hyŏn
1969 *Han'guk kamyŏn'gŭk*. Seoul: Han'guk Kamyŏn'gŭk yŏn'guhoe/ Munhwajae kwalliguk.
1979 *Han'guk ŭi kamyŏn'gŭk*. Seoul: Ilchogak.

YOUNG Barbara
1980 *Spirits and Other Signs: The Practice of Divination in Seoul, Republic of Korea*. Ph.D. Thesis. Seattle: Univesity of Washington.

ZHANG Wei-hua
1989 «Music in Ming daily life portrayed in the narrative Jin Ping Mei». Paper read at the 1989 conference of the Society for Ethnomusicology.