

Deux artistes coréennes. Contribution à l'histoire des arts de la scène en Corée

Ilwoo Park

Traducteur : Isabelle Schulte-Tenckhoff



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/435>

ISSN : 2235-7688

Éditeur

ADEM - Ateliers d'ethnomusicologie

Édition imprimée

Date de publication : 31 décembre 2005

ISSN : 1662-372X

Référence électronique

Ilwoo Park, « Deux artistes coréennes. Contribution à l'histoire des arts de la scène en Corée », *Cahiers d'ethnomusicologie* [En ligne], 18 | 2005, mis en ligne le 23 mars 2012, consulté le 04 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/ethnomusicologie/435>

Ce document a été généré automatiquement le 4 mai 2019.

Tous droits réservés

Deux artistes coréennes. Contribution à l'histoire des arts de la scène en Corée

Ilwoo Park

Traduction : Isabelle Schulte-Tenckhoff

- 1 Le présent article explore les changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts de la scène traditionnels en Corée, notamment dans la transmission de leur répertoire. Il s'intéresse en particulier à Kim Suak (née en 1926) et à Shim Hwayeong (née en 1913). Considérées comme les dernières artistes professionnelles ou semi-professionnelles de la première génération¹, toutes deux ont reçu une éducation formelle dans les années 1930, voire antérieurement. Leur statut actuel de « porteuses de la culture » révèle une trajectoire et un répertoire étroitement liés aux principales transformations sociales et historiques ayant marqué la Corée tout au long du XX^e siècle. Or, Kim et Shin ont connu une destinée assez différente en termes de carrière et de reconnaissance artistique. Kim a su renouveler et élargir de son propre chef son répertoire de danse, en l'occurrence la danse *gyobang gutgeori* de Jinjiu et la « musique de bouche » *gueum*. Pour sa part, Shim est restée à l'écart du monde du spectacle et s'est consacrée à la vie d'intérieur. Une telle différence est d'ailleurs fréquente parmi les artistes coréennes. La carrière de Kim illustre une démarche visant à transmettre et à élargir un répertoire et un style donnés en vue de les adapter à la scène. Quant au cas de Shin, il montre que certaines artistes ont subi des contraintes et des préjugés d'ordre social, les forçant à abandonner leur carrière. Il met ainsi en évidence la manière dont les pressions sociales peuvent faire obstacle à une carrière professionnelle.
- 2 En Corée, l'existence d'artistes professionnelles est attestée depuis le X^e siècle². Ayant suivi un apprentissage rigoureux, à la fois théorique et pratique, soit à la cour, soit dans des institutions nationales³ ou privées, ces interprètes ont toujours joué un rôle significatif dans les arts de la scène. A la suite d'événements survenus dans la première moitié du XX^e siècle, les artistes professionnelles appelées *gisaeng* ont été montrées du doigt en raison de l'ambivalence de leur statut au sein de la société coréenne traditionnelle. Jadis, elles étaient des fonctionnaires ayant pour tâche d'animer les

festivités organisées à la cour et de divertir les élites masculines. Depuis les années 1960, sous l'effet de l'instauration, par le Gouvernement coréen, du système des « trésors humains » en vue de la sauvegarde du patrimoine culturel intangible, leur rôle a été redéfini, et elles sont désormais considérées comme des « porteuses de la culture », chargées de préserver et de transmettre certains répertoires traditionnels.

- 3 En dépit de la grande qualité de leur travail, les femmes artistes ont été victimes de préjugés et de discrimination. On ne les prenait pas au sérieux et on négligeait leur contribution à la musique coréenne, et ceci même dans le domaine des études féminines. Les femmes artistes elles-mêmes ne leur accordaient d'ailleurs pas non plus une grande importance ⁴.
- 4 En nous intéressant à l'histoire de vie de Kim et de Shim, deux danseuses âgées respectivement de près de 80 et de plus de 90 ans, nous cherchons à poser le problème du corps en tant qu'espace où coexistent des significations culturelles et des structures biologiques. Le corps, spécialement le corps voué au spectacle, est abordé par le public comme un lieu de perception et d'interprétation, où sont mis en scène des discours relatifs aux représentations sociales et au pouvoir. Le corps est soumis au passage du temps et donc historiquement constitué. En tant que tel, il est ouvert à l'interprétation, à l'ordre, au conditionnement social, en même temps qu'à la conscience naturelle et aux rites liés au cycle de la vie. Merleau-Ponty (1962 : 18) se réfère au « corps vécu » pour décrire la façon dont je suis au monde et, inversement, celle dont autrui me perçoit.

Le contexte historique

- 5 En Corée, les interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène ont résisté au temps et, dans bien des cas, aux mutations historiques. Elles ont assumé leurs tâches sous l'égide des institutions qui les ont formées et inspirées – rôle lui-même sujet au changement, sans parler de la transformation du statut de ces artistes comme du caractère et des attentes de leur public.
- 6 L'évolution des institutions vouées à la formation des artistes professionnelles a connu trois étapes. La première, s'étendant du X^e siècle à 1908, renvoie au système *yeoak* et à deux types d'institutions, les *jangakwon*, placés sous l'égide de la cour, et les *gyobangcheong*, à caractère régional. La deuxième étape est marquée par les *gweonbeon* (1908-1945), à caractère privé, tandis que la troisième, de 1910 à nos jours, est celle du *Gungnipgugakwon* ⁵, soutenu par l'Etat. Les appellations réservées aux artistes femmes ont également changé en fonction des institutions dans lesquelles elles ont été formées : les *gwangi* ou *gisaeng* ⁶ se produisaient collectivement lors des fêtes nationales et des banquets à la cour, ainsi qu'aux festivités appelées *gyobangcheong*, organisées par les gouvernements régionaux. Les *gisaeng* formées dans les *gweonbeon* se produisaient individuellement dans des restaurants chics appelés *yojeong*, fréquentés par l'élite et les hommes riches et influents. Quant à leur répertoire, qui dépendait des contextes de jeu, il comprenait des genres vocaux ou dansés classiques, liés ou non à la vie de cour, ainsi que des répertoires populaires.
- 7 La première partie du XX^e siècle représente une période de transition pour les interprètes professionnelles, au fur et à mesure qu'elles s'éloignent du mode de vie traditionnel pour s'intégrer à la société contemporaine. Entre 1910 et 1945, la Corée était colonisée par le Japon. A la suite de l'abolition du système des *gwangi*, celles-ci s'organisent en créant des

associations appelées *gweonbeon*, dont il importe de retracer les origines afin de comprendre la trajectoire formative d'interprètes professionnelles comme Kim et Shim.

- 8 C'est une période de floraison de genres traditionnels dans lesquels les femmes ont joué un rôle particulièrement actif. De nombreuses chanteuses et interprètes accomplies parviennent à jeter un pont entre tradition et modernité. Nombre d'entre elles doivent leur succès à la technologie et aux médias de l'époque, comme en témoigne la quantité d'enregistrements commerciaux réalisés dans les années 1920 et 1930. A cette époque, les artistes femmes se produisent en divers lieux, dont le théâtre musical (*changgeuk*), les studios d'enregistrement, la radio et les tournées à l'étranger. Par conséquent, plusieurs femmes, qu'elles se produisent dans un cadre privé ou sur scène, deviennent de véritables vedettes.
- 9 Une nouvelle époque pour les arts traditionnels de la scène débute dans les années 1960, avec l'instauration du système des « Trésors humains » par le Gouvernement coréen en vue de la sauvegarde et de la transmission des répertoires et des styles traditionnels. En vertu de ce système, les interprètes féminines ayant su préserver tel ou tel répertoire ou style de performance se voient décerner des titres honorifiques. Le système des Trésors humains est largement motivé par la crainte de voir disparaître des arts intangibles sous l'emprise d'une éducation et d'une vie de type occidental, en même temps que par une volonté de faire pièce aux préjugés que la société avait à l'égard des artistes femmes.

Le système des *gwangi* (X^e siècle-1908)

- 10 Les arts de la scène ont toujours joué un rôle fondamental dans la sociabilité et le maintien de l'ordre social, tout en assurant la pérennité des cérémonies nationales et des rites associés au cycle de la vie. Le chant, la danse et la musique étaient regroupés dans un système appelé *yeoak* (littéralement : étiquette morale et arts), concept soutenu par l'idéologie socio-politique de la dynastie des Joseon (1392-1910). Le statut ambigu des femmes artistes reflète le système patriarcal prévalant à l'époque. La dynastie des Joseon avait maintenu un code moral strict, tout en favorisant une stratification sociale rigide d'inspiration confucianiste. Les rôles dévolus aux hommes et aux femmes sont clairement différenciés. Ainsi les femmes, auxquelles on barre tout accès à l'éducation supérieure, sont confinées à la vie d'intérieur, bien qu'elles soient encouragées à pratiquer la musique, la danse et la poésie à titre de passe-temps.
- 11 Les femmes des classes inférieures ont, quant à elles, la possibilité de faire un apprentissage plus sérieux de ces genres artistiques. En tant qu'artistes, elles sont libres de fréquenter les hommes, mais elles sont aussi maintenues au rang le plus bas, celui de *cheonmin*, un terme qui implique notamment qu'elles n'ont que le droit d'être les concubines d'hommes riches appartenant aux classes supérieures, non de se marier avec eux. Pour entamer une carrière professionnelle, la jeune fille doit apprendre l'étiquette de la cour et diverses formes d'art, dans le cadre d'une institution royale appelée *jangakwon*. La fille ainsi formée reçoit ensuite le statut de *gwangi* (artiste professionnelle dépendant de la cour). A ce titre, elle se produit lors de diverses manifestations de cour. Certaines *gwangi* sont aussi formées comme infirmières ou médecins, et sont alors appelées *yakbang gisaeng*. A la cour, les femmes artistes assument ainsi divers rôles. Elles participent en outre aux réjouissances organisées par les gouvernements régionaux (*gyobangcheong*), lors desquelles on les appelle *gyobang gisaeng* ; à ces occasions, elles

dansent par exemple le *gyobang-mu*, que Kim Suak avait d'ailleurs appris. Les répertoires transmis par le système des *yeoak* comprennent notamment les *jeongjae* (danses et chants interprétés devant le roi) et le jeu de la cithare à douze cordes *gayageum*. Il est par ailleurs socialement accepté que les *gwangi* divertissent les soldats par leurs danses et leur musique. Dans l'ensemble, ces artistes sont traitées comme des fonctionnaires et reçoivent un salaire minime. Elles peuvent exercer leur métier jusqu'à l'âge de 30 ans, après quoi elles sont contraintes de chercher un emploi en dehors de la cour.

Les *gweonbeon* sous le règne japonais (1908-1945)

- 12 Le rôle des *gweonbeon* est important dans la mesure où les interprètes femmes, tout comme les chanteuses de *pansori* ayant dépassé 70 ans, ont reçu leur éducation dans ce type d'institution, soit dans la capitale, soit en province. Parmi les informateurs à ce sujet figurent des maîtres de chant, comme en témoigne l'expérience de Shim Hwayeong au *Cheongjin Gweonbeon* dans les années 1930 et 1940. Mais il s'agit là néanmoins d'un sujet quelque peu tabou en Corée, car il subsiste une perception négative de ces institutions, tout comme des artistes qui en sont issues.
- 13 Les *jangakwon* royaux et les *gyobangcheong* provinciaux sont abolis en 1905, peu avant l'occupation japonaise. En 1908, le système des *yeoak* et le statut des *gwangi* sont à leur tour supprimés, si bien que les interprètes femmes se voient dépourvues de lieux où se produire et donc de gagner leur vie. Mais à l'initiative d'artistes entreprenantes inspirées par l'exemple des écoles de geishas au Japon, des institutions de droit privé appelées *gisaeng* ou *yegi johap* (école de *gisaeng*) voient le jour. En 1908, celles-ci deviennent les *gweonbeon* (littéralement : « alternance de volume et de rotation »). Calquée sur son équivalent japonais, cette institution remplit une fonction similaire à celle du système des *yeoak* dans la formation des professionnelles du spectacle.
- 14 Le lieu où les filles apprennent la musique vocale est à l'origine le *yeoak*. En 1911, il devint le *Joseon Jeong'ak Jeonseupso* (Institut pour le chant classique coréen), basé à Séoul. En 1914, Ha Gyu-il (1867-1937), un militaire de haut rang, lui-même un pionnier et un chanteur renommé du *gagok*, rebaptise son institut *gweonbeon*, l'appelant d'abord *Daejeong Gweonbeon*. En 1924, il crée le *Joseon Gweonbeon*. Ha Gyu-il est aussi celui qui, dans le cadre du *gweonbeon*, transforme le système de la *yubugi* ou « *gisaeng* ayant un époux » en *mubugi*, c'est-à-dire en « *gisaeng* sans époux ».

La transmission du répertoire au *gweonbeon*

- 15 L'« Anthologie des beautés coréennes » (*Joseonmiinbogam*) compilée en 1918 offre un aperçu fascinant de l'univers des *gweonbeon* (Aoyagi 1948). Cette source contient des registres de *gisaeng* et fournit des informations sur de jeunes artistes, comprenant des photos, ainsi que sur leur âge, leur petit nom, leurs date et lieu de naissance, leur formation et leur spécialisation. La plupart des artistes figurant dans l'anthologie sont rattachées à des *gweonbeon* à Hanseong, à Daejeong, à Hannam et à Gyeonghwa dans la région de Séoul.
- 16 Les filles, dont l'âge varie entre 13 et 24 ans, pratiquent divers genres. Par exemple, le Hanseong *Gweonbeon* dresse une liste de cent cinquante interprètes versées dans l'art du chant lyrique, comme *sijo*, *gasa*, *wugyemyeon* et *wujo*. On trouve également des références

aux chansons populaires et aux *jappa* (catégorie hétéroclite réunissant les chansons interprétées par des musiciennes professionnelles) de diverses régions, aux *yo* (chansons de l'Ouest) et aux *haengga* (chansons populaires et chansons japonaises modernes). Avec l'extension du phonographe dans les années 1920 et 1930, ce sont surtout les genres vocaux populaires connus sous le nom de « chansons des *gisaeng* » qui gagnent en célébrité. Mais de nombreuses chanteuses accomplies (*myeongchang*) considèrent ces chansons comme de moindre valeur et refusent de les inclure à leur répertoire.

- 17 Etonnamment, les *gweonbeon* de la région de Séoul ne transmettent pas de répertoire de *pansori*, un genre fort apprécié de la musique vocale, contrairement à ceux de Jeolla, en Corée méridionale – lieu d'origine du *pansori* – où l'on trouve des genres populaires comme *Chunhyangga*, *Shimcheongga*, etc. L'apprentissage du *pansori* exige de trois à quatre ans d'étude intensive auprès d'un maître. Il existe des *pansori* qui ne peuvent être chantés qu'à l'air libre ou dans un hall. Certains publics préfèrent les chansons populaires plus courtes, telles les *gasa* et *sijo* que pratiquent Kim et Shim.
- 18 Parmi les instruments le plus souvent étudiés par les filles, il y a la cithare à cordes frappées (*yanggeum*), la cithare à six cordes pincées (*geomun'go*), la cithare à douze cordes (*gayageum*) et le luth japonais à quatre cordes appelé *samisen*. Quant aux danses, il en existe différents genres de cour exécutés en solo, appelés *chunaengmu* en *jeongjaemu*, ainsi que les danses de l'épée (*geommu*) exécutées en groupe et les danses bouddhiques *seungmu* en *gyobangmu*. D'autres répertoires populaires dansés sont des adaptations des traditions de la cour et de celle de la danse *gyobang*. L'enseignement couvre également la langue coréenne, la peinture orientale, la calligraphie et l'arithmétique, ainsi que l'apprentissage de l'étiquette : comment marcher, se tenir debout, s'asseoir..., comme l'ont appris Kim and Shim.
- 19 L'éducation au sein des *gweonbeon* s'étale sur quatre ans. Chaque élève a son propre logement. Shim m'a raconté que les filles n'étaient pas astreintes aux tâches ménagères car leurs mains devaient être en parfait état pour les performances. L'anthologie du *Joseonmiinbogam* nous apprend également que chaque fille maîtrise en proportion égale la musique instrumentale, le chant et la danse. A ce sujet, Kim et Shim parlent de « l'unicité de l'art ». Les professeurs des *gweonbeon* sont originaires de diverses régions, chacune enseignant son propre style.
- 20 Les *gweonbeon* ont pour fonction principale d'obtenir le soutien financier des diplômées une fois qu'elles commencent à se produire dans des restaurants chics appelés *yojeong*, ainsi qu'à l'occasion de célébrations publiques ou de fêtes privées. De cette manière, le *gweonbeon* se mue en agence servant d'intermédiaire entre une fille inscrite et un client riche, avec l'accord des parents. Tous les *gweonbeon* fonctionnent de la même manière. D'après Shim, le client consulte un répertoire d'artistes indiquant leurs principales spécialités. Puis on fait chercher la personne choisie, qui se rend au restaurant en poussepousse, mode de transport considéré comme une marque de rang social. D'après Shim, la plupart des restaurants étaient dotés d'un lieu de spectacle, soit une grande pièce, soit une chambre plus petite tapissée de soie (appelée « chambre de soie »). L'artiste fournit la prestation demandée par le client. En échange, elle reçoit un cachet mensuel appelé *noreumchae*, dont le *gweonbeon* retient 10 % pour couvrir ses dépenses. Shim raconte que dans les années 1930, elle gagnait 1 won 50 jeon par heure.
- 21 Dans les années 1930 et 1940, la Corée traverse une période de modernisation. En conséquence, les artistes professionnelles se mettent à apprendre le japonais et les chansons occidentales. Les photographies de *gweonbeon* montrent que certaines femmes

adoptent des vêtements et des coiffures à l'occidentale, portent des lunettes et un parasol. Quelques-unes deviennent des modèles pour celles qui recherchent une plus grande liberté tout en préservant la tradition. Par ailleurs, elles complètent le répertoire chanté traditionnel par des chansons populaires et étrangères. Néanmoins, la société continue à les considérer avec un certain dédain.

Le *gweonbeon*, une agence pour chanteuses et danseuses

- 22 A cette époque, de nombreuses artistes de talent résident dans la région de Séoul. Si une femme réussit à se trouver un bienfaiteur, elle a la possibilité d'enregistrer une partie de son répertoire (par exemple sur les labels Victor, Shinnara, Okay, Columbia). Un certain nombre d'entre elles deviennent de véritables vedettes, se produisent à la Radio Gyeongseong (1927) et partent même en tournée aux Etats-Unis et au Japon. Ainsi les *gweonbeon* deviennent-ils les lieux dont émanent les meilleures chanteuses, en particulier dans le genre populaire du *pansori*.
- 23 Pour les filles, les *gweonbeon* présentent des avantages économiques et artistiques. Aux filles des milieux pauvres, ils donnent la possibilité d'apprendre un métier et de gagner ainsi de l'argent pour aider leur famille. Ils leur permettent également d'améliorer leur statut en devenant *myeongchang*. De cette manière, les *gweonbeon* se transforment en académies ou en centres de formation pour les professionnelles du spectacle, qui se produisent de préférence dans le cadre privé des restaurants appelés *yojeong*, et ce jusqu'à l'indépendance (1945), voire même au-delà. Plus tard, dans les années 1960, certaines d'entre elles bénéficient d'une reconnaissance particulière en étant nommées « Trésors culturels humains ».
- 24 Dès 1945, sous l'effet de l'abolition des *gweonbeon*, de nombreuses artistes célèbres se retrouvent sans public ni lieu où se produire. Quelques-unes se tournent alors vers le théâtre musical commercial appelé *changgeuk*. En 1953, elles créent la Troupe féminine de théâtre musical, *Yeoseonggeukgeudan*, qui donne aux diplômées des *gweonbeon* la possibilité d'élargir leur répertoire, en même temps qu'un minimum de sécurité économique. Certaines chanteuses créent de nouveaux spectacles basés sur le chant et la danse traditionnels, créations influencées par le *kyeongeuk* chinois et le *kabuki* japonais, genres dramatiques fort appréciés dans leur pays d'origine. On trouve même des adaptations d'opéras occidentaux comme *La Bohème*. Prospère jusqu'à la Guerre civile de 1950, l'institution du *changgeuk* va ensuite décliner, faute de savoir se renouveler. Avec l'apparition du cinéma et d'autres développements dans le domaine de la culture populaire, elle finira par disparaître, obligeant les interprètes, une fois de plus, à réinventer leur art.

Les artistes contemporaines (dès 1950)

- 25 Contrairement aux interprètes de la première génération, celles de la deuxième génération se spécialisent davantage en tant que chanteuses, instrumentistes ou danseuses. Grâce aux concours, elles ont plus souvent l'occasion de viser une carrière professionnelle. Dès les années 1950, le processus d'occidentalisation et d'industrialisation commence à se faire sentir dans la vie coréenne. A l'ancienne structure

villageoise se substitue le « mouvement pour les villages nouveaux » ou *saemmaeulungdong*. Pour contrecarrer le processus d'érosion de la culture traditionnelle ainsi initié, le Gouvernement crée le système des « trésors humains » qui, entre autres, vise à la sauvegarde de l'ancienne musique de cour (*jeong'ak*) en vue de la promotion d'une identité nationale. Selon le système mis en place, certaines détentrices de titres sont chargées de transmettre leur savoir aux jeunes générations, ce qui leur assure un nombre garanti de disciples et leur confère un statut social élevé. Dans les années 1990, des genres ou styles locaux sont admis et font l'objet d'une promotion. De nombreuses artistes deviennent célèbres grâce à des apparitions à la télévision nationale. Pour renouer avec le *jangakwon* de l'ère des Joseon, on fonde le *Jangakgwa* du *Gungnipgugakwon*. Ce Centre représente des artistes et gère des lieux de spectacle. Son directeur, Yun Yi-geun, cherche à présenter hommes et femmes en nombre égal. La plupart des artistes femmes sont âgées entre 30 et 50 ans. Leur statut est celui de fonctionnaires, avec obligation de partir à la retraite à 60 ans (Yun Yi-geun, communication personnelle, 2004).

- 26 Si l'on excepte ces interprètes privilégiées, on constate que de nombreuses autres femmes sont découragées de monter sur scène en raison de l'attitude que la société a envers elles. Contraintes à la vie d'intérieur, elles dispensent souvent un enseignement privé ou animent des mariages et des anniversaires. Par ailleurs, elles se produisent avec des amies lors de fêtes privées appelées *pungnyu* (terme se référant au « plaisir de réciter des poèmes ou d'interpréter des chansons dans un cadre naturel » ou une « séance de musique de chambre »). Certaines musiciennes, restées inactives pendant des années, sont encouragées à se produire à nouveau une fois devenues veuves.

Deux artistes femmes

- 27 Les danseuses professionnelles Kim Suak (née en 1926) et Shim Hwayeong (née en 1913) incarnent la tradition des arts de la scène, respectivement de Jinju et de Seosan. Toutes deux « porteuses culturelles » de la tradition, elles n'en diffèrent pas moins considérablement du point de vue de leurs activités artistiques et du statut social dont elles jouissent. Cette différence tient non seulement à la diversité de leur origine, mais encore à leur manière d'affronter les préjugés que la société avait à leur égard. Kim est depuis longtemps célèbre pour la danse *gyobang gutgeori* de Jinju et la « musique de bouche » *gueum*. Quant à Shim, c'est depuis peu qu'elle bénéficie d'une reconnaissance en tant qu'interprète des chants *seungmu* et *gyeongseodo*. Mais les deux femmes partagent un prestige considérable en tant que Trésors culturels régionaux des genres dansés. Formées toutes deux au cours des années 1930 dans des *gweonbeon*, elles peuvent faire valoir une éducation musicale approfondie, qui remonte à un ancien héritage, si bien qu'elles sont au fait des techniques traditionnelles d'apprentissage et des styles de cette institution historique.

Kim Suak (née en 1926)

- 28 En 2004, Kim Suak se produit dans la salle comble du *Gungnipgugakwon Yeakdang* avec sept autres danseuses de renom. Malgré son arthrite et son opération à la hanche, elle est fortement applaudie pour sa danse *gyobang*. Elle suscite un énorme « pathos » en tombant

à genoux avec beaucoup de grâce (fig. 2). Accompagnée par le joueur de *janggu* (tambour en sablier), elle épouse le rythme du *shinmyeong* (terme signifiant « plaisir », voire « acquisition de la sagesse et de la vérité par le développement du torse » ; fig. 3). Par la suite, elle développe avec le *janggu* sa fameuse musique de bouche *gueum*.

Fig. 1 : *ipchum-sawi* .



Fig. 2 : La transition vers la danse *sogo* ; ce mouvement évoque un pathos qui se transforme cependant en joie vers la fin de la danse.



Fig. 3 : Kim interagit avec les musiciens après la danse.



- 29 Kim peut être considérée comme l'authentique héritière des danses *gyobang*, jadis l'un des principaux répertoires enseignés au *gweonbeon* en début de formation. Dès l'âge de 5 ans, elle apprend la danse et la musique vocale, notamment les *pansori*, mais aussi la musique de chambre *pungnyu* et le chant classique *jeong'ak*, ainsi que le jeu des cithares *yanggeum* et *gayageum*. Le maître Yu Seongjun lui enseigne les chants *sori*, en échange de quoi elle a la charge de lui préparer ses repas. En 1936, Kim intègre le célèbre *Jinju Gweonbeon*, dont la renommée n'a d'égale que celle des académies de Seoul et de Pyeongyang. Elle y suit un enseignement formel de musique vocale et de danses comme le *gutgeori* et le *sogo* auprès d'une artiste de renom.
- 30 Son maître est Madame Choi Wanja (1892-1969), considérée comme la dernière *gwangi* éduquée dans un *gyobangcheong* à s'être produite devant le roi de Gojong, avant l'abolition du *Gyobangcheong* de Jinju en 1910. Pendant son séjour au *gweobeon*, Kim apprend plusieurs danses *gyobang*, y compris la danse d'épée de Jinju, les danses *salpuri* et *deotboigi*, et la danse en solo *ipchum*, toutes issues de répertoires populaires. Cinquante ans plus tard, Kim est saluée – en compagnie de trois autres danseuses – pour son interprétation de la danse d'épée n° 12 de Jinju (la version de Choi Wanja), qui lui vaut le titre de *yeneungboyuja* (« tenante de l'art »). Actuellement, elle anime des ateliers réguliers de danse dans le cadre de l'Université de Jinju.
- 31 Pendant les guerres du XVI^e siècle, Jinju servait de forteresse et de quartier-général à l'armée. Grâce à l'environnement militaire, la culture des *gyobang* fleurissait, puisqu'il offrait des occasions et des lieux où organiser des banquets et des cérémonies. En 1593, à la suite de la deuxième bataille de la forteresse de Jinju, Nongae, une célèbre *gisaeng*, se suicida avec un amiral japonais en se jetant dans les eaux du Nan. Depuis lors, les *gwangi* exécutent la danse de l'épée de Jinju en sa mémoire. En 1946, ce rite est réanimé et devient la base du festival de Gaecheon, qui se déroule chaque année en octobre ; il a souvent été organisé par Kim Suak, qui s'y produit également.

- 32 La tradition des danses *gyobang*, qui remonte à l'ère des Goryeo (918-1392), se rattache aux *gyobangcheong* et à la cour. Kim en a créé une version qui recourt à certains mouvements typiques (*chumsawi*) et à une forme plus rythmée du chant en *gutgeori jangdan*. Cette danse exprime quelques éléments caractéristiques de la danse coréenne : *han* (languissement), *heung* (réjouissance), *mat* (goût) et *tae* (bonne posture). C'est en 1977 à Séoul que la version élaborée par Kim est présentée en primeur par son disciple masculin Song Hwayeong. On lui attribue l'appellation « danse *gyobang gutgeori* de Jinju », celle-ci étant en fait une combinaison de deux types de danses, soit *gutgeori* et *sogo* exécutés dans le style *gyobang* transmis par Choi Wanja. La danse *sogo* est elle-même influencée par la musique paysanne *nong'ak* de la région de Jinju. On l'interprète à la manière dite *jajin gutgeori jangdan*, le terme *jangdan* signifiant « long et bref » en référence au tempo. Il s'agit donc d'une fusion entre la danse de cour et la danse populaire.
- 33 La version de Kim comporte une série de mouvements uniques. Tel est le cas de *meori-sawi*, où la danseuse fait pivoter son bras autour de la tête ; ou encore de *geodeurang-sawi*, où elle replie un bras au-dessus de l'épaule tandis qu'elle entoure son corps de l'autre bras en faisant pivoter les poignets et en exécutant des mouvements latéraux des mains loin du visage. Un autre mouvement, *ipchum-sawi*, implique une sorte de battement des mains.
- 34 Kim aime à insister auprès des participants à ses ateliers qu'il faut « user d'énergie et de force lorsqu'on bouge les membres supérieurs, et que les mouvements doivent être souples mais soutenus ; il ne faut pas s'y prendre à la légère ». Elle dit aussi : « Si, pendant la danse, les mains restent trop proches des oreilles, il y a une certaine lourdeur dans le mouvement. Il faut donc faire pivoter les poignets avec des gestes dirigés vers l'extérieur, loin des oreilles ». On voit ainsi comment elle cherche à se mouvoir avec grâce et dignité, à la différence des évolutions sensuelles recherchées par les danseuses du passé. Selon une description de la danse *gyobang*, « la danseuse utilise ses membres à la manière d'une contorsionniste ; particulièrement remarquables sont les mouvements des épaules, de même que la rotation exquise des poignets » (Jinju Bburi 2003 : 80). Quant à la danse *sogo*, elle commence par un mouvement de transition lorsque la danseuse tombe subitement à genoux pour évoquer tout le chagrin véhiculé par la danse (fig. 2).
- 35 Du point de vue rythmique, la danse *gyobang gutgeori* de Jinju se déroule sur un mètre à quatre temps subdivisés en trois, équivalant au 12/8 typique de la danse coréenne. La danse commence par des mouvements des membres, sur le rythme *jajinmori jangdan*, légèrement plus rapide que la danse *gutgeori* exécutée au rythme du tambour *sogo*. La danse est accompagnée par un ensemble musical appelé *samhyeonyukgak*, comprenant deux hautbois en bambou (*piri*), une flûte de bambou verticale (*daegum*), une cithare à sept cordes frottées par un archet (*ajaeng*) ou une vièle-sur-pique à deux cordes (*haegeum*), ainsi qu'un tambour et un tambour-sablier *janggu*. En 1997, Kim reçoit le titre de *yeneungboyuja* pour la danse *gyobang gutgeori* n° 21 de Jinju.
- 36 D'après Yi Han-soon (2002 : 8), la danse est habituellement accompagnée par une chanteuse de *pansori*. D'une manière générale, la danse sur accompagnement vocal n'est pas très répandue dans la tradition coréenne. Or, la voix apporte non seulement du rythme, mais aussi de l'émotion à la danse. Cette relation étroite entre la danse et le chant du *pansori* reflète l'irrégularité des rythmes et des mouvements corporels. Certains termes utilisés dans les *jangdan* du *pansori* se référant aux levées ou aux syncopes ont été adaptés aux mouvements du corps. Les pas de la danse *gyobang gutgeori* fournissent un contraste et un équilibre subtils entre les pulsations régulières de la danse et l'irrégularité de la respiration. Des termes comme *ingeogori* (« trois pas sur une

respiration arrêtée ») ou encore *wanjageoreum* (une manière de se déplacer comme sur une grille), servent de figures alternatives de mouvement.

- 37 Kim Suak était très appréciée pour son interprétation du *gueum*. Consciemment ou non, elle a intégré cet élément vocal à sa version de la danse. Bien que sa performance soit dépourvue d'accompagnement vocal, elle utilise sa propre musique de bouche *gueum* lorsqu'elle joue du tambour *janggu* lors de ses ateliers. Dès lors, le public a commencé à considérer sa musique de bouche rythmée – devenue plus populaire que la danse elle-même – comme un genre indépendant de la danse. Kim est particulièrement célèbre pour les syllabes qu'elle insère dans certains rythmes *jangdan*, tels que *gutgeori*, *salpuri* et *taryeong jangdan*.
- 38 En Corée, le terme ancien de *gueum* se réfère à l'apprentissage d'un instrument. Il existe trois manières d'enseigner une pièce musicale par le recours au *gueum*. La première se sert de sons vocaux pour rappeler les intonations musicales ; la deuxième indique des timbres ainsi que des techniques instrumentales liées au doigté, à la manière de pincer ou de gratter les cordes, aux *nonghyeon*, c'est-à-dire aux diverses manières de faire vibrer les cordes, aux ornements et aux mouvements corporels ; la troisième se réfère à la hauteur des sons et aux cadences (cf. Yi Bo-hyong 1997 : 21). Kim combine toutes les trois, son talent particulier consistant à rattacher chaque syllabe à une note en recourant à une technique respiratoire particulière, les voyelles marquant une levée, de sorte que le rythme tombe entre les mesures. Le *gueum* de Kim Suak est caractérisé par une sorte de fluidité rythmique ; elle enseigne les *jangdan* aux danseuses sur la base de mouvements rythmiques.
- 39 Sa formation authentique et solide en chant et en danse lui a permis de raviver la tradition de la danse régionale. Ainsi par exemple elle a intégré la danse *gutgeori* à la danse *gyobang*, une innovation largement acceptée de nos jours. Par ailleurs, le *gueum* est associé à présent à son genre vocal unique.
- 40 Kim s'est mariée en 1944 et a interrompu sa carrière artistique pendant quelque temps pour se consacrer à sa famille. Mais elle a rapidement rejoint le théâtre musical *changgeuk*. Mis à part un bref séjour à Mokpo (Jeollanamdo) dans les années 1950, elle a toujours vécu dans sa ville natale. Elle est donc un véritable modèle de l'artiste régionale.

Shim Hwayeong (née en 1913)

- 41 C'est en 2000 que Shim Hwayeong⁷ est nommée « tenante de l'art » (*yeneungboyuja*) du Trésor culturel intangible n° 27 de Chungcheongnamdo grâce à sa performance de la danse bouddhique *seungmu*. Depuis lors, elle enseigne cette danse à des personnes qui, pour la plupart, pratiquent la danse en amateur. Elle gagne sa vie et parvient à couvrir ses dépenses en enseignant le *seungmu*, le gouvernement lui fournissant par ailleurs un local gratuit pour ses leçons. Elle parle de sa déception face au manque de soutien et d'appréciation des genres traditionnels de Corée. Ayant connu une vie turbulente, elle ressent maintenant le besoin de transmettre le *seungmu* aux jeunes générations. Contrairement à Kim, Shim n'a pas pu développer librement son potentiel artistique en raison des préjugés et des circonstances de sa vie.
- 42 Shim est née à Séoul, mais sa famille déménage plusieurs fois avant de se fixer à Seosan, d'où elle est originaire. A ce moment-là, Shim a 18 ans. Son père, Shim Jeongsun (1873-1937), est un artiste professionnel spécialiste du *gayageum* et du *pansori junggoje* de

la région de Chungcheong, qui exerce son métier jusque vers 1920. Shim a l'habitude d'écouter son frère jouer de la musique à la maison. Elle étudie aussi la littérature coréenne, japonaise et chinoise. A l'âge de 18 ans, elle commence une éducation artistique formelle, d'abord le jeu de la cithare *yanggeum*, ensuite le chant lyrique classique *sijo*. Son style est appelé *naepoj* (style de Chungcheong) ; c'est celui du répertoire de base avant les chansons *chang*. Avec son frère, Shim apprend également des répertoires de *pansori*, soit *chunhyangga*, *shimcheongga* et *heongboga*. Quant au *seungmu*, c'est un danseur itinérant qui le lui enseigne.

- 43 Elle fait une année à l'Université Ehwa de Séoul, le premier collège missionnaire exclusivement féminin. Elle raconte comment les collégiennes affrontent les défis de la vie coréenne propres aux années 1930. En 1933, à l'âge de 20 ans et avec l'appui de son frère, elle entre au *Cheongjin Gweonbeon*, une école nouvellement créée en Corée du Nord, à Hamgyeongbukdo, où une centaine de filles de tous les districts de Corée apprennent le métier de *gisaeng*. Elle y apprend l'étiquette, la littérature, la calligraphie, les répertoires vocaux et la danse. A l'époque, il existe à Cheongjin une importante industrie de la sardine gérée par les Japonais. Il y a aussi une station de radio qu'elle a la permission d'écouter, apprenant à connaître de nombreux styles, de même que le théâtre musical japonais. Durant la guerre du Pacifique, les femmes du *gweonbeon* se produisent dans des *yojeong* fréquentés par l'armée et les commerçants japonais. Elle joue de la cithare à douze cordes *gayageum*. Shim vit à Cheongjin jusqu'à l'abolition du *gweonbeon*, en 1945.
- 44 Elle se marie à l'âge de 33 ans avec un villageois qui est aussi musicien, en l'occurrence *sangshwejabi* ou meneur d'un ensemble paysan. Parce que son passé d'artiste est vu négativement, elle doit renoncer à sa carrière. Elle prend un emploi dans une usine de textile et se consacre à la vie domestique et à ses cinq enfants.
- 45 A cette époque, le public n'apprécie guère les chansons populaires *seodo* (du nord-ouest de la Corée) et *gyeonggi* qu'elle avait apprises, ni les chansons *namdo* et *pansori*, si bien qu'elle ne trouve aucun encouragement à chanter son répertoire en public. Puis l'occasion se présente de participer à une séance de musique de chambre *pungnyubang*. Son talent est immédiatement reconnu. Alors dans la cinquantaine, elle commence à donner des cours à quelques femmes, puis le nombre de ses élèves baisse. Incapable de trouver des musiciens pour l'accompagner, elle cesse de se produire. Seosan est depuis longtemps célèbre pour le *sijo* et le chant. Elle en profite pour participer à des concours de *yulbang* ou *pungnyubang* pour chanteuses le *sijo*. Elle reprend son art en jouant de la cithare *gayageum* et en interprétant des *pansori* et des chansons populaires *gyeongseodo* lors de fêtes privées.
- 46 Mais les temps sont difficiles. En entrant au *gweonbeon*, elle évite de justesse d'être enrôlée de force comme « femme de réconfort » (*comfort woman*) par l'armée japonaise. Pendant la guerre civile (1950-1953), elle faillit mourir. Mais son talent de chanteuse et de danseuse est finalement reconnu lorsque, à la fin des années 1980, un chercheur étudiant la généalogie de sa famille découvre son histoire. Elle croit avoir le devoir de transmettre le *seungmu*. Il s'agit d'une danse en solo, créée par les *gisaeng* et considérée comme l'une des formes les plus accomplies de la danse populaire, rendue célèbre par Han Seongjun (1874-1949), un membre du *jangdan* dirigé par son père.
- 47 D'après Shim, la technique de la danse s'acquiert de la manière suivante : il faut d'abord acquérir les mouvements de base, puis apprendre à improviser. « Le mouvement du corps suit le rythme *shinmyeong*. Les mouvements des bras doivent suivre les mouvements des pieds. Il faut lever les mains et les épaules sur le *shinmyeong* et non pas seulement en suivant le rythme de la respiration. Les membres doivent bouger avec naturel. Il faut

contrôler le *sori* en articulant bien les syllabes, et l'expressivité émotionnelle doit venir du cœur » (Shim, communication personnelle, 2004).

- 48 Fig. 4 : Avec les mains et tout en chantant, Shim exécute un rythme *yeombul jangdan* dans l'interprétation du *seungmu*.



- 49 Shim relève l'ambiguïté du *seungmu*, tenant au fait que les danseuses tournent généralement le dos au public. On l'apprenait largement jusque vers 1910, mais cette danse n'a jamais gagné en popularité. La sœur de Shim, Maehyang (1907-192 ?), l'a apprise auprès d'une artiste locale et a également acheté le costume porté au cours de la performance. On pense qu'à l'origine, la danse *seungmu* était exécutée par des hommes.
- 50 Les interprètes de *seungmu* revêtent une robe rouge munie de longues manches blanches et d'un capuchon semblable à celui porté par les prêtres. Elles sont accompagnées par un ensemble musical de type *samhyeonjukgak* comprenant *piri*, *daegeum*, *haegeum*, *janggu* et tambour. Les rythmes du *seungmu* sont les suivants : *jangdan* de *yeombul* (six fois 6/8), *jajinyeombul* (six fois 6/8), *taryeong* (trente-sept fois 4/8), *jajintaryeong* (huit fois 4/8), *gutgeori* (soixante-six fois 6/8), *beopgo*, *gutgeori* (vingt fois 6/8).
- 51 La danseuse étale ses longues manches puis bat des bras. Cette expression harmonieuse et délicate du rythme typique traduit la séquence *dalgo-eoreugo-metgo-pulgo* (« interlude-progression-apogée-conclusion »), suscitant une sérénité monacale. Le public ne voit pas le visage des interprètes, caché sous le capuchon ; il ne les voit que de dos, ce qui fait planer le doute sur leur sexe.

Conclusion

- 52 Je me suis intéressée aux changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène en Corée. Une place de choix revient ici à deux artistes femmes, Kim and Shim, et à leur rôle en tant que porteuses de culture dans la transmission de leur répertoire de danse à des interprètes contemporaines.

- 53 Kim et Shim ont toutes deux reçu la même formation dans les années 1930 lorsque les *gweonbeon* offraient aux femmes la possibilité d'accéder à une carrière professionnelle. Toutes deux ont acquis un répertoire et un style régional spécifiques et bien affirmés. Au début du XX^e siècle, la région de Yeongnam, où habite Kim, voit l'émergence de plusieurs chanteuses de renom. Dominée par l'aristocratie *yangban*, la région connaît d'importantes mutations liées à l'industrialisation et au déclin de sa base agricole, amenant une certaine ouverture à de nouvelles formes de consommation et de divertissement (Son Tyaeryong 1997 : 55).
- 54 En revanche, on trouve peu d'artistes femmes dans la région de Chungnam où habite Shim. C'est une région essentiellement agricole, marquée par une culture de *yangban* conservatrice et renfermée. Dans ce milieu, inévitablement, Shim vit une existence domestique et confinée, en dépit de ses réalisations artistiques.
- 55 Le cas de Kim montre comment les danses *gyobang*, servant d'exercices dans les *gweonbeon*, peuvent être adaptées à la scène moderne par l'intermédiaire d'autres genres populaires, comme l'illustre sa version de la danse *gyobang gutgeori* de Jinju. Kim a su briser les frontières rigides séparant les répertoires traditionnels pour établir des liens avec le présent. Elle montre également qu'il est possible d'enrichir le rythme de la danse par la « musique de bouche » *gueum*. Kim joue un rôle actif dans la transmission de son répertoire.
- 56 En revanche, Shim est restée davantage attachée à l'aspect traditionnel de son répertoire de danse centré sur le *seungmu*. Or, la transmission de cette danse connaît une situation différente en raison d'une diminution du nombre de ses élèves. Le répertoire de Kim tout comme celui de Shim ont été désignés « trésors culturels », mais l'un est largement reconnu, alors que l'autre ne l'est pas.
- 57 Indubitablement, le système des « trésors humains » a grandement contribué à rehausser le statut des artistes femmes. Mais on peut s'interroger sur la manière dont la transmission est gérée par l'autorité compétente, à savoir le Comité des trésors culturels. On peut se demander notamment si, en termes de sauvegarde et de conservation, tel ou tel répertoire est transmis dans sa forme « pure » ou s'il n'a pas plutôt été reconstruit ou recréé sous une forme hybride. Après tout, le répertoire dépend de la version ou du style propres à l'interprète. Quelle forme d'art est susceptible de perdurer en tant que valeur culturelle sûre ? A moins qu'il y ait des adaptations, les jeunes générations risquent de se désintéresser des arts traditionnels « purs ». A propos du *seungmu* par exemple, on pourrait dire qu'il est trop long et trop lent. C'est pourquoi il faudrait l'adapter au goût du jour, voire même l'abréger (Shim, communication personnelle, 2004).
- 58 Deux questions se posent au sujet du rôle et du statut des interprètes femmes. Tout d'abord, les réponses à un questionnaire que j'ai soumis à un groupe d'artistes femmes suggèrent que les questions relatives au genre doivent être replacées dans une perspective plus large. Pour Kim et Shim, il ne semble pas y avoir une problématique liée à leur statut de femmes, pas plus que pour certaines jeunes interprètes des répertoires traditionnels ; en fait, elles n'en semblent guère conscientes.
- 59 La norme sociale a toujours voulu que les hommes se chargent des institutions décrites dans cet article et aient un droit de regard sur les activités des femmes qui s'y déroulent. Les académies ont donc permis de contrôler et de soumettre les artistes femmes, dont le public est, de surcroît, avant tout masculin.

- 60 Les femmes se sont habituées au système politique actuel contrôlé par les hommes et au pouvoir que ces derniers exercent sur la définition des pratiques sociales. Or, les artistes femmes n'y voient souvent pas autre chose que du « politiquement correct ». Bien que les perceptions du public à l'égard des artistes femmes aient changé, certaines femmes d'âge moyen ou avancé pensent toujours être injustement victimes de discriminations en raison, justement, de préjugés sociaux qui subsistent.
- 61 Par ailleurs, on note un changement dans la perception du corps et les attitudes à son égard : le corps apparaît ici non pas comme un objet inerte de désir, mais comme une présence vivante exigeant respect. Dans le passé, le public préférait les danseuses jeunes, alors que le public contemporain apprécie grandement les danseuses plus âgées comme Kim.
- 62 De cette manière, les corps de Kim et de Shim sont vus, en eux-mêmes, comme étant saisis dans un processus historique, révélateur de la maîtrise individuelle, du statut et des privilèges sociaux, des valeurs culturelles et du profit économique. Kim incarne les significations multiples de la danse *gyobang gutgeori* de Jinju, évoquant l'histoire de la ville et établissant l'unicité de cette forme d'art en articulant la danse classique, la danse populaire et la musique vocale. En même temps, le corps se dresse contre toute réduction à ses aspects purement sexuels, ainsi qu'à tout préjugé social.
- 63 Quant au changement du statut des interprètes femmes, le système actuel des trésors humains régi par les hommes a contribué à la sauvegarde de nombreux genres traditionnels intangibles et des styles d'interprétation correspondants. Mais une idéologie et un mode de catégorisation basés sur le sexe ont contribué à l'oppression des femmes en leur imposant une certaine manière de s'adonner à leur art et d'assurer leur subsistance. Ainsi, au travers d'un processus de marchandisation culturelle, les artistes traditionnelles étaient le produit d'un ensemble complexe de facteurs sociaux, alors qu'on les considère à présent comme des « porteuses de la culture » susceptibles de faire fi de la prédominance des valeurs culturelles occidentales.
- 64 On remarque en Corée un double regard sur l'artiste femme. Dans le passé, on les considérait avant tout pour leur attrait sexuel. De nos jours, le public les reconnaît comme des artistes dotées de valeur culturelle, incarnant l'identité nationale face à la domination de l'Occident. L'évolution du facteur de l'âge dans la performance montre comment chaque époque envisage les artistes femmes, tout en révélant le paradoxe de la perception de ces artistes. Dans le passé, corps et esprit étaient vus comme des entités distinctes, le corps servant à mettre en scène une sexualité mesurée à l'aune de l'éthique confucianiste. Ainsi, les concepts de « danse » et de « danseuse » acquéraient des significations différentes, voire contradictoires.
- 65 En parlant du corps, on se rend compte des épreuves traversées par Kim et Shim sous l'effet des préjugés sociaux, qui montrent l'emprise négative de l'histoire sur leur art. L'histoire qui est la leur exerce sur elles une influence tangible. Bien que soumises aux normes de la société, les artistes traditionnelles n'en sont pas moins créatives. De manière générale, l'attitude changeante à l'égard de nos deux artistes reflète les processus sociaux. Ainsi, le concept clé du « corps vécu » souligne que, dans l'interprétation d'un répertoire donné, la signification du corps dansant ou du corps chantant n'est pas fixée d'avance. Au gré des aléas de l'histoire, le corps s'ouvre à de nouvelles interprétations.

BIBLIOGRAPHIE

- AOYAGI Tsunatarô (comp.) 1918 [1948] *Joseonmiinbogam (An Anthology of Korean Beauties)*. Seoul: Gyeongseong Joseon Yeonguhoi.
- COWAN Jane K. 1990 *DANCE and the Body Politic in Northern Greece*. Princeton: Princeton University Press.
- HEIDEGGER Martin 1927 *Being and Time*. Oxford: Blackwell (trad. 1978).
- HERNDON, Marcia and Susanne ZIEGLER, ed. 1990 *Music, Gender, and Culture*. Intercultural Music Studies 1. ICTM Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- HOWARD Keith 1993 « Gender issues in the conservation of Korean tradition ». *UK Chapter Bulletin* 30: 4, ICTM (UK) Conference « Music and Gender ».
- JEONG Noshik 1940 *Joseon Changgeuksa (The History of Korean Music Drama)*. Seoul: Joesonilbosa.
- KILLICK Andrew P. 1998 « The Invention of Traditional Korean Opera: Some Lessons from the History of Ch'angguk ». *Journal of the National Center for Korean Traditional Performing Arts* 10: 145-72. Seoul: Gungnipgugakwon.
- KIM Jeongnyeo 1988 « A study of dance performed in *gweonbeon*: with reference to the Jinju Gweonbeon ». *Munhwajae* 21: 162-82. Seoul: The Bureau of Cultural Property.
- KIM Jongsu 2001 *A Study of the Court Banquets and Yeok in the Joseon Period*. Seoul: Minsokwon.
- KOSKOFF Ellen (ed.) 1987 *Women And Music in Cross-Cultural Perspective*. Urban and Chicago: University of Illinois Press.
- KWON Doheui 2000 « *Gisaeng* and Recording Business in the Early Recording Period ». *Society for Korean Music Recording* 10: 593-607. Seoul: The Study of Korean Early Recording. 2001 « Social and Musicological Studies of *Gisaeng* in the 20th Century ». *Studies in Korean Music* 29: 319-44. Seoul: The Korean Musicological Society.
- LEE Byong Won 1979 « Evolution of the Role and Status of Korean Professional Female Entertainers (Kisang) ». *The World of Music*. 21(2): 75-81.
- MINATO Gawamura 2002 *Gisaeng. A Talking Flower*. Seoul : Sodam Publication (traduit en coréen).
- SHIM Wuseong (com.) 2000 « *Seosanminsokyesul. Seungmu* of Shim Hwa-yeong and Seosan *Bakcheomjinori* ». *Daseureum*. Seoul: Hangugyesuljonghaphakgyo: 97-194.
- SON Taeryong 1997 « A Study of Female Master Singers in Yeongnam areas ». *Hanguk Embanhak* 7: 53-130.
- YI Bo-hyong 1997 « A Study on the Meaning of Kuum and the Phonetic Structure ». *Hanguk Eumak Sango*, Seoul: Hanyang Jeontong Eumak Yeonguhoi 8: 21-56.
- YI Han-soon 2002 *A Study for Aesthetic Characteristics of Jinju Kyobang Dance: Focusing on Kyobang Dance*. M.A. Thesis in Dance Study in Busan University.
- YI Neunghwa 1926 *Joseonyeosoksa (A History of Korean Women's Life)*. Kim Sangeok (tran. In 1991). Seoul: Daeyang Seojeok 1927 *Joseon Haeohwasa (A History of Korean Kisang)*. Yi Jaegon (trans. 1992). Seoul : Dongmunseon

NOTES

1. L'âge doit être considéré ici en fonction de la continuité des arts traditionnels de la scène au fil des générations. Dans le présent article, les critères liés à l'écart générationnel relèvent des processus d'apprentissage dans le cadre d'événements sociaux plutôt que de faits biologiques. La première génération s'étale sur trois périodes : de la domination japonaise au présent, en passant par l'instauration de la Corée moderne, soit quelque soixante-dix années marquées par les exploits d'une poignée de chanteuses, musiciennes et danseuses accomplies dont la plupart ont reçu le titre de « trésors humains ». La troisième génération comprend quelques artistes actives dans le monde du spectacle, formées aux beaux-arts ou dans des académies – éducation reçue selon une méthode d'encadrement ou sur la base de transcriptions. Leur mode de performance se déploie dans une variété de situations, y compris la musique fusion à l'ère de la globalisation. La deuxième génération, forte des styles hérités de la première génération, est la plus active en termes de performance aussi bien que de carrière d'enseignement.
2. D'une manière générale, il existe deux catégories d'interprètes femmes en Corée. La première regroupe des interprètes professionnelles ou semi-professionnelles pratiquant dans divers contextes : telles les femmes chamanes officiant lors des cérémonies autochtones appelées *mudang* (conjuguant chamanisme, incantations, danses et rites de guérison), ou encore les *gwangi* ou *gisaeng* auxquelles est consacré le présent article. La seconde catégorie pratique en amateur une musique qualifiée de *naebang*, c'est-à-dire, littéralement, une musique jouée dans une pièce située à l'intérieur de la maison ; elle regroupe pour la plupart des épouses de militaires de haut rang.
3. A présent, l'éducation en matière de musique, de chant et de danse classiques et de cour se poursuit dans le cadre du *Gungnipgugakwon* ou Centre national des arts du spectacle traditionnels de Corée.
4. Signalons cependant quelques références bibliographiques utiles. Dans une étude ayant fait date, Yi Neunghwa traite de l'histoire et du mode d'organisation des *gisaeng* et propose un système de classification de leur travail (Yi 1927). Par la suite, Lee Byong Won (1979) a établi l'historique de leurs activités. Plus récemment encore, Kwon Doheui a étudié les performances et le répertoire des *gisaeng* en se servant d'enregistrements phonographiques (Kwon 2000, 2001). Une chercheuse japonaise a entrepris une comparaison entre les *gisaeng* et leur équivalent japonais (Minato 2000). A Kim Jongsu (2001), nous devons une étude du système *yeoak*, tandis que Kim Jeongnyeo (1988) nous livre une étude du *gweonbeon* liée à l'histoire des danses *gyobang*. D'autres ouvrages sont le fait de chercheurs étrangers, dont un sur le genre et le système des trésors humains depuis les années 1960 (Howard 1993) et un autre à caractère historique sur le mouvement *changguk* constitué par des chanteuses professionnelles (Killick 1998). Il existe aussi quelques biographies extraites de conversations fragmentaires, consacrées le plus souvent à des chanteuses de *pansori* (chants narratifs interprétés par une soliste sur l'accompagnement du tambour).
5. Centre national des arts traditionnels du spectacle de Corée, appelé *Yiwangjikaakso* (Centre de formation en musique de la cour) sous l'occupation japonaise (1910-1945).
6. La première référence aux *gisaeng* remonte à Yi Neunghwa (1927) qui en distingue trois rangs, soit, par ordre décroissant d'importance, les *ilpae* qui étaient aussi infirmières et médecins, les *ipae* et les *sampae*.
7. L'entretien a été réalisé le 7 janvier 2004 chez elle, à Seosan (Chungcheongnamdo).

RÉSUMÉS

Le présent article explore les changements affectant le rôle et le statut des interprètes professionnelles des arts traditionnels de la scène en Corée, notamment dans la transmission de leur répertoire. Il s'intéresse en particulier aux histoires de vie de Kim Suak (née en 1926) et de Shim Hwayeong (née en 1913), dont il retrace le parcours artistique. La trajectoire et le répertoire de Kim et de Shim – désormais « porteuses de culture » – sont étroitement liés aux principales transformations sociales et historiques ayant marqué la Corée tout au long du XX^e siècle. Le cas de Kim illustre la manière dont une artiste transmet et élargit un répertoire et un style d'interprétation donnés en vue de les adapter à la scène. Le cas de Shin montre que certaines artistes ont subi des contraintes et des préjugés d'ordre social, mettant ainsi en évidence la manière dont l'attitude de la société risque de faire obstacle à une carrière professionnelle.

AUTEURS

ILWOO PARK

Il-woo Park est chercheuse indépendante. Elle a effectué des recherches sur le terrain dans les comtés de Galway et Clare en Irlande, en 1993-1994, et elle a étudié le rapport entre corps et espace dans la perspective de Merleau-Ponty.