

AVANT-PROPOS



Qu'est-ce que le pansori ? Je voudrais pour commencer interroger les raisons qui m'ont amenée à me poser cette question, et à me la poser en français dans le cadre d'une recherche avancée. Lorsque je suis arrivée de Corée en France en 1995 pour achever une première thèse de psycholinguistique, il n'était pas incohérent de la faire en français puisqu'il s'agissait d'une étude sur le bilinguisme précoce chez les jeunes enfants coréens vivant en France (Han, 2001). Mais je ne me doutais pas que je me retrouverais près de vingt ans plus tard à vivre en France et à consacrer la plupart de mon temps à établir des passerelles entre les deux cultures. Paradoxalement, c'est en France que j'ai vraiment découvert le pansori dans sa plénitude. En 2001, j'avais à peine débuté une activité de traductrice et surtitreuse de théâtre coréen lorsque le Festival de l'Imaginaire m'a demandé d'assurer le surtitrage de leur *Nuit du pansori*, avec deux intégrales enchaînées, *Heungboga, Le dit de Heungbo*, et *Sugungga, Le dit du palais sous les mers* ; l'année suivante, 2002, l'immersion est devenue totale avec le Festival d'Automne à Paris qui a présenté la première intégrale des cinq pansoris, me permettant de boucler le répertoire avec *Simcheongga, Le dit de Simcheong*, *Jeokbyeokga, Le dit de la falaise rouge*, et *Chunhyangga, Le dit de Chunhyang*. Avant d'avoir eu vraiment le temps de m'interroger sur la nature théorique de ce patrimoine, j'ai donc commencé par un choc personnel, la rencontre de chanteurs, de chanteuses, de joueurs de tambours, racontant d'extraordinaires histoires dont j'avais pu découvrir la force en les traduisant pour la scène, avec une technique vocale littéralement « inouïe », à un public d'Occidentaux non spécialistes et sous le charme des heures durant. En 2003, année où le pansori était déclaré patrimoine universel immatériel par l'Unesco, j'ai accompagné ce même programme d'intégrales au Festival d'Edinburgh et au Lincoln Center de New York, où le choc s'est renouvelé d'une rencontre avec, cette fois, un public anglophone. Mes certitudes se renforçaient et j'ai commencé à comprendre que le pansori allait m'occuper de longues années...

La révélation, pour moi, était triple : d'abord, ce patrimoine est d'une telle beauté que je voulais poursuivre sa découverte, approfondir sa connaissance ; ensuite, la position de traductrice et surtitreuse m'avait

plongée au cœur du processus de création et d'expression comme aucun spectateur, même coréen, ne peut y avoir accès ; enfin la pratique d'un surtitrage littéraire tel que nous commençons à le mettre au point avec Hervé Péjaudier me plaçait en position de médiatrice entre les deux cultures qui partagent ma vie, et c'était du côté de la France que je pouvais sans doute être la plus utile pour une meilleure reconnaissance du genre, engagement qui a pris depuis diverses formes (surtitrages, traductions et édition de pansoris traditionnels et modernes, conférences-spectacles, création d'un festival¹...). Parmi ces différentes approches du pansori, la réalisation d'un ouvrage générique, et sa rédaction en français, me sont aussi parus être une nécessité pour approfondir la réflexion d'un point de vue plus complet, et plus complexe, afin de faire le point aujourd'hui sur la manière dont on peut le définir.

En effet j'ai rapidement eu le sentiment qu'il existait autour du pansori un certain malentendu quand on le présente comme un genre d'opéra traditionnel à une voix surgi de la nuit des temps, transmis à l'identique jusqu'à nos jours où il reste cinq chefs-d'œuvre subsistants protégés par un label de l'Unesco qui en a fixé la forme. Rien n'est totalement faux dans cette définition, mais notre intuition concrète était que le pansori est plutôt un art de la scène d'aujourd'hui qui s'est développé sur à peine quatre siècles en s'adaptant sans cesse aux évolutions de la société, développant ainsi sa capacité de création, que ce soit à l'intérieur des cinq œuvres devenues patrimoine classique ou par l'invention de nouvelles œuvres créant un répertoire moderne, et pour qui la patrimonialisation est un bon moyen d'élargir son développement même hors de Corée.

C'est pour chercher à affiner cette intuition que je me suis lancée pendant une bonne douzaine d'années tant en France qu'en Corée dans l'aventure d'une nouvelle thèse, qui a d'abord abouti dans le cadre universitaire (Han, 2012), et dont voici la version provisoirement définitive sous forme d'un livre adressé à un public francophone idéalement venu de tous horizons. Si l'on a conservé un certain nombre de traces d'un travail de thèse, en particulier dans le référencement bibliographique pointilleux, c'est afin de rendre accessible au plus grand nombre la masse de travail effectuée et ne pas priver le lecteur intéressé de la possibilité de retourner à toutes les sources possibles même si elles sont majoritairement coréennes ; nous avons toutefois pris soin de préserver autant que faire

1. K-Vox, *Festival voix coréennes*, [En ligne] www.k-vox-festival.com.

se peut une certaine fluidité du texte en espérant que le lecteur prendra intérêt, voire plaisir, à sa lecture.

I. Une approche ouverte

Ce livre combine plusieurs types d'approche pour tenter d'opérer une modeste synthèse des connaissances actuelles autour d'un genre auxquels les chercheurs coréens ne s'intéressent vraiment que depuis moins d'un demi-siècle, ainsi que de rares mais excellents chercheurs occidentaux (généralement anglo-saxons). L'approche historique était la première à affronter, tant il est difficile d'établir l'histoire d'un genre en transmission orale qui manque de sources fiables, amenant tous les chercheurs à tourner autour du même petit nombre de documents ; je me suis vite rendue compte que la manière dont on découpait l'histoire du genre changeait le regard qu'on portait sur son existence aujourd'hui, et comment il fallait le plus possible distinguer entre « histoire avérée » et « histoires véhiculées », mais aussi à quel point il fallait considérer les fables comme partie intégrante de l'histoire d'un genre qui a toujours su bâtir sa légende. Parallèlement les séminaires de Jean-Marie Pradier m'avaient montré comment une approche ethnoscéniologique pouvait aider, sinon à résoudre, au moins à poser la question de ma double appartenance aux cultures coréennes et françaises, à la fois « dedans » et « dehors » ; en tant que Coréenne je ne pouvais qu'être sensible au souci d'avoir un regard ne plaçant pas les critères occidentaux comme seuls modèles, et de considérer le pansori comme un « art de la scène » coréen autonome : cette idée peut paraître évidente, mais elle ne l'était pas pour les premiers universitaires coréens ayant travaillé sur les pansoris, qui les considéraient soit comme des chefs-d'œuvre purement littéraires, soit comme des chefs-d'œuvre purement musicaux, tandis que les Occidentaux ont tendance à rabattre le pansori sur les modèles exogènes de l'opéra, des chants épiques sibériens, voire du rap, etc. Il fallait donc tenter une synthèse élargie qui puisse rendre compte d'une dynamique littéraire, musicale et scénique, consubstantielle au pansori.

De même que je ne souhaite pas choisir entre *insider* et *outsider*, comme diraient les Anglo-Saxons, je revendique également la complémentarité d'une double démarche linguistique et anthropologique, approches conjointes qui me semblent à même de faire sentir au lecteur toute la force identitaire du pansori, à la fois compétence construite et performance incarnée. Par ma formation j'avais été sensible aux pro-

blématiques du linguiste Antoine Culioli, en particulier à sa théorie de l'énonciation, qui me paraît pouvoir rendre compte des mécanismes à l'œuvre dans la transmission et la réalisation du pansori comme œuvre scénique. J'ai ainsi tenté de distinguer les mécanismes à l'œuvre dans la phase de « transmission » du pansori (compétence) et dans celle de la « représentation » de l'œuvre (performance), afin de tenter de poser les bases d'une « grammaire du pansori », abordant ainsi la phase de la représentation spécifique du pansori sous l'angle de la création d'un espace d'énonciation, inscrivant dans une dialectique spécifique des énonciateurs et des coénonciateurs, dans un « plan d'énonciation » : sans doute s'agit-il ainsi de rapprocher la notion de performance au sens linguistique et celle de performance au sens ethnocénologique ? En effet, pour moi, l'approche linguistique ne prend son sens qu'adossée à une approche de type anthropologique, dans la mesure où l'on tente de « cerner le pansori comme expression humaine dans des contextes sociaux donnés », à partir de son étude comme art de la scène d'aujourd'hui, en m'appuyant sur les rencontres effectuées durant tant d'années avec ceux et celles sans qui le genre n'existerait plus, ces interprètes dont on a recueilli dans de si nombreuses circonstances variées la parole, et dont la fréquentation s'est révélée une source de joie et d'inspiration.

II. Parler du pansori en France

Ce livre voudrait faire une première synthèse de ce qui pourrait être dit aujourd'hui du pansori en français par une Coréenne, à propos d'un genre dont les études sont en pleine expansion en Corée, mais guère dans l'université française. En ce qui concerne la présence du pansori en France, et l'on en trouvera à la fin un état des lieux, la situation semble à la fois rassurante (le pansori est reconnu) et en attente (les organisateurs s'engagent peu). Les enjeux sont importants, si l'on veut que le genre continue à trouver son public, et à s'élargir. Afin de participer à ce mouvement d'ouverture en rendant accessible les textes, nous avons déjà entrepris de traduire et éditer deux versions de chanteurs, l'une d'un pansori « moderne » (*Le dit de Sichuan*, Lee, 2010), et l'autre d'un pansori « classique » (*Sugungga, Le dit du palais sous les mers*, 2012). Mais l'essentiel demeure que ces œuvres, modernes ou classiques, aient l'occasion de venir en France afin que le public puisse partager ce choc esthétique ; c'est seulement ainsi que le débat pourra se poursuivre de manière utile.

Les exemples utilisés sont majoritairement extraits de ces deux œuvres, mais nous avons également traduit spécialement un certain nombre de documents littéraires souvent rares. Ce travail de traduction étant lié à mon approche du pansori, j'ai voulu, en m'appuyant sur une double expérience de traductrice et de linguiste, consacrer un moment du livre à une réflexion plus théorique sur ces enjeux qui sont à la base de la réalisation du « surtitrage littéraire » que j'ai la chance de pratiquer, réalisation et régie, depuis près de quinze ans, activité qui m'a convaincue que sa bonne pratique est un des éléments clés de la reconnaissance hors de Corée du pansori comme art de la scène complet. Par ailleurs, en tant que Coréenne écrivant en français sur une problématique contemporaine toujours en débat, en France comme en Corée, il est parfois difficile de jongler avec des concepts qui ne veulent pas nécessairement dire la même chose dans les deux cultures ; des mots qui paraissent aussi simples que théâtre, opéra, chanteur, scène, etc. font débat dans les deux langues : je n'ai donc pas tenté d'ajouter de nouveaux concepts, mais plutôt de soulever les questions de dénominations au fur et à mesure qu'elles se posaient. Je me contenterai ici d'un exemple symptomatique : si l'on parle de « chanteuse de pansori », on sait bien que la désigner comme « chanteuse » est une opération idéologique, interne à l'histoire du genre, et relayée par l'imaginaire contemporain ; nous montrons qu'il convient de la considérer fondamentalement comme une « joueuse-diseuse-chanteuse » : mais quel terme adopter ? En français, le terme « performer » défendu par l'ethnoscénologie fait problème, et se révèle même contre-productif si cela doit réduire la représentation à une « performance » de type sportive ou avant-gardiste. Souvent, pour lever ces ambiguïtés, on pense préférable d'« emprunter » le terme coréen équivalent ; mais en l'occurrence, il faut bien savoir qu'en Corée aussi cela fait débat ! De fait, si j'utilise régulièrement le terme *gwangdae*, qui était le plus généralement admis pour désigner celui qui pratique le pansori, mais pas depuis toujours, et pas par tout le monde, il semble que ce mot de *gwangdae* ait trop gardé la trace péjorative de ses origines (saltimbanque masculin), et qu'aujourd'hui on lui préfère le terme *sorikun*, en particulier pour les femmes ; mais ce terme insiste clairement sur la qualité de « chanteuse de pansori », professionnelle (*kun*) du chant (*sori*, sous entendu pansori), et me voilà revenue au point de départ.

L'adoption même du mot « pansori » en coréen pour désigner ce genre est à la fois assez chaotique et récente, mais semble une fois pour toutes acquise avec la patrimonialisation, nationale d'abord à partir de

1964, puis internationale en 2003. Cette dernière a fait de ce genre, et telle est ma thèse, un genre d'autant plus « classique » qu'il voit s'épanouir à ses côtés une nouvelle floraison de pansoris de création que l'on dira « modernes », chacun jouissant d'une reconnaissance jusqu'en des espaces non coréanophones qui contribuent aujourd'hui à la poursuite de l'histoire du genre. Et comme le mot « pansori » semble désormais en bonne voie d'être admis dans la langue française, nous avons choisi d'aller dans le sens de l'emprunt en ne le mettant pas en italique et en lui accordant la marque du pluriel. Puisse ce livre contribuer à familiariser le lecteur avec ce beau mot, et avec la réalité qu'il évoque.