

L'espace vide et ses potentialités dans le théâtre coréen : adaptation de *Noces de sang* de Garcia Lorca

SHIN Hyun-Sook

1. Avant propos

Noces de sang, une adaptation de la pièce de Garcia Lorca a été, pour la première fois, mis en scène par KIM Jeong-Ok en 1983 à Séoul, et la quatrième reprise a eu lieu en 1995. En 1984, la tournée de *Noces de sang* au Japon et en Europe—notamment au Festival du théâtre des Nations a eu un succès considérable, et a provoqué une grande émotion chez les spectateurs et les critiques occidentaux.¹⁾ Pourquoi cette émotion malgré la barrière de la langue et la différence culturelle entre l'Occident et l'Orient? Ce n'est pas parce que les comédiens en habits traditionnels coréens et exotiques ont imité tout simplement l'intrigue de *Noces de sang*, pièce du théâtre occidental, mais c'est plutôt que le metteur en scène a su créer une forme d'expression accessible à tous, quelle que soit la culture ou la forme de pensée.

Cette forme repose, entre autres, sur l'espace vide, notion que l'on trouve à la fois dans le Taoïsme et le Bouddhisme. Selon Lao Tseu, l'Unité suprême et génétique du Cosmos est la Voie. "la Voie est là avant le Ciel et la Terre, silencieuse, illimitée, reposant sur soi inaltérable."²⁾ "Elle don-

¹ En 1996, La tournée en Amérique du sud a connu le même succès. *Noces de sang* de KIM Jeong-Ok avec la Troupe Jayou a été invitée pour la représentation d'ouverture au Festival des Nations en Vénézuéla.

² Lao Tseu, *Tao Te King*, (Traduit par Claude Larre), Desclée de Brouwer, Paris,

ne vie en Un (Vigueur), Un donne vie en Deux (Ciel et Terre), et de la synthèse de ce Deux sont nés tous les êtres.”³⁾ “La Voie, vide médiane s’écoule pour tout usage sans déborder.”⁴⁾ Ainsi, la Voie, Mère du monde, contient tous les êtres, les soutient, les régit, maintenant leur cohérence intime et leur cohésion globale. De là l’image de la Voie, Vide-Plein. Chez les bouddhistes, “la vacuité n’est pas une absence. (...) Le Vide bouddhiste n’est pas sur le plan du relatif. C’est un Vide absolu, transcendant toute forme de relation mutuelle ; sujet-objet ; naissance-mort ; Dieu-monde ; quelque chose-rien ; oui-non ; affirmation-négation. (...) C’est un zéro plein de virtualités infinies, un Vide aux contenus inépuisables.”⁵⁾ Les Coréens, influencés par ces deux philosophies religieuses, conçoivent donc “le Vide” comme centre vital, espace où la présence et l’absence s’engendrent réciproquement.

KIM Jeong-Ok, un des meilleurs metteurs en scène coréens, a adapté *Noces de sang* de Garcia Lorca en s’appuyant sur la conception de l’espace vide et il a remanié le texte en six tableaux ; prologue-choeur des personnages masqués (1) La mort du nouveau marié. La malédiction de la mère contre le destin. (2) La cérémonie funéraire des deux jeunes hommes, le nouveau marié et l’amant de sa femme (3) Les préparatifs du mariage. L’intrusion d’un jeune homme, amant de la fiancée (4) La cérémonie du mariage. Scènes de divertissement (5) La fuite de la nouvelle mariée avec son amant. La poursuite des fuyards. Scène de rue-parodie des faits actuels en Corée (6) La nuit dans la forêt. Scène d’amour. Scène de duel entre l’amant et le nouveau marié, leur mort. Epilogue-Rite chamaniste.⁶⁾

Nous aimerions examiner cette notion d’espace vide et ses potentialités dans *Noces de sang* représenté en 1995 à Séoul, pour mettre en lumière le dynamisme des philosophies orientales qui soutiennent ce spectacle et pour montrer comment le metteur en scène rend compte de l’universalité

1994, chapitre 25.

³⁾ *Ibid.*, chapitre 42.

⁴⁾ *Ibid.*, chapitre 4.

⁵⁾ Joseph Masson, *Le Bouddhisme*, Desclée de Brouwer, Paris, 1975, p. 188.

⁶⁾ *Noces de sang* de Garcia Lorca est composée de 3 Actes et 7 tableaux. Voir Federico Garcia Lorca, *Noces de sang*, Gallimard, 1953.

des thèmes de *Noces de sang* et de la pensée de Garcia Lorca.

2. Espace scénique—le plateau vide

Le lieu théâtral de *Noces de sang* nous donne l'impression de transplanter le théâtre de rue dans un espace intérieur. Il y a le plateau rectangulaire, élevé à environ 15 centimètres du sol et une longue estrade installée devant la scène. Puisque les trois quarts de la scène sont entourés des spectateurs, les actions qui s'y déroulent peuvent être vues de puis divers points.

Il faut noter que l'entrée et la sortie des comédiens s'effectuent par tous les côtés, y compris par l'allée centrale de la salle. Deux exemples ; pour la cérémonie funéraire aussi bien que pour les scènes de divertissement le jour du mariage, les comédiens entrent sur la scène par l'allée centrale de la salle. Dans la scène des mendiants, ils adressent des plaisanteries aux spectateurs en les prenant pour les invités au mariage. Ou encore, dans la scène des préparatifs du mariage, la fiancée se fait coiffer par sa servante, tandis que les autres comédiens assis sur l'estrade, regardent la scène comme les spectateurs. Soudain, un homme s'habille sur l'estrade, et entre sur la scène. C'est l'intrusion de l'amant. Ainsi, un rapport de continuité entre la scène et la salle s'établit et le lieu théâtral peut s'élargir à toute la salle. Cette forme du lieu théâtral provient du théâtre traditionnel coréen, appelé "Madang Geuk"(théâtre de rue) et "Tal Chum"(théâtre de danses masquées). Les représentations ont lieu soit dans la cour de derrière chez les bourgeois, soit dans la rue, ou bien sur une place publique devant le temple.⁷⁾ Le public s'assoit en cercle et il n'y a pas de décor fixé. "Il arrive souvent que les acteurs, au milieu de la représentation, adressent la parole aux spectateurs et ceux-ci se disputent parfois avec les acteurs."⁸⁾

⁷ Seo Yeun-Ho, 『한국 전승연희 현장연구』 *Hanngook Jeunseeng Yeunhieh Hyeunjang Yeunngoo*, (Les Ateliers sur les formes du théâtre traditionnel coréen), Ed. Jipmoondang, 1997, p. 252.

⁸ C.Y. SUH, "COREE (Le théâtre en)," in. Michel Corvin, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991, p. 206-7. "Le théâtre qui se développait autour des

Il peut donc y avoir un rapport de continuité entre le comédien et le spectateur, et une autonomie de l'espace théâtral. A partir du vide dans la rue ou sur la grande place, tout peut être construit.

Le plateau de *Noces de sang* possède deux caractéristiques matérielles ; premièrement, le plateau couvert de tapis tricolore est ouvert de tous les côtés (sauf le fond partiellement fermé par un rideau). Il n'y a aucun mur, aucune porte. Ce qui divise l'espace scénique en divers zones spatiales, c'est l'éclairage. Il délimite le lieu théâtral, met en relief tel ou tel comédien, ou tel objet par rapport à son entourage. Deuxièmement, le plateau est nu, sans décors fixé, sans trace de la vie des humains. Au cours du spectacle, les comédiens portent dans leurs actions les objets nécessaires sur la scène et les emportent en sortant. Dans quelques scènes, à l'aide de la machinerie quelques objets de papier ou d'étoffe tombent du plafond, restent suspendus pendant le déroulement des actions, et s'enroulent de nouveau sur leur bobine.

De sorte qu'une fois la séquence finie, le plateau redevient vide et silencieux. Ce vide entre le plateau et le plafond a la même fonction que "l'intervalle entre le Ciel et la Terre. Cet intervalle est comme un soufflet, il se vide sans lasser, actionné il veut souffler encore."⁹ Ainsi, le plateau vide qui est une dimension du libre passage, qui ne bloque rien, correspond au "moyeu de la roue, grâce auquel la roue peut fonctionner."¹⁰ En tant que tel, il devient la matrice des spectacles. C'est "un espace non mimétique, mais poétique, capable d'intégrer et de transformer toute métaphore et tout symbole."¹¹ C'est là où se rencontrent les humains et les esprits surnaturels, et où viennent converger divers phénomènes sociaux, y compris les jeux de divertissement.

temples bouddhiques a connu ses premiers contours à l'époque des Trois Royaumes (entre le IV^e et le VII^e siècle) puis il a traversé l'époque de Koryo (918-1392) et enfin il a connu sa forme définitive sous la dynastie Yi (1392-1910)."

⁹ Lao Tseu, *Tao Te King*, chapitre 5.

¹⁰ *Ibid.*, chapitre 11.

¹¹ Anne Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Editions des Quatre-vents, 1994, p. 149.

3. Le fonctionnement poétique de l'espace vide

Sur ce plateau vide, ce qui crée les divers sous-espaces, concrets ou figurés, dans lesquels se déroulent les conflits entre les humains, ce sont les objets, le son, la lumière, les costumes, surtout la parole et le corps des acteurs, leurs gestes et leurs déplacements. Or, Kim, metteur en scène, ne les utilise pas de manière réaliste mais par allusion et par association d'images comme dans la poésie symboliste. Dans *Noces de sang*, les objets sont choisis avec économie et mesure, parce que Lee Byeong-Bok, scénographe, influencée elle-aussi par le Taoïsme, considère que la sobriété peut avoir une plus grande force de persuasion.¹²⁾ Dans ce sens, la scénographie de *Noces de sang* est proche du style "Gamphilmyeo" (감필묘 : 減筆描), style réduit et concis de la peinture chinoise à l'époque de la dynastie des Sung du Sud (南宋 : en Chine), qui ne représente que l'essentiel des objets en économisant les touches du pinceau et en simplifiant les figures.¹³⁾ De là vient que les objets fonctionnent comme porteurs de sens, pluriel et riche.

L'inventaire des objets utilisés dans cette représentation est le suivant ;

Une civière, un crêpe, un rideau, des figurines de papier, un coffret de cadeaux, une paire d'oies en bois, une grande table, des tambours, une pierre à foulon, un grand bassin, un petit brasero.

Parmi ces objets, la civière, le coffret de cadeaux, la table, les tambours, et la pierre à foulon sont des objets fonctionnels. Pourtant, au cours du spectacle combinés avec d'autres signes théâtraux, ils peuvent fonctionner comme signes spatiaux.

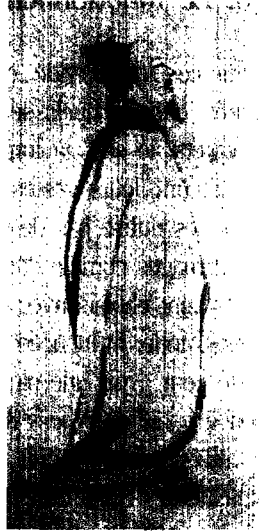
La civière, le long crêpe rouge et les vêtements de chanvre jaune avec lesquels les parents ont enseveli les deux cadavres, tout cela renvoient à

¹² Lao Tseu, *Tao Te King*, chapitre 67.

¹³ James Cahill, *Chinese painting*, Rizzoli International Publications, INC. New York, 1985. p. 98.

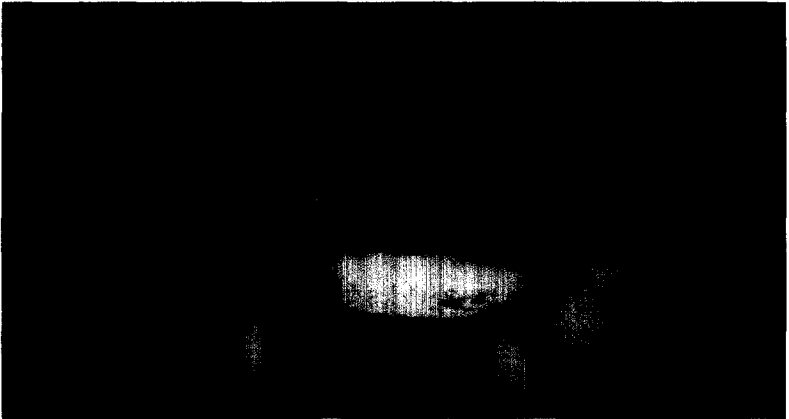
la métonymie de l'espace de la mort, les deux cadavres ayant l'air de deux tombeaux. Par contre, le coffret de cadeaux, la grande table, la paire d'oies en bois que portent les nouveaux mariés évoquent l'espace de la fête, c'est une métonymie de la noce.

Le rideau du fond, semi-transparent en large carré d'étoffe est fait de morceaux cousus. Il est mobile dans tous les sens et laisse passer la lumière. Mais sous un certain éclairage, ce rideau mobile peut configurer tour à tour une chambre, un salon, un temple, une cour, une forêt. Un exemple ; dans la deuxième scène où se déroule la cérémonie funéraire, le rideau du fond fait allusion à l'intérieur du temple tandis qu'au jour du mariage, il suggère le salon plein d'invités.



(Gampphilmyeo)

Les figurines, plus exactement une liasse des papiers découpés en forme de marionnettes, tombent du plafond et restent dans un coin pendant quelque temps. Cette foule des marionnettes qui s'agite en l'air comme un jeu d'ombres, et qui regarde tout ce qui se passe dans la scène, joue le



(La Cérémonie funéraire)

rôle de personnage. En tant que tel, cette foule des marionnettes de papier rend tous les sentiments des hommes—l'amour, la haine, l'attachement—dérisoires. Ainsi, elle évoque d'une part un espace des marionnettes, espace sans vie, et d'autre part montre une métaphore de l'illusion en caricaturant les désirs des hommes.

Enfin, un bassin contenant un masque et un tout petit brasero que la mère a apporté sur la scène à la fin de la représentation (Epilogue). Dans la braise du brasero, une chamane brûle un papier sur lequel sont peints les idéogrammes ; tout en chantant une incantation, elle le fait voler dans le ciel. En Corée, c'est une cérémonie bouddhiste pour les morts, pour les guérir de la maladie, physique ou mentale, et pour les faire entrer dans la paix éternelle de l'au-delà. La mère, elle aussi, effectue la même cérémonie, mais cette fois avec un papier découpé en jeune homme, une figure de son fils mort. Une fois la mère sortie, il ne reste sur la scène obscure qu'un masque dans un bassin et le brasero. Ce masque qu'on voit le chœur porter au début, permet de voir *Noces de sang* comme un songe. La braise dans le brasero est le métaphore de la violence et de la guérison, qui par sa force magico-religieuse chasse les mauvais esprits ou guérit les malades. La braise peut être aussi métaphore d'un noyau de vie, métaphore de la renaissance.

Les costumes, également, peuvent fonctionner comme signes spatiaux ; un habit nuptial pour la nouvelle mariée et une coiffure de soie, bien brodée sont métonymie de l'espace du mariage. En conséquence, le fait que la fiancée jette par terre cette coiffure, montre son rejet du mariage. Par contre, le vêtement blanc de la fiancée évoque la mort, car en Corée on porte l'habit blanc pour le deuil. Dans la scène de la poursuite, les costumes en ramie mêlée avec des fils de soie peuvent prendre diverses formes selon les gestes et les déplacements des comédiens. Ils suggèrent la forêt en configurant les branches, les troncs, les rochers, les flots de la rivière. Les autres costumes, avec leur teinture naturelle (les couleurs terre, jaune-pâle, grisâtre, gris-vert, jaune-brun) et leurs tissus de coton grossier, évoquent une vie rurale ou montagnarde. Or, à la fin de la représentation, les comédiens sortent de la scène l'un après l'autre après avoir accroché leur costume à la corde, ou après avoir déposé leurs nécessaires, objets ou

masques, sur la scène, comme si les humains devaient quitter la vie d'ici-bas en laissant leur rôle et leur peau pour entrer dans l'au-delà. Si bien qu'ici les costumes et les objets produisent chez les spectateurs un effet-métaphore, métaphore de la vie d'ici-bas, le monde des humains.

Quant aux effets sonores, on en compte trois qui font allusion à tel ou tel espace. D'abord, le bruit du foulage qui suggère la préparation des habits nuptiaux pour les fiancés et leurs parents, qui s'effectue dans la grande pièce planchée de la maison coréenne avant la fête du mariage. Ensuite, les battements des tambours dont le rythme accéléré jusqu'à la frénésie évoquent des chevaux au galop. Dans ce sens, les battements et le son des tambours, les gestes des tambourineurs peuvent figurer les sentiers dans le bois ou dans la vallée. Enfin, le cri aigu et profond que la chanteuse, restée seule dans un coin de la scène, jette peu de temps après l'apparition des amants en fuite. Ce cri appelle une scène d'amour entre les deux amants. Ensuite, il y a un chant dont les paroles suggèrent déjà la mort. La chanteuse répète ; "Oh, Mort, que tu t'épanouisses en fleur." On peut dire que le récit de ce chant fonctionne comme une allégorie de la violence d'une histoire d'amour fatale qui éveillerait la douleur du spectateur. Dans le cinquième épisode, ayant aperçu la fuite des deux amants, la mère enragée crie de toutes ses forces ; «l'heure du sang est revenu!» Cette parole transforme la scène en champs clos, espace de la vengeance entre les deux familles.

Le corps des comédiens fonctionne dans cette représentation comme une sorte de hiéroglyphe. Deux exemples ; dans la scène de la poursuite, le geste du nouveau marié et celui de son ami imitent la volée des oiseaux pour montrer à la fois leur impatience d'attraper les amants fugitifs et l'accroissement de leur doute et de leur haine. Ensuite suivent les gestes conventionnels d'un art martial coréen, le Taekkyŏn, qui évoquent le duel.¹⁴ Par conséquent, les gestes peuvent dire-montrer la poursuite, la scène vide se transformant en forêt imaginaire. Dans la scène d'amour, la

¹⁴ O Chang-Hwan, "Histoire du Taekkyŏn," in *Revue de Corée*, Vol 18. No. 3. 1986, p. 82. "le Taekkyŏn est né spontanément parmi les coréens à l'époque primitive, qu'il est devenu un art martial à l'époque du royaume Koguryo."

nouvelle mariée et son amant s'embrassent et dessinent, à l'aide de leur corps, la figure du Taeguek (태극 : 太極). Taeguek, cause première dans la philosophie orientale, qui est un cercle formé des deux figures—le Yang et le Yin—, et constitue par sa transformation le moteur central, il en est l'engin rotatif, l'âme circulaire, la turbine perpétuelle roulant sans frottements et sans déchets.¹⁵⁾ Si bien que c'est l'image parfaite de l'union de deux êtres, celle de l'amour.



(le rite bouddhiste)

Dans l'épilogue, une chamane brûle, lors d'une offrande, un papier coréen sur lequel est peint le nom du nouveau marié mort, et le fait voler, tandis que la mère accroupie devant le petit brasero contemple la braise en silence. Ces deux gestes ou attitudes correspondent au rite bouddhiste pour les morts, et en même temps ils peuvent dire-montrer le déchirement des adieux, souffrance brûlante.¹⁶⁾

En plus des signes produits par leur propre corps, les comédiens peuvent marquer l'espace de leur présence et de leurs déplacements. Dans *Noces de sang*, les comédiens se déplacent en cercle, mais quelques fois tel ou tel comédien vient traverser le cercle, pour former un diamètre. Le principe de ces mouvements repose à la fois sur la musique folklorique paysanne, "Nong-Ak" et sur le Jeu de rue des paysans, "P'ann-Kut," hérité des danses masquées.¹⁷⁾ Dans ces deux formes coréennes de jeu

¹⁵ Voir. Comité de rédaction du Dictionnaire, *Dictionnaire des symboles culturels coréens*, Editions Dong-Ah, 1992. pp. 593-5.

¹⁶ A. Ubersfeld a analysé le sémantisme du geste dans le théâtre occidental comme le suivant ; (1) le geste peut montrer le personnage comme individu dans ses particularités physiques ou psychiques (2) le geste peut vouloir montrer le personnage social (3) le geste peut dire-montrer les passions et leur retentissement sur le comportement physique. A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Editions sociales, 1981, p. 204.

¹⁷ Seo Yeun-Ho, 『한국 전승연희의 현장연구』 *Hanngook Jeunseeng Yeunhie Hyeun-*

théâtral, le centre est associé à la circulation de l'énergie, ou au centre de gravité, comme dans les autres traditions orientales.¹⁸⁾ Et dans l'aire de jeu, espace vide et ouvert dans tous les sens, "la construction spatiale peut être confiée aux corps des comédiens, à leur rapport," comme le disait A. Ubersfeld.¹⁹⁾ C'est le point où se rencontreraient non seulement Brecht et Artaud, mais aussi Brook, Grotowski, Mnouchkine, Barba, à savoir les metteurs en scène occidentaux et le théâtre oriental.²⁰⁾ D'ailleurs, dans le théâtre traditionnel coréen dont l'origine remonte au 11ème siècle, époque du royaume Koryo, l'acteur est à la fois la chair du spectacle et le maître du théâtre. Tous les mouvements des comédiens, circulaires ou en lignes droites, conservent une tension poétique avec des repères bien ordonnés, malgré leur aspect de discontinuité à première vue. A ces mouvements sont venus s'ajouter des gestes subtils et évocateurs, obéissant aux déterminations musicales du Pansori (le chant dramatique coréen). De sorte qu'ils peuvent transmettre telle ou telle image, des allégories, dans l'imagination du spectateur, au lieu d'expliquer les activités humaines par le langage logique.

L'éclairage utilisé dans *Noces de sang* a la même fonction que dans le théâtre occidental ; délimiter le lieu théâtral, mettre en relief tel acteur ou tel objet par rapport à son entourage. Surtout, sur le plateau nu, l'éclairage peut modifier la dimension de l'espace et faire co-exister des zones spatiales différentes. Dans la scène des préparatifs du mariage, la lumière fait vivre les deux zones, une pièce planchée où l'on fait le foulage et une chambre dans laquelle un couple campagnard plaisante. On pourrait donc dire que "dans l'espace vide tout doit être travaillé par la lumière."²¹⁾

jang Yeungoo, *(Les Ateliers sur les formes du théâtre traditionnel coréen)*, pp. 254-5.

¹⁸⁾ D'après Grotowski, "en Occident, l'orientation prédominante est le «Centre» psychologique. (...) En Orient, le «Centre» est plus technique, associée au centre de gravité. (...) Comme dans le cas de «Hara» chez les japonais," Jerzy Grotowski, "Orient/Occident," in. *Confluences*, (sous la direction de Patrice Pavis), Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1989, p. 240.

¹⁹⁾ A. Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, p. 118.

²⁰⁾ Ariane Mnouchkine, "Le théâtre est oriental...", in. *Confluences*, p. 193.

²¹⁾ A. Ubersfeld, *Antoine Vitez, metteur en scène et Poète*, p. 151.

4. Le rituel et le burlesque

Kim Jeong-Ok, metteur en scène, préfère toujours un montage dramatique et un spectacle total à une structure théâtrale réaliste et bien réglée. Il sait allier le tragique et le burlesque, le rituel et le profane. Si bien que dans *Noces de sang*, le rite et la cérémonie théâtralisés—un rite chamamaniste pour les morts, la cérémonie du mariage, par exemple—et les scènes de divertissement se déroulent sans heurt. Prenons deux exemples : le jour du mariage, avant de célébrer la Noce, trois scènes de divertissement se succèdent l'une après l'autre.

La première est la scène dans laquelle les parents du fiancé et ceux de la fiancée échangent les cadeaux de mariage. En Corée, quand les amis du fiancé apportent un coffret plein de cadeaux chez la fiancée, on doit payer pour le recevoir. Alors se déroule toujours une scène ludique accompagnée de disputes, de plaisanteries, de rires, etc. La deuxième scène est celle de mendiants qui se présentent toujours dans toutes les fêtes, et qui critiquent les problèmes actuels de la société en s'injuriant. La troisième est celle de jeu des amis de la nouvelle mariée. D'après la coutume coréenne, les amis de la nouvelle mariée fouettent, par plaisanterie, la plante des pieds du nouveau marié pour lui infliger une peine, parce qu'il a séduit leur amie d'enfance. Alors, le tout jeune marié crie à sa mère de préparer le rôti de porc pour le leur servir. Enfin, il y a l'apparition de la nouvelle mariée. Le nouveau marié est un enfant tandis que la nouvelle mariée est beaucoup plus âgée que lui, très robuste. On assiste à une nuit de noce traditionnelle. Ces scènes de divertissement qui sont de courts spectacles autonomes offrent, comme la comédie à tiroir dans le théâtre occidental,²²⁾ une suite de sketches sur un même thème : le mariage en tant que contrat social. Elles en montrent les variations aux spectateurs avec humour noir.

Par opposition aux scènes précédentes, scènes pleines de vacarmes, de plaisirs, et de vivacités, la cérémonie du mariage a lieu dans un silence lourd et solennel. De ce contraste est né une atmosphère sinistre, la cérémonie produisant un effet de photographie, elle est comme une apparence

²² Patrice Pavis, *Dictionnaire du théâtre*, Editions Sociales, 1997, p. 78.

sans substance.

De même, lors de la poursuite des amants fugitifs, le metteur en scène a enchassé un divertissement. Les villageois échangent entre eux des plaisanteries extravagantes, en revenant de temps en temps aux rumeurs publiques qui concernent la fuite des amants le jour même du mariage, et leur passion fatale, leur folie violente. Soudain, il y a l'insertion de la parodie des problèmes politiques en Corée.²³⁾

Ce procédé, cette particularité humoristique et satirique proviennent du théâtre de danses masquées coréen qui est composé de deux parties, l'une de danses, l'autre de scènes théâtrales. La première comporte des scènes d'exorcisme exécutée par des moines bouddhiques. La seconde partie est divisée en trois épisodes avec des dialogues, des chants, des mimes, ainsi que des danses. Le premier épisode traite des mésaventures d'un vieux moine bouddhique apostat. C'est un thème religieux. Le deuxième caricature les nobles en montrant leur stupidité et leur avarice. C'est un thème social. Le troisième concerne la dispute entre une vieille femme et une jeune concubine. C'est le thème de la vie familiale. Si bien que l'on y trouve déjà l'alliance entre le rituel et le profane, les éléments répétitifs et les variantes sur le caractère absurde de la société.²⁴⁾ Kim Jeong-Ok a tenté d'appliquer les techniques du théâtre masqué traditionnel coréen au théâtre contemporain occidental tant pour revaloriser la tradition coréenne que pour rendre compte d'une pratique interculturelle.²⁵⁾

5. Conclusion

D'après ce que nous avons examiné, nous pouvons dire que la dif-

²³ Cette séquence pourrait également représenter l'intervalle temporelle, autrement dit, la durée de la poursuite.

²⁴ Shin Hyunsook, "Le rituel et le théâtre : Le théâtre de danses masquées coréen," in *Perspectives*, No. 4, Université Hébraïque, Editions Magnès, Jérusalem, 1997, pp. 24-5.

²⁵ Pour les détails, voir. C.Y. SUH, "COREE (le théâtre en)," in *Dictionnaire encyclopédique du Théâtre*, p. 208.

férence entre le théâtre oriental et le théâtre occidental réside, entre autres, dans le système spatio-temporel. Le théâtre occidental construit plus ou moins des espaces concrets et réels, les dispose symétriquement, et les fixe sur la scène. En revanche, le théâtre oriental, notamment le théâtre coréen, préfère l'espace vide comme dans la peinture orientale. Pourtant, ce "Vide" peut configurer des espaces divers selon le regard des spectateurs et leur imagination. Dans *Noces de sang*, le plateau vide peut se transformer tantôt en espace agrandi dans lequel la vie et la mort s'engendrent réciproquement, tantôt en espace réduit où viennent converger plusieurs activités sociales. Ce qui rend cela possible, c'est l'espace vide, car, selon Lao Tseu, "le plus large carré n'a pas de coins, (...) la plus grande figure n'a pas de forme."²⁶⁾

Dans le déroulement du spectacle, parfois pendant quelques instants le plateau est totalement vide sans actions et sans paroles. Espace nu et silencieux! Mais, c'est dans cet espace que la réflexion du spectateur peut se déployer. Ainsi au début du spectacle, la scène reste un instant vide et silencieuse, alors qu'à la fin, une fois les comédiens descendus du plateau et sortis par l'allée centrale de la salle, tous les mouvements, tous les conflits convergent vers le plateau vide.

A travers l'espace vide et ses potentialités, Kim Jeong-Ok a fait une nouvelle lecture de la pièce de Garcia Lorca. D'abord, il a représenté la fantaisie surréaliste et une certaine cruauté de *Noces de Sang* en y ajoutant une couleur lyrique et rituelle. Ensuite, il a interprété l'amour comme force agglutinante entre la mort et la vie, comme nécessité cruelle au sens d'Artaud, et la mort comme double de la vie.²⁷⁾ De là viendraient les 'noces de sang,' image du sang de l'alliance qui est l'union entre le pur et l'impur, entre l'amour et la violence, au sens plus large entre la vie et la mort. Autrement dit, comme alliance de deux propriétés de l'existence. Mais ces réflexions ne sont pas posées faisant appel au langage logique,

²⁶ Lao Tseu, *Tao Te King*, chapitre 41.

²⁷ Kim Jeong-Ok est obsédé par le thème de "la Mort" depuis longtemps et il examine les différentes manières de la recevoir chez les occidentaux et chez les orientaux. Voir, *Voie de la création théâtrale*, Ed. Le Visuel et le langage, Séoul, 1997, p. 241.

elles sont “montrées” par le biais d’images corporelles ou d’images audiovisuelles. On pourrait aussi dire que *Noces de sang* dont la conception scénique repose sur des dynamiques qui existent entre les philosophies orientales et les éléments du drame surréaliste de l’Occident, vise à faire un pas vers un théâtre que l’on pourrait qualifier d’interculturel.

Bibliographie

1. Texte

LORCA Federico Garcia, *Noces de sang*, Gallimard, 1953.

La représentation de *Noces de sang*, mis en scène par KIM Jeong-Ok en 1995 à Seoul en Corée.

2. Ouvrages cités

KIM Jeong-Ok, 『연극창조의 길 *Voie de la création théâtrale*』, Ed. Le Visuel et le langage, Séoul, 1997.

SEO Yeun-Ho, 『한국 전승연회의 현장연구 *Hanngook Jeunseeng Yeunhie Hyeunjang Yeunngoo*』 (Les Ateliers sur les formes du théâtre traditionnel coréen), Ed. Jipmoondang, 1997.

TSEU Lao, *Tao Te King* (Traduit par Claude Larre), Desclée de Brouwer, Paris, 1994.

KALTENMARK Max, *Lao Tseu et le taoïsme, Maîtres spirituels*, Seuil, Paris, 1965.

MASSON Joseph, *Le Bouddhisme*, Desclée de Brouwer, Paris, 1975.

CORVIN Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, Bordas, 1991.

PAVIS Patrice (sous la direction de), *Confluences*, Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1989.

_____, *Dictionnaire du théâtre*, Éditions Sociales, 1997

UBERSFELD Anne, *Antoine Vitez, metteur en scène et poète*, Éditions des Quatre-vents, 1994.

_____, *L'École du spectateur*, Éditions sociales, 1981.

Comité de rédaction du Dictionnaire, *Dictionnaire des symboles culturels coréens*, Éditions Dong-Ah, Séoul, 1992.

- **Articles**

- GROTOWSKI Jerzy, "Orient/Occident," in *Confluences*, (sous la direction de Patrice Pavis), Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1989.
- MNOUCHKINE Ariane, "Le théâtre est oriental," in *Confluences*, (sous la direction de Patrice Pavis), Prépublications du Petit Bricoleur de Bois-Robert, 1989.
- SHIN Hyun-Sook, "Le rituel et le théâtre : le théâtre de danses masquées coréen," in *Perspectives*, No. 4, Université Hébraïque, Editions Magnès, Jérusalem, 1997.
- O Chang-Hwan, "Histoire du Taekkyon," in *Revue de Corée*, Vol 18. No. 3. 1986.

한국 연극에서의 빈 공간과 그 잠재성 : 번안극 「피의 결혼」을 중심으로

신현숙

서양연극과 동양연극 사이의 무대적 표현 사이에는 여러 가지 다른 점이 있겠지만, 특히 시-공적 구조의 차이가 그 두드러진 특성이라고 볼 수 있다. 이성중심주의가 근간이 되고 있는 서양문화에서 연극 공간은 구체적이건 추상적이건 간에 무대 위에 대칭적으로 구축된다. 반면에 동양연극, 특히 한국 전통연극은 마치 동양화에서 보듯이 '빈 공간'을 선호한다. 이 '빈 공간'의 개념은 도교와 불교의 철학적 사유에 그 뿌리를 내리고 있는 바, '비어 있음'은 '무(無)' 혹은 '공허'가 아니라, '비어 있음=충만함(Le Vide-Plein)'을 가리키는 것이다.

1983년 가르시아 로르카(Garcia Lorca)의 「피의 결혼(Noces de sang)」을 번안하여 한국무대에 올린 김정옥의 연출은 '빈 무대'의 미학을 토대로 한 작업이었다. 이 공연은 뒤이어 일본과 유럽, 남아메리카 등지에서 가졌던 순회공연에서 언어의 장벽에도 불구하고 외국 관객들을 열광시켰고, 서양 연극비평가들로부터 격찬을 받았다. 그러한 연극적 커뮤니케이션의 잠재력은 어디에 있었던 것일까? 본 논문은 이에 대한 해답을 밝혀보기 위하여 1995년 재공연된 「피의 결혼」의 연극 공간을 분석해보았다.

「피의 결혼」의 무대적 특징은 한국의 마당극을 내부에 옮겨놓은 형상인데, 거의 바닥과 동일면에 위치한 무대는 장식이 전혀 없고 사방으로 열려있다. 또한 배우들은 무대의 사방과 객석의 중앙 통로에서 등장하고 퇴장하기 때문에 무대와 객석 사이의 연속이 자연스럽게 이루어지며, 스펙터클의 진행에 필요한 소품들은 배우들이 등장하면서 연기의 한 부분으로서 들고 나왔다가 다시 들고 퇴장하거나, 아니면 몇몇 장면에서는 기계의 도움으로 천장으로부터 내려왔다가 해당 장면이 끝나면 다시 올라간다. 따라서 하나의 시퀀스가 끝나면 무대는 다시 텅 비게 되는데, 이 때의 빈 공간은 도덕경에서 말하는 “하늘과 땅 사

이는 풀무와 같아서 텅 비어 있는데도 원기(元氣)가 끝없이 일어나고, 그의 활동으로 생육화성이 일어난다”(도덕경 5장)는 개념을 토대로 한다. 것처럼 아무 것도 봉쇄하지 않는 자유로운 통로와도 같은 빈 무대는 마치 “수레를 작용시키는 힘인 바퀴통의 한복판 빈 곳”(도덕경 11장)과 같은 기능을 하며 모든 스펙터클의 모태가 될 수 있다.

빈 무대에서 구체적이건 추상적이건 간에 다양한 하위 공간을 만드는 것은 오브제들, 소리, 조명, 의상, 그리고 배우들의 말과 제스처 및 움직임들이다. 연출을 맡은 김정옥은 그 모든 것을 사실주의 기법이 아니라 이미지의 연상, 유추 등 상징주의의 기법에 따라 조립한다. 특히 「피의 결혼」의 무대미술은 중국 남송시대의 <감필묘(減筆描)> 화법을 참조하며 절제된 간결함을 토대로 하고 있기 때문에, 무대의 오브제들은 시적인 기호로서 작용하며, 다양한 공간들의 환유 혹은 은유의 기능을 한다. 가령, 여러 쪽의 가뽀고 투명한 천들을 붙여 만든 무대 안쪽의 커튼은 조명과 그 흔들림에 따라 번갈아 방, 대청, 절, 마당, 혹은 숲의 환유 혹은 은유가 될 수 있다. 또한, 사람 형상으로 오린 종이들의 무더기는 몇몇 장면에서 줄곧 무대 한 구석에 나타나 흔들거리며 극중의 관중 역할을 하는데, 그것들은 인간들의 욕망을 회화화 하면서 환영의 은유가 된다. 김정옥은 새색시와 그 연인이 숲 속으로 도주하고 있는 장면을 무대 위에서 한 무리의 고수들이 북을 치는 것으로 처리했다. 이 장면에서 차츰 광란으로 치달아가는 북소리와 고수들의 동작이 결합하여, 그 음향효과는 전 속력으로 달리는 말발굽소리를 연상하게 하며 숲 속 혹은 계곡의 새길을 떠오르게 한다. 판소리의 빠를이나, 신랑의 어머니가 내뱉는 “다시 피의 시간이 되었어”라는 말 역시 무대를 복수의 공간으로 변형시킨다. 배우의 몸도 공간의 은유가 될 수 있다. 그 중 한 예로는 막다른 골목으로 내몰린 연인들이 서로를 끌어안으며, 그들의 몸으로 태극 모양을 만드는데, 그것은 완벽한 결합을 상징하며 동시에 사랑의 공간의 은유가 될 수 있다. 배우들의 제스처에서도 김정옥은 한국 무술인 택견을 토대로 결투의 장면을 형상화하고, 에필로그에서는 불사른 소지(燒紙)를 허공으로 띄워 올리며 망자의 극락왕생을 비는 사면의 제스처를 통해 무대는 제의의 공간이 된다. 이 장면에서 웅크리고 앉아 소형 화로의 불씨를 바라보는 죽은 신랑의 어머니의 침통한 표정과 자세는 깊고 깊은 상실감과 영혼의 찢김을 나타낸다. 덧붙여 배우들의 이동은 원무(圓舞)의 동작선을 원칙으

로 하며 때때로 한 배우가 마치 지름처럼 그 원을 가로지르게 되는데, 이것은 한국의 농악과 판굿의 공간 형태에서 빌어온 것이다.

김정옥이 연출한 「피의 결혼」에서는 비극적인 것과 뷔를레스크한 것, 제의적인 것과 세속적인 것이 충돌없이 유연하게 교차되고 있다. 가령, 결혼식 장면에서, 합진 애비의 흥정, 거지 타령, 새신랑 매달기 등과 죽음의 냄새를 풍기듯 무거운 침묵이 흐르는 혼례식이 교차하는가 하면, 도망간 두 연인을 추적하는 급박한 상황에 오락장면이 끼어들고, 현재 한국의 정치문제를 비판하는 풍자극이 끼어든다. 이러한 극 전개 방식과 해학적인 특성은 한국의 탈춤에서 비롯된 것인데, 김정옥은 전통가면극을 서양현대극에 적용하면서 동시에 한국전통의 가치를 재창조하려는 문화상호적 작업을 시도했다고 말할 수 있다.

이상에서 살펴보았듯이 김정옥은 빈 공간과 그 시적 기능을 통하여 로르카의 「피의 결혼」에 내포된 초현실주의적 환상과 잔혹성을 제의적이고 서정적인 특성을 가미하여 재현했다. 동시에 그는 빈 공간을 죽음과 생이 서로를 잉태하고 있는 생성의 장으로 간주하고, 사랑을 죽음과 생 사이의 응집력, 즉 아르토적인 의미의 잔혹한 필연성으로 새롭게 해석해냈으며, 죽음은 생의 이중double으로 해석했다. 또한, 「피의 결혼」은 순수와 불순, 사랑과 폭력, 생과 죽음 사이의 결합, 다시 말해 실존의 두 가지 속성 사이의 결합의 이미지로 제시했다. 그리고 그러한 사유를 논리적인 언어로 증명한 것이 아니라 신체언어와 시청각적 언어들을 사용하여 보여줌으로써 언어의 장벽을 넘어 세계의 관객들과의 커뮤니케이션을 시도했으며 그것을 이루어냈다.