

Incarner des convictions féministes en s'affranchissant des normes culturelles : la réinterprétation par des femmes artistes-interprètes coréennes de chansons traditionnellement interprétées par des hommes

● Dre Heeyoung Choi
Université de Northern Illinois

RÉSUMÉ

Cette étude examine la manière dont, ces derniers temps, des femmes artistes-interprètes d'aujourd'hui, dans la musique traditionnelle coréenne, ont représenté leurs convictions féministes sur scène. Lors d'un concert intitulé *Ces chants qui étaient pour les hommes* (*Namchang gagok* en coréen), deux femmes artistes et interprètes sud-coréennes ont complètement transformé la musique de cour coréenne appelée *Jongmyo jeryeak* (musique de culte des ancêtres royaux, rarement adaptée par des interprètes contemporains par souci de préserver la forme originelle de ce patrimoine culturel). Ces femmes interprètes ont chanté des chansons, joué d'instruments de musique et dansé ; toutes ces pratiques étaient à l'origine réservées à des interprètes hommes selon les traditions confucéennes. Leur apparence androgyne, leurs voix graves, l'utilisation de sonorités électroniques et celle d'instruments nouvellement créés démontrent une résistance à l'assignation traditionnelle des rôles de genre sur la scène musicale coréenne et, de façon plus générale, dans la société coréenne contemporaine. Les formats et styles non conventionnels de prestations musicales donnent une voix aux femmes musiciennes d'aujourd'hui dans le *fusion gugak*, une forme contemporaine de la musique traditionnelle coréenne, qui permet de mettre en avant des problématiques liées au genre par le biais de la scène. Les résultats de cette étude approfondissent notre compréhension de la critique musicale féministe, selon laquelle la musique ne se contente pas de refléter des notions sociétales passives mais constitue un forum au sein duquel divers modes d'organisation des genres sont affirmés, adoptés, contestés et négociés.

Mots-clés

Jongmyo jerye, *Jongmyo jeryeak*, *gagok*, arts performatifs contemporains, critique musicale féministe, *fusion gugak*, sons électroniques, femmes artistes-interprètes

Introduction

Le 27 avril 2020 à 17 heures, deux musiciennes ont donné un concert intitulé *Ces chants qui étaient pour les hommes (Namchang gagok)* dans la salle de spectacle Seoul Namsan Gukakdang, située à Namsangol Hanok, un village sur la face nord du mont Namsan à Séoul en Corée du Sud (ci-après désignée « Corée »).¹ Ce concert a été diffusé en live sur Naver TV (2021), un service de streaming coréen gratuit, en raison de la crise Covid-19, ce qui a permis à des spectateurs du monde entier de découvrir comment, sur scène, les performances de certains artistes-interprètes contemporains brisent le carcan de la musique traditionnelle coréenne. Durant tout le spectacle, une femme se tenant sur la gauche de la scène a interprété une série de chants. Pendant ce temps, l'autre femme, qui se tenait sur la droite, s'employait essentiellement à produire des sons électroniques percussifs. Toutes les deux jouaient par moments d'instruments nouvellement créés. Les deux performeuses, qui avaient les cheveux courts, portaient sur scène une veste de costume ample, un pantalon assorti ou une jupe en jean, et des tennis. Elles se mouvaient constamment avec liberté en suivant leur musique et changeaient de place pour jouer de divers instruments.

Ce concert subvertissait les normes culturelles établies de la musique traditionnelle coréenne. Les deux musiciennes rompaient avec la coutume qui veut que ces chants soient interprétés assis, en costume traditionnel et accompagné d'instruments de musique traditionnels coréens joués par des instrumentistes. Et par-dessus tout, comme le suggère le titre du concert, ces œuvres sont traditionnellement, depuis des siècles, chantées par des hommes. En se concentrant sur la première partie du concert, où les deux femmes artistes et interprètes ont transformé la musique de cour coréenne appelée *Jongmyo jeryeak* (musique de culte des ancêtres royaux), cet article examine ce qui a motivé ces femmes à produire une performance aussi innovante et s'intéresse aux messages qu'elles souhaitaient faire passer au public. Cette recherche analyse principalement la manière dont les problématiques de genre sous-tendent ces récents approches de promotion de la musique coréenne traditionnelle.

Cette étude approfondit notre connaissance et notre compréhension du *fusion gugak* (ou *gugak fusion*), version contemporaine de la musique traditionnelle s'adressant au grand public.² Le *fusion gugak* fait la part belle aux artistes-interprètes femmes. Beaucoup d'étudiantes le pratiquent en tant que membres à temps partiel ou à temps plein d'un groupe de *fusion gugak*. Presque 90 pour cent des effectifs des sections de musique coréenne (*gugakgwa*) dans les écoles et universités de Corée sont des femmes. Beaucoup d'entre elles débutent leur carrière dans des groupes de *fusion gugak* parce que le marché de l'emploi est limité. 180 groupes actifs de *fusion gugak* se forment chaque année en Corée parmi le millier d'étudiants environ qui terminent leurs études de *gugak* (Kim Jungwon 2012, 35 ; So 2015, 31). Seul un petit nombre de diplômés rejoignent des organismes artistiques subventionnés par l'État une fois leur diplôme obtenu. La plupart des autres élèves, majoritairement des femmes, choisissent de constituer des ensembles afin de présenter une nouvelle interprétation du *gugak* employant des instruments de musique ou idiomes musicaux traditionnels coréens, avec l'intention de le rendre accessible du public ; « *fusion gugak* » peut se comprendre comme un terme générique regroupant diverses formes d'art créées par ces groupes. Les commentaires sur le *fusion gugak* se sont concentrés sur son style musical. Ils se sont intéressés à de nouveaux morceaux joués par des ensembles musicaux combinant des instruments traditionnels coréens et des instruments étrangers, à de la musique traditionnelle coréenne jouée avec des

instruments classiques occidentaux, ou à des spectacles collaboratifs qui combinent habilement de la musique traditionnelle coréenne et des arts performatifs tels que la danse, l'art dramatique et les arts visuels. Ce n'est que récemment que les experts en ethnomusicologie étudient les problématiques liées au genre.

Plusieurs travaux de recherche ont étudié les rôles et les activités des femmes dans le domaine de la musique coréenne. Kim Jungwon (2012) a mené une étude sur trois groupes composés de jeunes femmes se produisant sur scène. Elle a démontré que les ensembles de *fusion gugak* ont contribué à définir l'identité nationale coréenne, à faire connaître de nouveaux styles de musique, et ont permis aux performeuses d'exprimer leur identité sexuelle dans leurs spectacles. Mueller (2013) a étendu l'étude de Kim en faisant porter la sienne sur différents genres musicaux traditionnels coréens divisés en fonction du genre. Selon Mueller (2013, 18), les hommes pratiquent des genres musicaux traditionnels très respectés comme le *aak* parce qu'on attend d'eux qu'ils aient un travail leur permettant de subvenir aux besoins de leur famille, tandis que la proportion de femmes dans la musique fusion a tendance à être plus élevée. Choi Yoonjah (2014) s'est intéressée à la présence des femmes dans les percussions coréennes, domaine auparavant dominé par les hommes. Elle a pu constater que la « féminité » affichée par les femmes percussionnistes afin de se démarquer des percussionnistes hommes était emblématique d'un phénomène culturel qui, dans les sociétés capitalistes, met en avant la féminité et la sexualité pour survivre à la culture de la consommation.

Cet article s'appuie sur ces études récentes et présente en détails cette nouvelle tentative faite par des musiciennes coréennes d'ébranler les rapports de pouvoir hommes-femmes qui existent dans le domaine de la musique traditionnelle coréenne. L'analyse de *Ces chants qui étaient pour les hommes* révèle que ce concert se caractérisait par l'emploi musical de la répétition, du recyclage, de la fragmentation et de l'hybridation, que je vois comme des stratégies visant à remettre en cause les rôles de genres conventionnels. Selon moi, la radicale transformation de la musique de cour coréenne, alors même que la conservation de sa forme originelle était considérée comme étant de grande importance, est emblématique de la façon dont les femmes s'approprient l'interprétation d'œuvres musicales pour exprimer des opinions féministes.

Le cadre théorique que j'emploie dans cette étude est hérité de la théorie de Susan McClary sur la critique musicale féministe. Comme le soulignait McClary (1991, 8), la musique ne se contente pas de refléter passivement la société, elle constitue un forum public au cœur duquel divers modèles d'organisation des genres sont affirmés, adoptés, contestés et négociés. Elle remarquait aussi que la musique est souvent utilisée par ceux qui la produisent comme un moyen d'exprimer leur désir par le biais de sons qui imitent ceux d'un rapport sexuel. En s'appuyant sur les recherches de Steven Heath (1982) sur la construction de la sexualité à travers une série de représentations, McClary s'était concentrée sur la production musicale des femmes, à travers laquelle celles-ci peuvent jouer un rôle politique et stratégique important. Une étude de Keith Negus (1997) sur Sinéad O'Connor, chanteuse irlandaise qui connut une célébrité planétaire au début des années 1990, confirme de façon exemplaire le raisonnement de Susan McClary. Negus soulignait que les paroles, les sons et les images formulés par Sinéad O'Connor dans sa musique exprimaient clairement ce qu'elle pensait des rôles de genre. La présente étude examine la manifestation des convictions féministes des deux femmes artistes-interprètes coréennes, en s'appuyant sur les images, les paroles des chansons et les sons

produits sur scène, en illustration de la théorie de McClary.

Les deux artistes-interprètes féminines de *Ces chants qui étaient pour les hommes*

Les deux femmes artistes-interprètes qui ont donné le concert *Ces chants qui étaient pour les hommes* ont fait leur formation dans des institutions culturelles et d'enseignement de premier plan dédiées à la conservation de la musique traditionnelle coréenne. Elles forment un duo musical nommé HAEPARY depuis fin 2020.³ Ce sont des personnalités reconnues du *fusion gugak*, bien qu'elles aient insisté pour que cette prestation soit qualifiée de « *gagok* d'ambiance » et non pas de simple *fusion gugak* (All That Art 2020).⁴

Choi Hyewon, diplômée du Lycée national des arts traditionnels coréens (Kungnip gugak godeung hakgyo) et de l'Université nationale de Séoul (Seoul daehakgyo), est percussionniste et artiste sonore. Elle a été membre de divers ensembles de musique coréenne tels que le dénommé *Kinetic Korean classical music group YIEN* (groupe de musique classique coréenne kinétique YIEN), le *Kwon Song Hee Pansori Epic Chant Lab* (Atelier de chant épique pansori Kwon Song Hee) et le groupe Taru. Elle s'est perfectionnée dans la pratique de la musique traditionnelle coréenne et n'a cessé d'étendre son répertoire musical à travers des collaborations avec des artistes issus d'autres spécialités. Comme le démontre *Ces chants qui étaient pour les hommes*, elle a eu la curiosité d'apprendre à produire de la musique électronique et à créer un paysage sonore adapté à divers besoins. Ses récentes activités en tant que directrice audio ou artiste sonore attestent de l'étendue de sa passion pour la musique. (Elektronmusikstudion 2019).

La musique électro-acoustique connaît aujourd'hui un succès énorme en Corée, à tel point que la Corée n'est pas simplement « un marché ou pays consommateur, mais aussi créateur de musique ainsi que d'instruments » (Kye et Yim 2018). Ce genre musical fait son émergence en Corée à la fin des années 1960 après la diffusion de *The Feast of ID (Wonsaek ui hyangyeon)*, œuvre produite par le compositeur Kang Sukhi dans un studio de la radiotélévision nationale coréenne. L'engouement pour la musique électro-acoustique s'explique par le contexte socio-économique de la fin des années 1980, où « [une] société de consommation relativement aisée et influencée par les médias a vu le jour », tandis que la société coréenne intégrait « des formes et imageries culturelles mondialement répandues » (Lee Keehyeung 2000, 477). L'appropriation rapide des tendances musicales internationales s'est cristallisée à la fin des années 1990 (Lee Jung-yup 2009, 491). La musique électro-acoustique, qui produit des sons électriques dansants avec les technologies et techniques de production les plus récentes, est un des facteurs expliquant l'essor de l'industrie de la K-pop (Yang 2017, 104). Dans l'histoire de la musique électro-acoustique en Corée, les femmes sont presque invisibles.

Si les femmes sont invisibles dans la musique électro-acoustique, elles le sont également dans le *fusion gugak*. La scène musicale électro-acoustique coréenne a grandement influencé les activités musicales des jeunes musiciens de *gugak*. Un grand nombre d'entre eux se sont intéressés aux arts sonores et ont collaboré avec des artistes produisant des sons électroniques. Beaucoup de tentatives ont été faites pour réinventer certains genres de musique coréenne ancestrale en la mariant à de la musique électronique ou électro-acoustique. L'édition 2020 du Projet musique coréenne du XXIe

siècle (*Isibil-segi hanguk eumak peurojekteu*) le démontre pertinemment.⁵ Il s'agit d'un concours de musique annuel financé par l'État visant à découvrir de nouveaux jeunes talents du *gugak* et de la musique traditionnelle créative aux influences contemporaines. Trois des dix groupes qui accédèrent en finale employaient de la basse, de la guitare électrique, du synthétiseur ou une interface MIDI (interface numérique d'instruments de musique), c'est-à-dire des sons électroniques (pour s'informer sur ces instruments, voir Holmes 2002). Les participants qui produisaient ces sons électroniques étaient majoritairement masculins. À cet égard, la visibilité de Choi dans le domaine des arts sonores est en elle-même significative.

Park Minhee, chanteuse formée à l'art du *gagok* appartenant au patrimoine culturel immatériel coréen, est, comme Choi, diplômée des plus grandes institutions d'enseignement de la musique traditionnelle coréenne. On considère que le *gagok* a fait son apparition dans la Corée de l'ère Joseon au XVe siècle et s'est répandu dans les salons du XVIIIe siècle. En tant que chanteuse de *gagok* contemporaine, Park donne des concerts innovants en adaptant la musique vocale traditionnelle. Par exemple, le spectacle intitulé *[Ceci n'est] Plus du gagok (Gagok silgiyeok)* était le produit de ses efforts incessants visant à aider le public à apprécier le son de *gagok* dans une nouvelle configuration. Le public devait se déplacer d'une petite pièce à l'autre où un morceau de *gagok* vocal sur un sujet particulier était chanté en solo. Ce spectacle visait à formuler un nouveau type d'expression dans cet espace limité, et ce au moyen du chant traditionnel. L'objectif recherché avec ce nouveau format, a expliqué Park, était de mettre « sur un pied d'égalité » l'artiste-interprète et le spectateur dans une succession de tête-à-têtes (THE aPRO 2018). Park a également fondé un groupe nommé Parkpark dans le but de monter ce genre de spectacle innovant. Ses récentes performances avec ce groupe témoignent de son désir de casser les stéréotypes établis dans la musique traditionnelle, qui serait « ennuyeuse », « solennelle » ou « déconnectée des réalités modernes ».

Choi et Park ont toutes deux participé à divers types d'événements et de concerts pour présenter cette tradition musicale ancestrale, recevant des aides de l'État dans beaucoup de cas. Parallèlement, elles ont toutes deux proposé un nouveau type de musique qui varie grandement de ce qu'elles avaient interprété dans les institutions affiliées au gouvernement. En ce qui concerne l'ambivalence de leurs activités musicales, une chose semble indéniable : leur volonté sans cesse renouvelée de faire revivre la culture traditionnelle dans la société contemporaine. Le concert de 2020, où elles ont complètement chamboulé le format de morceaux de *gugak*, était une expérience plus radicale. Ce concert est très différent de leurs précédentes prestations – et certainement des spectacles d'autres musiciens étiquetés *fusion gugak*.

Une musique traditionnelle coréenne emblématique du confucianisme : le *Jongmyo jeryeak*

Dans la première partie de *Ces chants qui étaient pour les hommes*, Choi et Park ont revisité un genre de musique de cour coréenne appelé *aak*, terme générique recouvrant diverses formes de musique pratiquées au palais royal jusqu'à la chute de la dynastie Joseon. Un petit point historique sur ce genre musical et sur le *Jongmyo jeryeak* en particulier s'impose pour mieux comprendre les implications de ce concert.

Dans le cadre des cérémonies officielles et des événements politiques, la musique de cour

coréenne était jouée pour diverses occasions telles que les rites sacrificiels d'État, les rituels ancestraux, les banquets officiels et les cérémonies royales (Kim Hee-sun 2012). Par conséquent, son public était à l'origine limité à la royauté et à l'élite de l'aristocratie. Le *Jongmyo jeryeak* est une œuvre de musique de cour qui représente les traditions confucéennes de la Corée de l'ère Joseon. Le roi Sejong le Grand (reg. 1418-1450) a composé, pour le rituel, de nouveaux morceaux largement inspirés de la musique indigène coréenne (*hyangak*). Ils se composent de chants, de musique instrumentale et de danse en l'honneur des rois de la dynastie Joseon. Aujourd'hui, le rituel du *Jongmyo jerye* se tient chaque année au sanctuaire de Jongmyo le premier dimanche de mai. Des membres du Centre national Gugak (*Kungnip gugagweon*) en jouent la musique, et les élèves du Lycée national des arts traditionnels coréens en exécutent les danses. Le *Jongmyo jeryeak* a été reconnu Bien culturel immatériel important (*Jungyo muhyeong munhwajae*) en Corée en 1975. Le rite ancestral ainsi que la musique rituelle ont été classés par l'UNESCO en 2011 comme les premiers chefs-d'œuvre coréens du Patrimoine oral et immatériel de l'humanité.

Les éléments centraux de la musique et de la danse de ce rituel sont le *Botaepyeong* et le *Jeongdaeop*, respectivement « Maintenir la grande paix » et « Fonder une grande dynastie » (Yi 1967, 211-212). Ces deux suites musicales et les danses qui les accompagnent ont été créées durant le règne de Sejong le Grand pour les banquets cérémoniels de cour. Le roi Sejo (reg. 1455-1468), héritier autoproclamé de la tradition musicale de Sejong le Grand, a apporté des modifications au *Botaepyeong* et au *Jeongdaeop* pour le rituel royal ancestral (Chang 1985, 373). Dans le déroulement du rite originel, quand l'ensemble de musiciens de cour et les chanteurs présentent le *Botaepyeong*, qui fait l'éloge des accomplissements civils des rois passés, une danse appelée *munmu*, symbolisant les exploits, est interprétée. Pareillement, le *Jeongdaeop*, le morceau sur les accomplissements militaires des rois, est accompagné d'une danse appelée *mumu*. Pour la première, les danseurs tiennent un *yak* (accessoire en forme de flûte à trois trous) dans la main gauche et un *jeok* (un bâton à la pointe duquel pend un chapelet de trois pendeloques de plumes de faisan avec des ornements en soie rouge et verte à l'extrémité) dans la main droite, tandis que pour la seconde les danseurs tiennent un *gan* (une épée de bois) et un *cheok* (une lance de bois).

L'utilisation de la musique et de la danse dans le rituel venait d'une croyance selon laquelle leur pratique créait l'harmonie entre les êtres humains et les âmes désincarnées (Geum 2000, 225). Cette forme d'art dans son ensemble est interprétée par un groupe de musiciens, de chanteurs et de danseurs, et nécessite donc un bien plus grand espace que d'autres œuvres pour orchestre ou ensemble musical (Shim 2014). Le Centre national Gugak s'est concentré sur la dimension artistique de la musique rituelle en recréant le *Jongmyo jeryeak* en tant qu'œuvre d'arts performatifs pour le public du XXI^e siècle (voir figure 1).⁶

L'importance du *Jongmyo jeryeak* réside dans sa portée symbolique non seulement pour les Coréens mais aussi pour les habitants de l'Asie de l'Est (Shim 2014). La musique de cour reflète les particularités de la pensée traditionnelle d'Asie du Nord-Est mettant l'accent sur l'harmonie entre le ciel et la terre, l'équilibre entre le yin et le yang, et l'unité entre les dieux et les humains. Les participants au rituel sont censés se conformer à une série de règles, du détail de leurs costumes à l'arrangement des instruments de musique. Le style de leur interprétation s'est quelque peu altéré et modifié au fil des siècles, notamment par des variations des valeurs (durées) de notes, des cycles

rythmiques et des coups de *bak* (clapet de bois utilisé en musique de cour coréenne) (Nam 2007). La musique rituelle, comme d'autres genres musicaux traditionnels coréens, a été recontextualisée en devenant accessible au public durant la période coloniale japonaise à travers des concerts, des radiodiffusions, des enregistrements et des spectacles (Han et al. 2001 ; Kim Eun-young 2008 ; Robinson 1988). En dépit de ces changements contextuels et musicaux, le *Jongmyo jeryeak* n'a jamais perdu sa structure d'origine.



Figure 1

Représentation sur scène du *Jongmyo jerye*
Photo : Centre national Gugak, 20 mars 2014.

La musique était indissociable de la politique dans la plupart des sociétés anciennes. En Corée comme dans tous les pays d'Asie de l'Est, « une sensibilité aussi exacerbée aux vertus sociales et spirituelles de la musique et à ses énergies » existe depuis bien plus longtemps qu'en Occident (Hesselink 2007, 8). Comme dit précédemment, la perpétuation de cette musique résultait d'une résolution gouvernementale de préserver les vastes richesses culturelles nationales – c'est-à-dire, la désignation du *Jongmyo jeryeak* comme Patrimoine culturel immatériel d'après la loi de protection des biens culturels de 1962 (*Munhwajae bohobeop*). Cette loi, prenant modèle sur les lois japonaises de protection des biens culturels, visait à identifier les plus précieux trésors culturels de la Corée et à les conserver pour la postérité (Pai 2001). Le *Jongmyo jeryeak*, protégé sous les auspices du gouvernement, est probablement une des œuvres les moins adaptées du répertoire coréen.

L'entreprise de conservation de la forme originelle du *Jongmyo jeryeak* a été conduite par des hommes, en accord avec sa tradition confucéenne. Contrastant avec l'association entre le rituel confucéen et les hommes, celle entre le bouddhisme – ou le chamanisme – et les femmes a pour conséquence directe la plus grande acceptation des femmes dans les genres musicaux dérivés de ces derniers. La culture confucéenne, unique en son genre, est restée essentiellement dominée par les hommes malgré la féminisation générale du rôle des musiciens dans la société coréenne. À la différence du reste de la population féminine dans la société confucéenne, les femmes artistes scéniques qui pratiquaient la musique bouddhiste ou chamanique avaient le droit d'exprimer des émotions dans leurs interprétations. Exprimer toute une série d'états émotionnels était acceptable pour les *gisaeng* parce qu'elles existaient déjà « en-dehors des normes sociales de la féminité

confucéenne respectable » (Mueller 2013, 13-15). Dans cette optique, la participation des femmes au *Jongmyo jeryeak*, emblématique de la culture confucéenne, est demeurée très longtemps taboue. Depuis sa création jusqu'en 1945, seuls les membres de l'Institut royal de musique, dominé par les hommes, pouvaient participer au rituel.

Il est vrai, cependant, que le *Jongmyo jeryeak* d'aujourd'hui est interprété par des hommes et par des femmes. Des musiciens hommes comme femmes du Centre national Gugak en jouent la musique, et les élèves du Lycée national des arts traditionnels coréens dansent dessus. Inclure des femmes musiciennes et danseuses était une conséquence inévitable du phénomène de supériorité numérique des femmes sur la scène musicale coréenne. Ce n'était aucunement un changement intentionnel. Au Centre national Gugak et au Lycée national des arts traditionnels coréens, qui furent fondés à l'époque post-coloniale sous les auspices de l'initiative gouvernementale coréenne pour la conservation et le renouveau de la culture coréenne, les femmes sont devenues bien plus nombreuses que les hommes depuis le milieu des années 1970, il est donc devenu inévitable d'inclure les femmes dans le rituel. De plus, ce changement ne faisait pas une grosse différence en apparence : en raison du costume et de la coiffe rouges qui couvrent entièrement le corps et les cheveux des interprètes, il est difficile de voir s'il s'agit d'hommes ou de femmes. Et voilà pourquoi *Ces chants qui étaient pour les hommes* mérite notre attention. En transformant ce patrimoine musical coréen ancré dans le confucianisme, les deux femmes artistes-interprètes ne cachaient pas leur identité sexuelle. Au contraire, elles mettaient en avant leur présentation de l'œuvre en tant qu'artistes *femmes*.

Mise en scène de convictions féministes

Comme décrit ci-dessus, le *Jongmyo jeryeak* est composé d'orchestration, de chant et de danse, tous strictement définis en fonction de leur valeur symbolique. Choi et Park ont remanié tous ces éléments du rituel de manière à refléter des convictions féministes. Voici les résultats de l'analyse du concert, divisés en trois parties : les paroles, les sons et les images.

Les paroles

L'élément le plus important à signaler ici est que la partie vocale du rituel n'a jamais été confiée à des chanteuses femmes. Les voix d'hommes chantant dans un registre grave de basse et accompagnant le son majestueux d'un ensemble de musique de cour est un élément majeur de la musique de cour ancestrale en Corée. En ce sens, la présentation par des femmes du *Jongmyo jeryeak*, parties chantées incluses, au concert *Ces chants qui étaient pour les hommes*, peut être considérée comme un tournant dans l'histoire de la musique coréenne.

Les paroles chantées par Park commençaient par « *O hwang seong ik, ji bok gwol byeok* » 於皇聖翼 祇服厥辟, ce qui consiste en huit caractères chinois. Ce passage, qui signifie « Hélas, le Grand Roi Ikjo, il honorait et obéissait à son ancêtre ! », est tiré du *Botaepyeong*. Park a ainsi extrait plusieurs courts passages du *Botaepyeong* et du *Jeongdaeeop*, qui traitent tous deux des vertus des rois de la dynastie Joseon comme mentionné plus haut. Park, comme les interprètes *masculins* de cette œuvre rituelle l'avaient fait, chantait d'un air détendu et confiant. Pour répondre aux questions sur les implications du concert et la signification de son titre, Choi et Park mirent surtout l'accent sur le contenu des paroles dans la musique traditionnelle coréenne :

Nous avons remarqué que les paroles dans les chants de femmes racontent une histoire d'amour triste, et donc l'attente, la séparation ou l'abandon. Celles des hommes sont en revanche complètement différentes et évoquent souvent des comportements détendus et individuels, comme jouer pleinement de la vie en récitant un poème, un verre à la main. [...] Nous avons le sentiment qu'ils [les interprètes masculins] s'expriment librement. Nous avons toujours voulu faire une musique qui nous détend et nous conforte plutôt que de présenter des mélodies [et images] qui sont belles aux yeux des autres (*Chosun Ilbo* 2020, traduit par l'auteur).

Ces remarques manifestent le désir des deux femmes artistes-interprètes de briser les stéréotypes liés au genre dans le milieu de la musique traditionnelle coréenne, en commençant par renverser les normes culturelles codifiant les paroles en fonction du genre. Elles voulaient exprimer leur personnalité et leur individualité. Comme elles l'ont souligné, les chants destinés aux interprètes femmes tendent à exprimer des attitudes « passives », ce qui contraste vivement avec les chants des interprètes hommes. Comme l'indique le titre du spectacle, elles voulaient rejeter le schéma liant les femmes à la passivité.

Les sons

Choi et Park ont complètement changé le format de la mise en scène d'origine, sans pour autant abandonner certains éléments clés de la musique de cour coréenne. Un de ces éléments était le style de chant d'origine. Les chanteurs hommes, dans ce rituel, émettent en général une voix grave et résonnante qui est bien en-dessous de leur tessiture naturelle. En tant que chanteuse de *gagok*, Park a été habituée à chanter d'une voix de tête très aiguë. Lors du concert, cependant, elle a suivi la manière de chanter des interprètes hommes. Elle ne cherchait pas à produire de « beaux » sons ; en chantant d'un timbre grave au concert, elle respectait l'esprit de l'œuvre, mais exprimait également des idées féministes.

Choi et Park ont produit un paysage sonore complètement différent en incorporant aux mélodies vocales d'origine du *Jongmyo jeryeak* des instruments de musique nouvellement créés, des instruments de musique folklorique coréenne et des percussions électroniques. Premièrement, l'emploi d'instruments nouvellement créés est un signe notable de leur détermination de revisiter la musique traditionnelle coréenne. Elles ont ouvert et terminé le concert en jouant d'instruments de musique de cour comme le *bak*, le *chuk* (boîte en bois dont on joue en frappant l'intérieur avec une baguette) et le *eo* (racleur de bois en forme de tigre). Ces instruments à percussion jouent un rôle important dans l'annonce du début, de la fin, et des transitions du rituel. Choi et Park ont reproduit le début et la fin du *Jongmyo jeryeak* joués avec ces instruments percussifs. Toutefois, elles avaient fabriqué un *chuk* et un *eo* adaptés au thème du spectacle et à leur mise en scène. En outre, Park jouait de l'instrument à percussion ressemblant à un xylophone qui est fait de barres de cuivreⁱ en accompagnant les battements électroniques de Choi. L'instrument mélodique à percussion se substituait aux instruments tels que le *pyeonjong* (carillon de 16 cloches de bronze) et le *pyeongyeong* (litophone de 16 plaques de pierre) utilisés dans le *Jongmyo jeryeak* originel. Utiliser leurs propres

ⁱ Carillon d'orchestre (N.d.t.)

instruments n'était pas la conséquence d'une incapacité à emprunter les instruments traditionnels ; elles ont utilisé le *bak* tel qu'il est, sans adaptation. À la vérité, fabriquer les instruments blancs plus simples qu'ont employés les deux musiciennes était une stratégie destinée à montrer leur esprit de défi et d'expérimentation dans la recherche décomplexée du plaisir musical. Jouer les parties musicales importantes du rituel d'origine avec les instruments qu'elles avaient fabriqué était dans l'esprit du projet des deux femmes : réinventer la musique traditionnelle coréenne sans perdre ses éléments clés et projeter une image de femmes empouvoirées.

L'inclusion d'un instrument de musique folklorique est un autre élément intéressant de leur démarche de transformation du rituel. Choi jouait des *jabara* (paire de grandes cymbales de cuivre) au milieu du concert. Cet instrument de musique coréen est utilisé principalement dans la musique bouddhiste, la musique chamanique et les fanfares militaires traditionnelles. Il n'y a pas d'instrument de musique de cour comparable aux *jabara* du point de vue du son, de la forme ou de la technique de jeu. L'utilisation de cet instrument de musique dans le concert représente donc une déviation par rapport aux normes jusque-là admises en musique coréenne.

Les images

Les éléments visuels sont un aspect essentiel de toute prestation musicale en public (Bergeron et Lopes 2009 ; Cook 2008). Quels éléments visuels étaient-ils utilisés par Choi et Park pour illustrer leurs convictions féministes ? Les différents rôles des deux musiciennes les conduisaient naturellement à changer constamment d'espace et à bouger sur scène pendant le concert. Elles utilisaient librement l'espace de la scène. De plus, l'acte de bouger leur corps librement au son de la musique électronique reflétait une ambiance détendue. La grande transformation de la musique traditionnelle dominée par les hommes illustre le point de vue critique des deux artistes-interprètes sur la posture figée des chanteuses et l'image de passivité qui en découle dans la forme d'origine de l'œuvre qu'elles interprétaient. Des changements aussi radicaux dans leurs postures et leurs mouvements démontrent que les deux musiciennes ont porté une attention particulière aux éléments visuels de leur représentation ; Park a souligné que « les femmes sont censées chanter avec les mains sur les genoux, tandis que les hommes chantent en général dans une position plus confortable » (*Chosun Ilbo* 2020). Elle a ajouté que les gestes de mains plus libres des interprètes masculins dans le *gagok* donnent l'impression que les chanteurs hommes « peuvent dire ce qu'ils veulent » en chantant (*Chosun Ilbo* 2020). La façon dont Choi et Park se mouvaient en rythme dans *Ces chants qui étaient pour les hommes*, signe d'une attitude détendue et d'une liberté de mouvement personnelle, était un acte de rébellion contre les normes culturelles et un plaidoyer pour l'égalité hommes-femmes.



Figure 2

Représentation de *Ces chants qui étaient pour les hommes*

Photo : Naver TV, 26 avril 2020.

Leurs tenues de scène et coiffures non-conventionnelles sont un autre signe visuel par le biais duquel Choi et Park ont transmis leurs messages féministes. Comme mentionné plus haut, elles portaient une veste de costume ample, un pantalon assorti ou une jupe en jean avec des baskets, et tout cela leur offrait confort et liberté de mouvement. Les deux artistes-interprètes affichaient un certain charme androgyne pour des raisons qui n'étaient pas purement pratiques ; elles se donnaient à dessein un look symbolique de femmes empouvoirées. Cette stratégie des costumes de scène symbolisant leur autonomie se retrouvait dans le matériel promotionnel. Comme on le voit dans la figure 3, les deux femmes portent des ensembles-pantalons et des baskets dans leurs documents de promotion. Aucune image visuelle indiquant les styles ou les genres de la performance traditionnelle n'est présentée dans leurs affiches. Ces images axées sur des caractéristiques simples diffèrent évidemment des images du palais royal ou des interprètes en costumes traditionnels que le Centre national Gugak représente dans son matériel promotionnel du concert *Jongmyo jeryeak*.

Les éléments visuels de *Ces chants qui étaient pour les hommes*, autant sur scène que dans les documents promotionnels, contrastent de manière frappante avec ceux des autres musiciennes dans le domaine du *fusion gugak*. La plupart, quoique pas toutes, ont mis en avant la féminité. Les femmes artistes-interprètes portent souvent des « robes de soirée occidentales » ou « des vêtements de femme laissant nus les épaules, bras et jambes » par stratégie commerciale (Kim Jungwon 2012, 2-3). Certaines sont encouragées à adopter un look « classe » et « sexy » inspiré d'un groupe de femmes de K-pop auquel le grand public est habitué (So 2015, 27). Le look féminin que les femmes artistes-interprètes arborent sur scène dans le *fusion gugak* – qu'elle y aient été poussées par un manager ou qu'elles aient fait ce choix elles-mêmes – ne se retrouve pas dans *Ces chants qui étaient pour les hommes*. Les éléments visuels du spectacle de 2020 ont donc profondément défié une imagerie féminine très enracinée des femmes du monde du spectacle en Corée.



Figure 3
 Posters promotionnels pour *Ces chants qui étaient pour les hommes*
 Photo : Seoul Namsak Gugakdang, 7 avril 2020.

Conclusion

Cette étude s'est consacrée à la manière dont des femmes artistes et interprètes dans le domaine de la musique traditionnelle coréenne ont récemment présenté des convictions féministes sur scène, en s'intéressant tout particulièrement au concert intitulé *Ces chants qui étaient pour les hommes* interprété par Choi Hyewon et Park Minhee. Dans la première partie du concert, Choi et Park ont complètement revisité l'œuvre de musique de cour intitulée *Jongmyo jeryeak*, qui est rarement adaptée par les interprètes contemporains par souci de préserver la forme d'origine de ce patrimoine culturel. Leur look androgyne, leur registre vocal grave, l'utilisation d'un accompagnement musical électronique et d'instruments nouvellement créés, leurs mouvements libres sur scène et, par-dessus tout, la transformation de cette musique coréenne autrefois chantée par et réservée aux hommes, indiquent leur rébellion contre le statu quo dans le monde de la musique traditionnelle coréenne.

En brisant les interdits de l'hégémonie masculine dans la représentation de la musique aristocratique de la Corée de l'ère Joseon au moyen de stimuli visuels et auditifs, Choi et Park cherchaient à remettre en question la perception des femmes musiciennes qui occupent la scène du *fusion gugak* et, par extension, le regard des femmes sur la vie. *Ces chants qui étaient pour les hommes* ne devrait pas être vu seulement comme une mise au goût du jour de la musique traditionnelle coréenne dans le but de présenter au grand public un patrimoine culturel peu connu ; cette prestation scénique était un moyen pour les deux musiciennes de présenter leur point de vue sur des sujets de société, plus précisément sur l'égalité des genres et l'empouvoirement des femmes.

Choi et Park ne sont pas seulement les interprètes mais aussi les productrices de *Ces chants qui étaient pour les hommes*. Elles avaient l'autorité de contrôler le contenu de leur spectacle. Les femmes artistes-interprètes n'étaient plus des exécutantes passives suivant docilement les règles de la prestation musicale établies lors de la dynastie Joseon. Bien au contraire, elles ont complètement transformé la tradition ancestrale. En modifiant de façon non conventionnelle les paroles, les sons et

les images de cette œuvre de musique de cour, elles ont affirmé, adopté, contesté et négocié les modèles d'organisation des genres dans le monde de la musique coréenne. En d'autres mots, ce concert témoigne des nouvelles initiatives des femmes artistes-interprètes d'aujourd'hui, qui présentent leurs perspectives critiques sur des questions féministes à travers des arts scéniques expérimentaux, c'est-à-dire qui font de la critique musicale féministe.

Il est prématuré d'avancer que l'égalité des genres a été ou pourrait être obtenue seulement grâce à un duo de musiciennes chantant et jouant une musique de cour réservée aux hommes. Toutefois, leur spectacle *Ces chants qui étaient pour les hommes* a permis à Choi et Park d'exprimer leur propre interprétation de la musique traditionnelle, affranchies de la tâche qui leur avait été assignée : hériter du patrimoine traditionnel et préserver les traditions culturelles. En outre, les spectateurs qui ont publié des commentaires et des avis sur le site de diffusion de Naver TV ont écrit qu'ils avaient apprécié ce concert décomplexé et réjouissant. Beaucoup d'entre eux se sont aussi intéressés au choix fait par Choi et Park de performer et de s'habiller plus confortablement, en pensant au fait que ces musiciennes interprétaient des chants qui étaient faits pour des chanteurs hommes. Ces réactions montrent que certains spectateurs ont été interpellés par ces signes de féminisme, bien qu'ils n'aient peut-être pas complètement saisi les messages féministes nuancés qui sous-tendaient le concert.

De plus amples recherches pourraient permettre d'identifier les facteurs sociaux qui ont permis aux deux musiciennes de créer des spectacles si audacieux et de déterminer si leurs messages ont su se faire entendre du public, particulièrement en fonction de l'âge, du genre, de l'éducation et de la profession. De telles études approfondiraient notre compréhension de la musique à travers le prisme du genre. En conclusion, cette étude étaye la démonstration d'une évolution des approches culturelles induites par des spectacles comme *Ces chants qui étaient pour les hommes*, qui remettent en cause les traditions dans les prestations musicales pour aller au-delà des normes établies en termes de genre et de structures sociales.

NOTES

- 1 En coréen, *nam* signifie « hommes » et *chang* signifie « chants », « chansons ». Conséquemment, *namchang* signifie « chants pour hommes », « chants interprétés par les hommes ». Le *Gagok* est un genre musical de chant lyrique coréen qui était interprété par des chanteurs professionnels accompagnés par un ensemble instrumental classique. Le Seoul Namsan Gukakdang a été fondé en 2007 pour faire connaître l'excellence de la musique traditionnelle coréenne et promouvoir les arts du spectacle traditionnels.
- 2 *Gugak*, littéralement « musique nationale », désigne la musique traditionnelle, tant la musique de cour que la musique des classes plus basses, aussi bien dans un contexte historique que dans celui des spectacles donnés aujourd'hui dans une démarche de conservation.
- 3 Pour plus d'informations, voir leur page web officielle : <http://haepaary.com/>. L'auteur a rédigé cet article avant que Park Minhee et Choi Hyewon ne forment officiellement le groupe nommé HAEPARY. Pour cette raison, les artistes sont désignées ici par leurs noms respectifs plutôt que par celui de leur groupe.
- 4 Les deux artistes ont défini le « *gagok* d'ambiance » comme une nouvelle forme de prestation musicale combinant le chant *gagok* et les sons de la musique électronique.

- 5 Le Projet musique coréenne du XXI^e siècle (connu sous le nom de *21st Century Korean Music Project* en anglais), à l'initiative du ministère de la Culture et du Tourisme et de la radio Gugak FM, permet à des groupes de musique d'accéder à la scène dans l'optique d'ouvrir de nouveaux horizons à la musique coréenne du XXI^e siècle depuis 2007. Le concours se tient habituellement sur la scène du Yeakdang, la grande salle du Centre national Gugak (Centre national des arts traditionnels coréens du spectacle), et dure deux heures et demie le jour dit. Pour plus d'informations sur ce Projet musique coréenne du XXI^e siècle, voir Stephanie Choi (2012) et Kwon (2014).
- 6 La figure 1 montre une représentation du *Jongmyo jerye* en 2014 au Centre national Gugak. Le *Jongmyo jerye* est composé de procédures pour inviter les esprits royaux, puis pour leur faire des offrandes d'objets, de nourriture et de vin (trois fois), et enfin pour libérer les esprits. Le rituel a été perpétué en tant que forme d'art et cérémonie en respectant à la lettre les principes *yeaksasang*, l'idéal confucéen et l'idéologie maîtresse de la dynastie Joseon, tandis que la musique, le chant et la danse sont interprétés ensemble à chaque étape du rite.

Voir <https://artsandculture.google.com/exhibit/jongmyo-jereak-national-gugak-center-gugakwon/KQJirFAyrTjIKg?hl=en>.

RÉFÉRENCES

- All That Art. 2020. “Seuseuro jeulgeoul su issneun eumak hal geot” jeontong gagok gwa saundeu ateu ui mannang, hyewon-minhui’ [“Doing music that makes themselves enjoyable”: Meeting between traditional gagok and sound arts, Hyewon-Minhee’]. <https://m.post.naver.com/viewer/postView.nhn?volumeNo=28080907&memberNo=37451778>. Published on 24 April.
- Bergeron, Vincent, and Dominic McIver Lopes. ‘Hearing and seeing musical expression’. *Philosophy and phenomenological research* 78: 1–15.
- Chang, Sahun. 1985. *Choesin gugak chongron* [The Introduction of Korean Music]. Seoul: Segwang umak chulpansa.
- Choi, Stephanie. 2012. ‘The 21c Korean music project: popularization and modernization of Kugak [Gugak]’. Master’s thesis, Wesleyan University.
- Choi, Yoonjah. 2014. ‘Gendered practices and conceptions in Korean drumming: on the negotiation of “femininity” and “masculinity” by Korean female drummers’. PhD diss., City University of New York.
- Chosun Ilbo. 2020. ‘Oneul ui onlain gongyeon] bom ajilang-i gateun moksori ... hyewon/minhui namchang gagok’ [(Today’s online performance) vocal sounds like spring haze...Hyewon/Minhee The Songs Once Used for Men’]. https://www.chosun.com/site/data/html_dir/2020/04/26/2020042600157.html. Published on 26 April.
- Cook, Nicholas. 2008. ‘Beyond the notes’. *Nature* 453, no. 7199: 1186–1187.
- Elektronmusikstudion. 2019. ‘Projects at Elektronmusikstudion 2019’. <http://elektronmusikstudion.se/projects/2019/1016-arko-hoon-min-park-ems-22-july-16-august-2019>.
- Geum, Jang-tae. 2000. *Yugyo ui sasang gwa uirye* [The Confucian thoughts and rites]. Seoul: Yemun seowon.
- Han, Myeonghui, Song Hye-jin and Yun Junggang. 2001. *Uri gugak 100 nyeosa* [100 Years of Korean Music]. Seoul: Hyeonamsa.
- Heath, Stephen. 1990. *The Sexual Fix*. London: Macmillan.
- Hesselink, Nathan. 2007. ‘Music and politics on the Korean peninsula’. *The world of music* 49, no. 3: 7–12.
- Holmes, Thomas B. 2002. *Electronic and experimental music: pioneers in technology and composition*. New York: Routledge.
- Kim, Eun-young. 2008. ‘Hanguk jeontong ui hyeongseong gwa geundaeseong yeongu’ [The research on the formation of Korean traditional music and the modernity]. PhD diss., Donga University.
- Kim, Hee-sun. 2012. ‘Performing history and imagining the past: re-contextualization of court ensembles in contemporary South Korea’. *The world of music* 1: 81–102.
- Kim, Jungwon. 2012. ‘Gender in fusion Kugak: an examination of women’s fusion Kugak groups and their music practices’. Master’s thesis, University of Pittsburgh.
- Kwon, Hyun Seok. 2014. ‘Cultural globalization and the Korean promotion policy for music based on tradition: a study of the activation plan and its background’. PhD diss., University of London.
- Kye, Hee Seng, and Yim Jongwoo. 2018. ‘Excavating the history of electroacoustic music in Korea, 1966–2016’. *Contemporary music review* 37, no. 1–2: 174–187.
- Lee, Keehyeung. 2000. ‘Detraditionalization of society and the rise of cultural studies in South Korea’. *Inter-Asia Cultural Studies* 1, no. 3: 477–490.
- Lee, Jung-yup. 2009. ‘Contesting the digital economy and culture: digital technologies and the transformation of popular music in Korea’. *Inter-Asia cultural studies* 10, no. 4: 489–506.
- Lee, Hye-gu. 1967. *Hanguk eumak seoseol* [Essays on Korean traditional music]. Seoul: Seoul National University Press.

- McClary, Susan. 1991. *Feminine endings: music, gender, and sexuality*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Mueller, Ruth H. 2013. 'Female participation on South Korean traditional music: late Chosŏn to the present day'. PhD diss., University of Sheffield.
- Nam, Sang-sook. 2007. 'The debate over the distortion of Chongmyo Cheryeak [Jongmyo jeryeak]'. *The world of music* 49, no. 3: 31–52.
- Negus, Keith. 1997. 'Sinéad O'Connor – musical mother'. In *Sexing the groove: popular music and gender*, edited by Sheila Whiteley, 178–190. London and New York: Routledge.
- Pai, Hyung Il. 2001. 'The creation of national treasures and monuments: the 1916 Japanese laws on the preservation of Korean remains and relics and their colonial legacies'. *Korean studies* 25, no. 1: 62–95.
- Robinson, Michael Edson. 1988. *Cultural nationalism in colonial Korea, 1920–1925*. Seattle: University of Washington Press.
- Shim, Sook-kyung. 2014. 'Confucian ritual dance'. In *Dance of Korea*, edited by Hae-sook Kim, 170–207. Seoul: National Gugak Center.
- So, Inhwa. 2015. 'The popularization of Gugak: a case study of the MIJI project, a Gugak girl group'. *IASPM Journal* 5, no. 2: 22-40.
- THE aPRO. 2018. 'Park Min-hee'. https://www.theapro.kr/eng/choice/program_view.asp?idx=6133&page=1&s1=title&s2=&flag_initial=&od=0&r_category=&r_tag=Park%20Min-hee.
- Yang, Jaeyoung. 2017. 'Korean Black music and its culture: soul, funk, and hip-hop'. In *Made in Korea: Studies in Popular Music*, edited by Hyunjoon Shin and Seung-Ah Lee, 95–106. New York: Routledge.