

## Le corps du critique et le théâtre du *gyee*

Bang-Ock Kim

Number 125 (4), 2007

Paysages du corps

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2096ac>

[See table of contents](#)

---

### Publisher(s)

Cahiers de théâtre Jeu inc.

### ISSN

0382-0335 (print)

1923-2578 (digital)

[Explore this journal](#)

---

### Cite this article

Kim, B.-O. (2007). Le corps du critique et le théâtre du *gyee*. *Jeu*, (125), 134–138.

# Le corps du critique et le théâtre du gye

**N**ous voulons tous être heureux. Les critiques de théâtre, même s'ils sont rarement appréciés, le veulent aussi. Mais est-il possible que nous, critiques de théâtre, soyons heureux? Pouvons-nous apaiser notre corps et notre esprit, communiquer avec sincérité, et nous sentir vivants au théâtre? Pouvons-nous faire cela?

Depuis peu, on assiste à une pléthore de discours autour du corps. Le mot « corps » apparaît fréquemment dans le discours féministe, post-colonialiste, écologique et culturel. Dans la vie quotidienne, les gens profitent de spas parfumés, apprennent à danser dans des clubs sociaux, et sculptent leur corps pour être plus attirants. Cet enthousiasme pour le corps se retrouve tant à Séoul qu'à Tokyo ou à New York.

## 기조연설

비평가의 몸과 기(氣)의 연극

김방옥 (한국연극평론가협회 회장)

어떤 연극인들은 무대는 정말 실재하는 것일지도 모른다고 생각하기 시작했습니다. 기호학에서 배운 것처럼 무대가 언어와 의미를 재현하는 평면 기호들의 집합이 아니지 않은가 하구요, 무대 위의 대상들을 향해 감각과 몸을 열기 위해서는 현상학적인 접근도 필요할지 모릅니다. 메탈로 폴리 에 의하면 몸은 지각이며 우리를 세계로 인도해주는 매체이자 창입니다. 이런 현상학적 관점에서 관객의 몸, 혹은 비평가의 몸은 공연이라는 '몸' 못지않게 중요하게 되지요. 공연현상은 공연의 몸과 관객의 몸 사이 어디에선가 이루어지기 때문입니다. 실제로 관객, 혹은 비평가는 그들의 지성이 나 눈, 귀뿐 아니라 몸 전체로 연극공연에 참여합니다.

한국의 연극평론가는 이러한 '몸의 비평가'가 될 좋은 여건을 가지고 있습니다. 한국의 연극평론가는 '氣'라고 하는, 동북아인들 공통의 특별한 개념, 현상, 물질에 익숙해있기 때문입니다. 기는 생명과 에너지를 의미하며, 운동하는 힘이고, 존재론적으로 무에서 유로 향하는 계기에 있으며, 순수한 정신이기도 하고 순수한 물질이기도 하며, 주로 인간의 몸과 관련해서 감응되는 대상입니다. 그런데 이러한 성질을 지닌 '기'가 가장 잘 적용될 수 있는 분야가 연극 혹은 공연예술입니다. 행위예술은 기가 몸을 통해 발현되므로 보다 기를 구체적으로 드러낼 수 있고 관객에게 기를 전달할 수도 있습니다. 행위예술의 특성상, 이런 기의 장속에서는 연기자에 의해 발현된 기는 관객에 의해 감지됩니다. 기는 매개에 의해 감지되며 주로 몸

Au théâtre, la question du corps est centrale. Pendant longtemps, on a mis de l'avant un « théâtre du corps », un théâtre dont l'épicentre est le corps. Ainsi, Artaud écrivait que la cruauté n'était pas la représentation de la vie, mais la vie même, et il a tenté de mettre la cruauté au premier plan de sa démarche pour accentuer la physicalité du théâtre. Chez Grotowski et Eugenio Barba, le corps sur scène constitue le théâtre. Le corps est essentiel, évidemment, à la pantomime et à l'art corporel. À partir des années 90, le recours fréquent à des matériaux scéniques tels le sol, l'eau ou le feu nous donne accès à d'autres sortes de « corps » théâtraux. Le philosophe coréen Yong-Ock Kim observe que l'Occident moderne exalte la vue et l'ouïe. Il revendique néanmoins une autre position, privilégiant « la sensation du corps maternel » (*Mom(body) feeling*). Selon lui, les sensations viscérales sont à la base de la vie et de l'art des Coréens: pour eux, le corps est la source d'où émerge, ensemble, l'âme et l'esprit.

Discours d'ouverture  
de Bang-Ock Kim à Séoul,  
lors du 50<sup>e</sup> anniversaire  
de l'AICT, tel que reproduit  
dans le programme  
de l'événement.



Kim Kumhwa, *Manshin*,  
« Chamane nationale » de  
la Corée. Photo tirée du  
programme du congrès  
*Nouvelle Théâtralité et  
Critique*, AICT, 21 au  
25 octobre 2006.

Je ne saurais dire quand cela a commencé, mais quelques critiques, tout comme certains spectateurs, se sont mis à penser que la scène possédait une existence à part entière. Le théâtre ne peut être simplement, comme le conçoit la sémiologie, un lieu vide destiné à se remplir d'un ensemble de signes au service du langage et de la signification. Nous avons besoin d'approches phénoménologiques qui tiennent compte des sens et du corps, et nous ouvrent à l'objet ou aux matériaux sur scène. À ce sujet, Patrice Pavis, dans son livre récent *L'Analyse des spectacles* (2003), déclare qu'il est aussi nécessaire de « sémiotiser » que de « désémiotiser » la représentation pour la comprendre, et recommande aux critiques de s'inspirer non seulement de la sémiologie, mais aussi d'autres disciplines, telles la phénoménologie et l'anthropologie.

Chez Merleau-Ponty, le corps est perception, il est une fenêtre qui nous ouvre au monde. Du coup, le corps du public est aussi important que le corps du théâtre. Nous pourrions dire que le spectacle se crée quelque part entre le corps du théâtre et le corps du public. D'ailleurs, les spectateurs participent à la représentation autant avec leur corps qu'avec leur intellect, leurs yeux et leurs oreilles. Ils répondent vivement au lieu physique, reconnaissant l'odeur particulière de chaque théâtre ; ils réagissent à une proposition ennuyeuse en toussant délibérément ; parfois, ils bougent leurs muscles en accord avec les mouvements soudains de l'interprète sur la scène. Ils soupirent, versent des larmes, frissonnent ou se méprennent.

Qu'en est-il du corps du critique ? Bien sûr, celui-ci constitue une partie du corps du public. Il ou elle est seulement un membre du public légèrement plus professionnel. Les critiques peuvent aussi ressentir physiquement l'espace et le temps d'une



*Trois Beaux Hommes*  
de Lee Youn-Taek, mis en  
scène par Nam Mi-Jeong  
(Troupe du Théâtre de la  
Rue). Spectacle coréen  
présenté à Séoul à l'oc-  
casion du 50<sup>e</sup> anniver-  
saire  
de l'AICT. Photo tirée du  
programme du congrès  
*Nouvelle Théâtralité et  
Critique*, AICT, 21 au  
25 octobre 2006.

représentation, tendre ou relâcher leurs muscles de concert avec elle. Cependant, un metteur en scène me demanda un jour, moqueur : « Pourquoi les critiques ne respirent-ils donc pas quand ils assistent à un spectacle ? » Les metteurs en scène et les interprètes ont remarqué que les critiques étaient trop tendus et qu'ils ne respiraient pas assez. Mais si nous ne le faisons pas, nous ne pouvons communiquer avec le monde, nous ne pouvons sentir l'énergie, la matérialité, la sensualité, l'aura dans toute sa vitalité. Bien sûr, le théâtre n'est pas le lieu idéal pour respirer profondément. Cependant, sommes-nous suffisamment en vie pour « rencontrer » un spectacle ? Percevons-nous notre propre corps quand nous percevons les corps sur scène ?

Je crois que les critiques de théâtre coréens sont dans une position idéale pour mener une critique « près du corps » (*body-friendly criticism*). Les critiques coréens sont familiers avec l'énergie spirituelle du *gyee* (qu'on nomme ailleurs le « ki » ou le « chi »), un concept inhérent à l'Asie du Nord-Est. Le *gyee* signifie la vie, l'énergie, la source de pouvoir. Il lie l'être et le néant. Il est pur esprit autant que pure matérialité, et il s'incarne en utilisant le corps humain comme instrument. La notion du *gyee* a influencé la vie traditionnelle et l'art de l'Asie du Nord-Est dans des domaines aussi variés que la cuisine, la peinture, la calligraphie, les arts médicaux et les arts martiaux. En ce moment, les Coréens s'intéressent de nouveau au *gyee*, redécouvrant leurs traditions et la nature. Ils privilégient un style de vie décontracté qui va de pair avec les préoccupations coréennes traditionnelles pour l'écologie. Ce qui m'intéresse dans cette logique du *gyee*, c'est sa proximité avec d'importants concepts philosophiques contemporains qu'on retrouve chez des penseurs tels Whitehead ou Deleuze. Par exemple, plusieurs intellectuels coréens ont rapproché la théorie de Deleuze du « devenir » et des « corps sans organes » de la matérialité du *gyee*.

Les arts du spectacle vivant, dont le théâtre, offrent au *gyee* les conditions idéales pour se manifester de manière tangible. Les arts de la scène communiquent avec le public grâce au *gyee* : ils donnent à voir le *gyee* à travers le corps, le jeu de l'acteur.

Bien que le *gyee* n'ait pas fait jusqu'ici l'objet d'un intérêt systématique dans le jeu coréen, quelques acteurs s'y intéressent et cherchent à le développer et à le mettre en pratique. On trouve par ailleurs le jeu basé sur le *gyee* dans le théâtre occidental. Quand Eugenio Barba parle de « bios scéniques » et de « présences scéniques », quand il dit qu'une énergie inhabituelle est émise par des acteurs de théâtre expérimental durant les spectacles, il parle du *gyee*. De même, Phillip Zarilli, qui a dirigé le *Asia/Experimental Theatre Group* en Amérique et en Grande Bretagne, explore le *gyee* quand il poursuit ses recherches autour du jeu traditionnel asiatique. Dans celui-ci, selon Zarilli, le travail sur le *gyee* implique une haute conscience du corps, du souffle, de l'énergie et de l'âme.

Il est plutôt difficile de décrire la façon dont le *gyee* opère entre la scène et le public. Disons que, durant les représentations, le *gyee* peut être directement transmis au public par l'acteur – à la manière d'un maître en art martial qui, envoyant un *gyee* fort à un adversaire qui se tient tout près de lui, réussit à le renverser par la seule force de la vibration de son corps. Par ailleurs, le public peut, après l'avoir reçu, retourner le *gyee* aux acteurs. Au théâtre, l'auditoire peut aussi expérimenter le *gyee* à travers les sons, la lumière et les différents accessoires sur la scène. Dans le théâtre traditionnel coréen – notamment dans le *pansori* (le chant qui raconte une histoire) et le *talchum* (la danse avec les masques) –, le *gyee* se manifeste avec éclat, et les spectateurs sont dans l'impossibilité de supprimer leur propre *gyee* : ils se joignent à la performance avec excitation, en poussant des cris et en dansant.

Le théâtre moderne coréen, tout comme les performances coréennes traditionnelles, met en jeu les énergies spirituelles et matérielles – le *gyee* – dans ses relations avec le public. Vous pourrez expérimenter ce *gyee* quand vous assisterez à *The Beautiful Man* de Yoo-Taek Lee ou au solo de Sung-Nyu Kim, ou même à la mise en scène d'*En attendant Godot* signée par Young-Woong Im ; vous percevrez le *gyee* lors de la performance des *Samulnori*, les arts de percussion traditionnels coréens, qui suivra le discours de Patrice Pavis. Dans ces spectacles, le *gyee* recèle une énergie, une force innée ; il provoque une communication directe entre l'acteur et le public, entre la scène et les critiques. Le *gyee* est présent. Nous pouvons penser que, dans le *gyee* du théâtre coréen, tant le corps du public que le corps du critique sont essentiels : ils sont des éléments organiques de la représentation.

Aujourd'hui, nous aspirons à une vie libre qui vise le bonheur de l'individu plutôt que la conformité à l'idéologie ; nous désirons préserver notre environnement écologique au lieu de le développer ; nous prônons une coexistence pacifique et refusons la loi de la jungle. Dans ce contexte postmoderne ou postcolonialiste, un théâtre coréen centré sur le corps a l'occasion de découvrir de nouvelles significations, de se libérer du théâtre moderne tautologique. Mais, pour cela, les critiques de théâtre et le public ont besoin de ressentir une réelle connexion, d'expérimenter la chaleur et l'énergie de la vie. Bien sûr, ce genre d'expérience théâtrale n'implique pas de bannir de la scène le langage et le sens. L'esprit et l'âme sont des parties du corps, de l'énergie et du *gyee*. Je pense que les Grecs ont toujours su qu'un langage juste modifie la température du corps. De même, Stanislavski nous dit que la « vérité intérieure » peut provoquer une douleur physique chez le public.

Même si l'importance du langage et du texte attire encore l'attention des gens de théâtre, il est impossible de s'accrocher à un passé dominé par des systèmes logiques abstraits et désincarnés. Les critiques ne pourront encore longtemps se confiner aux seuls temples glaciaux du texte. Aujourd'hui, ils peuvent réagir au spectacle avec leur corps, respirer avec le public, choisir l'attitude phénoménologique comme point de départ de la critique. En retournant au corps, au *gyee*, et en interreliant à la critique les discours d'autres disciplines voisines telles l'esthétique, la politique, la sociologie, l'écologie et la science, les critiques exploreront de nouvelles voies et développeront une critique théâtrale plus féconde. Serait-il possible d'être heureux en se reliant aux autres vies ? **■**

Traduit de l'anglais par Lise Gagnon\*

---

Professeure à l'Université Dongguk, en Corée, **Bang-Ock Kim** est aussi présidente de l'Association coréenne des Critiques de théâtre. Elle a présenté ce discours d'ouverture à Séoul lors d'un congrès extraordinaire soulignant le 50<sup>e</sup> anniversaire de l'Association internationale des critiques de théâtre (AICT).

---

\* Je remercie vivement mes hôtes, l'Association coréenne des critiques de théâtre et monsieur Yun-Cheol Kim, vice-président de l'AICT et organisateur de l'événement, de même que le Conseil des arts du Canada qui m'ont permis d'assister à ce congrès intitulé *Nouvelle théâtralité et Critique* qui s'est tenu à Séoul du 21 au 25 octobre 2006.