



HAL
open science

Le rire dans la littérature coréenne contemporaine Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan

Marion Delarche

► **To cite this version:**

Marion Delarche. Le rire dans la littérature coréenne contemporaine Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan. Littératures. 2018. dumas-01847215

HAL Id: dumas-01847215

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01847215>

Submitted on 23 Jul 2018

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

MEMOIRE DE RECHERCHE - MASTER 2
ETUDES COREENNES

Sous les directions de :

Yannick Bruneton, professeur des Universités à Paris-Diderot
Koo Moduk, répétitrice à L'Inalco

Marion Delarche

LE RIRE DANS LA LITTERATURE COREENNE
CONTEMPORAINE
PAK MIN'GYU ET CH'ŎN MYŎNGGWAN

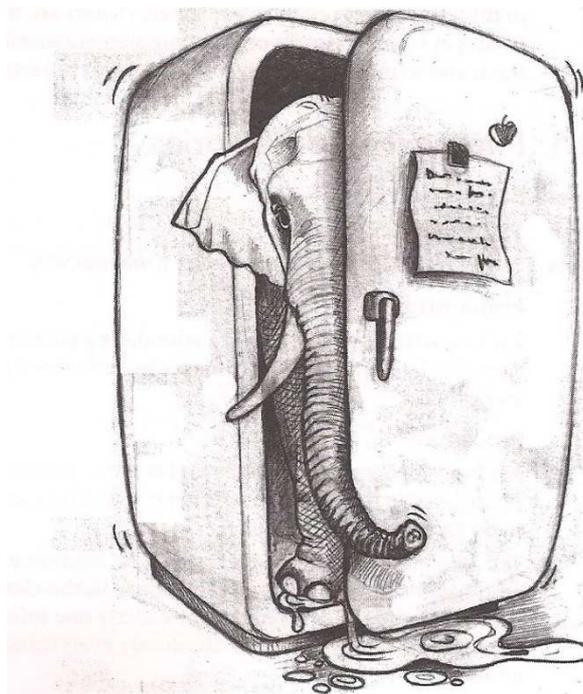


Image : *Elephant in a fridge*, URL : <http://englisheoigetafe.blogspot.com/2018/02/dear-students-imagine-getting-home.html>

Année Universitaire 2017 – 2018

REMERCIEMENTS

En premier lieu je remercie mes deux directeurs de mémoire : Monsieur Yannick Bruneton et Madame Koo Moduk. Ils m'ont accordé leur confiance en acceptant de me soutenir dans mon projet de mémoire et m'ont consacré du temps pour permettre sa réalisation.

Je remercie également Cathy son aide et sa patience toujours aussi précieuses dans la relecture

Enfin, je remercie Sam G. pour avoir participé à la touche finale de ce mémoire.

AVERTISSEMENT

Nous avons fait le choix d'utiliser le système de romanisation McCune–Reischauer pour transcrire les noms et les mots coréens, du fait de sa précision et de son utilisation dans le milieu académique. Nous avons cependant respecté certaines exceptions. Les cas où le nom, ou le mot, est employé dans une citation qui ne se réfère pas au même système de romanisation. Ou encore, celui où les auteurs et critiques coréens contemporains établissent eux-mêmes la manière dont ils souhaitent voir leur nom romanisé.

Sauf mention contraire les traductions sont de nous.

SOMMAIRE

Remerciements	1
Avertissement	1
Introduction	3
I- Globalisation et mise à distance littéraire	7
A- Globalisation et démocratisation en Corée dans les années 1990	7
1- La sortie des années 80, démocratisation et culture de masse	7
2- La globalisation comme américanisation ?	14
3- Une exception culturelle dans un monde global ?	17
B- Démocratisation du monde littéraire	20
1- Littérature mondiale et commerciale : le changement d'échelle du monde littéraire coréen 20	
2- Les thèmes littéraires, reflets et vecteurs des bouleversements sociaux	24
3- Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan	28
C- Introduction de la culture populaire et globalisme dans les nouvelles	31
1- Les nouvelles de Ch'ŏn Myŏngwan et Pak Min'gyu.....	31
2- Globalisation et références à la culture populaire	35
3- Globalisation et relativité des distances.....	39
II- Une résignation distanciée par le rire dans les nouvelles	45
A- Immobilisme et inertie	45
1- Portrait réaliste d'une société en crise	45
2- La structure des textes : entre immobilisme et fatalité.....	48
3- La force d'inertie de la littérature	50
B- Le rire dans les nouvelles, une stratégie de distanciation	53
1- Le rire, moyen de résistance intradiégétique.....	54
2- Le rire et la mise en place d'une lecture distanciée.....	57
3- Distanciation et politique du rire dans les textes.....	61
C- Les mécaniques du rire dans les nouvelles	66
1- Le surgissement du trivial et du grotesque	66
2- La parodie comme forme de dérision chez Ch'ŏn Myŏngwan	70
3- Du micro au global, le changement d'échelle comme origine du rire.....	72
III- Mise en perspective des rires coréens dans les nouvelles	77
A- La contextualisation des auteurs : une tradition du risible dans la littérature coréenne	77
1- Remarques sémantiques préliminaires.....	77
2- Le rire sérieux et didactique comme repoussoir	80
3- Une filiation narrative	83
B- Vers une reconfiguration du risible comme forme de résistance	86
1- Rire et modernité	86
2- Le sens littéraire de l'humour chez Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan	90
3- Le système de l'humour dans les nouvelles	92
Conclusion	95
Bibliographie	98

INTRODUCTION

En Corée, on peut observer une distinction historique entre la littérature, en tant qu'acte public, et l'humour relevant du domaine privé¹. Là où le rire parfois subversif, toujours divertissant, emplit les chants narratifs (des rites chamaniques au *p'ansori*, 판소리), la littérature des lettrés (*yangban* 양반, 兩班) trouve, elle, dans la satire l'expression convenable d'un humour à visée sérieuse, car porteur d'une leçon morale. D'une part, donc, un rire de comédie franc, de l'autre une satire et une ironie toutes deux porteuses d'un message sérieux. Mais cette séparation trop franche entre deux catégories contient déjà, en creux, l'émergence d'une forme intermédiaire, ambiguë et dérobée du rire. Car, si l'humour est un art, il est celui de la réconciliation des contraires :

L'idée anéantissante de l'humour, manifestée d'une manière particulièrement violente dans la synthèse du rire et de l'horreur, réside dans l'établissement d'un rapport indéfectible entre une action et ce qui s'en éloigne ou qui est son contraire, entre le sérieux et le plaisant, entre le lyrique et l'impersonnel, entre les sens disjoints d'un même mot (la syllepse), entre le sublime et le grotesque, entre le rire et le pleurer. Esquivant toute croyance, toute évidence sans lui dénier en rien sa légitimité, le texte humoristique considère simplement les choses d'ailleurs, un peu comme Diogène, cherchant un homme avec une lanterne allumée en plein jour, faisait douter de la trop évidente lumière du soleil².

En ces mots Jean-Marc Moura pose toute la particularité et l'ambiguïté de l'humour littéraire moderne. Un humour qui, depuis Victor Hugo et la *Préface de Comwell*, n'a cessé d'être considéré dans cette coexistence du sublime et du grotesque, du corps et de l'esprit, du bas et du haut en somme. Une coexistence qui n'est pas frontale, mais qui opère par déplacement, par décalage, par dédoublement. C'est dans ce caractère dérobé qu'il est possible d'envisager l'humour, ce qui le distingue de la satire et de l'ironie. En effet, toutes deux proposent un discours totalisant, une leçon morale ou

-
- 1 Mesler, David P., « Sources of Humor in Korean Literature », *Journal of Korean Studies*, vol. 1, n°2, 1971, pp.124-125
 - 2 Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France – PUF, 2010, p.258.

une contre-vérité, qui ont une fonction performative, cherchant à toucher le lecteur dans ses croyances et sa perception du monde³. L'apparition de ce nouveau paradigme humoristique est, selon Alain Vaillant, concomitante à celle d'« un espace public assez puissant et indépendant pour créer ses propres institutions culturelles et favoriser le déploiement de l'esprit de non-sérieux, sans pour autant mettre en danger le sérieux consubstantiel au domaine de l'autorité publique avec lequel il doit coexister⁴. » Une situation qui, en Corée du Sud, doit attendre la démocratisation et la fin XX^e siècle.

En effet, en 1988 la Corée du Sud, devenue démocratique, offre un nouveau champ de création pour une génération d'auteurs nés après la guerre et la division. L'époque est marquée par des bouleversements majeurs. D'une part l'engagement politique pour la démocratie des années 1980 laisse la place à une certaine désillusion face à l'immobilisme des institutions et de la structure sociale qui peinent à sortir du carcan de la dictature. D'autre part, de nombreuses voix contradictoires sur la culture globale émergent, entre discours nationalistes et nécessité d'adaptation, les deux souvent liés. La culture de masse prend son essor avec le développement rapide de l'Internet et des échanges internationaux et elle s'accompagne, comme toujours, de ce qui a été critiqué par certains comme une américanisation de la société. Dans ce contexte le monde littéraire, une institution quelque peu conservatrice, évolue par le biais notamment de nouvelles maisons d'édition qui donnent de plus en plus de place aux traductions étrangères, aux jeunes auteurs et à des genres moins réalistes. La forme et le contenu des nouveaux textes publiés évoluent, soutenus par les discours qui considèrent comme nécessaire que la Corée⁵ occupe une place dans ce qui prend l'apparence d'une culture mondiale. Les textes multiplient les références à des films, des séries, des œuvres étrangères, considérés comme populaires dans le sens de grand public. Dans ce contexte, une nouvelle génération littéraire (*Sinsedae Munhak*, 신세대 문학) voit le jour⁶. Li Sanggum compte notamment dans cette génération d'écrivains Kim Yŏngha (김영하, débute en

3 Colebrook, Claire, *Irony, The New Critical idiom*, New York, Routledge, 2003, p.141

4 Vaillant, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 24 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/p.5>

5 Dans le contexte de notre étude, et dans un souci de concision, « Corée », quand il est employé en référence à un contexte post-division, désigne uniquement la « Corée du Sud ».

6 Li Sanggum, « Modern Literature after the 1960s in Korea », *International Journal of Area Studies*, vol. 11, n°1, 1 mai 2016, p.26

1995), Ri Kiho (이기호, débute en 1999), Han Kang (한강, débute en 1995), Un Hūigyōng (은희경, débute en 1995), Pak Min'gyu (박민규, débute en 2003) et Ch'ōn Myōnggwan (천명관, débute en 2003). Pak Min'gyu et Ch'ōn Myōnggwan, s'ils appartiennent bien à un mouvement commun au monde littéraire, s'en différencient aussi, que ce soit par leurs œuvres ou par l'attention qu'ils prêtent à leurs images. Ils font leurs débuts la même année et sont tous deux lauréat d'un prix dans la même maison d'édition, *Munhak Tongne*. Ils occupent, cependant, une place particulière, entre marginalité assumée et *establishment*. Tous deux font leurs débuts en littérature relativement tard, s'étant essayés à de nombreuses autres occupations. Ils revendiquent donc une certaine marginalité, que ce soit par la double casquette de réalisateur de Ch'ōn Myōnggwan ou le style vestimentaire excentrique de Pak Min'gyu. Ils jouent en cela, avec les codes du milieu qu'ils détournent sans y être étrangers (Pak Min'gyu a, par exemple, suivi une filière d'écriture créative à l'université comme la plupart des futurs écrivains). Cependant, cette marginalité n'est pas doublée d'un engagement politique revendiqué dans leurs textes. Ces derniers reflètent la position des auteurs en multipliant les personnages marginaux et les références à la culture populaire. Ils font le portrait d'un monde où les frontières réelles disparaissent pour laisser place à un univers écrasant et une impression d'enfermement. Et pourtant, à aucun moment, les textes ne se départissent d'un humour grinçant, soutenant en creux des situations désespérées, souvent tragiques.

Nous pouvons nous interroger sur la nature de cet humour qui semble se dérober à toute lecture morale, et par cela rompre avec la tradition de la satire coréenne. Ce n'est pourtant pas non plus un humour purement divertissant, car se glisse, en creux, un portrait amer de la place de l'individu dans la société post-industrielle. Quels enjeux nous sont donnés à lire dans cette forme d'humour ? Car dans les textes rien n'échappe à la dérision. Les images grotesques, les jeux de mots, voire l'absurde, viennent introduire une distance avec la vie des personnages. Une distance qui trouve son origine dans la narration, souvent à la première personne, qui vient insérer un intermédiaire entre les personnages et le lecteur et ainsi rompre le régime de croyance propre à la fiction. Le lecteur ne peut plus prendre au premier degré la succession de malheurs qui se fondent dans des récits absurdes, accumulant les rebondissements, qui puisent leurs codes dans la culture du divertissement. Se

développe donc, dans le rire, une distanciation, dans le sens où l'entend la théorie brechtienne. Le mot *verfremdung*, en allemand, est l' « action non d'éloigner seulement, mais proprement de rendre étranger⁷ ». La lecture des œuvres de Ch'ŏn Myōnggwān et Pak Min'gyu ouvre donc la voie d'une réflexion sur la reconfiguration du risible dans la littérature coréenne contemporaine. Ce, non parce qu'ils sont les seuls auteurs à en faire preuve ; mais parce que, par leur côté ostentatoire, leur marginalité assumée, voire subversive, et par leurs échos à l'étranger, ils fournissent une porte d'entrée idéale à la construction des bases d'une analyse de l'émergence d'une nouvelle forme d'humour, de rire dans la littérature et de ses liens avec l'apparition d'un nouveau paradigme social.

Il est nécessaire de poser, dans un premier temps, le contexte de cette émergence. C'est-à-dire, de s'interroger sur la façon dont la démocratisation et la transition de la Corée vers une société post-industrielle ont été marquées par l'apparition de discours qui renouvellent les relations de la Corée face au monde. Comment la redéfinition de la culture populaire, comme culture de masse, a-t-elle modifié les divisions préexistantes entre plusieurs formes de cultures plus ou moins légitimes ? Et surtout, comment l'humour a-t-il permis aux auteurs de réfléchir ces discours ? L'analyse se poursuit par une étude détaillée des manifestations du risible, car elles permettent d'esquisser une redéfinition de l'humour tel qu'il s'invite dans les textes littéraires. À travers cet humour peut se lire, en creux, l'émergence d'un discours qui ne vient pas contredire la tendance dominante, mais la creuse de l'intérieur, la tourne en dérision et, ainsi, se construit comme une voix alternative qui coexiste avec le discours dominant. Nous proposons, dans un dernier temps, de chercher les liens possibles avec la tradition de l'humour en Corée, avant d'y lire une forme de résistance, dans le sens où l'entend Michel Foucault : une construction individuelle qui vient réagir au pouvoir non pas en s'y opposant frontalement, mais dans une forme de compossibilité. L'œuvre dédouble et redouble le monde et l'humour naît, encore et toujours, de la coexistence des contraires. Le lecteur est ainsi amené, comme par un effet secondaire du rire, à réfléchir sa propre réalité.

7 Truchet, Jacques, « Retour sur Brecht et sur la "distanciation" », *Commentaire*, vol. 6, n°2, 1979, p.308

I- GLOBALISATION ET MISE A DISTANCE LITTERAIRE

A- Globalisation et démocratisation en Corée dans les années 1990

1- La sortie des années 80, démocratisation et culture de masse

Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan sont tous deux décrits comme des ovnis à leur arrivée dans le monde littéraire coréen, des écrivains problématiques venant rompre avec les codes du genre et du milieu⁸. Pourtant, si l'on considère les évolutions que connut la société coréenne au cours des années 1980 et 1990 ils ne sont plus tant des exceptions confirmant une règle, désormais désuète, que les représentants d'une nouvelle génération d'écrivains. Leur œuvre offre une lecture de la société contemporaine : de l'adaptation du milieu littéraire au monde consumériste à l'apparition d'un nouveau rapport, réfléchis et problématique, à la culture populaire comme culture de masse. Elles sont, ces œuvres, à la fois le vecteur et le résultat des changements sociaux qui survinrent à cette époque.

La décennie 1990 correspond à la naissance en Corée du Sud de ce que nous pouvons analyser comme un nouveau mythe, celui de la globalisation culturelle. Mythe, car il constitue un ensemble de croyances, de représentations idéalisées. Il est question ici d'une représentation, d'un discours, de la société sur elle-même. Dans les années 1960, la dictature de Pak Chŏnghŭi imposa le mythe de la modernisation auquel succéda dans les années 1980 celui de la révolution qui donna lieu à la démocratisation du pays, effective en 1988⁹. La même année Séoul organisa les Jeux olympiques, l'occasion pour la Corée de s'affirmer en tant qu'une nation forte et démocratique¹⁰.

Néanmoins, l'évolution de la production et de la consommation culturelles ne

8 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang*, 2011, pp.61-74

9 Kweon Sugin, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, vol. 1, n°1, avril 2017, p.154

10 Ok Gwang, Choi Bong-Arm, « Catalytic Function of 1988 Seoul Olympics: Modernization and Globalization of Korean Society », *Undonghak haksulji*, vol. 11, n°3, 30 oct 2009, p.6

vont pas sans une évolution des discours et des images qu'elles projettent. Les modifications dans la définition de la notion de culture populaire en Corée du Sud permettent d'envisager ce mouvement. Il est, tout d'abord, nécessaire de poser les bases des différentes manières dont ce terme a été compris. Dans son introduction à la culture populaire John Storey¹¹ envisage six définitions de cette notion, chacune reposant sur une certaine manière de comprendre le terme « populaire ». La première définition considère simplement que la culture populaire est celle appréciée par le plus grand nombre de personnes, dans une perspective quantitative. Elle reste cependant insuffisante, car elle ne fait aucune distinction avec ce qui est considéré comme une « haute culture¹² ». La seconde définition, qui suit l'analyse de Pierre Bourdieu, pense la culture populaire comme une culture qui serait inférieure, en opposition à la culture d'élite. Dans la mesure où la consommation de culture est prédisposée à remplir une fonction sociale de légitimisation des différences classes sociales¹³. Cette idée est souvent soutenue par une troisième définition : la production en masse de la culture populaire, quand la haute culture est, elle, le produit de créations individuelles. Cependant, cette définition se heurte au problème de dévaluation d'un objet de haute culture, quand il attire les masses. Elle repose sur la considération de la culture populaire comme un produit de la société capitaliste où il n'y a plus culture du peuple authentique¹⁴. La culture de masse, inauthentique, devient alors synonyme d'américanisation¹⁵. Dans ce contexte : « Ce qui est également clair, c'est que la peur de l'américanisation est étroitement liée à une méfiance (sans rapport avec la nationalité d'origine) des formes émergentes de culture populaire¹⁶ ». La quatrième définition prend le contrepoint de cette perspective et considère qu'au contraire, la culture populaire est celle qui émerge du « peuple ». Elle désignerait, dans ce sens, une culture « authentique », une culture du

11 Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Royaume-Unis, Pearson Education, 2006, 212 p.

12 Bennet, Tony, *Popular Culture and Social Relations*, Milton Keynes, Open University Press, 1986, 264 p.

13 Pierre Bourdieu, *La Distinction. Critique sociale du jugement*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1979, p.5

14 Fiske, John, *Reading the Popular*, London, Unwin Hyman, 1989, p.27

15 Maltby, Richard, 'Introduction', in *Dreams for Sale: Popular Culture in the 20th Century*, London, Harrap, 1989, p.11

16 Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, *Ibid*, « What is also clear is that the fear of Americanization is closely related to a distrust (regarded of national origin) of emerging forms of popular culture. », p.7

peuple pour le peuple. John Storey y voit cependant une vision quelque peu romantique de la culture qui ne prend pas en compte le fait que la culture se diffuse toujours par des voies fournies commercialement. À partir de cette définition, et en s'appuyant sur la pensée du marxiste italien Antonio Gramsci, John Storey convoque une cinquième explication de la culture populaire, comme lieu de lutte entre la « résistance » des groupes subalternes et les forces d'« incorporation » opérant dans l'intérêt de groupes dominants :

Le champ de la culture populaire est structuré par la tentative de la classe dirigeante de gagner une hégémonie et par des formes d'opposition à cette entreprise. Dans ces conditions, il ne s'agit pas simplement d'une culture de masse imposée, coïncidant avec l'idéologie dominante, ni simplement d'oppositions culturelles spontanées, mais plutôt d'un espace de négociation entre les deux, dans lequel - dans différents types de culture populaire - des valeurs culturelles et idéologiques dominantes, subordonnées et en opposition sont « mélangés » dans différentes permutations¹⁷.

Cette définition permet effectivement de penser la complexité de la culture populaire, sans opposer l'idée d'une culture du peuple authentique et d'une culture de masse, imposée par l'idéologie dominante, du haut au bas. Une sixième définition conclut cette question complexe, en considérant, avec le post-modernisme, que la distinction entre la culture haute et la culture populaire a disparu, ce qui signifie pour certains la fin d'une culture élitiste établie par des normes arbitraires, pour d'autres la victoire de la culture commerciale. Finalement, à travers le déroulement de la notion de culture populaire, demeure la modernité essentielle de cette forme culturelle qui a émergé après les périodes d'industrialisation et d'urbanisation¹⁸. Nous ajouterons que chaque définition correspond à un certain positionnement politique. Envisager les différents discours sur la culture populaire, apparus en Corée du Sud, nous permet de

17 Bennett, Tony, « Popular culture and the turn to Gramsci », in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, Harlow, Pearson Education, 2009, « The field of popular culture is structured by the attempt of the ruling class to win hegemony and by forms of opposition to this endeavour. As such, it consists not simply of an imposed mass culture that is coincident with dominant ideology, nor simply of spontaneously oppositional cultures but is rather an area of negotiation between the two within which - in different particular types of popular culture - dominant, subordinate and oppositional cultural and ideological values and elements are 'mixed' in different permutations. », p.96

18 Storey, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, *Ibid*, p.10

dresser le portrait d'une idéologie dominante et, dans le même mouvement, celui du mythe de globalisation culturelle.

La culture qui était un moyen de promouvoir l'identité nationale sous la dictature devint une « ressource » de la société post-industrielle¹⁹. Depuis 1948 la production culturelle avait fait l'objet d'un contrôle strict en Corée, d'abord par les USA puis, à partir de 1948, par la loi de sécurité nationale (*Kukka Poanbŏp*, 국가보안법, 國家保安法), bannissant toute sensibilité vaguement socialiste. Suite à la démocratisation, l'emprise de la censure sur la production culturelle diminue et les quotas qui limitaient jusqu'alors l'introduction de films étrangers, augmentent. Une nouvelle génération se tourne activement vers de nouveaux produits culturels, y compris étrangers, et les investisseurs prennent conscience de ce potentiel lucratif. Ces évolutions sont à l'origine d'un discours émergent qui y voit une démocratisation et une dérégularisation du monde culturel :

La notion traditionnelle de culture en tant qu'existences et idéologies partagées a été remplacée par l'idée que la culture était une marchandise ou un objet de consommation. Ce changement s'accompagne d'un processus de production culturelle accélérés et de plus en plus marqués[...]. Cette phase est d'ailleurs définie par le rôle, plus important que jamais, des médias populaires et autres industries culturelles qui façonnent le nouveau discours culturel et créent constamment de la culture sous la forme de nouveaux produits²⁰.

En Coréen le terme « culture populaire » (*Taejung munhwa*, 대중 문화), se prête à la même ambiguïté entre culture du peuple et culture de masse. En effet, le terme sino-coréen *taejung* (대중, 大衆) peut signifier la « masse » du peuple, dans un sens négatif, opposé à l'élite mais aussi l'étendu du public, dans le sens de la popularité de la culture. Il trouve, dans les années 1990, une nouvelle définition en tant que « pop

19 Kweon Sug-In, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, *Ibid*, p.134

20 Kweon Sug-In, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, *ibid*, « The traditional notion of culture as shared life and ideas was being replaced with the idea of culture as a commodity or object of consumption. This change was accompanied by accelerating and increasingly pronounced culture production processes such as the “creation of culture” and the “invention of tradition.” This phase, moreover, was characterized by the role, now more important than ever, of popular media and other cultural industries in shaping the new cultural discourse and constantly creating culture in the form of new products. », p.132

culture » (*taejung munhwa*, 대중문화), c'est-à-dire l'ensemble des cultures qui sont distribuées comme des marchandises sur le marché culturel du capitalisme. Cette nouvelle définition est concomitante à l'apparition d'une nouvelle manière de consommer de la culture, de façon quotidienne en Corée du Sud²¹. Son apparition est notamment liée à l'essor de l'Internet, à la recherche par les jeunes sud-coréens de références internationales, souvent américaines, et à l'expansion du marché de la culture et des médias en Corée du Sud. Afin de comprendre comment est perçue cette nouvelle déclinaison de la notion de *taejung munhwa* nous proposons de nous appuyer sur la définition de l'article de Kim Yönsu car, par ses nombreuses interventions médiatiques, il peut incarner la figure de l'opinion communément admise dans le discours des médias coréens²². Selon son article la culture populaire est donc : 1) la dissolution (*haech'ae*, 해체 解體) d'une vérité universelle, au profit de l'apparition des voix plurielles de l'individualisme ; 2) l'interaction (*ssangbangyang*, 쌍방향, 雙方向) directe entre le consommateur et le bien qu'il consomme et influence, permise notamment avec l'apparition de l'Internet ; 3) le Multi (*mölt'i*, 멀티), qu'on trouve dans l'omniprésence des informations et des médias toujours à disposition du public. À cela, il ajoute la notion d'image, qu'il considère comme en opposition à la réalité du monde, et l'idée que l'importance de la réussite individuelle surpasse à présent celle de la famille. Sa position est donc largement critique envers cette nouvelle culture de masse, en contradiction avec la supposée authenticité de la culture populaire. La perspective de Kim Yönsu peut nous éclairer sur la manière dont cette redéfinition de la culture populaire a été perçue comme un mal nécessaire par une partie des voix constituants la *doxa*. Cette définition est, en outre, à rapprocher de la troisième idée évoquée par John Storey, qui considère la culture populaire comme une culture de masse dans un monde capitaliste. Et en effet, *a posteriori*, ce nouveau mode de consommation culturelle a souvent été critiqué, notamment dans des articles comme « Multiculturalisme et

21 Kim Yönsu, « 21 segi uri nara taejung munhwa üi t'öksöng - munhwa k'onbench'ü t'ürendü mit saeroun in'ganhyöng üil chungsim üro », *Kungmunhak nonjip*, vol. 21, 28 nov 2011, p.225

22 Professeur de littérature, Kim Yönsu a participé au cours des années 2000 à de nombreuses émissions télévisuelles, notamment sur SBS TV, en 2004, MBC TV en 2006, KBS etc.

acteurs métropolitains à l'ère de la mondialisation²³ », où la culture de masse est décrite comme une uniformisation des cultures nationales et une perte d'identité. Les années 1990 sont donc marquées par, d'une part, un élargissement de la définition de culture populaire, entrelacée avec un discours sur la société de consommation capitaliste, d'autre part le surgissement de voix d'oppositions dans les milieux académiques ou médiatiques, qui fustigent la perte d'une culture authentique du peuple par le peuple, idée marquante de l'engagement politique des milieux de gauche des années 1980, mais aussi des milieux nationalistes sous la dictature. Il n'en reste pas moins que ce phénomène marqua profondément les années 1990 et contribua à la création d'un nouveau rapport à la culture parmi la population de plus en plus urbanisés²⁴.

Sur les événements qui marquèrent les années 1990, un autre tournant vint faire contrepoin à la naissance de la culture de masse en Corée et aux discours dont elle fut l'objet, il s'agit de la crise financière qui toucha les pays du Sud-est asiatique en 1997. La crise originaire de Thaïlande s'étend en Asie, entraînant l'effondrement de l'économie en Corée, mais aussi en Indonésie, en Malaisie avant d'atteindre la Russie. Elle vint s'ajouter à un sentiment général de désillusion post-démocratisation dans un contexte où les institutions forgées sur le modèle militaire peinent à suivre la libéralisation politique et sociale. La mise en cause des connexions entre les *chaebols* (재벌, 財閥, conglomérats financiers) et le gouvernement, particularité sud-coréenne, conduisit à un bouleversement en profondeur non seulement de l'économie du pays, mais aussi des mentalités. Cela vint s'ajouter, en effet, à un certain sentiment d'impuissance d'une partie de la population qui voyait dans le régime démocratique la fin des relations corrompues entre les pouvoirs politique et financier. Quand les Sud-coréens furent amenés à demander le soutien du Fond Monétaire International (FMI), tout le marché financier fut restructuré sous l'égide du néolibéralisme. Ce fut dans ces conditions qu'un patron prononça la phrase : « si l'on

23 Song Unyŏng, « Segyehwa sidae-ŭi tamunhwaju-ŭi-wa met'ŭrop'ollit'an chuch'e », *Han'guk munye pip'yŏng yŏn'gu*, vol. 30, oct 2009, p.30

Nous proposons ici de traduire le terme chuch'e, qui fait référence à la notion d'autonomie et de sujet principal, par le terme « acteur ».

24 Lee Aie-Rie, « Culture Shift and Popular Protest in South Korea », *Comparative Political Studies*, vol. 26, n°1, 1993, p.7

ne change pas, on ne survivra pas²⁵ », une phrase qui se propagea à l'ensemble de la société coréenne. Ainsi, à l'engagement politique des années 1980 vint suivre, avec la démocratisation, un sentiment de désillusion. Si la structure politique évolue d'un système dictatorial à une république, la structure sociale, elle, peine à se défaire de la rigidité du régime militaire de Pak Chŏnghŭi. La libéralisation économique et l'ouverture du pays sur l'étranger ont été perçues, par une partie de la population, comme un espoir d'un nouveau modèle social²⁶. Pourtant, le renouveau culturel n'a pas abouti sur une véritable libéralisation du carcan social pour la génération des auteurs de notre corpus. À partir de la fin des années 1990, après le « miracle économique » des années 1970, s'installa un sentiment de peur, d'enfermement et d'anxiété chez la jeunesse sud-coréenne²⁷. Tandis que l'écart de richesse grandissait, la croyance dans l'avenir de trouver un travail stable et lucratif disparut pour laisser la place à une mélancolie collective devant le potentiel évanoui²⁸. Kim Yŏngch'an, dans son article, y voit la source de l'apparition d'un nouveau type d'humour dans la littérature coréenne, comme manifestation du sentiment d'enfermement.

Les années 1990 furent donc le terrain d'un bouleversement en profondeur de la société coréenne. L'apparition d'une nouvelle forme de consommation de la culture donne lieu à une redéfinition de cette dernière, qui s'inscrit dans des discours idéologiques fustigeant sa perte d'authenticité. Apparut, donc, une rupture générationnelle profonde. Ce qui peut s'apparenter à un sentiment d'étouffement s'installe chez la génération née après la guerre de Corée. Il devint un des thèmes récurrents dans les productions artistiques de cette période. Avec « l'augmentation du niveau d'éducation et des revenus, les changements dans le statut professionnel, et l'exode rural, les personnes plus jeunes ont été socialisées dans un environnement

25 « 변화하지 않으면 살아 남을 수 없다 », citation extraite de Kim Sŏngjin, « Pak Min'gyu changp'yŏn sosŏr-e nat'an'an ch'iyu sŏsa yŏn'gu », *Narat malssam*, vol. 30, 31 déc 2015, p.6

26 Sur ce sujet, la diffusion dans les centres culturels français de films de la nouvelle vague constitue un exemple emblématique. Les jeunes intellectuels se pressent aux séances qui contribuent au renouvellement du cinéma coréen des années 1990. Ch'ŏn Myŏnggwŏn évoque ce phénomène dans *Une famille à l'ancienne*.

27 Kim Sŏngjin, « Pak Min'gyu changp'yŏn sosŏr-e nat'an'an ch'iyu sŏsa yŏn'gu », *Narat malssam*, vol. 30, 31 déc 2015, p.6

28 Kim Yŏngch'an, « Uul-gwa mongsang -p'osŭt'ŭ-IMF sidae han'guk sosŏr-ŭi p'yŏjŏng-tŭl- », *Segye munhak pigyo yŏn'gu*, vol.20, 2007, p.30

socio-économique entièrement différent de celui de leurs aînés²⁹ ». Pour comprendre ce nouvel environnement socio-économique il convient d'analyser les discours critiques qui se positionnent face à la notion de globalisation telle qu'elle est mise en œuvre dans les politiques gouvernementales.

2- La globalisation comme américanisation ?

En 1992, le président Kim Yōngsam (1993-1997) emprunta le terme *saegyehwa* (세계화, mondialisation) comme slogan pour ses politiques économiques, éducatives et culturelles. Si la nouvelle théorie de « culture globale³⁰ » fit son apparition dans les années 1960, il fallut attendre la fin des années 1980 pour la voir devenir un élément essentiel de la politique, notamment culturelle. Le discours répondant aux exigences de l'internationalisation, de la mondialisation et de la circulation des informations devint dominant dans la société coréenne des années 1990. Il s'inscrivait dans une perspective de gain de compétitivité pour le pays, face à la peur d'une « guerre culturelle » (*munhwa chōnjaeng*, 문화전쟁) à venir³¹. Les mots de Yi Inhwa rapportés dans l'article « Discours de la culture coréenne dans un contexte d'expansion de la société de consommation et de l'ordre mondial » résument parfaitement cette inquiétude véhiculée par certains milieux et médias :

Je pense que la culture coréenne doit, peut-être, adopter une attitude humble et trouver un compromis avec les tendances de l'industrie culturelle populaire, comme avec d'autres secteurs de la société, pour survivre à l'ère internationale en développant l'identité culturelle unique de la Corée. [...] Être un homme, c'est faire ce que vous ne voulez pas faire, même si cela signifie subir humiliation et disgrâce. [...] À moins de marchandiser notre logique et notre culture uniques, nous ne pourrons pas survivre dans la compétition aveugle à l'âge de l'internationalisation

29 Lee Aie-Rie, « Culture Shift and Popular Protest in South Korea », *Comparative Political Studies*, *Ibid*, p.7

30 Im Hōnyōng, « Han'guk munhak-gwa tamunhwajuūi », *Segye han'gugō munhak*, vol. 3, 2010, p.54

31 Kweon Sug-In, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, *Ibid*, p.132

sans borne³².

On perçoit dans cette citation l'expression d'un sentiment d'urgence. Les médias coréens de l'époque utilisent cette rhétorique comme une façon de justifier l'introduction de références culturelles et de biens de consommation importés, en particulier, des États-Unis. En outre, la tranche de la population, plutôt constituée de jeunes intellectuels, déçue par la démocratisation se tourne vers ce nouveau modèle culturel introduit en Corée. En témoigne le succès de la diffusion dans les centres culturels français de films de la nouvelle vague, projections auxquelles assistent une grande partie des futurs figures dominantes du cinéma coréen³³. Le cinéma devient l'incarnation des évolutions de la consommation et de la production culturelles de cette époque.

En 1988, le gouvernement supprima les quotas restrictifs sur l'importation des films étrangers ce qui conduisit à une petite révolution au sein de l'industrie du cinéma, annonçant des bouleversements profonds dans tout le monde de la culture. Naquit alors un nouveau type de cinéma « hybride³⁴ » qui s'inspirait des canons du cinéma hollywoodien s'éloignant peu à peu du mélodrame coréen qui dominait le marché avant 1995. À partir des années 2000, les films d'action et les comédies ont été en tête du box-office. Beaucoup de nouveaux réalisateurs s'affranchir des codes classiques de genre. Certains, comme Ch'ŏn Myŏngwan, pour proposer des films divertissants et grand public, d'autres, au contraire, trouvèrent leur place dans les festivals internationaux de films d'auteurs, comme Kim Ki-dŏk ou Pak Ch'anuk. À travers l'introduction du cinéma étranger et la croissance de l'industrie en Corée, la rentabilité de la culture devint une réalité. Face au succès économique de *Jurassic Park* (1993), de Spielberg, le potentiel lucratif de la culture fut reconnu. Sur ce modèle de grosse production américaine, la culture coréenne subit une restructuration

32 Kweon Sug-In, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, *Ibid*, « I think perhaps Korean culture needs to take a humble stance and compromise to some extent with the trends of the popular cultural industry, just like other areas of society, in order to survive in the international era by developing Korea's own unique cultural identity. [...] Being a man is about doing what you don't want to do, even if it means enduring humiliation and disgrace. [...] Unless we commodify our unique logic and culture, we cannot survive in the indiscriminate competition of the age of total internationalization. », p.134

33 Ce sujet est d'ailleurs évoqué par Ch'ŏn Myŏngwan dans *Une famille à l'ancienne*, p.253

34 Jin Dal Yong, « Culture Globalization in Korean Cinema », in *New Korean wave: transnational cultural power in the age of social media*, University of Illinois Press, 2016, p.76

en profondeur. Les conglomérats financiers investirent massivement dans la production culturelle avant la crise de 1997.

Cependant les perceptions par les médias et les milieux académiques de ces évolutions restèrent mitigées, dans une dévaluation de la culture de masse et une certaine appréhension face à ce qui est vu comme une américanisation. La question de l'implantation de la firme américaine Macdonald à Séoul à partir de 1988 permet de comprendre ces différentes perspectives. La marque a vite été associée à une image anti-coréenne dans un mouvement contre l'impérialisme culturel américain, les burgers étant vus comme l'antithèse du riz la base de l'alimentation coréenne. Elle a donc dû trouver un équilibre entre une apparence locale, en s'adaptant au public coréen, et une aura globale, en proposant de la nourriture américaine authentique qui correspond à l'image que les clients coréens se font des habitudes de consommation du public américain³⁵. De même :

La consommation de café Starbucks par les Coréens n'est pas seulement une consommation de café de haute qualité importé des États-Unis, mais peut refléter le désir coréen d'acquérir une « modernité globale », qui a été principalement construite par les États-Unis et étonnamment familière à beaucoup de Coréens en raison du rôle particulier que les États-Unis ont joué vis-à-vis de la Corée et dans l'arène mondiale³⁶.

Le sentiment d'appartenir à une culture globale constitue une part importante de la construction de l'identité des jeunes coréens à partir de la fin des années 1980. Et dans cette culture globale les USA tiennent, à n'en pas douter, le rôle de modèle, car le pays est déjà familier au public coréen. On peut, bien sûr, l'expliquer en partie par leur rôle historique, notamment par l'engagement des missionnaires dans la modernisation du pays à la fin du XIX^e siècle, leur participation à la naissance de la presse et leur soutien matériel à la reconstruction d'après-guerre. Pourtant les USA

35 Bak Sangmee, « Negotiating National and Transnational Identities through Consumption Choices: Hamburgers, Espresso, and Mobile Technologies among Koreans », *Review of Korean Studies*, vol. 7, n°2, 2004, p.38

36 Bak Sangmee, « Negotiating National and Transnational Identities through Consumption Choices - Hamburgers, Espresso, and Mobile Technologies among Koreans », *ibid*, « Koreans' consumption of Starbucks coffee is not just a consumption of high-quality coffee imported from the United States but rather may reflect the Korean desire to acquire a "global modernity," which has been mainly constructed by the United States and is surprisingly familiar to many Koreans due to the particular role that the United States has played vis-à-vis Korea and in the global arena », p.43

ne sont pas simplement vus comme un pays dont l'influence a dominé et construit la culture globale. Ce phénomène est à analyser dans une différente perspective très bien décrite par John Mark Frankl dans sa thèse de doctorat : « La catégorie apparemment plurielle de *oeguk* (외국, 外國), ou de pays étrangers, se confond avec un seul pays, les États-Unis³⁷ ». Dans la nouvelle culture mondiale telle qu'elle est perçue en Corée dans les années 1990, les USA ne sont donc pas tant la première force d'influence, écrasant la diversité des cultures, que le condensé de tout ce que les pays étrangers, le *oeguk* (외국, 外國), désigne. Le développement de l'Internet dans les années 2000, particulièrement rapide en Corée, ne vient qu'amplifier le phénomène. Il permet, avec une vitesse augmentée, la transmission des informations, mais aussi des produits, des films, des séries qui constituent à présent la trame du style de vie moderne et global devenue un « devoir social³⁸ » essentielle pour maintenir une compétitivité mondiale. Finalement, l'hégémonie de la culture américaine n'est considéré comme acceptable que dans la mesure où elle est vue comme un moyen d'adaptation.

Ce rapport subtil avec les USA comme nouvelle base de la culture en Corée ne s'opère ni sans protestations ni sans contradictions. C'est pourquoi la période de globalisation qui débuta dans les années 1980 ne s'affranchit jamais d'une réflexion sur l'exception culturelle et l'identité nationale. Le nationalisme suit de près tout discours soutenant la nécessité d'une compétitivité globale.

3- Une exception culturelle dans un monde global ?

Depuis la décolonisation japonaise la pensée de l'exception culturelle et la recherche d'une identité propre ont été développées en Corée. Bien que la logique du progrès économique dominât sous Pak Chŏnghŭi, ce fut également le temps des prémisses du développement d'une recherche et d'une patrimonialisation d'une certaine idée du folklore coréen, dans un effort tout nationaliste. On peut y voir une

37 Frankl, John Mark, « *Our Country* » *Changing Images of the Foreign in Korean Literature and Culture*, [en ligne] Philosophy, East Asian Languages and Civilizations Department, U-S, Harvard University, 2003, URL : <http://search.proquest.com/docview/305333315/?pq-origsite=primo> « the seemingly plural category of *oeguk*, or foreign countries, becomes conflated with a single foreign country, America. », p.221

38 An Namyŏn, « Hyŏndae sosŏl sok-e nat'an'an tamunhwa hyŏnsang yŏn'gu », *Han'guk munye pip'yŏng yŏn'gu*, vol. 40, 2013, « 사회적 과제 », p.165

volonté de retrouver de supposées origines et la particularité de l'identité coréenne. Les années 1980 virent la naissance de protestations contre l'impérialisme culturel américain pour des raisons, elles, principalement politiques. C'est, en effet, la conséquence des liens étroits tissés depuis la libération entre les USA et les pouvoirs autoritaires en place. Le massacre de Kwangju en mai 1980 et la déclaration de Jimmy Carter qui suivit marquèrent le soutien des USA au régime militaire et contribuèrent à alimenter, par la suite, l'inimitié envers les Américains et leurs bases militaires. L'introduction de nouvelles formes culturelles se mit donc en place en parallèle d'un discours de résistance contre l'hégémonie américaine. La culture de masse étant tantôt, selon les affinités politiques, une marque de cette hégémonie ou une façon de trouver son indépendance face à celle-ci. Mais, si les discours sur la culture de masse étaient tous teintés de politique, il n'en est pas moins que sa diffusion a contribué à créer un nouveau socle de références communes, puisées du côté de la culture occidentale, chez les étudiants ayant fréquentés l'université dans les années 1980 et après.

Le tournant qui survint à la fin des années 1980 ne tint pas tant à la teneur du discours qu'aux institutions qui le portèrent. Le mouvement de « retour aux sources de notre culture³⁹ » (*Uri munhwa tasibogi*, 우리문화 다시보기), n'est plus porté par des groupes politiques qui y voit une manière d'opposer la culture du peuple contre la culture de masse, mais par l'industrie culturelle et les médias à large audience. En ce sens, la culture populaire, tel qu'elle se constitua en Corée dans les années 1990, est bel et bien cet « espace de négociation » entre « l'idéologie dominante » et les « oppositions culturelles »⁴⁰. Mais, avec la libéralisation sociale, la distinction entre culture authentique et culture de masse se brouille, pour laisser place à une revalorisation de la culture populaire par, justement, les médias eux-mêmes. Deux réactions distinctes naissent en répercussion au processus de globalisation et à l'introduction en Corée d'une production culturelle mondiale et standardisée. D'une part, la peur ressentie face à la perspective d'une hégémonie culturelle et la nécessité d'entretenir la compétitivité du pays provoquent un désir de

39 Kwŏn Sugin, « Sobi sahoe segye ch'eje hwaksan sogesŏ-ŭi han'guk munhwaron », *Pigyŏ munhwa yŏn'gu*, vol. 4, 1998, p.188

40 Bennett, Tony, « Popular culture and the turn to Gramsci », in *Cultural Theory and Popular Culture: A Reader*, *Ibid*, p.96

« retour aux sources » et de construction de la coréanité dans le soutien aux productions culturelles coréennes. D'autre part la volonté de la jeunesse coréenne urbaine de se confronter au monde et de participer à la culture globale est à l'origine d'un développement à la télévision et dans les médias de la représentation d'autres pays et d'autres cultures, des endroits perçus comme reculés, exotiques et primitifs. La boucle est bouclée quand le portrait de ces endroits reculés devient l'occasion pour le public coréen d'y voir, en miroir, leur supposé passé perdu⁴¹.

Ce va-et-vient entre le désir d'appartenir à un ensemble global et international et celui de préserver sa propre identité dans un monde dominé par les USA construit une tension qui peut être comprise comme le point de départ d'un nouveau courant culturel en Corée, et qui est à l'origine de beaucoup des discours sur la culture. Les phénomènes qui marquèrent le contexte coréen de la fin des années 1980 eurent sans aucun doute un impact retentissant sur la création artistique de l'époque. Ils s'accompagnent, par ailleurs, d'une certaine prise de conscience, par les artistes, des enjeux de l'utilisation de références à la culture américaine. À la croisée des discours idéologiques, la manière dont la nouvelle génération d'artistes construit une œuvre emplit, ou pas, de références à ce qu'on peut appeler ici la culture globale, devient une prise de position active et réflexive sur les forces à l'œuvre. Ainsi, en négociant avec le nationalisme, la culture de masse et la nostalgie d'une culture authentique, surgit un moyen d'articuler la culture populaire coréenne dans un contexte de mondialisation⁴². En outre, s'il est vrai que l'ouverture à la culture populaire américaine a grandement influencé le monde artistique coréen, il faut aussi noter que loin de rester passifs devant cet afflux de l'étranger, les artistes coréens ont au contraire commencé à se tourner, eux-mêmes, vers l'extérieur.

Ce sont souvent des versions hybrides de la culture populaire américaine, le hip-hop, les blockbusters, les soaps opéras, qui ont remplacé le contenu culturel en Corée, mais aussi construit des profils d'exportation de la culture populaire coréenne en Asie. Ainsi, au lieu de l'américanisation, les flux globaux de culture populaire américaine sont venus perturber sa propre hégémonie en stimulant par

41 Kweon Sug-In, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, *Ibid*, p.150

42 Joo Jeongsuk, « Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of "Pop Nationalism" in Korea », *Journal of Popular Culture*, *Ibid*, p.502

inadvertance les industries locales de la culture populaire.⁴³

Penser la résistance qu’opposa la Corée dans les années 1980-1990 à l’hégémonie culturelle américaine ne peut se faire sans prendre en compte les efforts mis en place pour orienter la production culturelle coréenne vers l’exportation. Un contenu qui, lui-même, paraît fortement influencé par l’importation de nouvelles normes de créations répondant à une nécessité de rentabilité de la culture. C’est donc déjà une tension entre le global et le local qui se met en place, la culture de masse servant tout autant le développement du champ de la création culturelle qu’elle uniformise les formes.

Dans la redéfinition des formes et des contenus culturels de la fin des années quatre-vingts a émergé l’idée, discutable mais largement répandue, que pour survivre dans la « guerre culturelle⁴⁴ » à venir, la résistance passait non seulement par la sauvegarde d’une culture propre, mais dans la capacité de penser l’industrie culturelle de manière rentable et compétitive à l’échelle mondiale. Ce changement de paradigme a débuté avec le cinéma avant de s’étendre à l’ensemble des domaines culturels, y compris au monde littéraire. Sans passer par une étude approfondie des enjeux politiques des différentes prises de positions face à la mondialisation culturelle et à la culture populaire ; cette brève mise en contexte permet de dresser un tableau des enjeux de l’emploi de références, de structures, issues de la culture populaire et globale par Pak Min’gyu et Ch’ŏn Myŏnggwān. Pour comprendre en quoi ces deux auteurs ont été et sont toujours des acteurs importants de la démocratisation littéraire et du renouvellement du champ des lettres en Corée, il faut passer par une étude des changements qui le traversèrent.

B- Démocratisation du monde littéraire

1- Littérature mondiale et commerciale : le changement d’échelle

43 Joo Jeongsuk, « Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of « Pop Nationalism » in Korea », *Journal of Popular Culture*, *Ibid*, « What is interesting in this regard is that it is often indigenized and hybrid versions of American popular culture -hiphop, the blockbuster, and soap operas- which came to not only replace foreign cultural contents in Korea, but also build up export profiles of Korean popular culture in Asia. », p.496

44 Kwŏn Sugin, « Sobi sahoe segye ch’eje hwaksan sogesŏ-ŭi han’guk munhwaron », *Pigyŏ munhwa yŏn’gu*, *Ibid*, p.183

du monde littéraire coréen

Le cinéma a, sans aucun doute, été le précurseur des bouleversements qui touchèrent le monde culturel coréen dans les années 1990. Le changement ne tient pas seulement au mode de production, mais aussi aux thèmes abordés dans les œuvres : « Cette combinaison de références internationales et de culture coréenne traditionnelle est la marque consciente de l'accent mis par le nouveau cinéma coréen sur la mondialisation⁴⁵. » Cela peut s'expliquer par le fait que le cinéma est un milieu moins ancré dans la culture classique qui ne repose pas seulement sur la langue et est donc plus facile à exporter et à adapter aux influences étrangères. Le monde littéraire est lui, particulièrement en Corée, bien plus traditionnel et conservateur se qui influença sa relation à la culture populaire de masse.

Bruce Fulton dans son article sur la maison d'édition *Munhak Tongne* (문학동네) définit en ces mots le milieu littéraire traditionnel :

Un establishment littéraire hiérarchique, conservateur et massivement masculin d'érudits et de critiques littéraires (souvent les deux à la fois) qui ont eu tendance à valoriser la conscience historique, la bienséance sociale et le politiquement correct dans la poésie et la prose. L'humour, en dehors de la satire, est relativement rare et l'imagination est contrainte au service d'une obligation ressentie par les auteurs de fiction de devenir les témoins dans leurs écrits des nombreux bouleversements qui ont marqué l'histoire moderne de la Corée⁴⁶.

Le constat sans concession donne une image de la manière dont le monde littéraire est considéré en Corée jusque dans les années 1980. Les publications étaient souvent imprimées verticalement, à l'image de celle réalisées en Chine ou au Japon, et

45 Hughes, Jessica, « Vengeance, Violence, Vampires : Dark Humour in the Films of Park Chan-wook », *Cross-Cultural Studies*, vol. 28, 2012, « This combination of international references and traditional korean culture marks it as highly conscious of New Korean Cinema's focus on globalization », p.18

46 Fulton, Bruce, « The Munhak Tongne Phenomenon: The Publication of Literary Fiction in South Korea Today », *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective* [En ligne], vol. 5, n°2, 1 juin 2011, URL : <https://digitalcommons.kennesaw.edu/jgi/vol5/iss2/10>, « hierarchical, conservative, and overwhelmingly male literary establishment of scholars and literary critics (often one and the same) who have tended to prize historical consciousness, social relevance, and political correctness in both poetry and prose. Humor apart from satire is in comparatively short supply and imagination is constrained in the service of a felt obligation by fiction writers to bear witness in their writing to the many upheavals that have characterized Korea's modern history », p.2

comportaient un grand nombre de caractères en *hancha* (한자, 漢字, caractères sino-coréens) pour la notation des mots sino-coréens, ce qui contribue à l'image intellectualisée de la littérature. Les traductions des œuvres coréennes en langues étrangères étaient limitées à un petit nombre d'ouvrages, majoritairement destinés à un public de chercheurs étrangers⁴⁷. Ce mode de fonctionnement sera profondément bouleversé au début des années 1990 avec un changement dans le paysage éditorial et l'apparition de maisons d'édition comme *Munhak Tongne* (Quartier littéraire, 문학 동네). L'objet livre change d'apparence, y sont introduits de la couleur, une mise en page plus aérée, des photos d'auteurs souriants sur la quatrième de couverture et moins de *hancha*, remplacés par des transcriptions en alphabet coréen⁴⁸. Le livre devient un objet plus commercial. Ce bouleversement prend tout son sens quand on connaît les changements que traversa l'industrie culturelle coréenne à cette époque. La crise du FMI toucha sans distinction toutes les strates sociales, jusqu'aux maisons d'édition qui ne pouvaient alors plus se reposer sur le produit des ventes jusque-là assuré par l'establishment littéraire. Dans ce contexte *Munhak Tongne* apparaît au début du millénaire et adopte une politique éditorialiste visant un lectorat de masse, notamment en proposant beaucoup de traductions d'œuvres étrangères. De nombreux auteurs, anciens et nouveaux, saisissent cette opportunité pour proposer des œuvres de fiction plus imaginatives⁴⁹ moins ancrées dans le contexte coréen. Ch'ŏn Myŏngwan et Pak Min'gyu font tous deux partie de cette nouvelle génération d'écrivains (*Sinsedae Munhak*, 신세대 문학) présentés au public par cette même maison d'édition.

Ce changement de mode éditorial s'accompagne d'un autre bouleversement en profondeur du monde des lettres coréen : la volonté d'introduire la littérature nationale dans une « littérature mondiale » (*Segye han'gugŏ munhak*, 세계 한국어 문학) et de lui faire traverser les frontières. Selon Jeong Myeong-kyo dans sa conférence sur la « Survie de la langue et de la littérature coréennes face à la mondialisation des langues et de la littérature », l'isolement de la littérature coréenne

47 Kwak Hyohwan, « 2000 Nyŏn ihu han'guk munhak k'ont'ench'ŭ-ŭi segyehwa kyŏnghŏm-gwa panghyang », *han'gukhak*, vol. 19, n°3, 2011, p.180

48 Fulton, Bruce, « The Munhak Tongne Phenomenon: The Publication of Literary Fiction in South Korea Today », *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective, Ibid*, p.3

49 Fulton, Bruce, « The Munhak Tongne Phenomenon: The Publication of Literary Fiction in South Korea Today », *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective, Ibid*, p.7

vient de l'isolement de la langue. C'est en dépassant l'exception culturelle représentée par la langue coréenne qu'il sera possible d'ouvrir la littérature au monde⁵⁰. En effet, à partir de l'obtention du premier prix Nobel par le Japon en 1968 pas Yasunari Kawabata, est né en Corée du Sud le désir d'exporter sa littérature et la prise de conscience de l'importance de cette dernière dans les échanges culturels internationaux⁵¹. Il faut parler ici d'un « désir de globalisation de la littérature coréenne⁵² ». En 1980, le Ministère des Affaires Étrangères coréen commence à investir dans un projet de globalisation de la littérature coréenne en soutenant financièrement la publication de traductions à l'étranger. Les œuvres choisies ne sont pas seulement des textes anciens, mais aussi de la littérature contemporaine susceptible d'intéresser un public étranger.

La traduction et la publication régulière de la littérature coréenne avec le soutien des institutions dans le but de l'inscrire dans le processus de mondialisation, la structuration et la diversification du système de subventions et enfin l'augmentation du nombre de publications en traduction sont un des tournants significatifs des années 1980⁵³.

En outre, le mode d'échange évolua parallèlement. En effet, en plus des publications en langue étrangères, les auteurs voyagent eux-mêmes à l'étranger pour donner des interviews et rencontrer le public⁵⁴.

En 2000, le Forum International de Littérature de Séoul (*Sŏul kukche munhak p'orŏm*, 서울국제문학포럼) vit le jour et proposa des échanges entre des spécialistes du monde entier. Dans le cadre du forum, des écrivains se réunissent toutes les semaines pour promulguer une écriture pour la paix et le dépassement des

50 Jeong Myeong-kyo, *Un désir de littérature coréenne: essai*, Trad. Du Coréen Lee Hyonhee, Kette Amoruso, Lucie Angheben, Ju Hyoun-jin, Fuveau, Decrescenzo éditeurs, 2015, p.136

51 Kwak Hyohwan, « 2000 Nyŏn ihu han'guk munhak k'ont'ench'ŭ-ŭi segyehwa kyŏnghŏm-gwa panghyang », *Pigyo han'gukhak*, *Ibid*, p.180

52 Kwak Hyohwan, « 2000 Nyŏn ihu han'guk munhak k'ont'ench'ŭ-ŭi segyehwa kyŏnghŏm-gwa panghyang », *Pigyo han'gukhak*, *Ibid*, p.179

53 Kwak Hyohwan, « 2000 Nyŏn ihu han'guk munhak k'ont'ench'ŭ-ŭi segyehwa kyŏnghŏm-gwa panghyang », *Pigyo han'gukhak*, *Ibid*, « 한국문학이 세계화의 교류라는 문명한 목적으로 가지고 지원기관의 지원제도 아래 꾸준히 번역과 출판을 시작했다는 점과 이후 지원제도가 더욱 체계화되고 다양화되었다는 점, 그리고 양적으로 한국문학 번역 출판물이 꾸준히 증가하고 있다는 점 등에서 1980 년은 의미 있는 분기점이라 할 수 있다 », p.180

54 Nous pouvons rappeler sur ce point la libéralisation des voyages à l'étranger depuis janvier 1989.

frontières. En mai 2005 s'ouvrent d'autres rassemblements comme l'écriture pour la paix (*p'yŏnghwar ŭl wihan kūlssŭgi*, 평화를 위한 글쓰기) et La vie et l'écriture dans le monde globalisé (*segŷehwa sog ŭi samgwa kūlssŭgi*, 세계화 속의 삶과 글쓰기) où l'on invite des prix Nobels. Les échanges ne concernent pas seulement les pays à la culture dominante comme les USA mais s'étendent sur d'autres axes, comme l'Asie ou l'Amérique latine, afin de trouver d'autres voies de partages et d'échanges culturels. Enfin, le LTI (Institut de Traduction Littéraire) est fondé en 1996 par le gouvernement coréen et devient actif à partir de 2001. Il finance et promulgue la traduction d'ouvrages coréens à l'étranger, mais forme aussi des traducteurs participant activement au rayonnement de l'étude du coréen dans le monde. Il est le parfait exemple de la politique volontariste du gouvernement dans l'extension et l'ouverture de la littérature coréenne au champ de la littérature mondiale. Ces efforts portent leur fruit puisque depuis le succès de la traduction de *Prends soin de Maman* dans de nombreux pays, le nombre de traductions ne fait qu'augmenter.

Cette politique volontariste n'est pas sans poser la question du choix des ouvrages traduits qui sont souvent sélectionnés spécifiquement pour leur potentiel attractif auprès d'un public étranger. L'effort de la littérature coréenne pour s'inscrire comme un domaine compétitif au sein de la littérature internationale souligne la dimension volontariste de l'ouverture culturelle du pays. La question se pose à présent, au-delà de la forme et des modes de publications, du fond et des thèmes abordés dans cette nouvelle vague littéraire coréenne : ont-ils évolué pour s'inscrire dans une culture globale ? Quelle lecture proposent-ils de la nouvelle culture populaire mondialisée ?

2- Les thèmes littéraires, reflets et vecteurs des bouleversements sociaux

Dans son article sur l'apparition d'éléments multiculturels dans les romans contemporains An Namyŏn voit dans le roman de Ha Ilji *La route vers l'hippodrome* (*Kyŏngmajang kanŭn kil*, 경마장 가는 길), 1990, le premier roman postmoderne. Le récit est celui d'un homme qui, à son retour de France, éprouve des difficultés à se

réadapter à l'environnement conservateur coréen. À sa suite, à partir des années 1990, suivront un nombre grandissant de romans où l'étranger, l'ailleurs, tient une place centrale. Les frontières géographiques du roman s'élargissent et les auteurs choisissent de plus en plus d'introduire des références extérieures au contexte coréen. Nous pouvons citer *Fleur noire* (*Kömŭn kkot*, 검은 꽃) de Kim Yŏngha, paru en 2003, également publié à *Munhak Tongne*. Il s'agit d'un roman historique qui rapporte l'histoire des émigrés coréens partis au Mexique au début du XX^e siècle. Ch'oe Chaehun, quelques années plus tard, illustre parfaitement cet effacement des repères contextuels proprement coréens. Dans *Sept Yeux de chat* (*Ilgop kae ūi koyangi nun*, 일곱 개의 고양이 눈) paru en 2011 ou encore *Le château du comte Curval* (*K'wirŭbal namjag ūi sŏng*, 귀르발 남작의 성), sorti en 2010, le contexte coréen s'efface au profit d'une intertextualité multipliant les références à la culture populaire européenne et américaine. Les récits mentionnent davantage les pays étrangers, au point que certains textes s'émancipent complètement du cadre coréen, aucun indice ne demeure de la nationalité de l'auteur si ce n'est son nom. L'ailleurs peut également, dans les textes, prendre la forme de personnages étrangers immigrés en Corée. On peut penser ici au roman publié en 2005 de Ch'ŏn Unyŏng *Adieu le cirque!* (*Chalgara, sŏk'ŏsŭ*, 잘가라, 서커스), qui traite la question de l'immigration de femmes chinoises venues se marier avec un Coréen souvent pour fuir la précarité. À travers ces quelques romans apparaît une évolution du traitement de l'ailleurs dans les textes coréens, elle est le reflet des changements qui touchèrent le monde littéraire en Corée, mais aussi la société dans son ensemble. Devant ce phénomène, bon nombre de critiques et d'intellectuels expriment leur inquiétude devant une possible disparition de toute l'identité coréenne des romans :

Les textes publiés entre les années 2007 et 2010 reflètent à présent complètement la culture étrangère et, tandis que s'effondrent les frontières entre la Corée et l'étranger, les cultures, les valeurs, les styles de vie se confondent. Tant et si bien que dans les romans dont l'auteur n'a de coréen plus que la nationalité, des arrière-plans et des personnages variés apparaissent. Dans ce contexte d'environnement global, dans les textes sortis après le milieu des années 2000 et ceux qui suivront, le nombre d'œuvres dans lesquelles il est difficile de trouver toute trace de la tradition

et des valeurs coréennes continuera d'augmenter⁵⁵.

On peut lire dans la citation l'expression de la même angoisse ressentie devant le processus de globalisation : la peur de perdre l'identité, la particularité coréenne.

Cependant, de la même façon que les USA ont représenté pour la société coréenne un but, ou un rêve, mais non une destination finale, si les cultures et les pays étrangers viennent s'introduire dans la littérature coréenne, il semble que dans la majorité des cas cet ailleurs face office de miroir pour mieux comprendre et décrire la société coréenne. En effet, c'est son séjour en France qui oblige le protagoniste de *La route vers l'hippodrome* à remettre en question les valeurs de la société coréenne. Dans *Adieu le cirque* l'introspection est du côté des relations fraternelles des deux frères, l'épouse chinoise restant auréolée d'un mystère tout exotique. L'introduction de l'extérieur comme élément comparatif permet la naissance d'un personnage qui entre en conflit avec les valeurs et les normes qui l'entourent. Un procédé ancien qui n'a que peu de lien avec la position géographique de cet ailleurs. Il s'agit ici, comme le souligne U Hanyöng, de l'apparition d'un héros problématique au sens où l'entend Georg Lukács⁵⁶. Le héros est en rupture avec le monde et le roman devient une recherche compromise dans un monde en faillite de valeurs authentiques. C'est également le constat que propose Jeong Myeong-kyo dans une conférence explorant les liens entre le marxisme et la littérature coréenne :

Depuis 2010 sont publiés des romans porteurs d'interrogations sociales, mais ces dernières sont loin d'être celles de la littérature populaire des années 1970-1980. Le caractère social des romans des années 2010 met en exergue la place de l'individu et interroge le sens de l'existence dans la société du numérique⁵⁷.

Aux valeurs affirmées et engagées des années 1970-1980, fait suite une forme

55 An Namyön, « Hyöndae sosöl sog-e nat'anan tamunhwa hyönsang yön'gu », *Han'guk munye pip'yöng yön'gu*, *Ibid*, « 2007 ~ 2010 년 사이에 발표된 이들의 작품에서 외국문화의 반영이 본격적으로 드러나면서 한국과 외국이란 경계가 허물어지면서 문화와 가치관 생활방식이 동화되어 결국 작가의 국적만 한국인일 뿐 작품 속의 배경과 인물은 다양하게 등장하고 있다. 이러한 세계적 환경을 배경으로 2000 년 중반이후에 발표된 소설작품들에는 기존의 한국적이란 전통과 가치관은 찾아보기 힘든 작품이 이후에도 계속 늘어날 것으로 보인다 », p.182

56 Georg Lukács, *La Théorie du roman*, 1920 (ré-éd. Denoël, 1968 ; Gallimard, 1989), cité par U Hanyöng, « 21 segi han'guk sahoe-üi tayangsöng-gwa sosöljök chönmang », *Hyöndae sosöl yön'gu*, vol. 40, fév 2009, p.30

57 Jeong Myeong-kyo, *Un désir de littérature coréenne*, *Ibid*, p.208

romanesque qui s'adapte à l'ère de globalisation et de consommation, du moins selon certains critiques. Elle donne libre cours à l'individualisme et au micro discours par oppositions aux grandes idéologies. Un discours qui ne dit que l'individu dans son individualité. L'article d'An Namyŏn est à nouveau un bon exemple de la méfiance des théoriciens devant cette nouvelle tendance romanesque. On y lit « Finalement, le discours macro laisse sa place à une obsession pour le discours du micro, la vie quotidienne, la forme individuelle », « Le roman devient le signe de la concrétisation de l'ère consumériste. La consommation quotidienne et la maximisation des libertés individuelles émergent à la surface du roman⁵⁸ ». Sans adhérer à cette lecture négative du tournant que prirent les thèmes romanesques, il nous semble important d'en chercher la raison. La perte de valeur authentique et d'idéologie chez la jeune génération d'écrivains coïncide également, comme nous l'avons souligné, à la naissance dans la société coréenne d'un certain sentiment d'un potentiel perdu, suite aux désillusions de la démocratisation. À la croissance sans borne des années 1960, font suite la crise et la société consumériste. Elles sont le revers de la médaille dans les textes où des héros problématiques sont en prise avec la société mondiale. Pourtant, dans une société libérale et globale, où toute culture est un bien de consommation destinée à la masse, n'est-il pas normal que le récit se recentre sur l'individu, dans en réaction à la tendance générale ? L'individualisme et le micro-discours des romans peuvent aussi être interprétés comme des formes de résistance à la perte d'identité. La quête de l'identité individuelle prenant le pas sur celle d'une identité globale souvent imposée.

Pour envisager cette hypothèse, il faut justement passer par une étude directe des textes et des auteurs. Comprendre comment la culture populaire de masse et la globalisation s'introduisent dans les récits et quelles en sont leurs conséquences. Parmi les écrivains susceptibles d'offrir une porte d'entrée dans la compréhension des bouleversements du monde littéraire à partir des années 1990, Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwān offrent de parfaits exemples, autant par leur popularité, dans tous les sens du mot, que par leur originalité en rupture avec leurs aînés.

58 An Namyŏn, « Hyŏndae sosŏl sog-e nat'anān tamunhwa hyŏnsang yŏn'gu », *Han'guk munye pip'yŏng yŏn'gu*, *Ibid.*, « 결국 종착하게 되는 것이 거시적인 담론이 아닌 미시담론, 즉 개인의 일상이나 살아가는 방식 개성 등에 집착하게 된다. », « 이는 소설이 소비의 시대의 구체화를 알리는 신호가 된다. 그리고 또한 일상의 소비, 개인의 극대화된 자유의지가 소설 수면위로 떠오르게 된다 », p.165

3- Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan

Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan ont fait leurs débuts en littérature relativement tard, respectivement 35 et 39 ans, après avoir occupé plusieurs emplois sans aucun rapport avec la littérature. Ch'ŏn Myŏnggwan naît en 1964 et a donc 24 ans au moment de la démocratisation. Il commence sa carrière en écrivant les scénarios de plusieurs films, notamment des films d'action sur la mafia, avant de faire ses débuts littéraires avec la nouvelle *Frank et moi*, en 2003, après l'échec de sa carrière de scénariste. Il remporte le prix de la révélation de l'année dans sa maison d'édition, ce qui lance sa carrière littéraire⁵⁹. La littérature devient alors, de manière inattendue, un moyen de subsistance par défaut. En 2004, il reçoit cette fois le 10^e prix du roman *Munhak Tongne* avec son livre *Baleine (Korae, 고래)*. Fort de ce succès littéraire, il décide de se relancer dans l'écriture de scénarios ce qui souligne une fois de plus l'orientation de sa vraie passion. De la même façon Pak Min'gyu, avant de devenir écrivain, commence sa carrière dans la publicité comme rédacteur publicitaire, après avoir suivi des cours d'écriture créative (*Munye ch'angjak*, 문예창작) à l'université. Il dit voir dans ce premier emploi l'origine de sa névrose des titres⁶⁰. Il débute sa carrière littéraire avec *Légendes des héros de la Terre (Chigu yŏngung jŏnsŏl, 지구영웅전설)* et reçoit lui aussi en 2003 le prix de la révélation de l'année. Il publie la même année *Sammi syup'ŏsŭt'ajŭ ŭi majimak p'aen k'ŭllŏp* (삼미 슈퍼스타즈의 마지막 팬클럽, *Le dernier fan-club des Sammi Superstars*), nouvelle pour laquelle il est primé et qui le fait remarquer dans le milieu littéraire. Enfin, en 2005, sort son premier recueil de nouvelles *Castella (카스테라, k'asŭt'era)* qui compte dix nouvelles en référence au nombre de morceaux du premier album de Jimmy Hendricks⁶¹. Comme Ch'ŏn Myŏnggwan, il dit ne pas vouloir être auteur toute sa vie, n'y voyant là qu'un « échauffement⁶² » pour, à terme, devenir musicien à soixante ans. Si cette déclaration peut faire sourire, elle souligne

59 En Corée du sud la notion de « début » en carrière littéraire est essentielle, elle est marquée par l'obtention d'un prix littéraire (on peut citer par exemple le prix Yi Sang, 이상문학상 *Isang Munhak Sang*, mais on en compte un grand nombre). Ces prix légitiment les jeunes auteurs et leurs permettent d'entrer dans le milieu des auteurs publiés et de faire de l'écriture leur métier.

60 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang*, *Ibid* p.62

61 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang*, *Idem*

62 Hwang Chŏnga, « Pak Min'gyu, ranŭn munhak paljŏnso », *Ch'angjak-gwa pip'yŏng*, vol. 39, n°1, 2011, « 위밍업 », et « 준비운동 », p.375

en vérité un point essentiel qu'ont en commun ces deux écrivains : l'écriture présentée comme activité transitoire. Ces deux auteurs, dans l'attention qu'ils ont reçu du grand public et des milieux littéraires, dans leur position volontairement marginale en littérature, dans leur appartenance à une même maison d'édition et dans le ton de leurs textes où se multiplient les références à la culture populaire et les traits d'humour, nous paraissent être les meilleurs exemples qui s'offrent à une étude de l'émergence d'un nouveau ton en littérature dans les années 1990.

Cette position marginale se retrouve dans leur œuvre. Pak Min'gyu déclare écrire pour les gens qui « n'ont pas de réponse⁶³ », ses personnages sont des chômeurs, des étudiants fauchés, des petits travailleurs précaires rejetés de la société. Au court des récits, ils décident souvent, plus ou moins volontairement, de sortir de l'impératif de réussite sociale du modèle coréen. En acceptant leur condition de marginaux, ils trouvent finalement la paix. Pak Min'gyu propose en ce sens un autre mode de fonctionnement qui rompt avec l'impératif de jouer pour gagner, lancé après la chute de l'économie en 1997. Les nouvelles offrent au contraire la possibilité d'une « conscience⁶⁴ » face à la société capitaliste qui ne pense que par le volontarisme et la compétitivité. La même observation peut se faire pour l'œuvre de Ch'ŏn Myŏngwan. Ses romans sont construits à partir d'éléments de la vie ordinaire, voire de l'échec. Ses personnages sont souvent marqués physiquement, trop gros pour rentrer dans les cadres imposés, littéralement. La société contemporaine est très présente dans tous leurs textes, mais paradoxalement comme incursions fantastiques qui exacerbent leur réalisme, jouant le rôle de dissonances révélatrices. Chaque texte est une rencontre d'éléments contradictoires, un mélange des genres et des cultures.

La Baleine offre un paysage de fable, mythe, anecdote, conte populaire, film, mélodrame, récit d'arts martiaux, bande dessinée, récit fantastique, etc. Cet assemblage hétéroclite d'éléments de culture populaire explique aussi [son succès].

63 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang, Ibid*, « 답이 없는 사람 위해서 », p.62

64 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang, Ibid*, « 각성 », p.69

À travers ces éléments le texte élargit le territoire romanesque⁶⁵.

Ch'ŏn Myōnggwan renouvelle les codes littéraires en brisant les frontières entre les genres et les cultures. Il transcende l'esthétique de la littérature coréenne en puisant son inspiration dans des histoires, des lieux étrangers. Sa qualité de scénariste lui permet de multiplier les références à la culture filmique dans ses textes. Cependant, le mélange ne se limite pas seulement aux genres, aux pays, il dépasse également les frontières du réalisme ou du fantastique pour proposer des œuvres hybrides qui ne respectent aucun code sinon celui de la profusion du récit.

Ch'ŏn Myōnggwan conduit une expérience de grande ampleur en reliant des éléments extérieurs (la culture populaire et la littérature étrangère) à des éléments internes (la littérature et la culture coréenne). Qu'il en soit conscient ou non la réaction chimique entre l'inhabituel et l'habituel ouvrira certainement l'horizon des possibles. [...] Dans son cas, il évolue d'un intérêt pour le monde « au-delà de la réalité » à une manière de capturer la tension entre « au-delà de la réalité » et « la réalité ». Le moment où la recherche de renouveau entre en contact avec la réalité de « ici et maintenant », un espace de communication peut être établi entre la littérature (intérieure), la culture (extérieure), la Corée (particulière) et le monde (universel)⁶⁶.

En ce sens, il devient un point de rencontre qui permet de penser l'ouverture du pays à la culture populaire étrangère et à sa transformation en culture de masse. Cela ne signifie pas qu'il se positionne comme point de rencontre lui-même. C'est au contraire en cherchant à raconter des histoires familières à son public, qu'il établit

65 Ko inhwan, « Chŏlmŭn sosŏr-ŭi chonjae pangsig-e taehan myŏt kaji saenggak : Paek Kahŭm, Yi Kiho, Ch'ŏn Myōnggwan-ŭi chakp'umŭl chungsim-ŭro », *Onŭl-ŭi munyebip'yŏng*, fév 2008, « 고래 속에 설화, 신화, 기담, 민담, 영화, 신과극, 무협지, 만화, 판타지 등 다양한 대중문화의 요소들이 들어오게 된 배경도 이로써 설명되었다. 이러한 요소들을 통해 소설의 영역을 확장시키고 있다는 것이다 », p.55

66 Ko Inhwan, « Chŏlmŭn sosŏr-ŭi chonjae pangsig-e taehan myŏt kaji saenggak : Paek Kahŭm, Yi Kiho, Ch'ŏn Myōnggwan-ŭi chakp'umŭl chungsim-ŭro », *Onŭl ŭi munyebip'yŏng*, *Ibid.*, « 천명관은 외적인 것 (대중문화/외국문학)을 통해 내적인 것 (문학/한국문학)을 타자화하려는 야심 찬 실험을 진행하고 있다. 그가 의식하든 의식하지 않든, 이 새로움과 익숙함의 화학반응에서 이야기의 가능성이 열릴 것임은 분명하다. [...] 천명관의 경우는 '현실 너머'의 세계에 대한 관심에서, '현실'과 '현실 너머'의 긴장을 포착하는 방식으로 이동하고 있다. 새로움에 대한 추구가 '지금 여기'의 현실과 접촉하는 순간, 문학(안)과 문화(밖), 한국(특수)과 세계(보편) 사이의 소통의 장이 마련될 수 있을 것이다 », p.59

cette connexion. Il déclare ainsi dans une interview : « Je n'ai jamais pensé qu'il pouvait exister quelque chose connu seulement des romanciers. C'est pourquoi j'aime ce genre d'histoires. Les histoires que tout le monde connaît...⁶⁷ ». La même chose peut se dire de Pak Min'gyu,

Si vous voulez y voir de la Fantasy, alors de la Fantasy il glissera vers la satire. Mais si vous voulez y voir de la satire, il continuera jusqu'au sarcasme. De même qu'il glissera ensuite vers l'humour noir, puis sortira de la comédie. Or, je pense, moi, que tout le talent de cet artiste réside dans cette glissade excellente⁶⁸.

Un même mélange des genres réunit des éléments contradictoires. Ce sont justement ces mélanges qui font des deux auteurs des écrivains populaires chez les critiques du monde littéraire comme chez le public des lecteurs moins initiés à la littérature. Ce « glissement » chez ces deux auteurs donne à leur œuvre un aspect insaisissable qui en fait un point d'entrée idéal pour comprendre le repositionnement de la littérature dans la société coréenne contemporaine. Parce que les œuvres sont déjà construites dans une superposition de niveaux de lectures, de genres, de cultures, elles sont une voie d'accès privilégiée pour proposer un nouveau point de vue sur les changements survenus à partir des années 1990. L'analyse littéraire des nouvelles permet de mettre en lumière l'arrivée de la culture populaire dans la littérature et le changement d'échelle de la société coréenne.

C- Introduction de la culture populaire et globalisme dans les nouvelles

1- Les nouvelles de Ch'ŏn Myŏngwan et Pak Min'gyu

Dans l'œuvre de Ch'ŏn Myŏngwan et Pak Min'gyu de nombreux textes

67 Hwang Sŏkyŏng, *Han'guk chakkaga ilgŭn segye munhak*, Séoul, Munhak tongne, 2013, « 나는 특별히 소설가만이 알고 있는 무언가가 있다고 생각해본 적이 한 번도 없다. 그래서 언제나 그런 이야기가 좋다. 누구나 다 아는 이야기..... », p.437

68 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang*, *Ibid*, « 판타지인가 싶으면 판타지의 의자에서 풍자로 가고, 풍자인가 싶으면 풍자의 의자에서 냉소로 간다. 냉소인가 하면 냉소의 건너편에 가서 블랙코미디가 된다. 그 블랙코미디는 또 그리 코미디가 아니다. 그러므로 내가 보기에 이 작가의 재능은 이 탁월한 미끄러지기에 있는 듯하다 », p.62

trouvent leurs contextes en dehors de la Corée ou utilisent une myriade de références à la culture populaire souvent étrangère. On peut citer « La joyeuse bonne Marisa » (*Yuk'waehan hanyŏ marisa*, 유쾌한 하녀 마리사), « Avion » (*Pihaenggi*, 비행기) ou encore « Mon oncle Bruce Lee » (*Naŭi samch'on pŭrusŭ ri*, 나의 삼촌 브루스 리) de Ch'ŏn Myŏnggwan. Alors que le premier de ces textes se place totalement en dehors du contexte coréen, le second fait le pont entre la Corée et le Canada et le troisième trouve son inspiration dans les films de kung-fu américains dont Bruce Lee devint le représentant à partir de la fin des années 1960. De même Pak Min'gyu écrit dans *Pavane pour une infante défunte* (*Chugŭn wangnyŏrŭl wihan p'abannŭ*, 죽은 왕녀를 위한 파반느) un récit qui multiplie les références étrangères à commencer par son titre éponyme d'une œuvre du compositeur français Maurice Ravel. Sa nouvelle *Légendes des héros de la Terre* analyse avec humour le contraste entre les héros, symboles de la culture américaine, et l'héroïne, Banane, c'est-à-dire « jaune à l'extérieur, mais blanche à l'intérieur⁶⁹ ». Les nouvelles qui constituent notre corpus représentent des exemples de ces thèmes qui surgissent chez les deux auteurs.

« Castella », parue en 2005, donna son titre au recueil éponyme. Le texte a été traduit en anglais par Sora Kim-Russell dans le numéro de mai/juin 2013 du journal mensuel *The American Reader*. Un étudiant reclus développe une relation amicale avec son frigo bruyant, *hooligan* dans une vie précédente. Il finit, devant l'impossibilité de le faire taire, par y stocker petit à petit tout le bien et le mal que l'on puisse trouver dans le monde. Depuis ses parents, jusqu'à la Chine, la machine avale un univers. Quand le protagoniste rouvre la porte du frigo au premier matin du nouveau millénaire tout a disparu pour ne laisser la place qu'à une part de gâteau, une part de Castella. « Faites Ah, Pélican ! » est également publié dans le recueil *Castella*. La nouvelle a été traduite en anglais par Jenny Wang Medina dans le magazine littéraire en ligne *Words without Borders* en avril 2014. Un autre ancien étudiant, qui pourrait tout aussi bien être le même, finit par se faire embaucher dans une aire de repos au bord d'un lac après avoir été refusé par soixante-dix-sept autres compagnies. Sur le lac qui borde ce qui voudrait se faire passer pour un parc d'attraction, flottent des pédalos en forme de canards. L'étudiant vit seul avec son

69 Ch'oe Ŭlyŏng, « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" », *Inmul-gwa sasang*, *Idem*

patron, souvent absent, dont la femme et sa fille ont émigré aux USA. Le narrateur anonyme passe ses journées à observer les gens qui empruntent les pédalos-canards (오리배, *oribae*), tout en nourrissant le vague projet de préparer le concours d'entrée dans la fonction publique. Après que l'un des clients s'est suicidé dans une embarcation le patron semble vouloir reprendre sa vie en main et redonner vie à l'aire de repos. Un soir, les deux hommes découvrent une flotte de pédalos-canards qui servent de moyen de locomotion à la Coalition Internationale des Citoyens des pédalos-canards. Des personnes du monde entier s'envolent ainsi d'un pays à l'autre dans des pédalos en forme de canard pour chercher du travail. C'est donc avec naturel que le patron choisit ce moyen de transport pour rejoindre sa famille et devient un voyageur nomade. Le protagoniste continue d'entretenir l'aire de repos améliorée en zone de transit pour cette nouvelle voie migratoire. On trouve dans ces deux nouvelles de Pak Min'gyu un protagoniste marginal confronté à un monde par moment complètement fantastique, pour mieux souligner les absurdités de la société contemporaine. Les objets s'animent et les frontières disparaissent pour former un ensemble quelque peu distant et froid.

L'univers que les textes de Ch'ŏn Myŏnggwān révèlent, sans être fantastique, établit des liens tout aussi ambigus avec la réalité. La nouvelle « Frank et moi » est le premier de ses textes à avoir été publié, en 2003, mais elle n'a pas été traduite. La narratrice est la femme du protagoniste. À travers elle, on découvre les aventures de son mari, un gros homme de plus de cent kilos, naïf et quelque peu ignorant. Après avoir perdu son emploi et alors que le foyer sombre dans les dettes, il décide de partir au Canada. L'idée vient de son cousin Frank qui peuple tous les récits de ses jeunes années. Les deux hommes ont pour projet de lancer un commerce d'importation de homards en Corée et le lecteur doit suivre, par l'intermédiaire des appels téléphoniques qu'il passe à son épouse, les rebondissements de leur entreprise. En effet, le cousin Frank, trompé et quitté par sa petite-amie mexicaine pesant elle aussi cent kilos, frappe, dans une soirée arrosée un membre de la mafia de Los Angeles. Le boss du voyou, lui aussi prénommé Frank, vient depuis les USA pour se venger, obligeant les deux cousins à se cacher ce qui empêche l'importation des homards. La narratrice, en Corée, doit, au gré des récits de son mari, envoyer de l'argent et s'endetter encore davantage. Une suite de rebondissements presque insensés se

conclut par le retour du mari en Corée, sans homard. Il retrouve un travail après quelques mois. La famille se réunit un peu plus tard dans un restaurant pour déguster ce fameux crustacé. La nouvelle se termine alors, dans un éclat de rire, au récit des aventures canadiennes du cousin Frank et du mafieux éponyme. En 2010, Ch'ŏn Myŏngwan publie son second roman *Une famille à l'ancienne* (*Koryŏnghwa kajok*, 고령화 가족). Le roman a été traduit en français en 2016 chez Acte Sud par Patrick Maurus. Le titre signifie littéralement « une famille vieillissante » en coréen, détournant l'expression de « société vieillissante » (*Koryŏnghwa in'gu*, 고령화 인구). il est intéressant de relever que la traduction du titre en anglais est *Modern Family* (2015), ou famille moderne. Car c'est bien le monde moderne qui conduit tous les membres de cette familles à se réunir dans ce foyer vieillissant. En ce sens la traduction du texte se situe à la croisée de ces deux traductions. Le narrateur est un réalisateur raté contraint de retourner habiter dans la maison familiale. Il y retrouve, avec dédain, son grand frère obèse. Ce dernier est retourné habiter avec sa mère à sa sortie de prison. Leur sœur, tenancière d'une maison close, les rejoint avec sa fille quelques temps, après son divorce. La mère nourrit avec profusion ses enfants de retour au nid. Le narrateur supporte donc cette réunion familiale malvenue en relisant l'œuvre d'Hemingway et en extorquant de l'argent à sa jeune nièce, jusqu'à ce que celle-ci fugue de la maison alors qu'un tueur en série rôde. Le désespoir des membres de la famille après cette fugue fait émerger des vérités passées. Dans cette famille dysfonctionnelle, la sœur et le frère du narrateur découvrent qu'ils sont les fruits d'autres unions, respectivement de leur père et de leur mère, finalement seul le narrateur est un enfant légitime. Le lecteur découvre que le mépris du protagoniste envers son frère cache en réalité de la culpabilité. En effet, il le poussa à agresser l'amant de son ex-femme mais le laissa aller en prison sans se dénoncer. Alors que la première partie du roman fait le portrait ordinaire d'un échec, la seconde semble sortie du scénario d'un film d'action, mêlant scènes de violence et intrigue policière. Dans l'espoir de retrouver sa nièce le frère du narrateur, O le Marteau, rejoint son ancien milieu de malfrat et devient un patron fantôme d'une salle de jeu illégale. Il s'en échappera en vendant l'entreprise et en émigrant, une fois devenu riche, dans un pays d'Asie du Sud-est. Tels qu'ils étaient venus, les enfants quittent un à un le nid familial pour reprendre la bataille de l'existence. Le narrateur, devenu réalisateur de

films pornographiques, retrouve une ancienne amante et reprend le cours de son existence. Les textes de Ch'ŏn Myŏngwan s'éloignent de la réalité en mélangeant les genres et les cultures, en multipliant les allusions, là où ceux de Pak Min'gyu usent du fantastique. Pourtant, ils se retrouvent tous dans l'utilisation qu'ils font des références à la culture populaire et le portrait d'une société globale américanisée si ce n'est multiculturelle.

2- Globalisation et références à la culture populaire

Un bref aperçu de la trame du récit de chacune des nouvelles permet de comprendre l'usage appuyé qu'elles font des références à la culture de masse. On pourrait attendre de cette profusion un ancrage du récit dans la réalité. En effet, quand il est fait mention dans *Une famille à l'ancienne* du comédien Nam Pŏwon, bien connu du public coréen (p.52)⁷⁰, l'histoire gagne en familiarité. Le texte est entrecoupé d'un très grand nombre de références filmiques, en particulier de films étrangers, qui s'expliquent en partie par la carrière de scénariste de l'auteur (et du narrateur). On peut relever Vitali Kanevski et Michael Cimino (p.18) qui sont accompagnés d'une note explicative de l'auteur. Ou encore, les références aux personnages de séries américaines, Gil Grissom des *Experts* et Fox Mulder de *X-Files* (p.120). L'intertextualité avec l'œuvre d'Hemingway, quoique moins contemporaine, n'en est pas moins du même ordre. C'est donc le portrait d'une génération qui grandit en se nourrissant de littérature et de films étrangers que l'on peut découvrir chez Ch'ŏn Myŏngwan. Le contexte culturel, s'il est coréen, n'en est pas moins un mélange indistinct d'œuvres étrangères et coréennes. Chez Pak Min'gyu, plutôt que dans les références, c'est dans les objets que l'on peut lire l'importance de la culture de masse. La première phrase du texte en est un parfait exemple : « Dans sa vie précédente, ce frigo était sans doute un *hooligan*⁷¹ ». La personnification du frigo en fait le protagoniste de la nouvelle. L'objet redouble d'importance, ce qui n'est pas sans faire un clin d'œil à la société consumériste. En outre, la phrase joue avec un aspect oxymorique la trivialité de l'objet, un frigo, les *hooligans* (ces supporters violents dans les matchs de foot) et la réincarnation

70 Sauf mention contraire le numéro de page renvoie à la version française du roman.

71 « 이 냉장고의 전생은 훌리건이었을 것이다 », p.13

bouddhique.

Le mélange presque antithétique de ces éléments offre un parfait exemple de la manière dont Pak Min'gyu joue avec la culture de masse et le contexte coréen. Le narrateur poursuit en imaginant les conditions de la mort du *hooligan* dans l'effondrement d'un gradin en Italie au moment de la coupe d'Europe. Ce n'est pas la seule occurrence d'un récit historique anecdotique dans la nouvelle. Alors qu'il s'intéresse à son frigo le narrateur retranscrit ses recherches sur l'histoire de la réfrigération dans le monde :

L'humanité sait depuis longtemps que la nourriture peut être conservée plus longtemps si elle est stockée dans un endroit frais. Aux alentours de 1000 av. J.-C., les Chinois pratiquaient déjà une forme primitive de réfrigération en utilisant le stockage souterrain et la glace. À strictement parler, le premier réfrigérateur du monde était souterrain - c'était la planète terre elle-même⁷².

Le texte continue sur plusieurs paragraphes à donner les détails de l'évolution de la machine. Outre que le passage envisage l'humanité de façon globale sans se concentrer sur le contexte coréen, on peut noter que ce type de descriptions est représentatif de l'époque contemporaine. C'est grâce à l'accès aux informations, à travers l'Internet, que les auteurs peuvent s'ériger en spécialistes de quasiment n'importe quels domaines en quelques minutes. On peut voir dans cette attention, quelque peu exagérée, donnée aux détails de l'évolution historique du réfrigérateur dans « Castella », un exemple, poussé à l'extrême, de l'utilisation des outils contemporains d'information de masse dans la littérature.

Dans « Castella », l'importance donnée au frigo devient vite une manière de mettre à distance la réalité plutôt que de la souligner. À travers un objet moderne de la vie quotidienne l'auteur trouve une porte de sortie de la réalité ennuyeuse et lourde. Le glissement se fait bien sûr à travers la personnification du frigo. En devenant un « *hooligan* », il devient également un « homme⁷³ » (p.14) qui partage l'existence solitaire du narrateur. En outre, si le narrateur s'octroie la confiance du

72 « 인류는 오래전부터 음식을 차갑게 보관하면 오랫동안 보존할 수 있다는 사실을 알고 있었다. 중국인들은 기원전 천년 무렵부터 이미 지하실과 얼음을 이용한 원시적 냉장기술을 사용하고 있었다. 굳이 따지자면, 인류 최초의 냉장고는 땅 속 - 즉 지구였던 셈이다. », p.20

73 « 남자 »

lecteur en multipliant les termes techniques et les faits historiques sur l'histoire du frigo, il glisse également des éléments fictionnels qui viennent mettre à distance son récit en l'éloignant de la vérité. Il cite par exemple un ouvrage de Théodore Engel *L'Ere fantastique de la réfrigération* (p.21). Le livre est ici une invention de l'auteur qui ne sert qu'à introduire un jeu de mots dans le texte entre « réfrigération » (*naengjang*, 냉장) et « guerre froide » (*naengjŏn*, 냉전). L'érudition anecdotique du narrateur est un outil de mise à distance de sa réalité contemporaine : la terrible « guerre froide ». Une fois mise à l'intérieur du frigo elle laisse sa place à une simple part de gâteau. La trame du récit n'est donc rien de plus que cela : une mise à distance, une objectivisation, de la société contemporaine enfermée dans un frigo. Pak Min'gyu répond à la société consumériste par un objet consumériste. En cela, son texte est un parfait exemple d'une mise en perspective, d'un regard critique sur ce qui constitue notre société contemporaine : le capitalisme et la culture de masse.

On peut lire une mise à distance similaire dans les nouvelles de Ch'ŏn Myŏngwan. Les références à des œuvres étrangères se mélangent au récit, au point qu'il devient lui-même une fiction parmi d'autres.

La fin de ce feuilleton où est-elle vraiment ? À ce train-là, est-ce que ce ne sera pas le jour où le président d'une grande entreprise apparaîtra devant moi et dira « c'est moi ton père » ? Même maintenant si un tel destin absurde et extravagant survenait, ce serait bien, mais quand bien même je serais l'enfant perdu du président d'une multinationale, au moment où il verrait ma tête, est-ce qu'il n'essaierait pas de se désintéresser de la vérité et d'enterrer éternellement le secret de ma naissance ? (p.133)

Le narrateur, en comparant sa vie aux rebondissements d'un *soap-opera* introduit une dimension méta-littéraire et ramène le lecteur aux incohérences du récit. L'auteur introduit un rebondissement typique des scénarios de *dramas* coréens qui rompt avec la plausibilité, car il est perçu par tous comme un ressort scénaristique usé. L'image continue quelques pages plus loin quand le narrateur s'interroge : « Alors si c'est seulement possible dans le *drama*, est-ce que ça signifie que cette *fantasy* vaine ne

peut pas devenir réalité pour toujours ?⁷⁴ » (p.134). Le processus de fiction est mis en abîme ici, le narrateur fictionnel, en comparant sa réalité à l'in vraisemblance des *dramas*, invite son lecteur à faire de même. Le lecteur ne peut donc plus croire à la cohérence du récit. L'utilisation de références à la culture contemporaine n'est plus tant un outil d'ancrage dans le réel qu'une mise à distance du roman lui-même. Ce phénomène est encore davantage prononcé dans « Frank et moi ». Le récit est rapporté par la narratrice qui devient la première spectatrice des aventures de son mari et de son cousin Frank, avant même le lecteur. L'histoire est donc mise en abîme et dédoublée par un intermédiaire ancré dans la société coréenne. Cela a pour effet de souligner le manque de réalisme des rebondissements de l'entreprise canadienne puisqu'elle est mise à distance, voire en doute, par l'épouse restée au pays. Dès le début de la nouvelle, les exploits de jeunesse des deux cousins sont rapportés comme on raconterait le scénario d'épisodes de séries B : « Son mari débitait les histoires de son cousin avec un schéma immuable. Il consistait plus ou moins au résumé suivant⁷⁵ ». La mise en abîme du récit, qui semble calqué sur le scénario d'un mauvais film d'action, introduit un regard distancié, voire critique, sur les événements de la nouvelle.

Les références deviennent paradoxalement des dissonances qui empêchent le lecteur de croire à l'histoire qui se déroule devant ses yeux. L'utilisation que les auteurs font de la culture populaire n'est pas anodine car elle s'inscrit dans un contexte de forte opposition entre les discours idéologiques et politiques sur le sujet. En ce sens, son utilisation dans les œuvres devient le premier pied de nez adressé par les écrivains à leur époque. Bien que le procédé soit différent, Ch'ŏn Myŏngwan et Pak Min'gyu font la même utilisation de la culture de masse : elle est un contrepoint à la vraisemblance du récit. Une discordance que l'on trouve dans l'accumulation chez le premier, des références aux récits populaires qui finissent par faire concurrence à celui du roman ou de la nouvelle. Chez Pak Min'gyu elle se lit au contraire dans une objectivisation poussée à l'extrême de tout ce qui constitue la société contemporaine, au point de perdre de vue la réalité. Les normes réalistes sont

74 Le terme *fantasy* est mis en italique dans la traduction car il correspond, dans la version originale, au terme anglais *p'ant'aji* (판타지).

75 « 남편이 늘어놓는, 그의 사촌형에 대한 이야기의 패턴은 대개 비슷비슷하다. 대충 정리하자면 다음과 같다 », p.9

assouplies sinon effacées, au point que la réalité des frontières, des espaces, devient toute relative.

3- Globalisation et relativité des distances

« Le roman reflète une époque et influence son image⁷⁶ ». Dans chacune des nouvelles l'étranger, l'ailleurs, sont présents, mais souvent sous la forme d'un rêve, d'un autre, inaccessible. Il peut se lire notamment dans l'introduction du vocabulaire étranger en coréen. Notons sur ce point que l'alphabet coréen permet la transcription de nombreux mots anglais qui viennent se fondre dans le texte. Certains sont entrés dans la langue et s'y sont mêlés au point de perdre leur sens originel et de devenir ce fameux *konglish*. D'autres sont introduits volontairement dans les nouvelles, créant un effet d'exotisme. La langue de l'Autre, c'est-à-dire la langue internationale anglaise, devient le premier obstacle et la première altérité pour les personnages des récits. Dans *Une famille à l'ancienne* quand le narrateur demande à son amante ce qui a été le plus difficile pendant son séjour au Canada elle répond la langue :

... Tu sais ce qu'il me disait le plus souvent ?

-c'est quoi ?

- « in english ». Si je laissais échapper quelque chose en coréen sans le savoir, il me rudoyait toujours pour que je parle en anglais. Le résultat, c'est que je me suis mise à vivre comme un zombi. (p.258)

Forcée de s'exprimer dans une langue qui n'est pas la sienne, elle en perd son identité. Contrairement, donc, à ce qu'affirme certains critiques, l'ancrage dans le contexte coréen n'est jamais bien loin. L'anglais n'est pas tant une langue, chez Ch'ŏn Myōnggwān, qu'un agglomérat de mots dépourvus de sens. Il en va de même dans sa nouvelle « Frank et moi ». Le mari de la narratrice tente d'apprendre l'anglais et demande à son jeune fils de l'aider :

« Enchanté », en anglais c'est quoi ? Demanda l'enfant

Hayou....Hayou.....

Bon, et « où est la mairie », c'est quoi ?

76 U Hanyōng, « 21 Segi han'guk sahoe-ŭi tayangsōng-gwa sosōljōk chōnmang », *Hyōndae sosōl yōn'gu*, *Ibid*, « 소설은 시대를 반영하고 시대상을 만들어낸다 », p.10

« Mairie » ? ça.... eh ben.... mairie ? Donne moi un indice pour voir.

« Mairie » c'est le City hall. C'est ça l'indice.

Ah, City hall ! Ok, c'est vrai, le City hall. J'ai compris c'est bon. La mairie c'est donc le City hall.... City hall.... City hall....⁷⁷ (p.18)

Les mots se perdent et se mélangent, d'autant plus qu'en coréen City hall fait partie de ce vocabulaire introduit dans la langue, mais qui en a, de ce fait, perdu son caractère étranger. Les personnages chez Ch'ŏn Myŏnggwon traitent l'ailleurs comme ils en traitent la langue : en espace abstrait et irréel. D'ailleurs, les personnages étrangers qui apparaissent dans « Frank et moi » n'existent qu'en tant que clichés exagérés des pays qu'ils représentent : du Frank, mafieux, détestant les Coréens, à sa fiancée, Suisse, dont le père est un fervent défenseur des thèses nazies. Ils n'existent pas au-delà de leur type : l'étranger. Un phénomène que John Mark Frankl résume parfaitement dans son travail de recherches sur la description de l'Amérique dans le roman *Larmes de sang* (*Hyŏrŭi nu*, 혈의 누)⁷⁸ :

Il manque des Américains. Les quelques Américains décrits quand Ongnyon et Ku débarquent à San Francisco sont éminemment sans visage, sans nom, et même sans voix.

[...]

Cela permet commodément à Yi de traiter avec l'Amérique uniquement comme un concept abstrait, comme l'utopie, et non comme une réalité qui a un lien durable avec la Corée. Ainsi, le bonheur d'Ongnyon, son accomplissement, bien que par le biais de l'Amérique, vient finalement d'une réunification avec son passé, avec son

⁷⁷ "반갑습니다가 영어로 뭐야 ?" 아이야 물었다.

"하우.....하우....."

"그럼, 시청이 어디입니까는 뭐야 ?"

"시청 ? 그게 그러니까..... 시청 ? 힌트 좀 줘봐."

"시청은 시티홀이야. 그게 힌트야.""아, 시티홀 ! 그래. 맞아, 시티홀이지. 그럼 이제 알았다. 시청이 시티홀이니까..... 시티홀.....시티홀....."

⁷⁸ Roman paru en 1906, écrit par Yi Injik (이인직, 李人植), appartient au mouvement des nouveaux romans (*sinsosŏl*, 신소설) coréens.

père, et avec la Corée⁷⁹.

Cette remarque faite sur un roman du début du siècle dernier, garde toute sa pertinence dans l'analyse des récits de Ch'ŏn Myŏngwan. L'ailleurs n'existe pas tant comme réalité que comme objet de distanciation. Bien que le monde soit entré dans une ère de multiculturalisme, les romans continuent de révéler un rapport abstrait à l'étranger. Pourtant, nous pouvons pousser l'analyse en nous demandant pourquoi l'ailleurs continue à être un simple outil de contraste dans les nouvelles de Ch'ŏn Myŏngwan. En effet, l'image de l'Amérique au XXI^e siècle n'est plus celle, floue, qui pouvait exister au siècle précédent. La mise à distance et l'abstraction de cet autre, sont donc des démarches volontaires de la part de l'auteur. Elles sont clairement visibles dans « Frank et moi » puisque, plutôt que de faire une narration directe des aventures des deux cousins au Canada, l'auteur décide de faire une narration médiane, par la femme restée en Corée. Cela crée un effet de distanciation immédiat et instaure une comparaison systématique entre les deux mondes : l'irréalité du Canada et la réalité coréenne. La narratrice devient la première spectatrice et ponctue les récits de son mari de ses « Oh mon Dieu⁸⁰ » qui précèdent ceux du lecteur. Cette démarche souligne une volonté de mise à distance non seulement de l'étranger par rapport à la société coréenne, mais surtout de la société coréenne par rapport à l'ailleurs. C'est cette dernière finalement qui est tournée en dérision. À la fin du récit dans « Frank et moi », la famille se réunit dans un restaurant pour manger du homard et commence à échanger, à répéter sans queue ni tête, les mots en langue étrangère qui ont traversé le récit : « Frank, et l'autre Frank, Toronto, Vancouver, Consuelo, Chile, coach de football... [...] Bolivia, Columbia, April, Marijuana, voiture Cadillac⁸¹ ». Et dans cette accumulation s'élève un éclat de rire libérateur. Les mots ne sont plus que des histoires de l'autre bout du monde, mais

79 Frankl, John, "Our country": *Changing images of the foreign in Korean literature and culture*, *Ibid*, « It lacks Americans. The few Americans described when Ongnyon and Ku disembark in San Francisco are remarkably faceless, nameless, and even speechless », p.243

« This conveniently allows Yi to deal with America solely as an abstract concept, as Utopia, and not as a reality with a lasting connection to Korea. And so Ongnyon's happiness, her fulfillment, though mediated by America, comes ultimately through a reunification with her past, with her father, and with Korea », p.245

80 « 맵소사 », p.26

81 « 프랭크, 그리고 또다른 프랭크, 토론토, 밴쿠버, 콘수엘러, 칠레, 추구코치.... [...]. 볼리비아, 콜롬비아, 에이프릴, 마리화나, 캐딜락 자동차..... », p.40

ils permettent de venir libérer la famille de la réalité quotidienne. L'étranger est irréel, mais il a une fonction libératrice dans le récit. L'expérience du multiculturalisme est une expérience individuelle chez les personnages de ces romans : « L'expérience du multiculturalisme n'est pas cantonnée au sein de sa propre culture. On peut également parler de multiculturalité quand les individus vivent l'expérience individuelle de partir à l'étranger⁸² ». Les nouvelles de Ch'ŏn Myōnggwan en sont le reflet, l'ailleurs y existe sous la forme d'une expérience individuelle, abstraite, une histoire.

Quand les personnages de Ch'ŏn Myōnggwan partent à la rencontre de l'Autre, c'est l'Autre qui vient à ceux de Pak Min'gyu. Dans un article qui tisse les liens entre la littérature coréenne et la société multiculturelle il est fait mention des « Nomades⁸³ ». Les nouveaux hommes migrants qui évoluent entre les différents espaces :

Selon Jacques Attali 10% de la population mondiale traverse les frontières chaque année. Il divise ces 10% du XXI^e siècle entre les « riches nomades » qui voyagent librement, les « pauvres nomades » qui migrent sans cesse par nécessité et enfin les « nomades virtuels » (ils appartiennent aux classes inférieures et ne veulent pas quitter leur pays natal), ils rêvent de partir, car ils ne peuvent pas se le permettre⁸⁴.

On les retrouve dans « Faites Ah, Pélican ! » où la Coalition Internationale des Citoyens des pédalos-canards est composée de la seconde catégorie : les pauvres nomades. Le patron de l'aire de repos qui finance la vie de sa fille et de sa femme émigrées aux USA est un exemple de la figure bien connue en Corée du « papa-migrateur » (*kirōgi appa*, 기러기 아빠). Une figure qui a fait son entrée dans la culture populaire et existe sous plusieurs déclinaisons, notamment celle de « Papa-

82 U Hanyōng, « 21 Segi han'guk sahoe-ŭi tayangsōng-gwa sosōljōk chōnmang », *Hyōndae sosōl yōn'gu*, *Ibid*, « 다문화는 자국문화 안에서 이루어지는 것만으로 한정되지 않는다. 외국으로 나가는 체험 가운데 개인이 경험하게 되는 문화를 다문화 개념으로 볼 수 있을 것이다 », p.12

83 Im Hōnyōng, « Han'guk munhak-gwa tamunhwajuŭi », *Segye han'gugō munhak*, *Ibid*, « 유목민 », p.49

84 Im Hōnyōng, « Han'guk munhak-gwa tamunhwajuŭi », *Segye han'gugō munhak*, *Idem*, « 인구의 10%가 매년 이동하는 사회를 선진국으로 보는 자크 아탈리의 주장처럼 21 세기는 자유롭게 여행하는 '부유한 유목민'과 어쩔 수 없이 떠돌아다니는 '가난한 유목민' 및 떠돌아다니는 여유조차 없어서 정착한 상태에서 떠나기를 꿈꾸는 '가상 유목민'(자신의 국토를 떠날 엄두를 못내는 하층민)으로 나누어진다. »

pingouin » (*p'enggwın appa*, 펭귄 아빠), un père qui n'a pas les moyens d'aller voir souvent sa famille à l'étranger et se contente d'envoyer de l'argent. Pak Min'gyu s'empare donc d'éléments familiers à la culture coréenne : les pédalos-canards et le papa-oie sauvage et il en explore toutes les possibilités en les prenant au pied de la lettre. Le patron de l'aire de repos devient littéralement un papa-volant, puisqu'il emprunte un pédalo-canard pour rejoindre sa famille à l'autre bout du monde. On peut, en outre, y voir une allusion à la pièce suédoise d'August Strindberg, *Pélican*, créée en 1907, drame familial où le Pélican devient la figure du père nourricier, n'hésitant pas à se sacrifier pour nourrir sa famille⁸⁵. Les concepts populaires coréens se mêlent à des références internationales, brouillant les repères culturels. Les frontières et les distances semblent disparaître, perdre leur signification. La Coalition Internationale des Citoyens migre, tels les oiseaux sauvages, à travers le monde à la recherche de travail :

Nous avons rencontré six familles du Vietnam à destination des États-Unis, deux Irakiens se rendant au Japon, soixante-dix Péruviens allant à Pékin, et nous avons même vu neuf Timorais de l'Est qui arrivaient en Corée. [...] Nous nous sommes fait un peu d'argent sur les frais d'amarrage, et nous avons vendu du café et des collations, des produits de base comme des ramens et des hamburgers. L'anglais étant la norme pour les Citoyens du Monde, ce fut assez facile. L'opéra des *plop plop plop plop* qui semblait d'abord si étrange, était devenu que trop familier⁸⁶.

L'accumulation de références à des endroits des quatre coins du monde, vient se fondre avec naturel dans le quotidien du personnage. Le quotidien reprend toujours le dessus dans ce texte, où le monde entier vient se retrouver dans une pauvre aire de repos de bord de lac. L'anglais rend toutes les communications faciles. Si l'étranger et l'ailleurs sont abstraits chez Pak Min'gyu ce n'est pas parce qu'ils sont lointains, comme c'est le cas dans « Frank et moi », mais au contraire parce qu'ils sont

85 Strindberg, August, *Le Pélican*, l'Arche, Paris, 2006, 76 p.

86 « 우리는 미국을 향해 가는 베트남의 여섯 가족을 만났고, 일본을 향해 가는 두명의 이라크인과, 북경을 찾아가는 칠십 명의 페루인과, 한국을 찾아온 아홉 명의 동티모르인을 만날 수 있었다. [...] 장사를 생각해봐도 그것은 나쁜 일이 아니었다. 저렴하나마 우리는 오리배의 정박요금을 받았고, 그들에게 커피와 잡화, 그리고 라면과 햄버거 같은 간단한 음식을 팔 수 있었다. 세계시민이젠 영어가 기본이었으므로, 별 다른 어려움은 느껴지지 않았다. 생소했던 풍당풍당의 오페라도 이제는 친근한 풍경이 되었다. » p.145

ridiculement proches et accessibles. La facilité des échanges vient souligner l'absurdité des difficultés et des conflits contemporains. Le parc d'attractions devient un point de rencontre entre des habitants du monde entier, offrant la vision d'une collaboration internationale simple, parce que naturelle. Pour son patron traversant seize mille kilomètres, le narrateur en parcourt trente-deux et va lui faire quelques courses de ravitaillement. Les distances perdent toute signification au point que l'aire de repos devient, au même titre que le frigo dans « Castella » un espace hors temps, hors monde, et un univers en soi. Dénué de rapport de pouvoir comme d'affect. À l'immensité du globe vient répondre la réalité des petites distances de la vie quotidienne, celles qui séparent l'aire de repos de Séoul ou de la « Ville nouvelle ». L'ailleurs est ici aussi un repoussoir à la réalité du monde.

Les œuvres de Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan sont un parfait exemple de textes qui reflètent leur époque autant qu'ils en influencent l'image. Ils sont les reflets des bouleversements que connut la société coréenne dans les années 1990, la démocratisation mais aussi l'essor du capitalisme et l'avènement de la culture de masse, mais aussi des pieds de nez aux discours totalisants de leur époque. Ils prennent, sans cesse, le contrepoint des attentes et s'ils utilisent des procédés classiques, comme l'allégorie, ils le font avec une réflexivité qui empêche toute lecture clairement morale. Les auteurs appartiennent à une nouvelle génération d'écrivains, qui viennent briser les codes de l'*establishment* littéraire, par la forme de leurs écrits, mais aussi dans les thèmes abordés. Leur inspiration trouve souvent sa source en dehors du monde littéraire, dans les divertissements et les médias, coréens et étrangers. En naît une œuvre traversée de références et d'intertextualités. Mais, en se laissant traverser les textes vont aussi puiser dans cette culture populaire et globale des outils de distanciation, de contrepoint, de mise en perspective, qui permettent d'aménager un nouveau regard sur la société coréenne contemporaine, voire de la tourner en dérision. À travers l'étranger et l'Autre, c'est de l'ici et maintenant dont il est question. Se pose alors la question du discours tenu sur la société contemporaine. Faut-il voir dans la dérision et la prise de distance une volonté didactique et satirique de la part des auteurs ? Le rire qui en découle est-il, simplement, un ultime divertissement pour le lecteur ?

II- UNE RESIGNATION DISTANCIÉE PAR LE RIRE DANS LES NOUVELLES

A- Immobilisme et inertie

Pak Min'gyu comme Ch'ŏn Myŏnggwon sont des auteurs profondément ancrés dans leur époque. Ils s'inscrivent tous deux dans un renouvellement de la littérature coréenne contemporaine, repensant les normes et les modes d'écriture. On pourrait donc attendre de la lecture de leurs œuvres un propos sur le monde dont elles sont le reflet, mais aussi le vecteur. Pourtant, les textes se dérobent à la lecture d'un engagement social de la littérature des années 1980 autant qu'à celle d'un didactisme des satires coréennes plus anciennes. Là où le lecteur attendrait une résolution des problèmes que posent le monde contemporain, on ne peut lire qu'une dérision résignée qui laisse échapper un éclat de rire, sinon joyeux, du moins libérateur.

1- Portrait réaliste d'une société en crise

Chacune des nouvelles s'inscrit comme une constatation de l'appauvrissement des perspectives d'avenir au début du nouveau millénaire. Elles sont le témoignage de la naissance de sentiments d'enfermement et de désillusion, qui apparaissent suite à la démocratisation.

En effet, à partir des années 2000 fait son apparition, dans les nouvelles coréennes, un sentiment de perte, d'enfermement, lié, entre autre, à la rigidité du système sociale qui perdure malgré la démocratisation, L'article de Kim Yŏngch'an, sur la dépression et l'espérance dans les romans coréens post-FMI, le décrit très bien. Il fait mention de : « L'expression impuissante de l'érosion du temps qui avale tout⁸⁷. » Un mauvais pressentiment en somme qui pose son ombre sur la nouvelle « Frank et moi » ; à chaque appel du mari de la narratrice depuis le Canada : « Une

87 Kim Yŏngch'an, « Uul-gwa mongsang -p'osŭt'ŭ-IMF sidae han'guk sosŏr-ŭi p'yojŏng-tŭl- », *Segye munhak pigyo yŏn'gu*, *ibid*, « 지금 많은 한국소설의 자기의식이 모든 것을 삼켜버리는 시간의 침식작용에 대한 무력한 긍정으로부터 비롯된다는 점은 이미 암시했다 », p.31

fois allongés dans notre lit, la crise imminente venait nous tourmenter, tel un monstre avançant à grandes enjambées.⁸⁸ » (p.12). Un monstre incarné souvent par les dettes qui s'accumulent, alors que les personnages cherchent désespérément à garder la tête hors de l'eau. Un argent qui semble glisser entre les mains des personnages de Ch'ôn Myōngwan comme l'eau qui s'écoule entre des doigts. Ainsi, la narratrice de « Frank et moi » doit à plusieurs reprises emprunter de l'argent à son ami propriétaire d'un magasin de pêche, puis à ses collègues de travail. De l'argent qui ne parvient jamais à son but premier : le lancement de l'entreprise d'importation de homards. La première somme disparaît dans les achats de préparatifs du voyage de son mari, jusqu'à un « pince-nez », ultime illustration de son utilisation futile. Chaque appel passé du Canada est l'occasion pour son mari de solliciter davantage d'argent qui, toujours, manque son but. L'ombre des dettes ne plane pas seulement sur les personnages de « Frank et moi », on la retrouve à l'origine du retour du narrateur d'*Une famille à l'ancienne* dans la maison familiale :

Plus de sortie de secours ni de lueur de salut, c'était la ruine complète de toute possibilité de résurrection ! Telle était ma situation à l'époque. Il y avait longtemps que j'étais interdit bancaire et il ne me restait pas un centime sur mon salaire pour payer mon loyer en retard
J'avais emprunté de l'argent à tous les gens de mon entourage et je n'avais remboursé personne. Je ne participais ni aux cérémonies de mariage ni aux funérailles en personne ou avec contribution (p.78).

Car si la faillite signifie systématiquement une exclusion sociale, cela veut également dire que l'argent est nécessaire pour quiconque veut trouver sa place dans la société. Le narrateur d'*Une famille à l'ancienne* est contraint, pour ainsi dire, d'extorquer de l'argent à sa nièce dans l'espoir de conquérir la coiffeuse qu'il convoite. L'argent est la première valeur d'échange dans les relations humaines, y compris dans les relations entre les parents et les enfants. La sœur du narrateur utilise de l'argent pour « apaiser son souci d'éducation » (p.81).

De même chez Pak Min'gyu la question financière apparaît à plusieurs reprises dans ses nouvelles. Dans « Castella » c'est quand le père du narrateur vient

88 « 푸랑크와 나 », « 밤에 잠자리에 누우면 괴물이 머리맡에 성큼성큼 걸어다니는 것 같은 절박한 위기감이 우리를 짓눌렀다. »

lui annoncer son endettement et demander son aide que la nouvelle plonge dans le fantastique, le narrateur engouffrant purement et simplement son géniteur dans le frigo. Ce sont également des problèmes financiers qui poussent les premiers membres de la coalition des citoyens des pédalos-canards à prendre pour la première fois leur envol à bord des pédalos à la recherche d'un travail. À bien y regarder, l'argent est partout dans les nouvelles. Il témoigne d'une peinture réaliste de l'atmosphère oppressante de la fin du millénaire en Corée.

Une oppression que l'on retrouve dans les lieux où prennent place les nouvelles. En particulier à travers l'image de la « ville nouvelle » (*Sin tosi*, 신도시) qui apparaît dans « Faites Ah, Pélican ! » et dans *Une famille à l'ancienne*. Elle est l'ombre du développement économique et urbain qui fit naufrage après la crise. Les villes nouvelles sont des espaces urbains développés en dehors des villes historiques à partir des années 1960, pour répondre aux prix élevés causés par la congestion du marché immobilier les grandes métropoles, dont Séoul⁸⁹. Le gouvernement a cherché à créer des aires métropolitaines autonomes qui sont souvent devenues des cités-dortoirs dépendantes des infrastructures de la principale ville voisine, en particulier Séoul. « Faites Ah, Pélican ! ! » se déroule dans cet entre-deux de la ville nouvelle, à trente-deux kilomètres de Séoul. Un espace mis en marge du développement économique, qu'illustre parfaitement l'aire de repos. De même que les villes nouvelles cherchent, sans jamais l'atteindre, le statut de ville à part entière, l'aire de repos se veut parc d'attractions mais ne présente qu'un paysage figé et défraîchi :

Cet endroit se veut un parc d'attractions, mais ce n'est en réalité qu'une « retenue d'eau », C'est comme ça que je le vois. Quand vous passez l'angle du réservoir, vous pouvez voir treize embarcations en forme de canards, une machine attrape-peluche et un jeu de la taupe cassé. C'est tout. (p.127)⁹⁰.

De même, l'immeuble où vit la mère du narrateur de *Une famille à l'ancienne* est :

89 Yi Kijun, « T'aekchi kaebalssaöp-üi kaebal iik paebun-e kwanhan yön'gu », *Kön'guktae pudongsan taehagwön*, 1er fév. 2009.

90 Dans cet extrait le jeu de la taupe est un jeu d'arcade dont le but est de taper à l'aide d'un marteau sur des taupes en plastique qui sortent des trous de la console de jeu. « 아, 하세요 페리컨 », « 유원지라고는 하지만, 더 정확하게는 “저수지”다. 내가 볼 땐, 그렇다. 유원지의 근거를 들라치면 열세 척의 오리배와 경품크레인, 게다가 고장난 두더지잡기가 있다. 그것이 전부다 »

En périphérie d'une ville nouvelle, longeait la voie ferrée et se trouvait au milieu de vieux lotissements alignés. [...] L'arrière du bâtiment était plus inquiétant. Comme si les travailleurs n'ayant pas reçu leur salaire en retard avaient tout laissé en plan, la phase finale chaotique de la construction avait laissé apparaître par endroits dans les murs défoncés l'armature de fer. » (p.12).

Encore une fois, la narration laisse apparaître un portrait réaliste de la perte de vitesse du développement économique en Corée. Les personnages sont à la merci de l'état de leurs finances, incapables d'accéder à une quelconque élévation sociale si ce n'est par la voie de l'illégalité, comme le frère du narrateur dans *Une famille à l'ancienne*, ou par le fantastique, dans « Faites Ah, Pélican ! ! ». Or, devant cette situation, le texte ne propose pas de réelle porte de sortie. L'aliénation à la situation économique de tous ces personnages n'est, en aucun cas, dépassée au terme du récit. Il n'est question que de résignation devant la fatalité de la crise économique. Un « ton fataliste⁹¹ » qui n'offre plus aucune possibilité de contestation.

2- La structure des textes : entre immobilisme et fatalité

L'analyse de la structure des nouvelles, du déroulement de l'intrigue, permet de comprendre ce « ton fataliste » évoqué par Kim Yōngch'an. Les dénouements des nouvelles rejoignent souvent leurs points de départ. À commencer par le parcours de la famille dans « Frank et moi ». Le mari parti au Canada pour aller y poursuivre son rêve revient bredouille au pays. Non seulement il abandonne toute idée d'importation de homards, mais il revient de son voyage vidé de son énergie enfantine, à présent fatigué par la vie. La narratrice fait une constatation amère et désillusionnée sur l'époque : « la période était difficile pour tout le monde⁹² » (p.39). Il reprend finalement le cours de son existence comme si ses aventures canadiennes n'avaient pas existé. Il retrouve un travail et le foyer rembourse petit à petit ses dettes, loin du rêve d'opulence incarné par les homards, loin des aventures fantastiques de jeunesse en compagnie du cousin Frank. L'auteur fait le portrait d'un monde où il n'existe plus de raccourcis vers le confort et la réussite sociale et où la croyance en ce

91 Kim Yōngch'an, « Uul-gwa mongsang -p'osūt'ū-IMF sidae han'guk sosōl-ūi p'yojōng-tūl- », *Segye munhak pigyo yōn'gu*, *ibid*, « 운명론적 톤 », p.31

92 « 프랭크와 나 », « 사람들은 모두 힘든 시기를 보내고 있었다 », p.39

raccourci, l'espoir lui-même, n'a plus lieu d'être. C'est un même constat amer qui traverse *Une famille à l'ancienne*. Après leur retour dans la maison familiale, les enfants quinquagénaires quittent à nouveau le nid, mais cette fois sans l'espoir de réussite sociale initial. Le narrateur doit abandonner ses vellétés de grand réalisateur et se cantonner à la réalisation de quelques films pornographiques sans grand succès :

A bien y réfléchir, la vie ne prend jamais la direction prévue. Dans la vie d'une manière ou l'autre [sic], inconsciemment les chevilles sont prises dans quelque chose, de tous côtés on est entraîné pendant un temps, je pensais que ce n'était pas mauvais de laisser les choses se produire indépendamment de ma propre volonté.
(p.260)

Le roman n'offre qu'un aperçu, une portion de la vie des personnages, dans un refus d'évolution. Le narrateur reste ce même personnage amer et mesquin, la résignation en plus. Il n'est pas question de développement personnel ou de maturation dans le roman, car cela nécessiterait un rapport actif, volontaire, des personnages au monde. Au contraire, ils sont dépassés, débordés, par celui-ci et figés dans une posture d'acceptation. L'image d'un être s'enfonçant, comme dans des sables mouvants, revient à plusieurs reprises dans le récit :

Mon problème était le même que celui d'Ole Anderson, l'impuissance. Sans pouvoir connaître la fin, comme enfoncé dans un marais, je n'avais pas la force de partir, et je n'avais pas le désir de sortir tourner un film. Même si des *killers* impitoyables approchaient dans ma direction. (p.118)

Or, cet immobilisme des personnages est souligné par l'aspect paradoxalement très romanesque des textes des Ch'ŏn Myŏnggwan. Un aspect souligné ici par la référence au catcheur américain Ole Anderson, qui crée une famille fictive, participant aux matchs avec son « frère » Gene Anderson, une relation fraternelle aussi romanesque que celle du narrateur et d'O le Marteau. La succession d'intrigues, de révélations, de coups de théâtre, qui semblent sortir de scénarios de film d'action de série B, vient souligner l'absence d'évolution des personnages outrageusement banals et de leurs situations sans espoir.

Chez Pak Min'gyu, plutôt que l'enchaînement effréné des coups de théâtre, ce sont les incursions du fantastique dans les textes qui sont à l'origine d'un contraste

similaire. Dans « Faites Ah, Pélican ! ! » comme dans toutes les autres nouvelles de notre corpus la situation finale semble rejoindre la situation initiale. Le narrateur abandonne son ambition de passer le concours d'entrée dans la fonction publique et s'occupe de l'aire de repos, devenue une voie de transit pour les citoyens des pédalos-canards, alors que son patron voyage à travers le monde avec sa famille. L'introduction du fantastique dans le texte pourrait avoir changé la situation du narrateur, mais on retrouve la même constatation que chez Ch'ŏn Myŏnggwan : « La vie n'est jamais facile, c'est pour ça⁹³ » (p.149). Une constatation amère et désillusionnée qui illustre parfaitement le ton fataliste de nos quatre textes. Les nouvelles se terminent une fois que les personnages acceptent cette fatalité. Sur ce point, seul « Castella » semble différer du reste des textes du corpus. Le récit se termine sur un passage en vers, le narrateur trouve, à la place du monde dans le frigo, une part de *castella*, chaude et douce. Cette part de gâteau a « un goût qui pouvait tout faire pardonner⁹⁴ ». On peut lire dans la nouvelle une note d'espoir à l'aube du nouveau millénaire, mais elle reste néanmoins du domaine du fantastique, elle nécessite la disparition du monde, de la Chine, des USA et des parents du narrateur. Dans un article sur *Une famille à l'ancienne* on peut lire à propos de Ch'ŏn Myŏnggwan : « Il a une conscience aiguë de la contingence du monde, et n'oublie pas que tout est comme des lettres écrites sur l'eau, cela disparaît en un instant.⁹⁵ », la même remarque pourrait se faire à propos de Pak Min'gyu. Face à la contingence et la vacuité du monde, toute forme de didactisme, d'engagement, disparaît des textes. Le ton fataliste des nouvelles ne laisse pas de place à un engagement actif, une protestation contre l'état du monde. Les personnages ne peuvent résister qu'en refusant de bouger, en se détachant du monde, en acceptant sa vacuité. L'inertie devient, dans les nouvelles, le seul mode possible de protestation.

3- La force d'inertie de la littérature

93 « 아, 하세요 펠리컨 », « 언제나 삶은 만만치 않은 거니까, 즉 그런 거니까 »

94 « 카스테라 », « 모든 것을 용서할 수 있는 맛이었다 »

95 Yi Kyŏngjae, « Airŏnisŭt'ŭga parabolon uri sidae kajok - Ch'ŏn Myŏnggwan changp'yŏn sosŏl, 『 koryŏnghwa kajok 』 (munhak tongne, 2010) », *Munhak-gwa sahoe*, vol. 23, n°2, 2010, « 그는 세상의 우연성을 잘 인식하고 있으며, 모든 것은 물 위에 써지는 글자에 지나지 않음을 한순간도 잊지 않는다 », p.482

Dans la postface écrite au roman de Ch'ŏn Myŏnggwan, Patrick Maurus émet l'hypothèse que la Corée du Sud surpasserait la division en littérature par « le résistible affadissement du tragique » (p.276) :

Dès lors qu'ils ne sont plus chargés (surchargés) de missions, de symboles ou d'incarnations qui les dépassent, les personnages se retrouvent dépossédés, déshumanisés, marchandises dans un monde de marchandises, dépourvus de boussole et physiquement abîmés. (p.277).

Il existe quelque chose de beckettien dans cette dégradation du monde que l'on peut lire chez les deux auteurs de notre corpus. En effet, on trouve la même dégradation des corps, gros à en sortir des cadres chez Ch'ŏn Myŏnggwan. Les personnages de *Fin de Partie*⁹⁶ de Beckett sont « tous enfermés, dégradés, rien ne bouge...⁹⁷ ». Pourtant, si chez Beckett on peut lire dans cette inertie des personnages un refus conscient d'engagement, dans les nouvelles de notre corpus il n'est pas le fruit d'une prise de position. Au contraire, il semble la conséquence d'une désillusion suite à de nombreuses tentatives avortées, ou, de manière plus générale, un constat sur l'inutilité de cet engagement. Les personnages de Ch'ŏn et Pak sont pour ainsi dire dépassés par le monde qui les entoure, débordés par les événements. Leur marginalisation n'est pas le fruit d'une attente pénible mais volontaire, comme dans *En Attendant Godot* ou *Fin de partie*. Chez Beckett l'immobilité demande un effort répété, chez nos auteurs, elle est le fruit d'un écrasement désincarné. Les personnages des nouvelles sont seuls, fatigués du monde, ils ne cherchent pas à le changer. Il devient impossible de lutter contre la fatalité des événements. Dans « Faites Ah, Pélican ! », le narrateur décide de travailler sur l'aire de repos, car il a besoin d'un endroit où se reposer, il n'a plus l'énergie de résister face à l'écrasement systématique de ses tentatives pour trouver un travail et s'intégrer à la société. De même dans « Castella » le récit prend place dans un été particulièrement chaud, d'une chaleur étouffante qui provoque de l'inconfort. Le narrateur est envahi par sa

96 Beckett, Samuel, *Fin de partie*, édition de Minuit, Paris, 1957, 128 p.

97 Université Lumière : Faculté des lettres, Société d'études de la littérature française du XXe siècle, *Lire Beckett: « En attendant Godot », « Fin de partie »*, actes de la Journée d'études d'agrégation organisée à l'Université Lumière-Lyon 2, 21 novembre 1998, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, p.57

solitude et son inconfort dans une atmosphère étouffante⁹⁸ (p.16). C'est un monde pourri, irrespirable, que les nouvelles présentent au lecteur⁹⁹ (p.22). De même, dans *Une famille à l'ancienne*, les personnages n'ont plus d'échappatoire, ils doivent se résigner à vivre ces relations humaines « poisseuses¹⁰⁰ » (p.83), bien trop concentrés sur leur propre mal-être pour surmonter le vide et la distance qui les séparent les uns des autres. Le narrateur décrit avec lucidité l'assèchement de son humanité : « Bien, j'avais fini par devenir un monstre. Un monstre qui ne croyait pas à l'amour, dont les sentiments étaient secs, et qui, pendant un bref instant, avait vécu en se souillant dans l'alcool sans chercher le sens de la vie. » (p.87). Pourtant, ce constat ne l'amène pas pour autant à changer de quelque manière que ce soit. Ainsi, gardera-t-il pour lui seul l'argent donné par son frère, O le Marteau, qui lui avait demandé de le transmettre à leur mère. Cette forme mesquine d'égoïsme se retrouve chez tous les personnages du roman, ils développent tous une forme de force d'inertie face au monde.

La force d'inertie est définie dans le *Trésor de la langue française* comme une « Résistance qu'un corps oppose au mouvement et qui est proportionnelle à sa masse ». Les personnages résistent à la marche du monde par leur immobilité. C'est dans la résignation et le constat réaliste sur le pourrissement du monde que les personnages peuvent trouver un moyen de dépasser leurs situations, car ils arrêtent de lutter, ou, du moins, ne luttent plus que par une résistance inerte, une acceptation de ce que leurs destins leur réservent. Dans un contexte social marqué par la compétitivité, la guerre économique, la mondialisation et le libéralisme sans borne, l'inertie des narrateurs des nouvelles peut s'interpréter comme une forme de résistance. En refusant de jouer le jeu de la société, en se résignant, ils se mettent hors-jeu et donc hors société. L'absence d'identité sociale des narrateurs, exclus par leurs dettes, ou leurs positions de marginaux, devient au contraire une prise de position, consciente, un refus de participer plus avant dans la marche forcée du monde. Cette résistance par inertie repose sur la lucidité désabusée des narrateurs des quatre textes de notre corpus. De même que le narrateur d'*Une famille à l'ancienne*, reconnaît son côté monstrueux et se résigne à accepter tous les

98 « 카스테라 », « 부패지수가 높았던 여름이었다 », « 나는 늘 불쾌할 정도로 외로웠다 »

99 « 카스테라 », « 이 세계는 얼마나 부패한 것인가? »

100 *Une famille à l'ancienne*, « la voiture s'était emplie de l'énergie sexuelle poisseuse d'un homme et d'une femme d'âge moyen, sur la vitre arrière il aurait fallu coller l'étiquette "interdit aux moins de dix-neuf ans" »

aléas de la vie, la narratrice de « Frank et moi » écoute avec résignation et une certaine distance les histoires sans queue ni tête des aventures canadiennes de son mari. Chez Pak Min'gyu les narrateurs sont tout aussi désillusionnés, ne s'étonnant même plus devant l'intrusion du fantastique dans leur monde. Or, cette lucidité face au monde, les narrateurs l'acquièrent en développant une capacité d'auto-dérision. Les nouvelles deviennent de vastes plaisanteries, des *nonsense*¹⁰¹ qui rappellent la conscience ricanante, le rire amer que l'on peut trouver chez Beckett :

Le rire sans joie est le rire dianoétique, de derrière le groin [...] c'est le rire des rires, le *risus purus*, bref. Le rire qui rit du rire, qui contemple, qui salue la plaisanterie suprême, en un mot, le rire qui rit – silence s'il vous plaît – de ce qui est malheureux¹⁰².

Cependant, ce rire, qui n'est pas un rire de révolte, mais un rire contre rien chez Beckett, devient chez Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan, une porte de sortie de l'engluement pour les personnages. Si l'on peut lire la même force d'inertie et le même rire désabusés chez Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan que chez Beckett, les personnages semblent se sauver, en acceptant leurs destins, en pardonnant au monde d'une certaine manière : en témoigne les larmes du narrateur à la fin de « Castella ». Car, au contraire de chez Beckett, il reste, dans les nouvelles coréennes, un monde à pardonner. Ainsi, alors que chez Beckett, l'immobilisme s'inscrit dans une boucle sans fin et que le rire n'est qu'un malheur supplémentaire, car il est une contemplation du malheur, chez les auteurs coréens le rire semble être, au contraire, une porte de sortie, une échappatoire.

B- Le rire dans les nouvelles, une stratégie de distanciation

Alors que les personnages des pièces de Beckett évoluent dans ce qui paraît être des mondes post-apocalyptiques, dénués de tout espoir, les nouvelles de notre corpus restent ancrées dans un contexte contemporain réaliste. Dans le sens où, malgré les intrusions du fantastique, chez Pak Min'gyu par exemple, l'environnement immédiat des personnages est reconnaissable, que ce soit à travers

101 Genre littéraire anglais dans lequel l'absurde, le paradoxe et la dérision naissent de jeux inventifs, voire extravagants, sur la langue (dictionnaire Larousse [En Ligne]).

102 Beckett, Samuel, *Watt*, édition de Minuit, Paris, 1945, pp.49-50

des titres de chansons ou de films, des appareils électroménagers ou encore des fonctions corporelles et des sensations communes (la chaleur, l'ennui...). Le texte est construit comme un espace clos et réaliste, car faisant référence à des éléments familiers à tout lecteur, mais cette clôture met à distance le réel plus global, de la société, du monde, lui, déréalisé. Le réel s'efface pour laisser sa place à la réalité de la banalité quotidienne. Il s'agit donc bien d'un phénomène de distanciation que nous proposons d'analyser par l'intermédiaire du rire dans les nouvelles. Par l'humour une brèche, une ambiguïté sont introduites, elles viennent dédoubler les textes, offrant différents niveaux de lecture. Le lecteur est alors entraîné, amené, à rire de sa propre condition et donc, à mettre à distance sa propre réalité. En effet, si la vie n'offre guère d'espoir aux personnages, on peut lire dans les nouvelles l'ébauche d'une stratégie de résistance, qui passe par l'acceptation de la réalité immédiate fade et fatidique, avec recul et humour.

1- Le rire, moyen de résistance intradiégétique

Le premier mode de résistance est interne au récit. Dans les nouvelles, le rire est ce qui permet aux personnages de mettre à distance le poids oppressif de la vie qu'ils mènent. Le meilleur exemple, et le plus clair, est à n'en pas douter la chute de la nouvelle « Frank et moi ». La famille est réunie dans un restaurant de homards après que le mari de la narratrice a retrouvé un travail :

En mangeant du homard nous avons raconté des histoires sur Frank, le mafieux. Nous avons souhaité qu'il soit heureux à LA avec Avril et qu'il ne déteste plus les *Korean*. Nous avons souhaité que la jeune brésilienne de 20 ans reste aux côtés de Frank, le cousin. En discutant ainsi nous avons commencé à pouffer puis à rire. Frank, et l'autre Frank, Toronto, Vancouver, Consuelo, Chile, coach de football... Les histoires se succédaient sans fin et nous riions de plus en plus fort. Bolivia, Columbia, April, Marijuana, voiture Cadillac...

En explorant ces noms qui avaient été nos espoirs et nos craintes nous finîmes par rouler de nos sièges, en riant à nous éclater le ventre. Les clients, en train de manger leurs homards, nous dévisagèrent, mais nous ne pouvions absolument pas nous

arrêter de rire¹⁰³. (p.40)

Ici, tous les événements de l'histoire semblent être mis à distance. La famille commence par espérer le meilleur pour ces lointains personnages, en Amérique, avant de ne prononcer qu'une suite de mots à consonances étrangères, qui viennent se succéder dans une déréalisation de l'histoire passée. Jusqu'au Coréens appelés *Korean*, en anglais dans le texte. Le récit semble déconstruit, mis à distance, pour ne laisser place qu'au rire des membres de la famille. Ce rire est un rire libérateur, il permet la mise à distance des « espoirs et des craintes » qui ont été contenus dans des mots à présent vides de sens. C'est donc un rire qui met à distance les malheurs passés, l'histoire d'hier, mais aussi le présent. En effet, la dernière phrase offre ce contraste entre les regards scrutateurs des clients du restaurant et les membres de la famille, littéralement tordus de rire, qui ne s'en soucient plus le moins du monde. L'éclat de rire libérateur permet de s'abstraire de la pression sociale, remettant tout en perspective. Cette utilisation du rire est très spécifique à Ch'ön Myöngwan. Ainsi, dans *Une famille à l'ancienne*, le narrateur constate le vieillissement de sa génération qui avait grandi en regardant des films étrangers :

Puis cette génération a vieilli dans les souvenirs du passé sans s'en apercevoir et en regardant des films d'autrefois. Chaque fois que je voyais un film, la totalité de ma vie me revenait sans logique de tous côtés, n'étais-je pas comme un singe qui survit en poursuivant une illusion, ai-je pensé en éclatant de rire. (p.253)

Dans cet extrait, comme dans « Frank et moi », les rêves, les « illusions » sont rejetés, sont tournés en dérision par un rire libérateur. Si le rire est plus positif dans « Frank et moi » par rapport au roman, il n'en a pas moins le même caractère et la

103 « 프랭크와 나 », « 랍스터를 먹으며 우린 마피아 프랭크에 대한 이야기를 나눴다. 우리는 그가 LA 에서 에이프릴과 함께 행복하게 살길 바랐다. 그리고 코리안들을 더이상 미워하지 않기를 바랐다. 또한 스무 살이나 어린 브라질 여자가 사촌형 프랭크의 곁을 떠나지 않기를 바랐다. 얘기를 나누며 우린 조금씩 키득거리고 웃기 시작했다.
프랭크, 그리고 또다른 프랭크, 토론토, 밴쿠버, 콜수엘로, 칠레, 축구코치..... 이야기는 끝도 없이 이어졌고 우리는 점점 더 크게 웃었다. 볼리비아, 콜롬비아, 에이프리르 마리화나, 캐딜락 자동차.....
한때 우리의 희망이기도 했고 절망이기도 했던 그 이름들을 하나하나 들춰내며 우리는 끝내 배꼽을 잡고 의자에서 뒹굴었다. 랍스터를 먹던 사람들이 우리를 쳐다보았지만 우리는 도저히 웃음을 멈출 수가 없었다 »

même fonction. C'est une mise à distance intradiégétique, les personnages rient eux-mêmes de leurs propres histoires et l'auto-dérision devient la première forme de rire dans les textes.

Chez Pak Min'gyu, la question du rire intradiégétique paraît plus complexe. Les narrateurs peuvent, par moment, avoir un regard réaliste sur l'ironie tragique de leur situation. C'est le cas dans « Faites Ah, Pélican ! », quand le narrateur est contraint d'enfiler un gilet de sauvetage sur l'homme qui vient de se suicider dans un des pédalos-canards. Malgré le tragique de la situation, le narrateur remarque l'ironie d'enfiler un gilet de sauvetage sur ce cadavre et compare l'expression du mort à celle des pédalos-canards : « L'homme avait un sourire bizarre sur le visage, ni vraiment en paix, ni vraiment triste. À vrai dire, cela ressemblait beaucoup à l'expression peinte sur le bec du pédalo-canard, d'une peinture écaillée¹⁰⁴ » (p.134). Le narrateur remarque « l'ironie du destin¹⁰⁵ » (p.134) à l'origine de cette situation. Mais cette prise de conscience du narrateur n'est pas l'occasion d'une mise à distance, dans un éclat de rire, des événements inattendus de la vie. Au contraire, les narrateurs et les personnages de Pak Min'gyu, tout en jetant un regard désabusé sur le monde, semblent l'accepter, dans toutes ses incohérences, jusqu'à celles qui dépassent la réalité. Le caractère fantastique pourrait être l'expression de l'incohérence du système sociétal devenu absurde. En effet, dans « Castella » par exemple, le basculement de la nouvelle dans le fantastique tire son origine dans la compréhension littérale d'une blague, dans un phénomène d'intertextualité :

Et de la part du propriétaire du magasin de disques où j'allais tout le temps, j'ai reçu un petit mémo. « Je ne sais pas, dit-il, j'ai juste pensé que ça pourrait aider. » Sur le petit bout de papier, étaient écrites, d'une écriture pas plus grosses que des graines de sésames, les instructions suivantes :

Comment mettre un éléphant dans un frigo ?

- 1.Ouvrir la porte.
- 2.Y mettre l'éléphant
- 3.Fermer la porte

104 « 아, 하세요 페리컨 », « 남자는 온화하지도, 슬프지도 않은 이상한 미소를 짓고 있었다. 마치 주둥이의 페인트가 벗겨진 오리배의 표정 같았다 »

105 « 아, 하세요 페리컨 », « 새옹지마였다 »

« ça va m'être d'une grande aide », j'ai répondu¹⁰⁶. (p.24)

C'est ensuite en suivant ces exactes instructions que le narrateur place son père dans le frigo. Au contraire de celles de Ch'ôn Myōnggwan, les nouvelles de Pak Min'gyu reposent sur une compréhension littérale de plaisanteries ou de représentations, comme les oiseaux-canards permettant de s'envoler de pays en pays. En poussant jusqu'au bout la compréhension au pied de la lettre, Pak Min'gyu fait entrer ses textes dans le domaine du fantastique, mais un fantastique du *nonsense*, auquel les personnages portent peu d'attention. Le langage gagne en performativité et prend le pas sur la métaphore qui, prise au pied de la lettre, ne fait plus référence à la réalité et à l'imaginaire collectif. Là où les narrateurs de « Frank et moi » et *Une famille à l'ancienne*, ont une forme d'auto-dérision intradiégétique et apprennent à rire du tragi-comique de leurs situations, ceux de Pak Min'gyu vivent au contraire dans un univers où chaque trait d'esprit, chaque plaisanterie, deviennent l'occasion de dérouler le fil des possibilités qui en découlent. Chez cet auteur le rire n'est donc pas tant interne à la narration qu'extradiégétique. Le rire ne surgit pas chez les personnages, mais dans la relation entre le narrateur et le lecteur. C'est le manque de distance des personnages par rapport à leur situation, qui va permettre au lecteur des nouvelles de prendre du recul, l'obligeant ainsi à sortir du régime de croyance du texte, pour en percevoir toute l'absurdité.

2- Le rire et la mise en place d'une lecture distanciée

Si les personnages ne rient pas de leur propre situation dans les nouvelles de Pak Min'gyu, c'est parce que le rire est déplacé au niveau du lecteur. Ainsi, toute la

106 Ce trait d'humour bien connu en Corée fait partie des questions pièges apprises par les jeunes Coréens pour la préparation des entretiens d'embauches et l'examen d'entrée à l'université. Les différentes réponses possibles sont sensées représenter la particularité du raisonnement de chaque filière (la réponse étant différente pour chaque discipline). Celle proposée par Pak Min'gyu est la plus souvent reprise. « 카스테라 », 단골 레코드 가게의 주인으로 부터 - 작은 메모지 한 장을 건네받았다. 글썄, 혹시 도움이 될까 싶어서. 그가 건네준 종이 위에는 깨할 같은 글씨로 다음과 같은 메모가 적혀 있었다.

코끼리를 냉장고에 넣는 법

1. 문을 연다.
2. 코끼리를 넣는다.
3. 문을 닫는다.

<많은 도움이 되겠군요>라고, 나는 대답했다 >

nouvelle « Castella » repose sur un jeu de mots dans le texte entre « réfrigération » (*naengjang*, 냉장) et « guerre froide » (*naengjŏn*, 냉전). Le frigo du narrateur, irréparable, devient le contenant d'une guerre froide, d'un monde cassé et pourrissant, que le frigo permet de conserver jusqu'à l'ouverture du nouveau millénaire. Il réunit tout le bien et le mal du monde, dans une réunion de la binarité que tout oppose. Le fait que dans la version anglaise la traductrice ait pris soin de signaler aux lecteurs, en préambule de la nouvelle, l'existence de ce jeu de mot difficilement traduisible, prouve bien son caractère essentiel et l'importance de la langue coréenne à l'origine des traits d'esprits de l'auteur. La nouvelle devient une allégorie, une plaisanterie, dont seul le lecteur averti peut comprendre le sens. Les personnages sont eux condamnés à comprendre leur univers au premier degré. Or, c'est dans la distance que le comique surgit. Dans son article sur *Une famille à l'ancienne*, Yi Kyŏngjae, en reprenant les mots de Charlie Chaplin, écrit : « D'après les paroles prononcées par un acteur comique, si l'on observe la vie de près, elle est tragique, mais si on l'observe de loin, c'est évidemment une comédie¹⁰⁷ ». L'humour apparaît chez Pak Min'gyu parce que les lecteurs ont un regard plus distancié sur les aventures des narrateurs, que ces derniers. C'est particulièrement visible dans « Castella » puisque toute la nouvelle repose sur un jeu de mots qui est adressé au lecteur, mais c'est également le cas pour « Faites Ah, Pélican ! ». Cette dernière repose aussi sur la compréhension et la réalisation littérales d'expressions, d'images, de la langue courante, comme celles de « papa-oie sauvage » (*kirŏgi appa*, 기러기 아빠) ou encore des pédalos-canards. Là où ce sont les personnages, chez Ch'ŏn Myŏnggwan, qui exercent un regard désabusé sur leur propre situation, entraînant le lecteur avec eux, chez Pak Min'gyu au contraire le manque de recul des personnages va permettre au lecteur d'exercer cette lecture plus large qui permet de percevoir le comique des situations. Le lecteur des textes est engagé à faire une lecture comme une chasse aux jeux de mots, aux expressions idiomatiques qui parsèment le texte. Et, dans le même mouvement, le texte semble détruire l'imaginaire collectif, ouvrir les textes à une contextualisation globale tout en recréant un lien linguistique fort

107 Yi Kyŏngjae, « Airŏnisŭt'ŭga parabon uri sidae kajok - Ch'ŏn Myŏnggwan changp'yŏn sosŏl, 『koryŏnghwa kajok』 (munhak tongne, 2010) », *Munhak-gwa sahoe, Ibid*, « 한 희극 배우의 말따라나 인생은 가까이서 바라보면 비극이지만, 멀리서 바라보면 희극이기 마련이다 », p.483

avec le lecteur.

Pourtant, chez chacun de ces deux auteurs, la fonction et l'origine du rire sont bel et bien les mêmes. En effet, que ce soit par l'intermédiaire de l'auto-dérision des personnages ou, au contraire, de leur crédulité, il n'en est pas moins que la narration dans toutes ces œuvres est à l'origine d'une prise de distance du lecteur, qui peut ainsi percevoir l'ironie des situations tragiques décrites dans les nouvelles. Dans chacun des quatre textes, les narrations à la première personne sont entrecoupées d'interjections, d'adresses au lecteur qui viennent introduire une dimension métalittéraire et rompre le régime de croyance. Dans « Castella », pour commencer, le narrateur s'adresse directement à un lecteur imaginaire, allant jusqu'à répondre à des questions imaginaires de ce même lecteur. Le narrateur confronte par exemple l'incrédulité du lecteur : « Vous allez peut-être dire que ça n'a pas de sens, mais c'est une vérité contre laquelle on ne peut rien faire¹⁰⁸ » (p.15), puis, quelques lignes plus loin, la question du lecteur est reprise par le narrateur, comme dans une conversation avec ce dernier :

Vous me demandez si ce n'était vraiment pas un problème ?
Ce n'était vraiment pas un problème¹⁰⁹. (p.15)

Ces interjections ont un double effet : d'une part, en incluant le lecteur dans le récit, elles participent à son acceptation de l'absurdité de l'histoire, d'autre part, elles rappellent au lecteur sa condition et provoquent ainsi une sortie du récit qui lui permet de regarder l'intrigue de façon plus distanciée. Elles participent donc autant de la croyance du lecteur dans les événements de l'intrigue, qu'à sa considération de ces événements comme une suite de *nonsense*, une plaisanterie à laquelle il participe, dont il est le complice pour ainsi dire. De même, dans « Faites Ah, Pélican ! », la narration est également entrecoupée d'adresses au lecteur. Lorsque le narrateur rencontre, avec son patron, les citoyens de la coalition des pédalos-canards, ils expliquent avec simplicité comment ils ont commencé à utiliser les pédalos comme moyen de transportation aérien :

108 « 카스테라 », « 말도 안 된다. 라고 여길지도 모르지만, 어쩔 수 없는 사실이다 »

109 « 카스테라 », « 정말 아무렇지 않았냐고 ?

정말, 아무렇지 않았다. »

Puis il est revenu. Il est donc devenu le premier citoyen de la coalition des pédalos-canards. Il est revenu ? Comment ?

En volant, bien sûr¹¹⁰. (p.143)

Le verbe « En volant, bien sûr », en coréen est mis sous la forme d'une interjection puisqu'il se termine par *jyo* (쥬). Or, si elle s'adresse, dans le texte, au narrateur et à son patron, son isolement typographique l'exclue de son contexte et permet d'en faire également une interjection au lecteur. Ce dernier est ainsi confronté à l'absurdité de la situation, pas dupe, l'adhésion se fait dans un plaisir de lecture. À travers ces inclusions méta-littéraires du lecteur dans la narration, Pak Min'gyu provoque le rire, mais aussi la distanciation de son lecteur.

De même, chez Ch'ŏn Myŏngwan la narration est entrecoupée d'adresses au lecteur. Dans « Frank et moi », la narratrice appelle le lecteur à imaginer¹¹¹ (p.12) la danse comique de son mari de cent kilos. La narration est également emplie de phrases métalittéraires qui miment un dialogue entre la narratrice et le lecteur : « Passons un peu plus vite sur cette histoire, après tout, elle est ce qu'elle est¹¹² » (p.27). En utilisant la forme inclusive, qui peut se traduire par la première personne du pluriel, pour le verbe « passer », l'auteur inclut son lecteur dans son récit et dans le même mouvement il ramène l'histoire à son statut d'histoire, c'est-à-dire qu'il la met à distance, enjoignant son lecteur à faire de même. Si l'adresse « imaginez » provoque le rire, parce qu'elle crée une complicité entre la narratrice et le lecteur devant le spectacle comique de son époux, l'injonction de passer un peu plus vite sur les détails des événements provoque une prise de distance qui, de ce fait, les dédramatise. La narration d'*Une famille à l'ancienne* est construite de la même façon. Un dialogue est construit entre le lecteur et le narrateur, ce dernier s'adressant à plusieurs reprises à son lecteur. On peut noter le conseil donné aux écrivains : « Alors, auteur qui veut devenir riche, n'oublie pas le ton mélodramatique ! » (p.71), qui vient rompre le fil du récit avec son style oral et direct. Le narrateur est invité à

110 « 아, 하세요 페리킨 », « 그리고 돌아왔어요. 즉, 최초의 오리배 세계시민이었죠. 돌아오다니 어떻게요 ?

날아서죠 »

111 « 프랭크와 나 », « 생생해보라 »

112 « 프랭크와 나 », « 이야기를 좀더 빨리 진행하자. 어차피 그 얘기가 그 얘기니까. », p.29

visiter les coulisses de la narration et à ne pas succomber à une forme d'illusion de la fiction. En outre, le texte est entrecoupé de phrases entre parenthèses qui s'adressent directement au lecteur, comme c'est le cas à chaque fois que le protagoniste mentionne sa femme : « (Je le répète, je ne veux rien dire à propos de ma femme. Mais c'était un rêve je ne pouvais faire autrement)¹¹³ » (p.29) ou encore, quand il décrit le visage des personnages : « (depuis l'enfance, il était écrit sur son visage "J'ai encore faim, connard")¹¹⁴ ». Ces pauses dans la narration, qui rappellent l'écriture scénaristique dont est issu l'auteur, rompent le fil du récit et, en prenant le lecteur à partie, provoquent le rire. Le point culminant est, bien sûr, la conclusion du récit, où on peut lire : « Kathleen et moi avons le projet d'aller voir bientôt O le Marteau. Mais je ne peux pas vous dire où. Parce qu'il n'est pas impossible qu'un des subalternes du marchand de médicaments lise ce livre. Si par hasard cela arrivait, O le Marteau perdrait la vie¹¹⁵ » (p.273). Ici, la narration va plus loin que dans les autres textes de notre corpus puisque la fiction vient englober, contenir, la réalité, brouillant les frontières. Le narrateur souligne d'ailleurs, à de multiples reprises, la supériorité de la fiction sur la réalité, mais en rangeant son histoire dans la dernière catégorie : « Mais contrairement au roman, la réalité n'est pas si précise. Oubliant la direction de l'intrigue, le quotidien incohérent et décousu se répétait » (p.227). Le lecteur est donc inclus dans l'histoire, une histoire qui est à regarder avec recul du fait de son caractère fictif, ce qui amène le lecteur à regarder avec distance sa propre réalité. En ce sens, le texte est bel et bien le vecteur d'une distanciation du lecteur d'avec la fiction, ce qui le conduit à adopter un regard critique sur sa propre réalité.

3- Distanciation et politique du rire dans les textes

Il est nécessaire de revenir ici sur notre emploi du terme « distanciation » employé dans notre analyse de la narration des nouvelles et qui met en perspective le

113 « 고령화 가족 », « (다시금 말하지만 아내에 대해선 한마디도 하고 싶지 않다. 하지만 꿈속이라 나도 어쩔 수 없다). », p.29

114 « 고령화 가족 », « (어릴 때부터 그의 얼굴엔 항상, '또 배고프다, 씨발'이라고 쓰여 있었다). », p.63

115 « 고령화 가족 », « 캐서린과 나는 조만간 오함마를 만나러 갈 계획이다. 하지만 그곳이 어디인지는 말해줄 수 없다. 혹시 약장수의 부하들 가운데 누군가가 이 책을 볼지도 모르기 때문이다. 만일 그렇게 된다면 오함마는 죽은 목숨이나 다름없는 것이다 »

déroulement des intrigues. Le mot est à lire à la lumière de la théorie brechtienne. Le mot *verfremdung*, en allemand, est l' « action non d'éloigner seulement, mais proprement de rendre étranger » :

Le brechtien ne consentira à émouvoir [le spectateur] que temporairement, pour l'arracher ensuite à cette émotion, jugée dangereuse ; il l'obligera ainsi à réfléchir, et le fera passer d'une attitude passive à une attitude active et critique¹¹⁶.

Brecht définit l'effet de distanciation dans son *Petit organon pour le théâtre* comme « Une reproduction qui distancie, [c']est une reproduction qui, certes, fait reconnaître l'objet, mais qui le fait en même temps paraître étranger¹¹⁷ ». Et c'est précisément ce qui est à l'œuvre dans les narrations telles que nous les avons analysées. Le lecteur est amené, que ce soit par l'introduction du fantastique ou par la dérision, à prendre un pas de recul devant le monde qui lui est donné à lire. Cette distanciation brechtienne est de l'ordre d'un dédoublement de la vérité, pour emprunter les mots de Jacques Rancière : « [Brecht] ne fait pas de lapsus, il cligne de l'œil. Pas au sens du malin – de l'ironiste – qui pratique la double vérité. Au sens du dialecticien – de l'humoriste – qui pratique la vérité comme dédoublement¹¹⁸ ». C'est là tout l'enjeu du rire que nous avons mis à jour dans les nouvelles, c'est un rire de dédoublement humoristique qui permet au lecteur de se repositionner par rapport au texte, mais également à sa propre vérité. Car à travers cette distanciation que permet le rire, se manifestent deux types de restructurations littéraires. Pour les envisager nous proposons ici de nous appuyer sur les théories de Rancière et en particulier son ouvrage *Politique de la littérature*. L'humour, dans les nouvelles, participe tout d'abord de ce qui relève d'un « démocratisme littéraire¹¹⁹ ». Une désorganisation du sensible et des hiérarchies sociales induites par le roman, ainsi :

La littérature structure autrement l'espace commun : le roman en particulier, sans public déterminé, étendant le cercle de ses lecteurs par la transformation de ses canaux d'exposition, témoignerait d'une forme de démocratisme, qui est d'abord

116 Truchet, Jacques, « Retour sur Brecht et sur la "distanciation" », *Commentaire, Ibid.*, p.308

117 Brecht, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1997, p.57

118 Rancière, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, p.114

119 Ebguay, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique* [En Ligne], 4 mai 2014, URL : <http://www.raison-publique.fr/article698.html#nh58>

une démocratisation, de l'expérience littéraire. Est politique cette possibilité (que Rancière nomme « littérarité ») d'atteindre chacun, et surtout de déterminer des capacités affectives et réflexives nouvelles, en détournant chaque être de sa fonction¹²⁰.

La démocratisation littéraire correspond au traitement par le langage, sans distinction hiérarchique, des éléments les plus triviaux aux plus élevés. Rancière l'emploi en parlant de *Madame Bovary* (1857), de Flaubert, car la langue de Flaubert ne tient plus compte des hiérarchisations sociales du sensible et produit un effet de mise à niveau de tout ce qui constitue le monde des personnages. Or, les nouvelles du corpus illustrent très bien ce démocratisme, car elles participent, par leur usage de la culture populaire et leur appartenance à un nouveau mode de production littéraire en Corée, à une extension du cercle des lecteurs, une « démocratisation de l'expérience littéraire ». D'autre part, parce qu'à travers l'usage d'une dérision, d'un humour distancié, elles proposent une mise à égalité de tous les sujets et de tous les êtres. Il n'est plus question de hiérarchisation. Chez Pak Min'gyu comme chez Ch'ŏn Myŏngwan, les hiérarchisations des valeurs, des personnages, voire même de la réalité et de la fiction, sont brouillées dans une dérision égalisatrice. En ce sens, la résignation distanciée et l'humour dans les textes de notre corpus peuvent être lus, dans l'optique théorique de Jacques Rancière, comme des outils de démocratisation littéraire.

Cependant, la nouvelle structuration proposée par les nouvelles ne s'arrête pas à une mise à égalité, trop relativiste, de tous les sujets, de toutes les vérités. Au contraire, à travers le rire, se met en place un « changement d'échelle ». En effet, dans la dérision, se dessine un nouveau découpage de la matière fictionnelle :

Aux personnages traditionnels des romans, conçus sur le modèle des individus – une psychologie, une volonté dans un corps qui l'exprime – se substituent des « micro-individualités moins qu'humaines qui imposent une autre échelle de

120 Ebguy, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique*, *Idem*

grandeur que celles des sujets politiques¹²¹ .

Les objets, dans les nouvelles de Pak Min'gyu, sont un parfait exemple de cette restructuration du sensible qui donne la parole aux choses inanimées, aux choses muettes. Un « obscur pouvoir de signification des choses et des êtres, ces signes souterrains, cachés en une énigmatique profondeur¹²² », qui se fait contre la signifiante à l'œuvre dans les discours proprement politiques, qui hiérarchise habituellement le sensible. Le travail de la fiction, selon Rancière, tient dans la définition des limites, des insuffisances et des errements des constructions politiques : « entre le réel et sa nomination politique, existe un écart, dont la parole littéraire, plus fidèle en un sens aux réalités qu'elle embrasse, manifeste les symptômes¹²³ ». Jacques Rancière l'explique ainsi dans *Le spectateur émancipé* :

[les] artistes [...] se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction. La fiction n'est pas la création d'un monde imaginaire opposé au monde réel. Elle est le travail qui opère des dissensus, qui change les modes de présentation sensible et les formes d'énonciation en changeant les cadres, les échelles ou les rythmes, en construisant des rapports nouveaux entre l'apparence et la réalité, le singulier et le commun, le visible et sa signification. Ce travail change les coordonnées du représentable ; il change notre perception des événements sensibles, notre manière de les rapporter à des sujets, la façon dont notre monde est peuplé d'événements et de figures¹²⁴.

Nous pouvons lire ici ce même rapport au réel mis en place chez nos deux auteurs. Le surgissement, en somme, d'une réalité alternative, qui ne s'oppose pas au réel mais coexiste, le déplace. Les intrusions du fantastiques chez Pak Min'gyu ne s'opposent pas au réalisme, elles en font une autre lecture. De même pour les

121 Rancière, Jacques « Le malentendu littéraire », *Le Malentendu. Généalogie du geste herméneutique*, Bruno Clément, Marc Escola (éds), Presse Universitaire de Vincennes, Saint-Denis, 2003, p. 131

122 Edguy, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique*, *Idem*

123 Edguy, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique*, *Idem*

124 Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, Paris, La Fabrique éditions, 2008, p.72

rebondissements narratifs chez Ch'ŏn Myŏnggwan. Or, ce *dissensus*, c'est-à-dire la « manifestation d'un écart du sensible à lui-même¹²⁵ », est provoqué, précisément, par la dérision, l'humour, dans les nouvelles de nos auteurs. Le rire vient dédoubler le déficit de croyance, l'inadaptabilité des êtres à la hiérarchisation sociale, leur résignation. Il dédouble également la perspective du lecteur qui doit lire, dans ces nouvelles, quelque chose d'autre, d'étrange et familier à la fois. Les textes manifestent ainsi une « dissociation entre des régimes de significations, d'appréhension du sensible¹²⁶ ». L'utilisation du rire permet à Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan de confronter leur époque contemporaine, sans pour autant proposer, avec didactisme, une réponse alternative claire et absolue. En ce sens, leurs nouvelles font de la « politique de la fiction », selon les mots de Jacques Rancière, parce qu'elles sont la rencontre entre deux mondes non réconciliés, elles problématisent ainsi la question du commun. De même que les nouvelles mettent en formes des vérités alternatives, elles créent également un « monde sensible alternatif¹²⁷ ».

Le rire est une action d'égalisation tout autant que de distanciation, de dédoublement, dans les nouvelles. Et l'étude de ce rire selon la théorie rancienne de la politique de la littérature, permet de reconsidérer la politique des textes de Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏnggwan, sans passer par une considération de leurs engagements politiques. La question n'est pas de déterminer un message, une morale, dans leurs textes, mais au contraire de considérer comment ils ménagent un espace alternatif, un *dissensus*, qui permet de repenser autrement la hiérarchisation sociale et politique de leur temps. Dans cette entreprise, l'humour des nouvelles dépasse le statut de plaisanterie cocasse, pour devenir l'expression d'une restructuration du monde, la voie rêvée pour l'expression d'une altérité potentielle. C'est-à-dire le surgissement d'une voie alternative, où se développe un discours autre, non parce qu'il s'oppose à l'imaginaire politique et au langage commun, mais parce qu'il le creuse, le détoure et le retourne.

125 Rancière, Jacques, *Aux bords du politique* [1998], Paris, Gallimard, « Folio essais », 2004, p. 244

126 Edguy, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique*, *Idem*

127 Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, *Entretiens*, Paris, Éditions Amsterdam, 2009, p.635

C- Les mécaniques du rire dans les nouvelles

Il semble nécessaire à présent de proposer une analyse des différentes formes d'humour qui sont à l'origine du *dissensus* dans les nouvelles. Pour comprendre l'origine du rire dans les textes nous proposons de nous appuyer sur la définition de Kim Taehaeng dans *La culture du rire en Corée*¹²⁸. Selon ce dernier, on rit quand nos attentes sont détournées, trahies, c'est la notion d'incongruité du rire. Un des meilleurs exemples en est le *nonsense* que nous avons évoqué et qui est entré dans le vocabulaire coréen, parce qu'il repose sur une complicité langagière et culturelle entre l'auteur et son lecteur. Il pourrait supposer également un contexte, sinon commun, du moins familier aux deux parties.

1- Le surgissement du trivial et du grotesque

Dans sa préface d'*Une famille à l'ancienne*, Patrick Maurus propose d'y lire le surgissement d'un burlesque à la coréenne, :

En désincarnant ses héros pour en faire des pantins, le burlesque semble sortir de l'histoire immédiate avec son cortège d'horreurs et de dates symboles, mais c'est pour mieux y replonger et dire que la Corée du Sud est aussi arrivée à l'âge de la marchandise¹²⁹.

Pourtant, s'il nous semble qu'effectivement les textes viennent rompre avec une certaine perception du sérieux en littérature, la dimension spectaculaire, extravagante du burlesque ne nous paraît pas rendre justice à ce qui, dans les nouvelles, s'apparente davantage à l'idée de grotesque et de trivial : grotesque dans son étrangeté et son outrance, trivial dans sa banalité et sa familiarité. À ce propos Pak Hyesang écrit : « [les auteurs] rejettent la reproduction de la réalité du roman moderne et, au contraire, placent la fiction au centre. Plutôt que la vraisemblance ils soulignent la contingence, l'adhésion au réel est traitée comme grotesque¹³⁰ ». Cette

128 Chŏn Sinjae dir, *Han'gug-ŭi usŭm munhwa*, Sŏul, Somyŏngch'ulp'an, 2008, p.44

129 Maurus, Patrick, « Postface », *Une famille à l'ancienne*, Arles, Acte Sud, 2016, p.277

130 Pak Hyesang, *2000 Nyŏndae hŭigŭkchŏk sosŏr-ŭi kibŏp yŏn'gu : Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu-ŭi tanp'yŏn sosŏr-ŭl chungsim-ŭro*, *Ibid*, « 근대 소설의 재현의 방식을 거부하고 오히려 허구성을 전면에 내세운다. 개연성 대신 우연성을 강조하고 현실의 꺾진성은 그로테스크한 환성으로 처리한다 », p.1

dimension grotesque est particulièrement visible chez Ch'ŏn Myŏnggwan, notamment dans la corpulence de ses personnages, que ce soit le mari de la narratrice de « Frank et moi », ou le frère du narrateur d'*Une famille à l'ancienne*. Le lecteur peut découvrir dans ce dernier roman la scène grotesquement drôle de deux frères de plus de quarante ans, se disputant comme des enfants. L'âge des personnages, induit depuis le titre du roman, vient jouer un rôle central dans la construction du grotesque. Car c'est de l'inadéquation entre les attentes sociales et leurs actions que surgit le risible :

Je me suis arrêté un instant, haletant, je l'ai regardé en colère et je suis descendu de son ventre, et j'ai sorti une cigarette. Des déchets de soupe de poulet étaient collés çà et là sur mes vêtements et du sang salé coulait de mon nez sur ma bouche. Autour de moi, le salon où deux hommes d'âge moyen s'étaient battus entremêlés était dans le plus complet désordre. Allongé sur le sol, essoufflé, O Hamma s'est redressé et a roté bruyamment¹³¹ (p.23).

Dans cet enchevêtrement de nourriture, de corps, de bruits corporels, mis en contraste avec l'âge moyen des personnages, le grotesque n'est que trop visible. Cette trivialité des personnages ne cesse de ramener le lecteur du roman au ridicule de la situation, les personnages rotent, pètent et le comble est peut-être la description minutieuse du narrateur de ses excréments. L'emploi dans le texte d'un vocabulaire très oral, avec beaucoup d'interjections que le traducteur prend soin de restituer en français, souligne cette dimension humoristique triviale du roman. À travers des « *ch'am* » ou des « *Hŭigu* » le langage quotidien, voire clairement familier, fait son apparition dans le récit. Il vient rompre avec la langue écrite, traditionnellement différente de la langue orale. La description que le narrateur, Réalisateur O, fait de son père donne un bon aperçu de l'utilisation de ces éléments triviaux : « Comme sa vie, sa silhouette dans un costume sur un corps peu présentable était aussi grotesque

131 «고령화 가족», «나는 잠시 싸움을 멈추고 씹대며 노려보다 그의 배 위에서 내려와 땀배를 꺼내물었다. 닭죽 찌꺼기가 옷 여기저기 묻어 있었고 입으론 짹짹한 코피가 흘러들었다. 둘러보니 두 명의 중년 남자가 뒤엉켜 싸운 거실은 이미 난장판이 되어 있었다. 바닥에 누워 숨을 몰아쉬던 오함마는 자리에서 일어나며 길게 트림을 했다 », p.23

qu'un épouvantail¹³². » (p.139). Le corps du père est ainsi déshumanisé. C'est dans ce contraste entre le costume, habit formel, et le corps, trivial, que naît le comique grotesque du texte. De même Ch'ŏn Myŏnggwan, sous le costume romanesque et littéraire, développe un langage et des personnages triviaux, qui viennent rompre avec la tonalité traditionnelle des romans. Bernard Sarrazin dans son livre *Le rire et le sacré*, définit ainsi ce mode de comique :

Le grotesque est une forme de comique entre sérieux et risible, instable, tirant d'un côté ou de l'autre, un tragique allant au dérisoire, ou un comique altéré, fêlé. Il provoque un rire qui peut être mêlé d'horreur, comme d'un humour qui ne parviendrait pas à se détacher de la réalité qu'il veut exorciser ; on ne sait plus si le rire qu'il produit est libérateur ou anxiogène. La dérision moderne se caractérise tout autant par ce brouillage des signes, cette indécidabilité du sens, que par son caractère négatif et négateur.

C'est bien ce rapport problématique à la réalité triviale, cette dérision mêlée de rire et d'horreur que l'on peut lire chez l'auteur d'*Une famille à l'ancienne*. C'est dans cette instabilité du grotesque que le rire du lecteur peut naître, car on le trouve toujours là où l'on ne s'y attend pas. On retrouve un procédé similaire chez Pak Min'gyu. Dans « Castella », notamment, le corps des personnages vient toujours rattraper, telle la réalité, les envolées de l'intrigue. Le narrateur est, par exemple, dans l'impossibilité d'aller échanger son frigo, victime de problèmes intestinaux après avoir fini l'intégralité de sa glace (p.14). Il réfléchit plus tard à son devoir envers l'humanité, tout en versant le contenu d'une bouteille de lait périmée dans l'évier. La trivialité ordinaire des situations vient toujours faire contraste, rupture, avec le surgissement du fantastique, provoquant le rire du lecteur. Le corps humain, lui-même, ne devient guère plus que de la viande à conserver :

D'une voix administrative, j'ai récité « Recommandation de températures des autorités sanitaires pour la réfrigération des aliments. » Le lait (pasteurisé), 0-10°C ; les viandes de bœuf, de porc et de poulet, -2-0°C ; poisson et fruits de mer, 3-6°C ; produits à base de viande et poisson transformés, 10°C et en dessous, tofu et gelée, 0-10°C ; fruits 3-6°C ; légumes (choux, laitue), 7-10°C. Lequel souhaiteriez-vous ?

132 «고령화 가족», «... 아버지의 인생만큼이나 불품없는 체구에 양복을 걸쳐놓은 모습이 허수아비처럼 우스꽝스럽다 », p.140

Mmh... Il n'y a pas pour les humains ? Non. Mon père s'est gratté la tête et a réfléchi pendant un moment. Bon, de toute façon, je suis plutôt de la viande non¹³³ ?
(p.27)

La trivialité des situations, même les plus insensées, introduit un comique de l'inattendu, de l'incongruité. Ce passage illustre admirablement cette intrusion systématique d'éléments triviaux dans l'intrigue. Le trivial prend tout l'espace et vient dire le cycle de la vie, de l'univers. On retrouve la même description minutieuse des fonctions corporelles dans « Faites Ah, Pélican ! » :

C'est l'aube qui m'a réveillé. À cause de l'envie d'uriner. Ma vessie gonflée était aussi pleine d'eau que le réservoir. La fauteive était la bière bue hier soir. Comme un chiot énervant, les ronflements de mon patron me suivirent jusqu'aux toilettes, cha cha cha, à l'extérieur la pluie tombait toujours. Le filet d'urine, long et chaud comme les pluies de mousson, passa à travers mes tuyaux pour s'infiltrer dans la terre¹³⁴. (p.138)

À partir de l'urine la réflexion du narrateur conduit à une description du cycle de l'eau, du monde, voire de l'univers. Les échelles sont brouillées, le trivial devenant l'origine de toute l'écriture. Dans ce passage, on remarque un élément récurrent aux textes de Pak Min'gyu, la comparaison entre des fonctions biologiques et des lieux ou des phénomènes. Le corps devient l'image du monde qui l'entoure, les fonctions corporelles viennent rythmer et ordonner les rapports des personnages au monde, au cosmos. Dans le même temps apparaît une forme de distanciation entre le personnage et son corps. Le corps objectivé devient une mécanique désincarnée, déshumanisé. On peut y lire une des conséquences du désengagement social des personnages des

133 Cette énumération fait écho à la blague de l'éléphant dans un frigo, elle fait partie des choses apprises par les jeunes Coréens, au collège, en préparation à l'examen d'entrée de l'université. « 카스테라 », « 사뭇 행정적인 어투로 나는 <식품의약품 안전본 부가 권장하는 식품의 냉장보관 온도조항>을 낭독해주었다. 우유 (살균제품)는 0~10°C, 소 · 돼지고기 닭고기 -2~0°C, 생선 어패류는 3~6°C, 어육 가공품은 10°C 이하, 두부나 묵은 0~10°C, 과일류는 3~6°C, 채소류 (배추, 상추)는 7~10°C 인데 어떤 걸 원하세요 ? 저기... 인간을 없냐 ? 없어요. 잠시 생각에 잠겨 있던 아버지가 머리를 긁적이며 말했다. 뭐, 아무래도 육류 쪽이 아니겠니 ? »

134 « 카스테라 », « 잠을 깬 것은 새벽이었다. 요의(尿意) 때문이었다. 팽팽해진 아랫배가 물이 불어난 저수지처럼 무겁고 대책 없었다. 어젯밤 마신 맥주가 원인이었다. 귀찮은 강아지처럼, 사잠의 코고는 소리가 화장실까지 따라왔다. 차차차. 밖에는 여전히 비가 내리고 있었다. 장마처럼 길고 후덥지근한 소변이 하수관을 통해 지구 속으로 스며들었다 »

nouvelles.

Chez Pak Min'gyu comme Ch'ŏn Myŏnggwan des formes de grotesques et de trivialités surgissent dans les textes, entre sérieux et risibles, elles provoquent le rire du lecteur. Se met alors en place dans les textes une dérision systématique qui vient s'attaquer au monde contemporain et aux références culturelles communes aux lecteurs et aux auteurs.

2- La parodie comme forme de dérision chez Ch'ŏn Myŏnggwan

La parodie est, selon Brecht, un des outils de distanciation permettant une rupture du régime d'identification du spectateur, et dans notre cas du lecteur, avec les personnages et l'intrigue. Cette utilisation de la parodie est une des caractéristiques de l'humour des auteurs de cette génération :

Il a un caractère différent du comique conventionnel jusque-là utilisé dans les satires et les romans réalistes. En d'autres termes, son point de départ est le renouvellement de l'origine du rire, la transgression et le renversement. Ainsi, l'effet comique, plutôt que d'apparaître dans un personnage ou un événement, se concentre sur "la légèreté qui franchit les barrières solidement installées devant nos yeux, une forme d'attitude légère". C'est une situation dans laquelle l'allégorie et le côté amusant de l'humour allégorique et parodique sont mis en valeur, face à la critique sociale et la morale, objets de la satire¹³⁵.

L'intrusion du grotesque et du trivial dans les nouvelles est souvent mise au service d'une dimension parodique qui s'empare des codes et des références à la culture populaire. Un détournement à l'aspect iconoclaste. La parodie est définie comme une imitation tournée au ridicule, elle est, chez Ch'ŏn Myŏnggwan, un des principaux ressorts du comique. Ainsi, dans « Frank et moi », le mari s'amuse à imiter les célébrités de la télévision coréenne et danse de façon risible pour faire rire sa femme.

135 Pak Hyesang, 2000 *Nyŏndae hŭigŭkchŏk sosŏr-ŭi kibŏp yŏn'gu : Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu-ŭi tanp'yŏn sosŏr-ŭl chungsim-ŭro*, *Ibid*, « 이는 종래의 희극적 기법으로 주로 사용되었던 풍자나 세태소설과는 다른 성격을 지닌다. 말하자면 웃음의 원천이 전복과 일탈이라는 새로움에서 출발한다는 점이다. 즉 희극적 효과가 인물이나 사건의 희극적 요소에서 발생하기보다는 “눈앞에 펼쳐진 견고한 경계를 넘나드는 경쾌함, 일종의 태도로서의 가벼움을” 중심으로 한다. 사회비판과 교화를 목적으로 현실을 풍자하는 방식보다 패러디와 알레고리의 유희적, 유티적 희극성이 부각되는 것도 그러한 맥락이다 », p.5

Toute la nouvelle peut se lire comme une parodie des films de série B et elle regorge d'images caricaturales. On peut citer à ce propos l'exemple du Frank, mafieux, haïssant les Coréens depuis qu'il fut forcé de manger du *kimch'i* par la mafia, ou encore le père de la petite-amie de Frank, suisse nazi et raciste. Cette utilisation répétée de clichés donne à la nouvelle une dimension clairement parodique qui est à l'origine du rire du lecteur. En particulier dans la mesure où la narration, dans son dédoublement de l'intrigue, tourne en dérision le voyage du mari de la narratrice au Canada, ses aventures deviennent le tableau parodique d'un mauvais film d'action. L'auteur use du même procédé dans son roman *Une famille à l'ancienne*. Entre divorces, tromperies et révélations de secrets enfouis, les multiples allusions aux *dramas* coréens soulignent la dimension parodique des aventures de la famille du réalisateur O. La narration dans le roman accentue également cet aspect parodique, le narrateur apportant un regard qui se veut désabusé et distancié sur le monde. On peut relever également l'apparition de références à la culture populaire coréenne et l'imitation que le frère du narrateur, O le Marteau, s'obstine à réaliser, reprenant les clichés des émissions télévisées populaires en Corée. La dimension parodique du récit et l'humour qui en résulte peuvent se lire dans la longue description du scénario d'un des films pornographiques tourné par le narrateur, qui s'étend sur trois pages (pp.264-266) et la description qu'il fait de son travail :

Je filmais en portant les *boots* de Père. Je filmais des situations normales, je filmais aussi des situations anormales, je filmais des positions sur le ventre et aussi sur le dos, des *cunnilingus* et des *blowjobs*, je filmais aussi des pénétrations *reverse*. Quand elle n'enlevait pas le *panty*, je tonnais comme un voyou contre la jeune actrice qui se plaignait « Merde, faut l'enlever, rien que du noir » et tout en gardant mon calme, je la forçais à tourner. (p.191)

L'insertion des mots anglais dans le passage vient accentuer la dimension parodique, car ils introduisent un élément étranger qui permet de tourner en dérision, avec l'accumulation, le travail du narrateur. C'est à travers cette accumulation de références culturelles parodiques, souvent inattendues et en contrepoint avec l'intrigue, que Ch'ŏn Myŏnggwan construit la dimension humoristique de ses textes. Le grotesque devient un des outils mis au service de cette dimension parodique. En outre, au contraire de la satire qui, par la précision de son objet et de son message,

suppose une connaissance commune du contexte de la part de l'auteur et des lecteurs, la parodie peut se comprendre alors même que le lecteur n'a pas connaissance de sa cible. En effet, il n'est pas nécessaire de connaître le comédien Nam Powon, pour trouver risible son imitation dans *Une famille à l'ancienne*. Le comique naît de la dérision parodique des textes, qui peut se comprendre, du moins dans une certaine mesure, indépendamment de son contexte, car elle fonctionne sur une mise à distance narrative au sein même du roman. Les procédés narratifs de « Frank et moi » et *Une famille à l'ancienne*, à savoir des narrations à la première personne par des narrateurs qui se distancient de leurs environnements, suffisent à suggérer au lecteur la dimension parodique des textes.

Au contraire de Ch'ŏn Myŏnggwan, les nouvelles de Pak Min'gyu, dans leur utilisation du trivial, ne reposent pas sur une dimension parodique. Les références à la culture populaire et la trivialité des situations viennent davantage apposer un contrepoint au fantastique des nouvelles. Cependant, en considérant la dérision du premier et la trivialité du second, nous pouvons proposer une lecture de l'humour dans les nouvelles comme un système de dissonances venant rompre systématiquement les attentes du lecteur.

3- Du micro au global, le changement d'échelle comme origine du rire

Nous proposons d'analyser ici le processus humoristique des nouvelles comme un processus de *dissensus* à l'origine du dédoublement et de la construction d'une autre voix, d'un autre discours. Ce contrepoint trouve sa source dans l'utilisation du grotesque, du trivial, de la parodie, du micro, mais seulement parce que ces éléments viennent contredire, viennent construire un équilibre avec une échelle plus grande dans les textes, du macro, de la globalité, du registre soutenu. Pak Hyesang analyse ainsi le phénomène chez Pak Min'gyu :

Ses romans sont un monde d'allégories fabriqué par la langue et l'imagination subversive autour des objets. L'insertion de textes extérieurs au roman supprime la limite entre le fantastique et la réalité, les frontières des genres et révèle l'existence d'une grammaire narrative subversive. Les ellipses irrégulières, les énumérations et les répétitions, les collages, montages, etc. en accompagnant la plaisanterie

langagière constante, font apparaître le comique dans le texte. En outre, l'incorporation de la culture populaire représente un sujets marginal, d'*outsider*, dans la littérature.¹³⁶

Car, comme nous avons pu le voir, il existe dans la tradition littéraire confucéenne en Corée une distinction très net entre les sujets dignes d'apparaître dans les textes et ceux, triviaux, qui en sont exclus. La culture populaire fait, bien sûr, partie du second groupe. Dans « Castella » comme dans « Faites Ah, Pélican ! » on retrouve cette apparente irrégularité narrative, avec le collage de passages encyclopédiques sur l'histoire du frigo par exemple, ou encore le choc des registres de langues. Ainsi, l'urine qui réveille le narrateur dans « Faites Ah, Pélican ! », est un mot en caractère chinois classique *yoŭi* (유의, 尿意), qui n'est pas couramment employé à l'oral en coréen. La situation devient risible, car sa trivialité est accentuée par le registre de langue soutenu employé par l'auteur. De même, la coalition des citoyens des pédalos-canards est doublée de *hancha* dans le texte (世界市民 聯合, *segye simin yŏnhap*, 세계 시민 연합, p.138), ce qui donne un aspect très officiel au titre en oxymore avec l'image des pédalos-canards. Ce jeu de l'auteur avec les registres de langues s'empare de la tradition littéraire coréenne pour la détourner est caractéristique de l'humour des nouvelles. La dimension officielle apportée par les caractères sino-coréens est systématiquement désacralisée et tournée en dérision par l'aspect risible, trivial, des situations de l'intrigue. Le même procédé peut s'observer dans « Castella », en particulier dans l'utilisation d'un vocabulaire soutenu, accompagné de la transcription en *hancha*, pour personnaliser le frigo qui accompagne le narrateur. L'objet devient « une personnalité » (*in'gyŏk*, 인격, 人格, p.17) et il a un « droit de parole » (*parŏn'gwŏn*, 발언권, 發言權, p.19). Par ailleurs, la trivialité des situations s'inscrit systématiquement en contrepoint de considérations plus globales sur l'humanité et l'univers. Dans cette nouvelle où le

136 Pak Hyesang, 2000 *Nyŏndae hŭigŭkchŏk sosŏr-ŭi kibŏp yŏn'gu : Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu-ŭi tanp'yŏn sosŏr-ŭl chungsim-ŭro*, *Ibid*, « 그의 소설은 언어와 사물에 대한 전복적인 상상력이 빚어내는 알레고리의 세계이다. 시간적 인과율의 흐름을 끊는 병렬적 구성과 환상과 현실의 경계를 무화하고 장르적 경계를 허무는 소설 외적인 텍스트들의 삽입은 기존 서사문법에 대한 전복성을 여실히 드러내준다. 무규칙 행갈이, 나열과 반복, 콜라주, 몽타주 등의 기법 등은 끊임없이 이어지는 유희적 농담의 언어들과 어우러져 희극적인 효과를 발생한다. 또한 대중문화의 수용은 아웃사이더로서의 하위 문화적 주체를 대변하고 있다 », p.i

frigo devient l'allégorie du monde, les changements d'échelles sont à l'origine de l'humour perçu par le lecteur. Leur accumulation produit un effet d'indistinction et d'abstraction de ce qui devient seulement des mots, des concepts. Quand le frigo est pourvu d'une personnalité le père du narrateur est, lui, conceptualisé, objectivé, par des guillemets : « Parce que cette chose qu'on nomme "père" était une existence très compliquée »¹³⁷ (p.26). La superposition et le collage de concepts globaux et de vocabulaire soutenu avec des éléments triviaux et des situations du langage quotidien, produit un effet de brouillage qui questionne la réalité du monde contemporain, restructurant le sensible et ouvrant une voie alternative à la compréhension de la société.

Les changements d'échelles à l'origine de l'humour introduisent une forme de discordance qui, selon Bernard Sarrazin, « [introduit] dans le discours totalisant de la foi, la faille, l'énigme, le trouble¹³⁸. » Dans ce rapport entre le rire et le sacré, c'est-à-dire le sérieux, l'absolu ; l'humour, c'est « raconter pompeusement des choses comiques¹³⁹ », selon la définition de Baudelaire. Nous pouvons nous arrêter un moment sur ce verbe « raconter ». À l'origine de la discordance dans les textes, se trouve des procédés narratifs qui permettent, dans leur dédoublement de l'intrigue, d'introduire les changements d'échelles. Les textes de Ch'ön Myōnggwān illustrent parfaitement la manière dont la mise en forme narrative introduit les changements d'échelles dans les textes. Dans un passage, le narrateur se réveille en découvrant son frère qu'il prend, un instant, pour l'apparition d'Hemingway :

O le Marteau mettant les vêtements d'O le Marteau, cela n'a rien d'étonnant. Cette canaille condamnée cinq fois, cet obsédé sexuel qui s'est masturbé dans le *panty* de sa nièce... comment confondre à ce point le prestigieux prix Nobel avec ce type-là ! L'influence de l'alcool est vraiment terrible. Alors Hemingway, non, O le marteau a ouvert à nouveau la bouche d'une voix grave :
-En lisant *Le Vieil Homme et la Mer*, j'ai mûrement réfléchi. Qui suis-je ? Est-ce que je suis un vieil homme malchanceux qui perd un combat à mort pour protéger le poisson qu'il a attrapé, est-ce que je suis le requin qui sent l'odeur du sang et le convoite pour dépouiller le vieil homme de ce poisson ?

137 « 카스테라 », « 이 <아버지>란 것은 무척이나 복잡한 존재였기 때문이다 »

138 Sarrazin, Bernard, *Le rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée De Brouwer, 1992, p.16

139 Bernard Sarrazin, *Le rire et le sacré, Ibid*, p.26

O le Marteau a dit qu'il a lu *Le Vieil Homme et la Mer* ? (quel bobard!) (p.140)

D'une part, la superposition de la figure grotesque du frère du narrateur et de l'écrivain est un bon exemple du comique qui naît de la discordance, des changements d'échelles. Le lecteur peut toujours lire, en creux de l'intrigue, un ensemble de références et d'images qui viennent élargir le champ du texte et introduire une dimension globale tout en déréalisant le déroulement de l'histoire. La comparaison, refusée par le narrateur avant même d'être posée, empêche le lecteur de s'identifier au personnage et le force à considérer avec distance la scène. D'autre part, les commentaires sarcastiques du narrateur et les questions rhétoriques viennent rompre la trame du récit, retirant toute crédibilité aux réflexions existentielles du personnage. Le narrateur, trop assuré de sa bonne foi, impose son point de vue à la narration qui empêche le lecteur de s'identifier à tout autre personnage, cependant, avec le déroulement du récit, le point de vue du protagoniste est lui-même mis à distance par l'absurdité et l'inadéquation de ses actions. L'humour naît donc de ce double procédé de distanciation, d'abord contenu dans la narration, puis débordant cette dernière. Il ne reste alors plus rien de crédible dans le roman et toutes les tentatives du texte pour entrer dans le pathos sont empêchées par une dérision, un contrepoint systématique. C'est seulement après la déconstruction de tous les repères narratifs dans un rire subversif que l'auteur réintroduit une dimension d'identification à son texte, qui est à chercher du côté du trivial, ou plutôt de la simplicité. En ce sens, au contraire de la théorie de Bergson, le rire ne détruit pas toute forme d'empathie pour les personnages, au contraire, réapparaît une forme de sympathie pour le narrateur qui fait fi de son caractère antipathique. On peut la lire dans la description de sa relation avec le nouveau compagnon de sa mère : [Cette première conversation] avait consisté en totalité à se demander si on préférerait faire bouillir les pâtes "sans rien" et à dire que c'était "en effet des pâtes Samyang", mais c'était une conversation importante qui confirmait que nous avons tous les deux le goût des pâtes. » (p.230). C'est à partir du bas, du quotidien, du trivial, que peut renaître une forme de reconnaissance du lecteur pour les personnages de l'histoire, elle est doublée d'un humour qui souligne le côté dérisoire de la situation sans en retirer toute sa sentimentalité.

En ce sens, les changements d'échelles à l'origine de l'humour, composés de

superpositions de registres ou de concepts opposés, s'ils commencent par faire table rase des valeurs communément admises, en les traitant avec dérision, reconstruisent, à terme, une forme d'empathie dans les textes. Cette forme d'empathie ouvre la voie à une nouvelle forme de rapport à l'autre et au monde. Une nouvelle altérité, donc, qui n'est plus dans la relation immédiate, mais dans un rapport distancié et réfléchi, reconnaissant le comique et l'absurdité du monde, sans pour autant tomber dans une relativisation systématique. La conclusion de « Castella » nous permet d'illustrer parfaitement cette nouvelle forme de rapport au monde. Le narrateur découvre avec surprise une part de gâteau à la place de l'univers contenu dans le frigo et, sans abandonner son étonnement, il déguste ce gâteau comme une compensation, en versant des larmes de pardon. Cette dernière situation, absurde, laisse place cette fois à l'émotion, mais une émotion comme surprise de sa propre absurdité.

III- MISE EN PERSPECTIVE DES RIRES COREENS DANS LES NOUVELLES

A- La contextualisation des auteurs : une tradition du risible dans la littérature coréenne

Notre analyse en détail du rire dans les nouvelles de Pak Min'gyu et Ch'ön Myönggwan va nous permettre à présent d'établir les rapports qu'ils entretiennent avec la tradition du risible dans la littérature en Corée. Car, si le rire est un phénomène universel, comme le souligne Alain Vaillant¹⁴⁰, ses déclinaisons et ses enjeux sont eux profondément ancrés dans les différentes cultures et contextes socio-historiques. Cette dernière partie permettra donc de dresser un tableau des rapports de la littérature à la société en Corée du Sud et des implications de l'apparition de cette nouvelle forme d'humour comme laboratoire de la société contemporaine¹⁴¹. Un humour comme processus de *dissensus*, qui introduit une distance sans rompre avec une certaine empathie pour les personnages, il se dérobe à l'interprétation tout en construisant une connivence avec le lecteur.

1- Remarques sémantiques préliminaires

La caractérisation coréenne de l'humour pose en premier lieu un problème sémantique. Bien que cette affirmation soit vraie dans la plupart des langues, le cas coréen soulève, par ailleurs, la question de l'introduction de termes plus tardifs, issus des cultures occidentales. Ils vinrent, en effet, se superposer aux termes déjà employés, eux-mêmes issus de vocabulaire sino-coréen, coréen ou même japonais. Il n'est pas question ici, bien entendu, de partir à la recherche de la définition originelle de ce qu'est « l'humour » en Corée, ce serait considérer une langue comme un tout immobile et absolu que tout emprunt extérieur viendrait éloigner de sa nature véritable. Mais il paraît nécessaire de s'interroger, un moment, sur les différentes

140 Vaillant, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], *Ibid*

141 Barrere, Anne, Martuccelli, Danilo, *Le roman comme laboratoire*, Villeneuve d'Ascq, Presses Universitaires du Septentrion, 2009, 373p.

combinaisons de mots qui permettent de parler du risible, et sur la manière dont il est défini dans les recherches universitaires. Dans un de ses articles, Yi Toyön, universitaire ayant beaucoup travaillé sur la question du comique dans la littérature coréenne, propose la liste des termes suivants : le comique à dimension didactique (*kolgye*, 골계, 滑稽), le rire (*usŭm*, 웃음), l'humour (*yumŏ*, 유머), humour (*haehak*, 해학, 諧謔), la satire (*p'ungja*, 풍자, 諷刺), l'antiphrase (*panŏ*, 반어, 反語), le paradoxe (*yŏksŏl*, 역설, 逆說), l'ironie (*airŏni*, 아이러니), le cynisme (*sinisijŭm*, 시니시즘), les traits d'esprits (*kiji*, 기지, 機智), Les traits d'esprits (*wit'ŭ*, 위트), le sourire moqueur (*choso*, 조소, 嘲笑), la raillerie (*chorong*, 조롱, 嘲弄), le sourire sarcastique (*naengso*, 냉소, 冷笑)¹⁴². À la lecture de cette énumération, à laquelle nous pourrions notamment ajouter le *nonsense*, nous pouvons noter deux choses. D'une part quatre des treize termes sont des mots anglais transcrits en alphabet coréens et qui ont donc été introduits en Corée au moment de la modernisation et de l'ouverture du pays aux littéraires étrangères à partir de la colonisation japonaise. D'autre part, une partie de ces mots vient redoubler les termes coréens. En effet *wit'ŭ*, transcription de *wit*, vient redoubler la définition de *kiji*, mot, lui, sino-coréen. De même, l'ironie a le même sens que *panŏ*, son équivalent coréen. Au contraire, si nous considérons le concept qui nous intéresse, à savoir l'humour, ou *yumŏ*, il redouble le terme *haehak*, dans sa traduction française, mais sa définition est différente. En effet, *haehak* est un terme sino-coréen et signifie la peinture des aspects négatifs de la vie ou de l'humanité, dans un rire léger et innocent. Si le terme *yumŏ* a été conservé en coréen, c'est donc parce qu'il introduit quelque chose de nouveau, d'intraduisible, comme le souligne Zo Zayong, dans son article « L'humour dans l'art populaire coréen » :

En général, on s'efforce de chercher la correspondance entre les expressions des uns et des autres et, en fin de compte, le mot occidental « humour » est devenu une sorte de terme général pour exprimer l'art du ridicule et le rire dans l'art. Tout en sachant bien que le *haehak* des Chinois ou le mot *mŏt* (멋) des Coréens ne correspondent pas parfaitement à l'humour, nous avons fini par admettre tel quel le terme

142 Yi Toyön, « Kungmunhak yŏn'gu-e issŏ hüigŭksŏng-ŭi "kaenyŏm"-gwa "pŏmju" sŏljŏng-ŭl wihan yebijŏk siron », *Inmun nonch'ong*, vol. 65, 2011, p.463

occidental¹⁴³.

Pourtant, une fois introduit en coréen à partir, vraisemblablement, du français compte tenu de l'absence du H aspiré anglais, le terme *yumŏ* dérive de sa définition originelle pour désigner le rire et la blague en particulier. Dans les articles universitaires, c'est le terme *hŭigŭksŏng* (희극(喜劇)성), traduit par « comique » dans les dictionnaires, qui se rapproche le plus de la définition d'humour en français. En effet si *hŭigŭk* est bien une comédie, en opposition à la tragédie dans le genre théâtrale, *hŭigŭksŏng* désigne lui le caractère comique, la présence de risible dans une œuvre. Par ailleurs, un grand nombre d'articles et d'ouvrages qui cherchent à définir et analyser l'humour dans la littérature et la culture coréenne fondent leurs études sur des définitions occidentales et des théorisations du rire issues d'académiciens américains, anglais, allemands ou français. Le texte de Theodor W. Adorno, penseur marxiste allemand, « Is Art Lighthearted ?¹⁴⁴ », a, par exemple, été cité comme référence dans au moins deux articles d'Yi Toyŏn sur l'humour dans la littérature coréenne¹⁴⁵. Nous pouvons également relever de nombreuses références faites à Bakhtine¹⁴⁶. Que ce soit dans les théories ou dans les termes employés, l'humour est donc une catégorie problématique en Corée, puisque la plupart des termes qui servent à en parler viennent des langues anglais ou française, avant de passer par le Japon, pour finalement arriver dans le vocabulaire coréen au moment de la colonisation¹⁴⁷. Bien que le propos ne soit pas ici, de proposer une analyse sémantique et étymologique de chacun de ces termes, il est nécessaire de souligner leur pluralité, voire parfois leur redondance. Le champ sémantique du rire en coréen

143 Zo, Za-yong, « L'humour dans l'art populaire coréen », *Revue de Corée*, vol. 9, n°1, printemps 1977, p. 36

144 Theodor W. Adorno, "Is Art Lighthearted?," *Notes to Literature*, Volume Two, trans. By Shierry Weber Nicholsen, New York: Columbia University Press. [1958], 1992

145 Yi Toyŏn, « Kungmunhak yŏn'gu-e issŏ hŭigŭksŏng-ŭi ''kaenyŏm''-gwa ''pŏmju'' sŏljŏng-ŭl wihan yebijŏk siron », *Inmun nonch'ong*, vol.65, 2011, p.463

Et

Yi Toyŏn, « hyŏndae p'ungja sosŏr- ŭi kyebo », *Han'guk munhak iron-gwa pip'yŏng*, *Ibid*, p. 281

146 Chŏn Sinjae dir, *Han'guk-ŭi usŭm munhwa*, *Ibid*, 594 p.

Et

Pak Hyesang, 2000 *Nyŏndae hŭigŭkchŏk sosŏr-ŭi kibŏp yŏn'gu : Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu-ŭi tanp'yŏn sosŏr-ŭl chungsim-ŭro*, *Ibid*, 106 p.

Et

Yi Toyŏn, « Kungmunhak yŏn'gu-e issŏ hŭigŭksŏng-ŭi ''kaenyŏm''-gwa ''pŏmju'' sŏljŏng-ŭl wihan yebijŏk siron », *Inmun nonch'ong*, *Ibid*, p.463

147 Chŏn Sinjae dir, *Han'guk ŭi usŭm munhwa*, *Ibid*, p.430

reflète les différentes aires linguistiques et culturelles avec lesquelles s'effectuèrent des échanges. Et donc, également, les différents contextes culturels au cours des siècles. Cela souligne également à quel point la notion de rire et ses évolutions entretiennent des liens avec son contexte. Il est à noter également le fait que les articles coréens sur le risible dans la littérature coréenne reposent en grande majorité sur des théories elles aussi issues des études littéraires occidentales. L'écrit humoristique ne renvoyait pas en effet, dans la littérature classique, à un genre bien défini, ce qui explique la relative absence de théories à son propos. Souligner le problème sémantique que pose l'humour en Corée, l'introduction récente du terme au moment de la colonisation, et ses rattachements aux théories occidentales, nous permettra de mieux comprendre les relations qu'entretiennent les auteurs de notre corpus avec la tradition du rire dans leur pays.

2- Le rire sérieux et didactique comme repoussoir

David Mesler dans son article sur l'origine de l'humour dans la littérature coréenne souligne le fait que l'humour appartient traditionnellement au domaine privé en Corée, quand la littérature est, elle, un acte public¹⁴⁸. La littérature confucéenne écrite en sino-coréen a pour but d'apprendre à se comporter dans la vie quotidienne¹⁴⁹ et le rire n'y trouve sa place que lorsqu'il a pour fin de transmettre un enseignement moral au lecteur. Les analyses de David Mesler des proverbes coréens à l'époque confucéenne permettent d'éclairer les enjeux du rire à l'époque de Chosŏn. Le rire dans la littérature classique n'est normalement pas dirigé contre les institutions sociales, mais contre l'individu qui ne remplit pas son rôle dans la société ; et si les proverbes en eux-mêmes, contiennent effectivement des traits d'humour, quand ils l'évaluent, c'est de manière généralement péjorative :

Tu ris aux dépens des autres. /Après le rire, les larmes, /Il y a une lame dans le
rire. /Et les funérailles naissent des mots qui recherchent le rire. /Content du temps,

148 Mesler, David P., « Sources of Humor in Korean Literature », *Journal of Korean Studies*, *Ibid*, pp.124-125

149 Mesler, David P., « Sources of Humor in Korean Literature », *Journal of Korean Studies*, *Ibid* p.124

il sourit avec plaisir ; /Mais ses dents sont glacées dans le vent du Sud-Est¹⁵⁰.

Ainsi, il existe une grande tradition de la satire, ou *p'ungja*, dans la littérature confucéenne en Corée. Elle permet, en moquant des caractères, d'enseigner des valeurs morales aux lecteurs en provoquant un rire critique de différenciation. Cette tradition humoristique repose sur ce que Chŏn Sinjae qualifie de « plaisir riant¹⁵¹ » (*Unnŭn chŭlgŏum*, 웃는 즐거움), une appréciation par le rire de la stupidité et de la médiocrité. Un rire lettré, vertical, dont un des exemples est le texte *Ubuga* (우부가, 愚夫歌), écrit à la fin de l'époque Chosŏn par un auteur anonyme. En outre, les auteurs pratiquaient également des formes d'autodérision à caractère morale, afin d'exprimer leur modestie. Le rire, dirigé contre soi-même, ne se départit jamais de sa dimension didactique. L'œuvre du poète Pak Chiwŏn (朴趾源, 1737-1805) représente sans doute la meilleure illustration des enjeux du rire dans la littérature néo-confucéenne. Dans un contexte de bouleversement social dans la Corée du XVIII^e siècle, l'auteur écrit des récits de biographie, *chŏn* (전, 傳)¹⁵², mais plutôt que de louer les vertus confucéennes des membres de haut rang de la société, les *yangban* (양방, 兩班) il choisit, au contraire, de les trouver chez les petites gens en marge de la société. Ce renversement fait de son œuvre un exemple d'ironie critique, révélant les travers de son monde. Les *chŏn* sont par ailleurs un genre qui entretient une relation étroite avec l'expression humoristique, dans la forme des fausses biographies. Le genre, dans ses rapports avec la fiction, est considéré comme une des origines du « roman » moderne. Et pourtant, de deux choses l'une : premièrement, ce n'est plus l'idéologie néo-confucéenne et ses valeurs qui font l'objet d'une critique, elles sont au contraire la vérité absolue qui permet le renversement ironique des textes, puisqu'elles sont déplacées, des puissants aux marginaux ; deuxièmement, ses écrits satiriques ont valu à leur auteur une sanction des milieux lettrés, il est forcé de

150 D'après la traduction anglaise dans Mesler, David P., « Sources of Humor in Korean Literature », *Journal of Korean Studies*, *Ibid*, p.127

151 Chŏn Sinjae dir, *Han'guk-ŭi usŭm munhwa*, *Ibid*, p.35

152 « Récit relativement court en prose dépourvu de descriptions sinon sommaires, écrit dans l'intention de transmettre, sous certaines restrictions idéologiques, de manière plutôt linéaire et à travers quelques anecdotes seulement, jugées significatives, l'histoire de la vie d'un individu considéré exemplaire à quelque titre, et ce dans une optique didactique sinon édifiante », définition tirée de la préface écrite par Stéphane Bois, de l'édition de Park Ji-won, *La remontrance du tigre*, Fuveau, Decrescenzo éditeurs, 2017, p.8

présenter ses excuses pour son style jugé vulgaire et disparut par la suite du patrimoine littéraire coréen pour ne réapparaître qu'après la colonisation et l'abandon du modèle néo-confucianiste.

C'est également sous le joug colonial que le genre satirique gagne ses lettres de noblesse en Corée, avec la publication en 1930 d'un ouvrage sur la théorie de la littérature satirique (*P'ungja munhangnon*, 풍자문학론) écrit par le critique littéraire spécialiste de littérature anglaise Ch'oe Chaesŏ (최재서, 振載增, 1908-1964). Il est le premier d'une série de textes publiés à sa suite sur les satires. Selon son auteur, les satires sont le fruit d'une attitude critique, de rejet du monde, qui vise à modifier ou faire évoluer la société¹⁵³. En cela, la satire est un genre profondément ancré dans son époque qui se construit en réaction à l'état de la société et qui cherche à avoir un effet sur celle-ci. Nous pouvons par exemple citer le cas de Ch'ae Mansik à l'époque coloniale qui, en déroulant un discours ironique dans *Mon oncle idiot* (*Chisuk* 치숙, 1938) fait allusion en creux à une nécessité de développer le pays et son indépendance. Le genre satirique, qui se construit dans l'utilisation d'un rire ironique, fonctionne donc comme un contre-discours pour produire un effet performatif sur l'audience des lecteurs, modifier leurs opinions. Le rire est toujours mis ici au service du sérieux, l'ironie faisant appel à un point de vue absolu au-delà de ce qui est dit dans le langage¹⁵⁴. Ch'ae Mansik rejoint en cela Pak Chiwŏn, tous deux à l'origine d'un contre discours qui s'oppose à celui des autorités, ils se considèrent comme détenteur d'une vérité qu'ils cherchent à transmettre par le rire.

Or, comme nous avons pu l'observer, ni Pak Min'gyu, ni Ch'ŏn Myŏngwan, ne transcrivent dans leurs œuvres un contre-discours opposé à l'ordre social auquel ils résistent. Au contraire, les textes, dans leur force d'inertie, l'immobilisme des personnages, se refusent à la lecture d'un humour ironique et satirique, porteur d'une vérité sur le monde. Dans la superposition des points de vue et la faillite de l'espoir, l'humour, qui va se construire du côté du trivial, du grotesque, des corps, se dérobe à toute interprétation dogmatique. Pourtant l'humour qui se veut ostensiblement moderne des auteurs de la génération post-démocratisation entretient malgré tout des liens avec des formes et des genres classiques. Il n'est sans doute pas anodin que

153 Yi Toyŏn, « Hyŏndae p'ungja sosŏl-ŭi kyebo », *Han'guk munhak iron-gwa pip'yŏng*, *Ibid*, p.273

154 Colebrook, Claire, *Irony, The New Critical idiom*, *Ibid*, p.137

l'origine du roman soit à chercher du côté d'une forme ouvertement humoristique. Le sujet mérite donc une contextualisation littéraire précise qui permettrait de dessiner les contours de la tradition coréenne de l'humour. Une contextualisation encore difficile à trouver dans les travaux académiques actuels. Néanmoins il demeure une rupture chez les auteurs de notre corpus, ne serait-ce dans leur volonté assumée de rompre avec un certain classicisme littéraire.

3- Une filiation narrative

Les critiques en littérature coréennes s'accordent pour trouver, en opposition au sérieux des textes de la tradition confucéenne, une grande variété d'usages et de procédés humoristiques dans ce qui longtemps fut considéré comme la culture populaire et folklorique. Si cette division entre culture lettrée et culture populaire, à l'origine de la théorie du carnivalesque chez Bakhtine notamment, est désormais grandement remise en cause, une partition demeure néanmoins en Corée à travers la question de la langue d'écriture des œuvres. Alors que les textes des *yangban* sont écrits en caractère sino-coréens, ce qui leur donne un aspect public et une légitimité, ceux qui n'appartiennent pas à cette catégorie circulent de façon orale, ou, à partir du XV^e siècle, en *hangŭl* (한글), l'alphabet du peuple. Ils sont considérés comme en deçà des préoccupations des lettrés. Or, quand les satires, en caractère sino-coréens, ont pour premier enjeu de guider le lecteur sur la bonne voie morale, les récits populaires sont eux joués, contés, narrés, avant tout pour divertir le spectateur et le rire joue un rôle central dans cette entreprise. Plusieurs études soulignent l'importance de l'humour dans les chants narratifs des rites chamaniques, la chanson narrative et, plus tard, le *p'ansori*¹⁵⁵. La dimension parodique n'est d'ailleurs pas étrangère aux rites chamaniques qui ressemblent parfois fortement à des cérémonies bouddhiques, tournées en dérision par l'emploi de formules erronées par exemple. Dans l'article de Michael Pettid¹⁵⁶, par exemple, les rites chamaniques puis les *p'ansori* deviennent des moyens pour le peuple, à travers un rire subversif, de contourner les restrictions sociales et de protester contre l'ordre établi. Pourtant, s'il

155 Catégories issues de l'ouvrage de Cho dong-il et Bouchez Daniel, *Histoire de la littérature coréenne, des origines à 1919*, Poitiers, Fayard, pp.306-316

156 Pettid, Michael J., Entertainment and Empowerment : The Shamanic Tradition of Humor in Korean Literature, *Acta Koreana*, vol. 5, n°1, 31 juill 2002, p.45-64

est impossible de nier l'aspect subversif du rire dans ces chants narratifs, où les spectateurs ont l'occasion de se moquer des puissants, il nous semble que souligner, derrière l'humour, la dimension sérieuse de protestation sociale, serait nier la visée première de ces représentations : le divertissement. En nous appuyant sur les propos d'Alain Vaillant, nous proposons au contraire de considérer que le risible est le centre de ces œuvres humoristiques, son aspect subversif venant ensuite comme un effet secondaire du rire¹⁵⁷. C'est ce qui constitue la principale différence entre les satires, en sino-coréen, où l'usage de procédés humoristique est toléré parce qu'il sous-tend une intention didactique.

Le cas du *p'ansori* est à distinguer ici puisque ce récit oral apparu au XVII^e siècle se place à la croisée des récits populaires et de la morale confucéenne, s'adressant tout autant à une audience de lettrés que de gens du peuple¹⁵⁸. Si le *p'ansori* peut ainsi dépasser les divisions sociales, c'est notamment, parce qu'il utilise « le langage plein de vivacité des gens ordinaires, combiné avec une grâce simple¹⁵⁹ ». C'est à travers la langue que le genre introduit des codes multiples parfois contradictoires. Nous pouvons donc proposer une lecture des enjeux du rire sérieux ou divertissant, en relation avec la langue employée dans les récits. Or, Pak Min'gyu comme Ch'ŏn Myŏnggwon jouent avec les registres de langue, déplaçant l'emploi des *hancha* sur des mots ordinaires, ou au contraire, insérant des expressions populaires de façon incongrue. Une pratique ancienne qui introduit une filiation avec une tradition du rire. Les registres de langue, ainsi malmenés, deviennent l'origine d'un rire divertissant, qui est à rapprocher davantage des récits narratifs que des satires confucéennes. En effet, ce dernier se dérobe à toute tentative de lecture en creux d'une leçon moralisante. La structure narrative des nouvelles, dans son utilisation de la dérision qui transparaît particulièrement dans la langue, est construite d'une manière que nous pouvons rapprocher des chants narratifs traditionnels et du *p'ansori*. Ce rapprochement a été fait, notamment, par Chŏn Sinjae et Michael J. Pettid. Ce dernier établit un lien entre le « double discours »

157 Vaillant, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], *Ibid*

158 Cho dong-il et Bouchez Daniel, *Histoire de la littérature coréenne, des origines à 1919*, *Ibid*, p.313

159 Lee, Peter H, *A History of Korean Literature*, U-K, Cambridge University Press, 2003, « combine the vivacious language of the common people combined with a simple grace », p.288

présent depuis les rites chamaniques, le *p'ansori* jusqu'aux textes plus contemporains¹⁶⁰. Or, ce double discours qui est à l'origine de la distanciation humoristique dans les récits, trouve son origine dans les techniques narratives. Les récits narratifs, transmis par une chamane ou un conteur, fonctionnent comme un double discours, car le mode de narration comporte déjà une mise à distance inhérente. Les personnages, tantôt incarnés, tantôt moqués, sont moins les protagonistes des représentations que l'est le conteur. Ce fonctionnement narratif se retrouve dans les textes de nos auteurs, puisque toutes les narrations, à la première personne, dédoublent le récit. Que ce soit en mettant les événements à distance comme dans « Frank et moi », ou en les déréalisant comme dans « Castella », les narrateurs font naître le rire chez le lecteur dans la distance qu'ils entretiennent avec les personnages et les événements du récit. En outre, cette narration permet également une superposition des rebondissements de l'intrigue qui se lit autant dans les *p'ansori* traditionnels que dans les romans contemporains. Les *p'ansori Pyõn Kangsoe-ga* et *Hũngbu-ga* offrent de bons exemples de la succession des rebondissements qu'il est possible de trouver dans ce type de narrations. Le premier est l'histoire, emplie de connotations sexuelles, d'une femme maudite dont tous les maris décèdent les uns après les autres. Afin de se débarrasser du corps de son époux *Pyõn Kangsoe* elle tente d'obtenir de l'aide de plusieurs hommes successifs qui finissent collés irrémédiablement au cadavre. Si la littérature grivoise a toujours fait rire, c'est du côté de la narration que le texte détonne d'un simple récit à caractère sexuel. En effet, le récit fonctionne par accumulations absurdes et grotesques, où les corps se détachent et se démembrés dans un amalgame inhumain. La narration met à distance ce déroulement absurde de l'histoire tout en amenant le lecteur à l'accepter comme une réalité banale et ordinaire. C'est un procédé, en cela, similaire à la nouvelle de Ch'õn Myõngwan « Frank et moi » ou encore à *Une famille à l'ancienne*. On peut, sur ce point, noter l'écart qui existe dans le *p'ansori* entre la manière dont le personnage principal, *Pyõn Kangsoe*, se décrit comme un héros tragique incompris, en inadéquation avec son époque. Le narrateur du récit exprime un avis radicalement différent en parlant de ce personnage comme d'un bon à rien,

160 Pettid, Michael J., Entertainment and Empowerment : The Shamanic Tradition of Humor in Korean Literature, *Acta Koreana*, *ibid*, p.46

« un débauché comme aucun autre sous le ciel » (*ch'ŏnhajamnom*¹⁶¹). De même, dans *Une famille à l'ancienne* la narration introduit un décalage entre la manière dont les personnages sont présentés au lecteur et la manière dont ils se représentent eux-mêmes.

Il est d'ores et déjà possible d'établir une filiation narrative et des liens avec l'humour entre les récits narratifs traditionnels et les romans contemporains. Néanmoins ce sujet, complexe, mérite d'être l'objet d'une attention plus particulière dans de futurs travaux. Ce rapprochement trouve sa source dans la recherche d'un effet divertissant par l'humour, avant toute visée sérieuse, et dans les structures narratives qui, en introduisant une distance entre les lecteurs et les personnages, sont à l'origine d'un effet de relativisation, une dérision généralisée dans les récits. Par ailleurs, les jeux sur les registres de langage présentent également des similarités qu'il serait intéressant de développer. À travers cette contextualisation littéraire des textes de nos auteurs, surgissent les éléments essentiels qui nous permettent de dresser un nouveau tableau des enjeux du rire dans la littérature coréenne contemporaine.

B- Vers une reconfiguration du risible comme forme de résistance

1- Rire et modernité

Si la mutation du risible dans la littérature coréenne contemporaine attire autant l'attention, c'est parce qu'elle est le signe d'une transition essentielle dans la structure même de la société. Dans son article « modernité et culture du rire », Alain Vaillant analyse très justement la relation du rire et de l'espace public :

Le domaine public, qui a en charge l'exercice de l'autorité et de la contrainte, ne peut absolument pas admettre le rire : par nécessité fonctionnelle, il est rigoureusement cantonné au sérieux. Le rire n'a donc le droit et la possibilité de se déployer que dans les limites du domaine privé. [...]

¹⁶¹ D'après la traduction de Kwyon Hyuk-chan, « whose voices are heard? A new approach to Pyŏn Kangsoe-ka interpretation », *Acta koreana*, vol. 16, n°2, Déc 2013, « “a profligate like no other under Heaven” (*ch'ŏnhajamnom*) », p.593

Néanmoins, l'épanouissement d'une culture du rire forte et permanente implique un espace public assez puissant et indépendant pour créer ses propres institutions culturelles et favoriser le déploiement de l'esprit de non-sérieux, sans pour autant mettre en danger le sérieux consubstantiel au domaine de l'autorité publique avec lequel il doit coexister¹⁶².

La concomitance de la démocratisation du pays et de l'apparition d'un emploi significatif de la dérision dans la littérature coréenne peut donc se lire comme un tournant essentiel dans la hiérarchisation sociale en Corée du Sud. Car, à travers nos auteurs, c'est bien l'introduction du rire dans l'espace public qui est en jeu. Pak Min'gyu et Ch'õn Myõnggwon sont tous deux des auteurs remarquables dans le monde littéraire coréen, recevant de l'attention autant des lecteurs, de la critique que du monde académique. Ils s'inscrivent dans une génération d'auteurs qui rompt avec le sérieux et l'engagement politique des années 1980 pour tourner en dérision toute la structure sociale dans leurs textes. En effet, les désillusions post-démocratisation et le processus de libéralisation d'une société construite sur le modèle dictatorial, ont conduit à une reconfiguration de la position des artistes dans le champ social et politique. En ce sens, il est possible de parler d'un rire postmoderne qui voit le jour dans les années 1990 en Corée du Sud. Un rire qui découle d'un rapport problématique au monde, les personnages, devenus anti-héros, ne sont désormais plus porteurs d'aucun idéal, mais brillent dans leur inadéquation à la société contemporaine. Dans les récits, les narrateurs, en manque de crédibilité, deviennent des conteurs incertains, qui ne savent résister à l'emballement du monde qu'en y opposant une force d'inertie subversive, un immobilisme qui devient synonyme de marginalité. Les années 1990 sont donc le théâtre d'un nouveau mouvement de modernisation de la littérature, la fiction devenant l'occasion de mettre en scène un héros problématique, en tension avec le monde¹⁶³. Dans ce dédoublement narratif, apparaît alors ce rire distancié, faisant face à la constatation de l'effondrement des frontières, celles qui divisaient les pays, les cultures, mais aussi les classes sociales, le trivial du lyrique, le corps de l'esprit¹⁶⁴.

162 Vaillant, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], *Ibid*, p.5

163 Georg Lukács, *La Théorie du roman*, *Ibid*

164 Hugo, Victor, *La Préface de Cromwell*, [1897], Genève, Slatkine, 1973, 360 p.

Au-delà des émotions exprimées noir sur blanc, l'œuvre diffuse une vague impression de facticité, un ordre curieusement concerté dont les incongruités calculées ne suffisent pas à déclencher le rire et à rompre le charme, mais entretiennent le soupçon qu'une vague inconvenance se trame en coulisses – coulisses où l'auteur ne cesse de feindre d'inviter le lecteur, tout en multipliant les chausseuses trappes pour lui en interdire l'accès¹⁶⁵.

De la même façon, les auteurs jouent sur plusieurs niveaux. Ils trompent et trahissent systématiquement les attentes des lecteurs, par le biais de narrations souvent à la première personne, qui dédoublent et mettent à distance dans une dérision généralisée, sinon le réalisme banal, du moins le réel. Les textes forment des espaces clos, où ne subsistent du réel seulement les aspects les plus quotidiens, les fonctions corporelles, l'ennui, les besoins ordinaires. En revanche la réalité plus globale, celle du contexte social et politique et du travail, est repoussée en arrière-plan. Dans le même temps, les nouvelles emportent avec elles le lecteur dans un mouvement de distanciation et le conduisent à questionner, pour emprunter les mots de Jacques Rancière, l'organisation hiérarchique du sensible. Nous proposons donc, en nous appuyant sur les travaux de ce dernier, de faire une lecture des nouvelles coréennes post-démocratisation en y voyant une « restructuration du sensible », un nouveau découpage de la matière fictionnelle :

[les] artistes [...] se proposent de changer les repères de ce qui est visible et énonçable, de faire voir ce qui n'était pas vu, de faire voir autrement ce qui était trop aisément vu, de mettre en rapport ce qui ne l'était pas, dans le but de produire des ruptures dans le tissu sensible des perceptions et dans la dynamique des affects. C'est là le travail de la fiction¹⁶⁶.

Ressurgit alors, dans cette nouvelle forme de risible, une dimension politique, dans le sens où elle crée un « monde sensible alternatif¹⁶⁷ ». Dans le refus d'engagement, de didactisme des textes contemporains et dans leur mise en scène de personnages marginaux et immobiles, nous pouvons lire une forme de résistance par inertie, née de la relativisation factice du rire. Aucune vérité absolue n'est assenée par

165 Vaillant, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], *Ibid*, p.11

166 Rancière, Jacques, *Le Spectateur émancipé*, *Ibid*, p.72

167 Rancière, Jacques, *Et tant pis pour les gens fatigués*, *Entretiens*, *Ibid*, p.635

les auteurs, mais le lecteur est amené, en suivant le mouvement de distanciation, à prendre du recul sur sa propre réalité, à la questionner. Finalement, en interrogeant la structure sociale, les textes appellent à une vigilance du lecteur sur le monde qui l'entoure. Les œuvres deviennent une échappatoire par rapport au totalisant, ils représentent l'éventualité d'un contournement du discours qui prétend dire tout. Il s'agit ici d'une transgression, un « geste qui concerne la limite, la résistance à l'ordre discursif ou rationnel : elle en est à la fois la négation et l'effet, le double inversé – la transgression, confirmant la limite, s'efface d'elle-même, tout comme la limite une fois transgressée, tend à disparaître¹⁶⁸ ». L'attention à la diversité, à la singularité, que Foucault porte dans son travail de formulation de la résistance, nous permet d'apporter une nouvelle perspective sur la dimension subversive du rire dans les textes coréens de la fin du siècle dernier. En effet, le rire présente toutes les caractéristiques de la pensée foucauldienne de la résistance. Il surgit de l'intérieur d'une certaine configuration du réel et il en creuse et en retourne les articulations, en déplace les lignes en bouge les points, en évite le sens et réinvente les équilibres¹⁶⁹. L'humour et la dérision dans les textes fonctionnent sur le mode de la « compossibilité¹⁷⁰ » plutôt que de la contradiction, ils constituent un moyen de subsistance dans la société contemporaine. C'est dans un éclat de rire que la famille de « Frank et moi » se réconcilie avec les aventures canadiennes et à c'est en réaction à une plaisanterie que le narrateur de « Castella » commence à remplir son frigo, dans un *nonsense* généralisé. Penser le rire dans les nouvelles coréennes selon la notion de résistance de Foucault permet de comprendre sa subversivité amorale. Il ne vient pas de l'extérieur, mais prend corps dans l'intimité même du rapport de pouvoir¹⁷¹.

Cette notion de résistance, alliée à celle de la politique de la littérature, permet un renouvellement de l'analyse du rire subversif, qui surgit à un moment de profond bouleversement social en Corée du Sud. Quand la démocratisation de la société et de la littérature prend le devant de la scène, elle s'accompagne d'une

168 Dastooreh, Kaveh, 2016, «Penser la résistance avec Foucault», *Strathèse*, mars 2016. L'article fait référence à : Foucault, Michel, *Dits et écrits, Tome 1*, Paris, Gallimard, 2001, p.264-265

169 Préface de : Foucault, Michel, *La grande étrangère: à propos de littérature*, Paris, Éd. EHESS, 2013, p.18

170 Préface de : Foucault, Michel, *La grande étrangère: à propos de littérature, Idem*

171 Foucault, Michel, « La volonté de savoir », *Histoire de la sexualité*, tome 1, NRF, Gallimard, 1976, p.646

faillite des croyances en l'avenir chez une génération qui doit accepter les désillusions post-démocratisation. Et, tandis que le monde politique se réorganise, la structure sociale peine à inventer un nouveau modèle loin de la rigidité dictatoriale. La concomitance des bouleversements sociaux et de l'affirmation d'un nouveau mode narratif investi par la dérision grinçante, nous permet de voir dans ce renouveau littéraire un reflet déformé du monde contemporain. Le rire devient alors l'incarnation de cette dissonance sociale vécue par la génération 386¹⁷², en rupture avec l'ancien engagement politique des années 1980, et dont la survie devient le seul objectif. S'attacher à une étude de l'humour, de la dérision, du rire contemporain, paraît donc une nécessité littéraire, qui permet de renouveler le point de vue sur la littérature coréenne, au-delà de la division, de la souffrance et de l'engagement. Il s'agit également d'une porte d'entrée vers une compréhension en profondeur des changements dans l'organisation sociale qu'ont apporté la démocratisation politique et culturelle, la mondialisation et, plus tard, la crise financière de 1997. Si la dérision devient alors l'expression d'une résignation comme mal du siècle, elle l'est avec distance, car faisant face à sa propre futilité.

2- Le sens littéraire de l'humour chez Pak Min'gyu et Ch'ŏn Myŏngwan

Revenons, finalement, sur cette notion d'humour, de rire, de dérision, que nous avons soulevée tout au long de notre étude. Comme nous avons pu le voir, la dérision fonctionne comme une mise à distance de la société, de la réalité, dans laquelle s'inscrivent les nouvelles. Elle est le résultat de procédés humoristiques employés tout au long des nouvelles de notre corpus. L'humour est à différencier, ici, de l'ironie et de la satire. La première propose, en creux, une vérité absolue et sérieuse qui regarde sa cible « de haut¹⁷³ ». La satire, elle, s'inscrit dans un contexte particulier et utilise le rire comme un moyen de transmettre aux lecteurs des valeurs ou une prise de position. Notre analyse du rire et de l'humour dans les nouvelles

¹⁷² Ce terme, en référence au modèle d'ordinateur Intel's 386, désigne en Corée du Sud la génération née dans les années 1960, active politiquement dans les années 1980 au moment de la démocratisation.

¹⁷³ Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, *Ibid*, p.109

nous permet d'envisager leurs enjeux dans la lignée du travail de Jean-Marc Moura, comme un « sentiment du contraire¹⁷⁴ ». « Le narrateur est ironique et impliqué, les personnages sublimes et grotesques, les situations mécaniques et intimes¹⁷⁵ », dans une poétique de la coexistence à rapprocher de la compossibilité de Foucault. Une définition qui correspond également à celle du « rire » d'Alain Vaillant. En ce sens, humour et rire sont ici à penser comme un tout, l'humour de l'œuvre éclatant dans le phénomène anthropologique qu'est le rire.

Le texte humoristique a un caractère performatif, mais l'hilarité qu'il provoque est pour le moins tempérée, car le rire s'y double aussitôt de l'idée contraire, « l'idée anéantissante » de Jean Paul. Il produit un déroutement du rire grâce à un énoncé autorisant (au moins) deux parcours de lecture contradictoires, atténuant la distance propre au simple rieur par la suggestion d'une participation, d'une empathie. [...] ... l'humoriste ne propose aucune croyance simple, se présente de manière ambiguë et finit par engendrer un sourire un peu bizarre. [...] un sourire essentiellement littéraire, qui place tous les énoncés sous le signe de l'imparfait vécu, de l'ambivalence acceptée de bonne grâce¹⁷⁶.

C'est bien cette ambiguïté du rire que l'on peut lire chez les auteurs de notre corpus. Pak Min'gyu construit un univers glaçant où le *nonsense* et le contraste des registres langagiers provoquent un effet de désacralisation et de sauts d'échelles constants, du micro au global. Ch'ŏn Myŏngwan, lui, fait usage de références à la culture populaire, d'images triviales, voire grotesques et d'une succession de rebondissements pour brouiller les pistes et produire un rire ambivalent chez son lecteur. Il s'agit bien d'un rire littéraire, car c'est la littérature qui permet cette ambiguïté. Elle est toujours une entreprise de connivence, de construction sur un ensemble de références communes et de négation, comme le proposait Foucault, « d'assassinat » des œuvres qui la précèdent¹⁷⁷. En revanche, l'acceptation de « bonne grâce » de l'imparfait vécu nous paraît correspondre davantage à la notion de résignation que nous avons mise en évidence dans les nouvelles. Le sens littéraire de l'humour est construit au niveau du langage, car c'est lui qui fait l'œuvre. L'auteur

174 Pirandello Luigi, *L'Umorismo/L'Umorisme – Printemps des poètes 2009, Vincenzina*, [En Ligne], 3 fév 2009, URL : <http://horslesmurs.ning.com/profiles/blogs/luigi-pirandello-18671936>

175 Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, *Ibid*, p.93

176 Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, *Ibid*, p.243

177 Foucault, Michel, *La grande étrangère*, *Ibid*, p.86

humoriste est celui qui : « élargit la langue écrite par des inventions variées qui laissent deviner un discours nouveau, sous-entendu, suggéré.¹⁷⁸ ». L'humour fait système à l'échelle d'une œuvre particulière, ce qui en fait un objet littéraire si complexe à analyser.

3- Le système de l'humour dans les nouvelles

C'est le système de l'humour singulier auquel nous proposons de revenir, afin de rendre leur singularité aux auteurs de notre corpus, et à la lecture de leurs œuvres. Ch'ŏn Myōnggwān, pour commencer, met en place un système de connivence à l'origine de l'humour dans ses textes. « Frank et moi » et *Une famille à l'ancienne* sont construits sur, sinon une intertextualité, du moins un système de références constantes aux codes et à la structure des œuvres cinématographiques et à la culture populaire. En cela, ses textes nécessitent une meilleure connaissance du contexte coréen, mais aussi de la culture populaire globale. Cependant, la connivence trouve avant tout sa source dans les procédés narratifs qui permettent à un lecteur extérieur d'avoir accès à la dimension parodique de l'œuvre. Les voix des narrateurs n'ont de cesse d'interpeller ce lecteur imaginaire, la distanciation qui en résulte est néanmoins limitée par l'aspect intradiégétique du narrateur. Parce qu'il fait partie du récit, il invite certes à une distance, mais non dépourvue d'empathie, avec les personnages. Ce type de narration pourrait être rapproché de celui de *Jacques le fataliste et son maître* écrit par Denis Diderot au XVIII^e siècle, où se superposent des voix, mais aussi des récits, emboîtés les uns aux autres. Le narrateur lui-même s'adresse à son lecteur pour dire qu'il n'a pas le contrôle de ses personnages, des événements qui débordent d'eux-mêmes. Ainsi, le réalisateur O est-il amené, par le déroulement du récit, à parler de son ex-femme. Ce détour apparemment involontaire devient le climax de l'histoire qui, *a posteriori*, n'a été construite que pour mener à cette confession. Le risible naît de l'exubérance littéraire qui se reconnaît comme telle. Par conséquent, il y a quelque chose de la plaisanterie dans ses textes, une plaisanterie dans le sens d'une ruse, d'une illusion. Car, quoiqu'il en soit, le lecteur, malgré toute sa distance, finit par éprouver de la sympathie pour ces personnages grotesques, voire lamentables. En cela, les récits nous placent aussi devant notre

178 Moura, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, *Ibid*, p.171

propre parti-pris de lecteur, incapable de nous défaire d'une empathie toute littéraire.

Chez Pak Min'gyu au contraire, le risible est construit dans un processus de résignation et d'éloignement de la réalité. Si le quotidien et le corps se rappellent toujours aux narrateurs, le réel global et contextuel, est, lui, mis à distance dans les nouvelles ; notamment par l'effacement des frontières et la marginalisation des personnages. En cela, ses nouvelles, qui dépassent les cadres du réalisme littéraire à proprement parler, sont néanmoins profondément ancrées dans la réalité. La réalité au sens de l'environnement proche, concret et matériel de l'homme. Le quotidien des personnages s'inscrit comme un vécu commun à tous, que ce soit par la sensation de chaleur, leurs besoins corporels, ou l'ennui. Et c'est bien en ce sens que nous proposons de parler d'un réalisme exacerbé des nouvelles de cet auteur. Le rire, parfois, glaçant, naît de l'acceptation lucide du monde en crise. En ce sens, il est davantage à rapprocher de l'univers de Samuel Beckett. Les personnages sont figés dans leur immobilité. Un rire, quelque peu automatique, surgit de la multiplication des *nonsenses*, des rebondissements absurdes, et des jeux sur les registres de langues introduits par l'auteur. Néanmoins, les nouvelles ne sont pas pour autant dépourvues de toute empathie, mais si cette dernière est dirigée vers les personnages chez Ch'ŏn Myōngwan, elle semble englober le monde entier chez Pak Min'gyu. Car, dans ce monde, humains et machines sont traités à égalité réunis par leur caractère dérisoire, prétendant au même droit à la parole. C'est dans le pardon du narrateur au monde, à la fin de « Castella », que l'on peut lire une certaine espérance dépourvue d'illusion renaître de ses cendres. Là où la résistance par le rire vient de l'enchâssement narratif chez Ch'ŏn Myōngwan, elle se voit chez Pak Min'gyu dans la création d'un langage égalisant. Les pédalos-canards exercent leur droit à la parole par des « plop plop plop¹⁷⁹ » (p.144), au même titre que les personnages. Bien que les textes soient emplis de collages et de références extradiégétiques, ils fonctionnent comme des unités fermées sur elles-mêmes, presque décontextualisées, car en décalage avec la réalité.

Ainsi, chez chacun des auteurs de notre corpus nous pouvons identifier un système d'humour singulier à l'œuvre. Le risible comme connivence, est par définition inscrit dans une relation singulière entre auteurs, narrateurs, personnages et

179 « 아, 하세요 펠리컨 », « 풍당 풍당 풍당 풍당 »

lecteurs. Au-delà de cette relation, se mettent pourtant en place des échos qui témoignent d'une même attention au risible, à l'humour, investis d'une nouvelle importance littéraire.

Tout nouveau courant littéraire, tout renouveau en littérature, s'est toujours construit contre le passé, cherchant à révolutionner tous les enjeux de l'écriture. Pourtant, comme toute révolution, cette construction ne peut se faire qu'à partir d'un contexte, d'une situation qui est elle-même le fruit d'une histoire littéraire. En ce sens, les auteurs de notre corpus sont un très bon exemple de ce phénomène d'effacement et d'empilement qu'est l'histoire littéraire. Leurs textes s'inscrivent en rupture avec une certaine littérature en Corée, et l'utilisation sérieuse de l'humour dans les satires depuis la tradition confucéenne. Il n'en est pas moins possible, voire nécessaire, de rétablir une filiation qui est à chercher du côté de la narration et des genres du divertissement que sont les chants narratifs et le *p'ansori*. Cette recontextualisation permet de comprendre un élément essentiel de l'utilisation du risible dans les textes. Le rire est avant tout destiné à divertir, à plaire, l'humour se suffit à lui-même en somme. La restructuration du sensible émerge comme un effet secondaire du rire, et échappe en cela à une lecture purement politique des textes. La dérobade humoristique devient un mode de coexistence qui offre sa propre forme de résistance face à la société. C'est bien là toute l'ambiguïté de cet objet qu'est l'humour, s'effaçant face aux explications, mais fonctionnant comme une profonde réflexion du monde. Il s'établit dans les relations entre auteurs, narrateurs, personnages et lecteurs, prend corps dans la singularité, l'intimité des textes et fait surgir une voix et une voie, toutes deux alternatives, qui coexistent dans un drôle de sourire avec la marche du monde.

CONCLUSION

Explorer la reconfiguration du risible dans la Corée post-démocratisation nous permet de proposer une relecture des enjeux de l'humour. Il se définit avant tout comme une distance, qui vient dédoubler l'œuvre littéraire qui a déjà une valeur distanciée par rapport au monde¹⁸⁰.

Nous avons pu analyser la manière dont les deux auteurs de notre corpus jouent sans cesse sur les attentes des lecteurs. En se positionnant sur la marge, ils entretiennent un rapport distancié au monde, tournant en dérision l'absurdité de l'existence à travers des situations cocasses. S'établit donc, dans les textes, une tension entre des éléments triviaux, grotesques, banals et le portrait d'une société globale, d'un monde qui semble s'accélérer. Tandis que les frontières s'élargissent, l'univers des personnages, lui, rétrécit, pour ne devenir qu'une chambre d'étudiant dans « Catsella » de Pak Min'gyu. Mais une chambre dans laquelle le frigo contient un univers tout entier. Les textes deviennent des plaisanteries grinçantes, faisant un pied de nez à toute tentative de lecture sérieuse, se déroband à toute lecture morale ou politique. Ils contournent, en ce sens, la lecture sérieuse de l'humour propre aux satires, *p'ungja*, pour renouer avec la trame narrative des œuvres qui divertissent par le rire, en particulier le *p'ansori*. Et, si les procédés humoristiques utilisés, que ce soit la parodie ou l'allégorie, ne représentent pas un renouvellement significatif des formes littéraires de l'humour, la manière dont le risible fait système dans chacun des textes est bien, elle, une reconfiguration de ses enjeux.

En effet, apparaît une utilisation réfléchie d'un ensemble de références à la culture populaire. Les textes existent dans une maille de savoirs qui dépassent les frontières du pays. Il y a là une utilisation poussée, voire exagérée, de références à ce qui a été critiqué comme étant une culture inauthentique, globalisante, et uniformisante. Elle ne se fait pas sans un sourire ambiguë de la part des auteurs qui insistent sciemment sur la juxtaposition d'un contexte coréen et d'un monde global. La culture de masse est utilisée comme un matériau littéraire. Car, finalement, à

180 Maurus, Patrick, « Humour d'un texte, humour d'un livre », in *Les mots du rire : comment les traduire ?*, Anned-Marie Laurian et Thomas Szende (Eds), Bernr, Peter Lang, 2001, pp.261-274

travers le risible, c'est un certain rapport au réel qui se joue chez ces auteurs. L'humour permet la coexistence d'éléments rocambolesques, extravagants voire carrément fantastiques avec un réalisme teinté de trivialité. Ce qui relie les êtres humains n'est plus le partage de références à une culture de masse globale, mais au contraire la singularité d'expériences quotidiennes banales et l'acceptation de cette petitesse du vécu. La forme narrative des textes entraîne le lecteur à considérer avec recul et dérision sa propre réalité. Si les auteurs refusent de fournir une vérité absolue au lecteur, une leçon morale, ils l'enjoignent néanmoins à adopter un regard critique sur le monde, à prendre du recul vis-à-vis des attentes de la société. Pourrait alors se poser la question du surgissement d'un réveil à une conscience individuelle, d'un avertissement à la vigilance personnelle. Nous nous retrouvons dans cet enfermement mesquin et drolatique, cette résignation commune au Réalisateur O. mais aussi à la narratrice de « Frank et moi », à celui de « Faites Ah, Pélican ! » et de « Castella ». Dans le même temps, la mise en perspective des textes, leur compréhension distanciée et humoristique, sont nécessaires au lecteur car elles permettent de rendre supportable l'enfermement des personnages. Elles fonctionnent comme des échappatoires aux insoutenables destins lamentables qui se déroulent sous nos yeux. Les textes, en aménageant ce rapport réflexif au monde par le rire, creusent le réel et proposent un autre mode de coexistence, une résistance qui ne passe pas par la confrontation mais par l'inertie. Cette résistance ne se lit pas dans les discours des auteurs, mais se trouve en creux, dans la langue qu'ils emploient. Un langage égalisateur, où objets et humains s'expriment au même niveau. Surgit donc, par le rire, une « politique de la fiction » qui ménage une reconfiguration du réel, sur le mode de la coexistence. Il ne s'agit pas de changer, de façon performative, le monde, comme le ferait une satire. Il est plutôt question d'aménager un espace de réflexion, en recul, qui existe dans et par le rire. Un rire qui peut avoir cette fonction de résistance justement parce qu'il n'est pas pris au sérieux, ne se défait jamais de son caractère double, de sa capacité à se dérober. Un rire, enfin, qui existe dans une connivence entre narrateur, auteur et lecteur dans un jeu de miroir.

Enfin, il nous semble que l'exploration de cette question de l'humour, du rire, du risible, ouvre la voie à une réflexion plus large sur les rapports entre la fiction et le réel en Corée. À travers cet objet littéraire complexe qu'est l'humour, s'opère une

reconfiguration du sensible, le développement d'une nouvelle manière de dire le monde. Il nous semble que c'est dans la langue et la structure narrative que cette articulation, entre dérision et connivence, est la plus significative. Elle permet de penser un certain type de rapport entre la littérature et le social, dans un phénomène d'influences réciproques, où le roman devient le laboratoire de la société contemporaine, et le rire son langage¹⁸¹.

181 Barrere Anne, Martuccelli, Danilo, *Le roman comme laboratoire*, *Ibid*, 373p.

BIBLIOGRAPHIE

CORPUS

- CH'ÖN Myönggwan (천명관), « P'üraengk'ü wa na » (프랭크와 나, Frank et moi), in *Yuk'waehan hanyö Marisa* (유쾌한 하녀 마리사, La joyeuse bonne Marisa), P'aju (과주), Munhak Tongne (문학동네), 2007, p.7-40.
- CH'ÖN Myönggwan (천명관), *Koryöngghwa kajok* (고령화 가족, *Vieillessement de la famille*), P'aju (과주), Munhak Tongne (문학동네), 2010, 292 p.
- CH'ÖN Myönggwan, Maurus, Patrick (Trad), *Une famille à l'ancienne*, Arles, Actes Sud, 2016, 278 p.
- PAK Min'gyu (박민규), « A, haseyo p'ellik'ön » (아, 하세요 펠리컨, Faites Ah, Pélican !), in *K'asüt'era* (카스테라, Castella), P'aju (과주), Munhak Tongne (문학동네), 2005, p.123-149.
- PAK Min'gyu (박민규), « K'asüt'era » (카스테라, Castella), in *K'asüt'era* (카스테라, Castella), P'aju (과주), Munhak Tongne (문학동네), 2005, p.11-35.
- PAK Min'gyu, Kim-Russel, Sora (Trad), « Castella », *The American Reader* [En Ligne], vol.1, n°5/6, mai-juin 2013, URL : <http://theamericanreader.com/castella/>
- PAK Min'gyu, Wang Medina, Jenny (Trad), « Say Ah, Pelican », *Words without Borders*, [En Ligne], Avr 2014, URL : <https://www.wordswithoutborders.org/article/say-ah-pelican>

OUVRAGES GÉNÉRAUX

- BEHLER, Ernst, *Irony and the discourse of modernity*, Washington, University of Washington Press, 1990, 153 p.
- BRECHT, Bertolt, *Petit organon pour le théâtre*, Paris, L'Arche, 1997, 116 p.
- BROSSAT, Alain, « Résistance(s) et pouvoir(s) chez Michel Foucault », in *Résistances et transferts*, Erès, 2004, p. 115-119.
- CHO, Tong-il, et BOUCHEZ Daniel, *Histoire de la littérature coréenne: des origines à 1919*, Paris, Fayard, 2002, 425 p.
- COLEBROOK, Claire, *Irony, The New Critical idiom*, New York, Routledge, 2003, 195 p.
- EBGUY, Jacques-David, « Reconfigurer le sensible : la fiction politique selon Jacques Rancière », *raison-publique* [Internet], 4 mai 2014, URL : <http://www.raison-publique.fr/article698.html#nh58>
- FONTAINE, Mathieu, *Michel Foucault, une pensée de la résistance*, Philosophie,

- Université Bourgogne Franche-Comté, 2017, 570 p.
- FORSYTH, Anne, *Adaptive satirical rhetoric: The potential of an effective humorous discourse* [en ligne], *English Rhetoric and Teaching of Writing*, U-S, University of Colorado, 2012, 80 p., URL : <http://search.proquest.com/docview/1034735505/?pq-origsite=primo>
- FOUCAULT, Michel, *La grande étrangère: à propos de littérature*, Paris, Éd. EHESS, 2013, 221 p.
- HAMON, Philippe, *L'ironie littéraire: essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette supérieur, 1996, 159 p.
- KADIR, Djelal, « Comparative Literature, the Transnational, and the Global », *Neohelicon*, vol. 28, n°1, 2001, p.25-29.
- KRAIDY, Marwan, « The Global, the Local, and the Hybrid: A Native Ethnography of Globalization », *Critical Studies in Mass Communication*, vol. 16, n°4, 1999, p.456-476.
- LAROCHE M, Vinhal Nepomuceno M, Richard M-O, « Congruency of humour and cultural values in print ads: Cross-cultural differences among the US, France and China », *International Journal of Advertising*, vol. 33, n°4, 1 janv 2014, p.681-705.
- LATTA, Robert L, *The Basic Humor Process: A Cognitive-Shift Theory and the Case against Incongruity*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1998, 272 p.
- LEE, Peter H. *A History of Korean Literature*. Cambridge University Press, 2003, 660p.
- MOURA, Jean-Marc, *Le sens littéraire de l'humour*, Paris, Presses Universitaires de France - PUF, 2010, 336 p.
- PETTERSSON, Anders, « Transcultural Literary History: Beyond Constricting Notions of World Literature », *New Literary History*, vol. 39, n° 3, John Hoptkins University Press, été 2008, pp. 463-479.
- POSTER, Marc, « Global Media and Culture », *New Literary History*, vol. 39, n°3, John Hopkins University Press, été 2008, p. 685-703.
- RANCIERE, Jacques, *Politique de la littérature*, Paris, Galilée, 2007, 231 p.
- SARRAZIN, Bernard, *Le rire et le sacré : histoire de la dérision*, Paris, Desclée De Brouwer, 1992, 92 p.
- STOREY, John, *Cultural Theory and Popular Culture: An Introduction*, Royaumes-Unis, Pearson Education, 2006, 212 p.
- TRUCHET, Jacques, « Retour sur Brecht et sur la "distanciation" », *Commentaire*, vol. 6, n°2, 1979, p.308-313.
- UNIVERSITE LUMIERE : FACULTE DES LETTRES, SOCIETE D'ETUDES DE LA LITTERATURE FRANÇAISE DU XXIÈME SIECLE, *Lire Beckett: « En attendant Godot », « Fin de partie »*, actes de la Journée d'études d'agrégation organisée à l'Université Lumière-Lyon 2, 21 novembre 1998, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 1998, 124 p.

VAILLANT, Alain « Modernité et culture du rire », *Cahiers de Narratologie* [En ligne], mis en ligne le 20 décembre 2013, consulté le 24 mai 2018. URL : <http://journals.openedition.org/>

VEIT, Walter F., « Globalization and Literary History, or Rethinking Comparative Literary History—Globally », *New Literary History*, vol. 39, n°3, John Hopkins University Press, été 2008, p.415-435.

LA COREE POST-DEMOCRATISATION - CONTEXTE CULTUREL, SOCIAL ET HISTORIQUE

AHN Byung-sup, « Humor in Korean Cinema », *East-West Film Journal*, vol. 2, n°1, déc 1987, p.90-98.

BAK Sangmee, « Negotiating National and Transnational Identities through Consumption Choices: Hamburgers, Espresso, and Mobile Technologies among Koreans », *Review of Korean Studies*, vol. 7, n°2, 2004, p.33-51.

FULTON, Bruce, « The Munhak Tongne Phenomenon: The Publication of Literary Fiction in South Korea Today », *Journal of Global Initiatives: Policy, Pedagogy, Perspective* [Internet], vol. 5, n°2, 1 juin 2011, URL : <https://digitalcommons.kennesaw.edu/jgi/vol5/iss2/10>

HUGHES, Jessica, Vengeance, Violence, Vampires : Dark Humour in the Films of Park Chan-wook, *Cross-Cultural Studies*, vol. 28, 2012, p.17-36.

JIN Dal Yong, « Culture Globalization in Korean Cinema », in *New Korean wave: transnational cultural power in the age of social media*, University of Illinois Press, 2016, p.68-90.

JOO Jeongsuk, « Transnationalization of Korean Popular Culture and the Rise of "Pop Nationalism" in Korea », *Journal of Popular Culture*, vol. 44, n°3, 1 juin 2011, p.489-504.

KIM Hyunk-Rae, Bok Song, *Modern Korean Society: its development and prospect*, Berkeley, Center for Korean Studies, Institute of East Asian Studies, University of California, 2007, 257 p.

KIM Kyung Hyun, Choe Youngmin, *The Korean Popular Culture Reader*, Durham, Duke University Press, 2014, 450 p.

KIM Yönsu (김연수), « 21 segi uri nara taejung munhwa-üi t'üksöng - munhwa k'onbench'ü t'ürendü mit saeroun in'ganhyöng-ül chungsim-üro » (21 세기 우리나라 대중문화의 특성 - 문화콘벤츠 트렌드 및 새로운 인간형을 중심으로, étude des caractéristiques de la cultures populaire coréenne au XXI^e siècle), *Kungmunhak nonjip* (국문학논집), vol. 21, 28 nov 2011, p.219-248.

KWEON Sugin, « Discourses of Korean Culture amid the Expansion of Consumer Society and the Global Order », *Korean Anthropology Review*, vol. 1, n°1, avril 2017, p.131-159.

KWÖN Sugin (권숙인), « Sobi sahoe segye ch'eje hwaksan sogesö-üi han'guk munhwaron » (소비사회 세계체제 확산 속에서의 한국문화, Le discours

- culturel coréen au moment de l'expansion de la société de consommation dans l'ordre mondial), *Pigyō munhwa yŏn'gu* (비교문화연구), vol. 4, 1998, p.181-214
- LEE Aier-Rie, « Culture Shift and Popular Protest in South Korea », *Comparative Political Studies*, vol. 26, n°1, 1993, p.63-80.
- LEE B-J, « Student-protest leaders of the '80s call for change; Korea's "Generation 386" », in *Newsweek*, New York, International ed., 17 avr 2000, 57 p.
- OK Gwang, Choi Bong-Arm, « Catalytic Function of 1988 Seoul Olympics: Modernization and Globalization of Korean Society », *Undonghak haksulji* (운동학 학술지), vol. 11, n°3, 30 oct 2009, p.11-19.
- ROBINSON, Michael Edson, « Introduction : Globalization and Transformation in Contemporary Korean Society », *Journal of Korean Studies*, vol.11, n°1, 2006, p.1-6.
- YANG Young-Kyun, Nationalism, Transnationalism, and Globalization in Korean Society, *The Review of Korean Studies*, vol. 7, n°2, 2004, p.3-10.
- YEA Sallie, « The culture and politics of resistance in South Korea », *Futures*, vol. 31, n°2, 1999, p.221-234.

LE RIRE ET LA LITTÉRATURE COREENNE POST-DEMOCRATISATION

- AN Namyŏn (안남연), « Hyŏndae sosŏl sog-e nat'anan tamunhwa hyŏnsang yŏn'gu » (현대 소설 속에 나타난 다문화 현상 연구, Phénomènes multiculturels dans les romans contemporains), *Han'guk munye pip'yŏng yŏn'gu* (한국문예비평연구), vol. 40, 2013, p. 163-185
- CH'OE Uryŏng (최을영), « Pak Min'gyu : "mugyuch'ik ijong sosŏlga" » (박민규: "무규칙 이중 소설가", Pak Min'gyu, un type de romancier anormal), *Inmul gwa sasang* (인물과사상), 2011, p.61-74.
- CHON Sinjae (전신재) dir, *Han'guk ūi usŏm munhwa* (한국의 웃음 문화, Le rire dans la culture coréenne), Sŏul (서울), Somyŏngch'ulp'an (소명출판), 2008, 594 p.
- FRANKL, John, "Our country": *Changing images of the foreign in Korean literature and culture*, [en ligne] Philosophy, East Asian Languages and Civilizations Department, U-S, Harvard University, 2003, 268 p. URL : <http://search.proquest.com/docview/305333315/?pq-origsite=primo>
- GRAYSON, James Huntley, « They First Saw a Mirror: A Korean Folktale as a Form of Social Criticism », *Journal of the Royal Asiatic Society*, vol. 16, n°3, 2006, p.261-277.
- HWANG Chŏnga (황정아), « Pak min-kyu, ranŭn munhak palchŏnso » (박민규, 라는 문학 발전소, Une centrale électrique littéraire appelée Pak Min'gyu), *Ch'angjakkwa pip'yŏng* (창작과 비평), vol. 39, n°1, 2011, p.372-379.
- HWANG Sŏgyŏng (황석영), *Han'guk chakkaga ilgŭn segye munhak* (한국 작가가

- 읽은 세계문학, La littérature internationale lue par les auteurs coréens), Séoul (서울), Munhak tongne (문학동네), 2013, 588 p.
- IM Hōnyōng (임현영), « Han'guk munhak kwa tamunhwajuüi » (한국문학과 다문화주의, Littérature coréenne et multiculturalisme), *Segye han'gugō munhak* (세계한국어문학), vol. 3, 2010, p.47-81.
- JEONG Myeongkyo, *Un désir de littérature coréenne: essai*, Trad. Du Coréen Lee Hyonhee, Kette Amoruso, Lucie Angheben, Ju Hyoun-jin, Fuveau, Decrescenzo éditeurs, 2015, 211 p.
- KIM Chiwōn (김지원), *Haehakkwa p'ungjaüi munhak* (해학과 풍자의 문학, Littérature humoristique et satirique), Séoul (서울), munjangsa (문장사), 1983. 301 p.
- KIM Hūijin (김희진), « Yi Kiho sosōr-e nat'anan chōngch'ijōk sangsangnyōk » (이기호 소설에 나타난 정치적 상상력, L'imagination politique dans les romans de Yi Ki-ho), *Hanjungin munhakhoe Kukchehaksuldaehoe* (한중인문학회 국제학술대회), 29 juin 2017, p.78-78.
- KIM Namhyōk (김남혁), « Pujorihan iyagi esō chuch'ejōgin sam ūro - ch'ōnmyōnggwān changp'yōnsosōl 『Koryōnghwa kajok』 » (부조리한 이야기에서 주체적인 삶으로 - 천명관 장편소설 『고령화 가족』, Du récit absurde à la subjectivité de l'existence - Ch'ōn Myōng-gwan, *Une famille à l'ancienne.*), *Ch'angjak kwa pip'yōng* (창작과비평), vol. 38, n°2, 2010, p.478-482.
- KIM Sōngjin (김성진), « Pak Min'gyu changp'yōn sosōr-e nat'anan ch'iyu sōsa yōn'gu » (박민규 장편 소설에 나타난 치유 서사 연구, Étude de l'aspect thérapeutique de la narration dans les romans de Pak Min'gyu), *Narat malsam* (나랏말쌈), vol. 30, 31 déc 2015, p.5-19
- KIM Yōngch'an (김영찬), « Uul-gwa mongsang -p'osūt'ū-IMF sidae han'guk sosōr-üi p'yōjōng tül- » (우울과 몽상 -포스트-IMF 시대 한국소설의 표정들-, Espoir et Dépression - Expressions des romans coréens post-FMI), *Segye munhak pigyo yōn'gu* (세계문학비교연구), vol.20, 2007, p.29-48.
- KIM Youngmin (김영민), « Cultural Translation and World Literature in Korea », *Comparative Literature Studies*, vol. 54, n°1, 31 mars 2017, p.89-106.
- KO Inhwan (고인환), « Chōlmūn sosōr-üi chonjae pangsig-e taehan myōt kaji saenggak : Paek Ka-hūm, Yi Kiho, Ch'ōn Myōnggwān-üi chakp'um-ül chungsim-ūro », (젊은 소설의 존재 방식에 대한 몇 가지 생각: 백가흠, 이기호, 천명관의 작품을 중심으로, Réflexions sur le monde d'existence des jeunes romans : à partir des œuvres de Paek Ka-hūm, Yi Kiho et Ch'ōn Myōnggwān), *Onül üi munyebip'yōng* (오늘의 문예비평), fév 2008, p.42-60.
- KWAK Hyohwan (곽효환), « 2000 Nyōn ihu han'guk munhak k'ont'en'ch'ü üi segyehwa kyōnghōm kwa panghyang », (2000 년 이후 한국문학 콘텐츠의 세계화 경험과 방향, Expérience et tendances de la mondialisation des

- thèmes de la littérature coréenne post-2000), *Pigyo han'gukhak* (비교한국학), vol. 19, n°3, 2011, p.177-200.
- KWŎN Kyŏngmi (권경미), « Chŏngch'ijŏk sangsangnyŏk-kwa haengbog-ŭi yullihak sa'i-ŭi saengt'aehakchŏk kyunhyŏng - Pak Min'gyu-ŭi 『P'ingp'ong』 -ŭl chungsim-ŭro » (정치적 상상력과 행복의 윤리학 사이의 생태학적 균형 - 박민규의 『핑퐁』을 중심으로, Équilibre écologique entre Imagination politique et éthique du bonheur dans *Ping-Pong* de Pak Min'gyu), *Ihwaŏ munnonjip* (이화어문논집), vol. 38, 30 avr 2016, p.85-108.
- LI Sanggŭm (이상금), « Modern Literature after the 1960s in Korea », *International Journal of Area Studies*, vol. 11, n°1, 1 mai 2016, p.25-37.
- MESLER, David P., « Sources of Humor in Korean Literature », *Journal of Korean Studies*, vol. 1, n°2, 1971, p.123-130.
- PAK Hyesang (박혜상), 2000 *Nyŏndae hŭigŭkchŏk sosŏr-ŭi kibŏp yŏn'gu : Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu-ŭi tanp'yŏn sosŏr-ŭl chungsim-ŭro* (2000년대 희극적 소설의 기법 연구: 이기호·박형서·박민규의 단편소설을 중심으로, Etude des romans comiques des années 2000 : à partir des nouvelles de Yi Kiho · Pak Hyŏngsŏ · Pak Min'gyu), *Munye ch'angjakhakkwa* (문예창작학과), Séoul (서울), *Koryŏ taehakkyo taehagwŏn* (고려대학교 대학원), 2011, 106 p.
- PETTID, Michael J., Entertainment and Empowerment : The Shamanic Tradition of Humor in Korean Literature, *Acta Koreana*, vol. 5, n°1, 31 juill 2002, p.45-64.
- SONG Ŭnyŏng (송은영), « Segye-hwa sidae-ŭi tamunhwaju-ŭi-wa met'ŭrop'ollit'an chuch'e » (세계화 시대의 다문화주의와 메트로폴리탄 주체, Multiculturalisme et sujets métropolitains à l'ère de la mondialisation), *Han'guk munye pip'yŏng yŏn'gu* (한국문예비평연구), vol. 30, oct 2009, p.66-87.
- U Hanyŏng (우한영), « 21 segi Han'guk sahoe-ŭi tayangsŏn-gwa sosŏljŏk chŏnmang » (21세기 한국사회의 다양성과 소설적 전망, Diversification de la société coréenne et perspectives romanesques au XXIe siècle), *Hyŏndae sosŏl yŏn'gu* (현대소설연구), vol. 40, fév 2009, p.8-35.
- YI Kyŏngjae(이경재), « Airŏnisŭt'ŭga parabon uri sidae kajok - Ch'ŏn Myŏng-gwan changp'yŏn sosŏl, 『Koryŏnghwa kajok』 (Munhak tongne, 2010) » (아이러니스트가 바라본 우리 시대 가족 - 천명관 장편소설, 『고령화 가족』 (문학동네, 2010), Notre époque à travers un œil ironique, *Le vieillissement de la famille de Ch'ŏn Myŏng-gwan* (Munhak tongne, 2010)), *Munhak-gwa sahoe* (문학과사회), vol. 23, n°2, 2010, p.482-486.
- YI Toyŏn (이도연), « Hyŏndae p'ungja sosŏr-ŭi kyebo » (현대 풍자소설의 계보, Une généalogie des romans satiriques coréens), *Han'guk munhak iron-gwa pip'yŏng* (한국문학 이론과 비평), vol.61, 2013, p.271-291.
- YI Toyŏn (이도연), « Kungmunhak yŏn'gu e issŏ hŭigŭksŏng ŭi "kaenyŏm" kwa

"pŏmju" sŏljŏng ūl wihan yebijŏk siron » (국문학 연구에 있어 희극성의 "개념"과 "범주" 설정을 위한 예비적 시론, Essai préliminaire pour l'établissement de de "concept" et de "catégories" dans l'étude du comique en littérature coréenne), *Inmun nonch'ong* (인문논총), vol.65, 2011, p.449-472.

Zo Za-Yong, « L'humour dans l'art populaire coréen », *Revue de Corée*, vol. 9, n°1, printemps 1977, p.36-52.