



HAL
open science

Puissance et persistance du mélodrame dans le cinéma sud-coréen : se raconter pour se réinventer

Daphnée Guerdin

► To cite this version:

Daphnée Guerdin. Puissance et persistance du mélodrame dans le cinéma sud-coréen : se raconter pour se réinventer. Art et histoire de l'art. Université de Strasbourg, 2024. Français. NNT : 2024STRAC008 . tel-04757090

HAL Id: tel-04757090

<https://theses.hal.science/tel-04757090v1>

Submitted on 28 Oct 2024

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.

UNIVERSITÉ DE STRASBOURG
UR 3402 ACCRA
ÉCOLE DOCTORALE DES HUMANITÉS

THÈSE présentée par :
Daphnée GUERDIN

soutenue le **20 septembre 2024**

pour obtenir le grade de **Docteur de l'université de Strasbourg**

Discipline / Spécialité : **Arts – Cinéma et audiovisuel**

**Puissance et persistance du mélodrame
dans le cinéma sud-coréen
Se raconter pour se réinventer**

THÈSE dirigée par :

Mme JOLLY Geneviève

PR, université de Strasbourg

RAPPORTEURS :

M. VÉRAY Laurent

PR, université de Paris 3

M. ZABUNYAN Dork

PR, université de Paris 8

AUTRES MEMBRES DU JURY :

Mme BITTINGER Nathalie

MCF, université de Strasbourg

Mme ZAMOUR Françoise

MCF, ENS-Paris LSP

M. DANIELLOU Simon

MCF, université de Rennes 2

REMERCIEMENTS

Je remercie, en premier lieu, ma directrice de thèse Geneviève Jolly, pour son inestimable patience, son écoute et ses scrupuleuses relectures, et ma co-directrice de thèse Nathalie Bittinger, qui dirige mes recherches, me conseille et me soutient depuis mon mémoire de Master. Outre leur travail phénoménal, je leur adresse ma plus profonde gratitude pour m'avoir aidée à croire en moi.

Je remercie mes enseignants, Benjamin Thomas, Christophe Damour, Raphaël Szöllösy, Éric Galmard, Estelle Dalleu et Jean-François Pey, qui ont nourri ma passion pour le cinéma, et dont les travaux n'ont cessé de renouveler mon regard sur le monde et les images. Je tiens également à remercier Antonin Bechler et Patrick Werly, membres de mes comités de suivi m'ayant prodigué des conseils avisés.

Je remercie les doctorants en cinéma, auprès desquels j'ai pu trouver du soutien, des conseils et de la joie : Quentin Barrois, Étienne Poiarez, Mathilde Grasset, Mike Zimmermann, Sophie Pierre, Dorian Merten et Clément Montcharmont. Je remercie également Sophie Suma pour son investissement auprès des doctorants de l'ACCRA, et son travail sur la transparence de la vie universitaire.

Je remercie ma famille pour avoir saisi l'épanouissement que me procurait la recherche, même s'ils ne comprenaient pas toujours bien ce que je faisais. J'adresse une note toute particulière à ma grand-mère, qui a nourri ma curiosité dès mon plus jeune âge, m'a permis d'entrevoir les puissances de l'art et du langage, et pour avoir toujours manifesté de l'intérêt dans mes découvertes.

Je remercie mes amis pour leur soutien et les moments d'euphorie qu'ils m'ont apportés, en particulier Pressena pour son écoute, sa créativité et son intérêt sincère.

Enfin, je remercie Matthieu pour sa patience, son soutien inconditionnel, ses conseils et avis critiques, ses bons petits plats, et pour le réconfort quotidiennement apporté m'ayant permis de surmonter les moments difficiles.

À ma mère, Samantha Guerdin, née Kim Yung-sil.

Avant-propos

L'écriture du coréen consiste en un assemblage de caractères formant des syllabes. À ce jour, les deux systèmes de romanisation les plus répandus sont le McCune-Reischauer – officiel entre 1984 et 2002 – et la romanisation révisée, instaurée par la Corée du Sud en 2000. Les deux nous semblent cependant insatisfaisants à différents niveaux. Chacun échoue à rendre la prononciation d'un certain nombre de consonnes. Nous avons donc mélangé les deux systèmes selon les circonstances. Par exemple, la romanisation révisée ne comporte plus le son « sh » du système McCune-Reischauer, et le remplace par « s », même lorsqu'il se prononce chuintant, comme dans « *shinpa* », que nous avons privilégié à « *sinpa* » ou « *s'inpa* ». Concernant les voyelles, en revanche, nous abandonnons les usages du premier système qui recourait aux signes diacritiques. Par exemple : « ǒ » devient « eo », et permet de distinguer le son du « o » de « bol » de celui de « pot » – lequel est simplement transcrit par « o ».

Pour les noms des personnalités, nous avons recours aux usages les plus fréquents. En ce qui concerne les noms des auteurs, nous avons scrupuleusement respecté la romanisation qui figurait dans les ouvrages cités. Pour ceux des titres de films, nous avons repris exactement ceux qui figuraient sur la chaîne *YouTube* de la *KOFA*. Certains sont traduits en français, d'autres en anglais. Cela dépend des traductions que nous avons rencontrées au fil de nos lectures. Nous n'avons pas la prétention de proposer des traductions non officielles. Avec ces différents choix, nous espérons que la lecture s'en trouvera simplifiée, et que la langue coréenne sera rendue avec le plus de justesse possible, et dans le respect des noms officiels d'auteurs, de personnalités et d'œuvres.

INTRODUCTION

Le cinéma coréen, né en 1919 sous occupation japonaise (1905-45), a subi une succession de dictatures (1961-87) et une guerre (1950-53) aboutissant à une division, si bien qu'il ne connaît pratiquement que la censure avant la démocratisation du pays en 1987. Il était donc difficile de prédire le succès du cinéma sud-coréen un siècle plus tard. En 2019, Bong Joon-ho remporte à l'unanimité la Palme d'or du Festival de Cannes avec *Parasite*. Même si ce n'est pas le premier long métrage du pays à obtenir une distinction internationale, Bong Joon-ho reste le premier à obtenir une telle reconnaissance à l'étranger¹. Pour saisir l'importance de l'événement, il faut revenir sur les cent ans qui ont conduit à ce succès.

Héritier d'une longue tradition du mélodrame coréen dans lequel la famille occupe une place prédominante, le film actualise ce genre fondateur en représentant les inégalités sociales d'une Corée du Sud contemporaine et libérale. Si l'on suit Adrien Gombeaud, « le mélodrame coréen, c'est pratiquement toute l'histoire du cinéma coréen² », parce qu'il a permis de contourner la censure pendant l'occupation japonaise³. Pour Antoine Coppola, « rempli de clichés moralisateurs⁴ », il fait toujours partie des « genres dominants » durant les dictatures militaires, au cours desquelles sont mises en place un ensemble de mesures très strictes, visant à protéger le cinéma local en orientant idéologiquement la création.

Alors que le pays se démocratise et s'ouvre sur le monde, à partir des années 1990, l'effacement de la censure s'accompagne d'une libération des tabous, et entraîne un irrépressible besoin d'expression, dans des fictions remettant conjointement en cause le passé du pays et les travers de la société du présent. Ainsi apparaît une « Nouvelle Vague » de cinéastes qui s'emploient à dénoncer ce qui jusque-là était interdit. Ils le font en se réappropriant les conventions du mélodrame, et en les détournant au service de discours politiquement engagés.

¹ En plus de la Palme d'or, Bong Joon-ho remporte quatre Oscars : Meilleur Film, Meilleur Film International, Meilleur Réalisateur, et Meilleur Scénario. Il remporte le Golden Globe, et est « le plus grand succès pour un film étranger au box-office américain depuis *Tigre et Dragon* (Ang Lee, 2000) » (Bastian Meiresonne, *Hallyuwood. Le Cinéma coréen*, Vanves, E/P/A, 2023, p. 20).

² Adrien Gombeaud, « Les larmes du cinéma coréen », *Forum des images*, 16 octobre 2015, https://www.forumdesimages.fr/app_beta.php/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-les-larmes-du-cinema-coreen-par-vincent-malaua, consulté le 10/10/2021.

³ Frédéric Monvoisin, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui. Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Paris, Armand Colin, coll. « focus cinéma », 2015, p. 45.

⁴ Antoine Coppola, « Contre-portrait du cinéma coréen », *Mad Movies*, Hors-série n° 3 (*Cinéma d'Asie*), nov. 2003, p. 68.

La fin de la décennie est celle d'un véritable renouveau, le cinéma sud-coréen déferle sur le monde, avec des films d'une incroyable diversité, atteignant une forme d'universalisme par le va-et-vient entre une réappropriation du cinéma de genre et les pans de l'histoire de la Corée, tout en dénonçant les travers du capitalisme. Ces œuvres dégagent une folle énergie – violence stylisée, images crues, métaphores passant par le truchement de traumatismes passés, temporalités éclatées – répondant à quasiment un siècle de censure, tandis que perdure une présence plus ou moins diffuse du mélodrame, ce qui mérite réflexion.

État des lieux de la recherche sur le cinéma coréen

Les cinéastes sud-coréens rencontrent un succès critique en Occident dès les années 2000, dans le cas de Bong Joon-ho, Park Chan-wook, Kim Jee-woon, et, dans un registre plus confidentiel, Lee Chang-dong, Im Kwon-taek, Kim Ki-duk, ou Hong Sang-soo, encensés par *Positif*¹, *Les Cahiers du Cinéma*² ou *Mad Movies*³. Plusieurs chercheurs s'ingénient à relever les traits communs des films, par exemple une forte propension à revenir (directement ou indirectement) sur le passé historique, et à mettre en scène d'allégoriques quêtes d'identité, par le truchement de la fiction, afin de décrypter la société coréenne contemporaine.

Parmi les travaux francophones comme anglophones, figurent ceux sur *Old Boy* (2003) de Park Chan-wook – le Grand Prix du Jury à Cannes a suscité l'intérêt des Occidentaux⁴ –, qui établissent des parallèles entre l'histoire du pays, celle de son cinéma (surveillé et censuré, puis émancipé), et la trajectoire du héros enfermé pendant quinze ans (1988-2003), puis libéré dans un monde qui s'est entre-temps transformé.

Dans *Écran et Écriture mythique*, Sébastien Jounel évoque « une revanche du corps social par le corps cinématographique⁵ », soulignant le déchaînement de pulsions refoulées chez le héros, tandis que Darcy Paquet envisage, dans *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, l'enfermement du personnage principal comme le moment où « il peut observer le

¹ « Le Cinéma coréen » (dossier), *Positif*, n° 513, nov. 2003, p. 86-103.

² « Hong Sang-soo » (dossier), *Cahiers du Cinéma*, n° 682, 2012, p. 6-37.

³ « Corée du sud » (dossier), *Mad Movies*, Hors-série n° 3 : *Cinéma d'Asie*, nov. 2003, p. 68-85.

⁴ « Grand Prix au Festival de Cannes, *Old Boy* offre une véritable reconnaissance internationale à Park Chan-wook » (Olivier Lehmann, « Lady Vengeance », *Kumite*, n° 26, novembre 2005, p. 20). « *Oldboy* crée l'événement en Corée et en dehors. Il ranime en un sens l'intérêt de la scène internationale pour le cinéma sud-coréen dont vont profiter plusieurs jeunes cinéastes » (Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 103).

⁵ Sébastien Jounel, « Le Mythe du surhomme dans *Old Boy* de Park Chan-wook », in Sébastien Boatto, Bertrand Ficamos (dir.), *Écran et écriture mythique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Les Cahiers d'Artes », n° 5, p. 32. Il a soutenu une thèse en 2011, *La Vengeance mise en œuvre(s) : la trilogie de la vengeance de Park Chan-wook*, Sympathy for Mr Vengeance, Old Boy, Sympathy for Lady Vengeance (sous la direction de Pierre Beylot, Bordeaux 3), sur l'influence culturelle et historique de la Corée sur les représentations de la vengeance dans la trilogie de Park Chan-wook.

passage du temps, mais ne peut [...] y prendre part. Privé de sa liberté et du droit de communiquer, son identité profonde est menacée¹ ». Il fait un parallèle entre le protagoniste et les cinéastes, spectateurs de leur propre musèlement pendant la dictature, et dont l'expression créative a finalement été libérée par la démocratie.

Il en va de même pour les analyses de *Shiri* (1999) de Kang Jae-gyu, et *Joint Security Area* (2000) de Park Chan-wook, qui se centrent sur la partition entre Nord et Sud. Pour Patrick Maurus et Stephen Epstein², en ressort le principe d'une Corée du Sud entretenant un rapport ambivalent avec l'autre moitié du pays : soit une hostilité s'exprimant par l'anticommunisme, soit une nostalgie de réunification. Les chercheurs francophones qui s'y sont intéressés plus tôt – Adriano Aprà, Adrien Gombeaud ou Antoine Coppola – reviennent sur les années 1980-90, non seulement marquées par une impressionnante modernisation, mais surtout par le passage de la dictature à la démocratie. Ils interrogent plus précisément le phénomène de la « Nouvelle Vague » des années 1990.

Dans *Le Cinéma coréen* (1993), Adriano Aprà dirige une étude collective allant des œuvres d'après-guerre jusqu'au début des années 1990. Adrien Gombeaud affirme en 2002 que, « depuis deux ans, les films [...] arrivent dans un ordre chaotique³ », mais s'intéresse principalement aux facteurs économiques, politiques et socio-historiques survenus depuis deux décennies, et qui ont suscité l'intérêt des Occidentaux, et approfondit son propos dans une dimension esthétique en 2006 avec *Séoul Cinéma. Les Origines du nouveau cinéma coréen*⁴ des années 1990. De son côté, Antoine Coppola remet en question les termes de « Nouvelle Vague », dans *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*⁵, affirmant qu'une grande partie des films ne fait que promouvoir de nouveaux modes de consommation. Tous deux se rejoignent néanmoins sur la nouveauté de Park Kwang-su et Jang Sun-woo, issus de mouvements contestataires pendant la dictature de Chun Doo-hwan (1980-87).

¹ Darcy Paquet, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, New York, Wallflower Press, coll. "short cuts", 2009, p. 1, traduction personnelle de "he can observe the passing of time but cannot participate in it. Robbed of his freedom and the right to communicate, his very identity is threatened".

² Patrick Maurus, *La Corée dans ses fables*, Arles, Actes sud, 2010 ; et Stephen Epstein, « "L'axe du Mal", entre burlesque et carnaval : les images de la Corée du Nord dans la culture populaire sud-coréenne », *Critique Internationale*, n° 49, avril 2010.

³ Adrien Gombeaud, « Vingt ans de cinéma coréen », *Revue Tangun*, <https://www.revetangun.com/post/vingt-ans-de-cinema-coreen>, mis en ligne le 29/03/2002, consulté le 10/10/2021.

⁴ Adrien Gombeaud, *Séoul cinéma. Les Origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.

⁵ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996.

Dans sa thèse de doctorat, Moon Jae-cheol évoque une « post-nouvelle-vague¹ », à la fin des années 1990, parce que, contrairement aux mises en scène « réalistes » de la dite Nouvelle Vague, les films « privilégient le style et l’usage des genres cinématographiques² » pour porter des discours par le biais du langage filmique. C’est encore ce que révèlent les travaux de Darcy Paquet sur les facteurs économiques, politiques et historiques ayant favorisé le renouveau et le succès des œuvres des années 2000. Il évoque à son tour leur propension à recourir aux codes des genres, et au travail sur le style :

Si les images de la Nouvelle Vague coréenne visaient à ancrer leur travail dans la réalité, les nouveaux réalisateurs [sont] plus susceptibles de considérer l’expression visuelle en termes abstraits, ou comme une fin en soi. [...] Le nouveau cinéma coréen s’est développé à travers un amour sincère pour tous les types de films de genres³.

Cet engouement pour les films de genre s’explique par le développement de la cinéphilie en Corée pendant près de dix ans, suite à la réduction des quotas de films locaux (années 1980) ayant permis d’accueillir davantage de films étrangers. Dans un ouvrage consacré à Jang Sun-woo, Tony Rayns décrit la Corée du Sud comme la « nation la plus cinéophile du monde », ce qu’il met en lien avec l’ouverture du pays sur le monde, « après des décennies d’isolement⁴ ».

Beaucoup ont évoqué l’hybridation des genres, dans ce cinéma mondialisé, et Bastian Meiresonne qui, dans *Hallyuwood* (2023), dresse une cartographie complète allant de 1903 à 2023, insiste sur les multiples influences asiatiques, européennes et américaines. Dans les recherches anglophones, de nombreux travaux portent sur sa dimension transnationale. Chris Berry⁵, qui s’intéresse plus largement à l’Asie de l’Est, analyse la mise en forme du cinéma au prisme de la mondialisation et du libre-échange. Notons, cependant, que cette acception macro-économique du transnationalisme ne comprend que des échanges de matériels et de ressources humaines.

¹ Jae-cheol Moon, *La Mémoire cinématographique et l’identité culturelle : focalisation sur la post-nouvelle vague coréenne* (영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트 코리안 뉴웨이브를 중심으로), thèse de doctorat sous la direction de Joo Jin-sook, Université de Chung-ang, Séoul, 2002, p. 149, traduction personnelle de « 포스트 코리안 뉴웨이브 ».

² *Ibid.*

³ Darcy Paquet, *op. cit.*, p. 64-65, traduction personnelle de “If the visuals of Korean New Wave functioned to ground the work in reality, the new directors were more likely to view visual expression in abstract terms, or as an end in itself. [...] New Korean Cinema grew out of a sincere love for genre films of all sorts”.

⁴ Tony Rayns, *Jang Sun-woo*, Séoul, Korean Film Council, coll. “Korean Film Directors”, 2007, p. 6-7, traduction personnelle de “the most cinephilic nation on earth” et “after decades of virtual isolation”.

⁵ Chris Berry, “What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation”, *Transnational Cinemas*, 2010, vol. 1, n° 2, pp. 111-127; Chris Berry, “Transnational Culture in East Asia and the Logic of Assemblage”, *Asian Journal of Science*, n° 41, 2013, pp. 453-470.

De même, Dal Yong Jin¹ se centre principalement sur le rôle du gouvernement sud-coréen aux prises avec les forces extérieures (les États-Unis) qui tentent de pénétrer le marché. Il s'intéresse à la manière dont les changements de politique culturelle, pendant le processus de mondialisation (censure, quotas d'écran, subventions), façonnent le contenu des films, mais ne les analyse pas d'un point de vue esthétique. Il aborde le transnationalisme comme un processus visant à effacer l'origine du produit, et évoque davantage une transnationalisation, qui implique un rapport de force exercé sur l'autre.

De son côté, Chris Berry distingue, d'une part, l'internationalisme (transferts passifs régulés par les États-nations et permettant d'observer des différences avec les autres cultures), et d'autre part, le transnationalisme (transferts actifs d'hybridation entre les cultures, favorisés par un nouvel « ordre international » régi par le libre-échange). Selon Dal Yong Jin, si l'on s'en tient à un point de vue macro-économique et industriel, la Corée n'a pas su s'imposer, et les États-Unis restent les acteurs dominants, dans le cadre des co-productions.

Pourtant, si l'on analyse les films, se dessinent des rapports de force qui diffèrent des échanges culturels, et qui ouvrent un espace virtuel de négociation avec les autres cultures. Il existe pour Michelle Cho « une généalogie visuelle du transnationalisme dans les films de genre populaires coréens² ». De même, les chercheurs Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, faisant des genres cinématographiques des véhicules transnationaux, dissocient le transnationalisme de la mondialisation, parce que celle-ci implique, selon Dal Yong Jin ou Chris Berry, une norme universelle. Prenant appui sur *Minor Transnationalism*³ de Françoise Lionnet et Shu-mei Shih, ils définissent le transnationalisme comme « un espace d'échange et de participation où se produisent des processus d'hybridation et où il est encore possible de produire et d'interpréter des cultures sans la médiation nécessaire du centre⁴ ».

Il semble que le mélodrame soit au cœur de ces processus de négociation, parce qu'il imprègne les œuvres dès la naissance du cinéma en Corée, et qu'il participe activement à la réarticulation des genres cinématographiques. Fondé sur l'émotion et la morale, il offre un

¹ Dal Yong Jin, *Transnational Korean Cinema. Cultural Politics, Film Genres, and Digital Technologies*, New Brunswick / Camden / Newark / New Jersey / London, Rutgers University Press, 2020.

² Michelle Cho, Genre, "Translation, and Transnational Cinema: Kim Jee-woon's 'The Good, the Bad, the Weird'", *Cinema Journal*, vol. 54, n° 3, spring 2015, p. 47, traduction personnelle de "a visual genealogy of transnationalism in Korean popular genre cinemas".

³ Françoise Lionnet, Shu-mei Shih, *Minor Transnationalism*, Durham / New York, Duke University Press, 2005.

⁴ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, *Movie Migrations. Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*, New Brunswick / New Jersey / London, Rutgers University Press, 2015, p. 5, traduction personnelle de "a space of exchange and participation wherever processes of hybridization occur and where it is still possible for cultures to be produced and performed without necessary mediation by the center".

espace d'expression permettant aussi bien de véhiculer des principes que de réagir à des états du monde.

En plus des liens entre cinéma et Histoire, la prédilection pour le mélodrame constitue en effet un autre dénominateur commun, mentionné aussi bien dans les travaux français qu'anglophones. S'il est régulièrement évoqué comme le moyen de déjouer la censure, et d'exprimer indirectement la souffrance du peuple¹, il n'est au cœur d'aucune étude expliquant les mécanismes à l'œuvre, et ses contours semblent indéfinis². Même au sein des recherches anglophones, plus nombreuses et qui évoquent toutes le mélodrame, très peu s'y consacrent. Seules Nancy Abelmann et Kathleen McHugh ont pris une telle initiative avec l'ouvrage collectif *South Korean Golden Age Melodrama*³, mais s'en tenant à la période classique (1955-72). Saisir les contours du mélodrame en Corée est donc l'un des enjeux de ce travail.

Les propos d'Adrien Gombeaud – « le mélodrame coréen, c'est pratiquement toute l'histoire du cinéma coréen » – supposent qu'il existerait une constante, un mélodrame spécifiquement coréen. Or, l'idée d'un cinéma national est à manier avec précaution, comme l'a souligné Michel Espagne, au sujet de la culture, dans *Les Transferts culturels franco-allemands* : « la culture nationale est [...] une construction idéologique⁴ », tout comme le relève encore Benedict Anderson, à propos de la nation, lui préférant alors le terme de « communauté [...] imaginaire⁵ ». C'est ce qu'explique Katalin Pór, lorsqu'elle mentionne une remise en cause du concept de cinéma national dès les années 1980, à partir d'un texte d'Andrew Higson⁶, qui identifie deux acceptions principales posant un problème :

l'une s'employant à identifier ce qui distingue une cinématographie [...] des autres productions, mais qui conduirait à négliger la dimension structurelle des mouvements de circulation des images et des sons – et notamment la présence hégémonique du cinéma hollywoodien – ; l'autre, définissant le cinéma national par ses relations avec une identité nationale [...], qui aurait le défaut de convoquer une vision uniformisante et essentialiste de la culture nationale⁷.

¹ Adrien Gombeaud, « Les larmes du cinéma coréen », *op.cit.*

² Les éléments récurrents sont la famille – transcription d'une structure sociale dictée par le confucianisme –, l'errance – traduction d'une perte de repères –, et le handicap – qui renvoie le plus souvent à des traumatismes s'exprimant par les corps, ainsi qu'un « rapport étroit entre la souffrance et l'excellence » (*ibid.* ; Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, New York, Cambridge University Press, 1993, p. 4). Ces définitions ne concernent que des thèmes, et n'offrent pas de distinction satisfaisante avec d'autres formes du mélodrame.

³ Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005.

⁴ Michel Espagne, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, p. 32.

⁵ Benedict Anderson, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [1983], Paris, La Découverte poche, 2006, p. 19.

⁶ Andrew Higson, « The Concept of National Cinema », *Screen*, n° 30, 1989, pp. 36-46.

⁷ Katalin Pór, « Transferts culturels, approches transnationales, paradigmes nationaux : la problématique des circulations transnationales au cinéma », *I895*, n° 94, février 2021, p. 13-14.

Cependant, malgré les risques, la notion n'est pas à négliger, parce qu'elle permet précisément d'observer les échanges entre les cultures, comme le note Thomas Elsaesser¹, prônant « l'écriture d'une histoire à la fois transnationale et internationale des différentes cinématographies² ». Ainsi, à l'instar de Choi Jung Bong³, et dans l'objectif d'aborder les formes du mélodrame en Corée sous un angle transnational, nous choisissons de maintenir l'idée d'un cinéma national, mais en ayant en tête qu'il s'agit d'une construction imaginaire et mouvante.

Sans nous écarter des consensus mentionnés – liens étroits entre cinéma coréen, histoire du pays, et redéfinition d'une identité toujours problématique –, nous souhaitons offrir un prolongement à ces réflexions par le biais du mélodrame. Avant d'étudier les intrications entre son usage, l'histoire du cinéma et celle du pays, il convient de saisir ce qui fait à la fois le potentiel et la complexité du genre.

Vers une définition du mélodrame

Dans un ouvrage collectif sur le mélodrame en Asie⁴, Wimal Dissanayake revient sur les origines étymologiques d'un terme – né en Italie au XVII^{ème} siècle selon Florence Fix⁵ – provenant du grec « *melos* » (« chant » ou « musique »), et qui désignait des pièces de théâtre dans lesquelles musiques et chansons étaient au service de l'action et des situations. Le genre s'est développé en France au XVIII^{ème} siècle, pendant la Révolution française (1789), qui « demeure le moment déterminant de la mise en place des codes mélodramatiques⁶ », suivant le mouvement de l'abolition des privilèges. Ainsi que l'exprime Charles Nodier dans l'introduction du *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt – auteur fondateur du genre :

¹ Thomas Elsaesser, *New German Cinema: A History*, Hampshire, British Film Institute, 1989; Thomas Elsaesser, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London-New York, Routledge, 2000; Thomas Elsaesser, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.

² Katalin Pór, *op. cit.*, p. 14.

³ Jung Bong Choi, "National Cinema: an Anachronist Delirium?", *The Journal of Korean Studies*, Automne 2011, vol. 16, n° 2, pp. 173-191.

⁴ Wimal Dissanayake (dir.), *op. cit.*

⁵ Florence Fix, *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011, p. 22-23 : avant de désigner un genre à part entière à partir du XVIII^{ème} siècle, le terme de mélodrame désigne la présence de musique dans des pièces où elle est « à même de signifier des émotions que le texte ne parvient pas à faire ressentir au mieux ».

⁶ Françoise Zamour, *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016, p. 117.

Il fallait leur rappeler dans un thème toujours nouveau de contexture, toujours uniforme de résultats, cette grande leçon dans laquelle se résument toutes les philosophies, appuyées sur toutes les religions : que même ici-bas la vertu n'est jamais sans récompense, le crime n'est jamais sans châtement. Et que l'on n'aille pas s'y tromper ! Ce n'était pas peu de chose que le mélodrame ! C'était la moralité de la Révolution¹.

Le mélodrame est un genre populaire manichéen, mettant invariablement en scène la restauration d'un ordre qui a été bouleversé par l'arrivée d'un traître dans la communauté. Étant donné que le genre s'adresse au plus grand nombre, il doit présenter une morale claire, et une vision parfaitement lisible du monde, passant par une typologie de personnages bien précise : la victime (la vertu), le traître (le mal), le héros (le sauveur désintéressé), et le niais (l'enfant-peuple chargé de seconder le héros).

« Sa structure manichéenne lui permettant d'exprimer les contenus politiques les plus opposés² », comme le note Anne Ubersfeld, il évolue au fil du temps, et Jean-Marie Thomasseau remarque que « la plupart des types mélodramatiques voient leur comportement enrichi et diversifié sous l'influence de nouveaux types sociaux [...] : notaires, banquiers, avocats défenseurs des opprimés, médecins des pauvres³ ». Le mélodrame s'avère donc souple et malléable, et s'étend rapidement « en Europe (Angleterre, Italie, Allemagne, Portugal, Hollande et Russie) et dans le Nouveau Monde⁴ », jusqu'à la naissance du cinéma qui lui insuffle un nouvel élan⁵.

Le mélodrame se caractérise donc « par du sensationnalisme, une intensité émotionnelle, le recours à l'hyperbole, de l'action forte, de la violence, des excès rhétoriques, des polarités morales, le Mal et son élimination finale, ainsi que le triomphe du Bien⁶ ». Il propose des personnages archétypaux aux prises avec des dilemmes moraux, dont les destinées s'entrecroisent pour créer des nœuds dramatiques⁷. Maureen Turim met également l'accent sur les migrations du mélodrame à travers le monde, tandis que Mitsuhiro Yoshimoto évoque

¹ Charles Nodier, Introduction au *Théâtre choisi* de René-Charles Guilbert de Pixérécourt, Paris, Tresse, 1841-1843.

² « Mélodrame », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/melodrame/>, consulté le 15/05/2023.

³ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984, p. 59.

⁴ *Ibid.*, p. 119.

⁵ *Ibid.*, p. 120.

⁶ Wimal Dissanayake (dir.), *op. cit.*, p. 1, traduction personnelle de “sensationalism, emotional intensity, hyperbole, strong action, violence, rhetorical excess, moral polarities, brutal villainy and its ultimate elimination, and the triumph of good”.

⁷ Maureen Turim, “Psyches, ideologies, and melodrama: The United States and Japan”, in Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, *op. cit.*, p. 156.

une hégémonie dans le cinéma hollywoodien à partir des années 1920¹ – lesquelles servent de repère aux recherches sur le mélodrame cinématographique.

Il faut donc revenir sur cette forme hégémonique ayant influencé le reste du monde. Si l'on se réfère au *Mélodrame hollywoodien*² de Jean-Loup Bourget (1930-60), le genre présente une victime (femme, enfant ou handicapé) confrontée à des conventions sociales dont elle est exclue, et à un sort qui s'acharne sur elle. La fatalité est omniprésente, puisque se multiplient et se répètent les situations tragiques³. Tout se passe comme si le protagoniste était destiné à souffrir plusieurs fois, avant de pouvoir accéder au *happy end* récompensant sa vertu.

Jean-Loup Bourget note quantité d'autres caractéristiques, telles qu'un goût prononcé pour le spectaculaire, ou le recours à des situations récurrentes, qu'il nomme « clichés-situations », et qui doivent accentuer le *pathos* par l'accumulation de situations inextricables. On entend par *pathos* l'outrance de la « représentation codifiée des passions⁴ » qu'évoque Maïté Snauwaert au sujet du pathétique, et qui « configure et conditionne les émotions fortes [...] telles que tristesse, indignation, horreur, pitié, terreur⁵ ». Exacerbé, il se confondrait selon elle avec le mélodramatique, devenant le *pathos*, et souvent négativement connoté comme le « mélo ». Dans le domaine de la tragédie, Aristote définit le pathétique comme « une action qui provoque destruction ou douleur, [...] les douleurs très vives, les blessures et toutes les choses du même genre⁶ », si bien que le *pathos* devient une expression outrée du malheur et de la douleur des personnages mélodramatiques.

Si l'on en croit Laetitia Marcucci, le *pathos* désigne « la souffrance et les émotions de l'âme⁷ », et sa présence dans les œuvres engendre une « pathognomonie », c'est-à-dire un ensemble de signes traduisant l'affection des corps, et produisant les processus de « reconnaissance des émotions, des phénomènes de contagion émotionnelle et d'empathie⁸ ». Wimal Dissanayake et Maureen Turim rejoignent ces positions : les procédés narratifs et

¹ Mitsuhiro Yoshimoto, «Melodrama, postmodernism, and Japanese cinema», in Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, op. cit., p. 102.

² Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

³ Dans *Autant en emporte le vent* (1939), Scarlett O'Hara assiste à la mort de son père suite à une chute de cheval, et la tragédie se répète avec la mort de sa fille dans un accident similaire.

⁴ Maïté Snauwaert, « Pathétique », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 295.

⁵ *Ibid.*

⁶ Aristote, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1990, p. 1452b.

⁷ Laetitia Marcucci, « Pathognomonie », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, op. cit., p. 296.

⁸ *Ibid.*

esthétiques du mélodrame exacerbent les émotions en donnant au protagoniste une dimension fortement pathétique, que les spectateurs sont invités à éprouver par identification.

Pour citer à nouveau Jean-Loup Bourget, le mélodrame est « une tragédie qui serait consciente de l'existence de la société¹ ». Il entend par-là qu'il sert des discours critiques, à l'adresse du peuple qu'il prend pour sujet, alors que la tragédie, même si elle emploie des mécanismes similaires – expression d'une morale ou énonciation d'une « maxime² », selon Aristote ; exacerbation d'émotions³ permettant de s'identifier aux contradictions des personnages ; importance du destin et du retournement de fortune, mais encore le spectacle et le chant –, concerne des sujets d'ordre métaphysique et philosophique régis par des conflits se jouant à l'intérieur de l'individu, et non entre l'individu et la société⁴.

En effet, selon Robert Bechtold Heilman, le mélodrame ne concerne pas la restauration de l'ordre à l'intérieur de l'individu, mais plutôt celle de sa place dans le monde, en relation avec les autres et les choses⁵. Dans *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Françoise Zamour s'emploie à démontrer que le mélodrame raconte les peuples, s'adresse à eux, mais les *fabrique* également, en faisant advenir des communautés par le prisme de l'émotion partagée par personnages et spectateurs. Le mélodrame a donc pour caractéristiques de fédérer en mettant en valeur le lien social qui unit les individus.

De son côté, Peter Brooks, même s'il mène son analyse à partir d'œuvres littéraires, réinterprète le mélodrame – ou ce qu'il nomme l'imagination mélodramatique – comme un mode d'interprétation du monde fondé sur une quête de sens⁶. Comme le reformule parfaitement Alain Vaillant, pour Peter Brooks, c'est « l'orientation globale de la culture,

¹ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 11.

² Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, p. 1450a. Par ailleurs, pour Aristote, la tragédie doit produire un retournement de fortune du bonheur vers le malheur, et non l'inverse, tandis que le mélodrame peut porter un discours moral, et cela, qu'il se termine bien ou mal.

³ « L'une – c'est la pitié – s'adresse à l'homme qui est dans le malheur sans l'avoir mérité, et l'autre – c'est la crainte – s'adresse à notre semblable » (*ibid.*, p. 1453a). Ces émotions censées favoriser l'identification du spectateur au personnage sont en adéquation avec les mécanismes du mélodrame. La figure de la victime invite à éprouver de l'empathie pour elle parce qu'elle est dans le malheur sans l'avoir mérité, et la crainte que suscitent les péripéties traversées provient du lien tissé par la pitié envers le protagoniste.

⁴ “In tragedy the conflict is within man; in melodrama, it is between men, or between men and things” (Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle / London, University of Washington Press, 1968, p. 79).

⁵ “The issue here is not the reordering of the self, but the reordering of one's relations with others, with the world of people or things” (*ibid.*, p. 86).

⁶ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [1976], trad. Emmanuel Saussier, Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010.

jusque dans ses conséquences politiques, qui est affectée par l'esprit du mélodrame¹ », à travers le « mode de l'excès » – excès des affects, et lisibilité excessive du monde.

Dans son sillage, Linda Williams propose un glissement de sens faisant passer le mélodrame du « genre » au « mode », et lui permettant d'aller au-delà sa condition initiale² – le mode pouvant imprégner les genres. Si cela ne concerne que le mélodrame d'Hollywood, Françoise Zamour se propose de l'élargir, car « le mélodrame comme mode d'appréhension du monde » prend en compte « la diversité du mélodrame, et [invite] à dépasser la question du genre, et de ses limites³ ». Ainsi propose-t-elle de ne pas s'en tenir à une définition fermée du mélodrame, mais à « s'attacher aux manifestations et à la présence *du* mélodrame [...] et de s'interroger sur le sens que l'on peut trouver à cette forme d'expression⁴ ».

Nous retenons cette dernière proposition pour mener notre propre étude, parce qu'elle permet également d'examiner les multiples formes et mutations du mélodrame au contact de l'Histoire, et au contact d'autres cultures. À l'instar de Chung Hye-seung et David Scott Diffrient qui analysent « les transformations globales des genres » à travers ce qu'ils nomment une « intertextualité interculturelle⁵ », nous souhaitons analyser les formes de mélodrame du cinéma sud-coréen réagissant *avec* ou *contre* les paradigmes traversés.

Une fabrique d'imaginaires

Nous postulons en effet que ces œuvres répondent aux principes d'intertextualité, voire d'architextualité, pour reprendre la terminologie de Gérard Genette, laquelle suppose une relation entre une œuvre et son ou ses genre(s) d'appartenance⁶. Initialement fondé par Julia Kristeva⁷, puis Roland Barthes⁸ à partir de la littérature, le concept d'intertextualité désigne plus généralement, comme le propose ensuite Dominique Maingueneau, un « ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte⁹ », de façon consciente ou non. Il s'agira pour nous, comme le suggère Marc Eigeldinger, « de ne pas limiter la notion

¹ Alain Vaillant, « Comptes rendus », *Romantisme*, vol. 155, n° 1, 2012, p. 154.

² Linda Williams, « Melodrama Revised », in Nick Browne (dir.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 42-62.

³ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 65.

⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁵ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, *op. cit.*, p. 8, traduction personnelle de « global genre transformations » et « cross-cultural intertextuality ».

⁶ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, p. 12.

⁷ Julia Kristeva, « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

⁸ Roland Barthes, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis* (1973).

⁹ Dominique Maingueneau, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.

d'intertextualité à la seule littérature, mais de l'étendre aux divers domaines de la culture¹ », et plus particulièrement aux mélodrames filmiques.

En 1982, Gérard Genette propose un ensemble de terminologies pour distinguer différents types de relations à l'œuvre, qu'il regroupe sous le nom de « transtextualité ». Il en définit cinq, en précisant qu'ils ne sont pas étanches, et peuvent communiquer comme se recouper, « leurs relations sont [...] nombreuses, et souvent décisives² ». Ainsi, l'intertextualité devient, pour lui, la relation de coprésence ou d'inclusion (présence effective) d'un texte dans un autre ; la paratextualité concerne les relations du texte avec des éléments extérieurs, tels le titre, le sous-titre ou le résumé ; la métatextualité concerne la « relation de "commentaire", qui unit à texte à un autre texte dont il parle³ » ; l'hypertextualité désigne les relations d'imitation, de transformation ou de déformation d'un texte antérieur par un nouveau ; l'architextualité, la relation à une catégorie d'appartenance ou un modèle.

Même si nous abordons l'intertextualité selon une acception plus large – ou « ensemble de relations avec d'autres textes se manifestant à l'intérieur d'un texte » –, les terminologies de Gérard Genette seront utiles pour préciser les rapports de force se jouant dans les formes du mélodrame coréen. En effet, Sophie Rabau affirme que « l'intertextualité est un moyen d'élargir la notion de texte clos, de penser l'extériorité du texte sans renoncer à sa clôture⁴ », et constitue, comme pour Yun-sun Limet, un « espace intertextuel⁵ » dans lequel « le texte représente ses origines, les transforme, voire les invente⁶ ». C'est au sein de cet espace transcendant le film que peuvent se jouer d'autres histoires, voire des contre-histoires.

Il est important de savoir que les œuvres sud-coréennes qui nous parviennent sont en fait méticuleusement sélectionnées. Outre les films diffusés dans des festivals internationaux, la *Korean Film Archive (KOFA)* dispose d'une chaîne sur la plateforme *YouTube*, sur laquelle sont régulièrement déposés des films coréens accessibles gratuitement. Fondé en 1974 sous le nom de *Korean Film Depository*, et renommé *Korean Film Archive* en 1991, cet organisme soutenu par le gouvernement depuis 1994 assure la préservation et la restauration d'un patrimoine cinématographique.

¹ Marc Eigeldinger, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987, p. 15.

² Gérard Genette, *op. cit.*, p. 16.

³ *Ibid.*, p. 11.

⁴ Sophie Rabau, *L'Intertextualité* [2002], Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2020, p. 23.

⁵ Yun-sun Limet, « Entre-temps, intertextualité et critique », *Cahiers de narratologie*, n° 13 (*Nouvelles Approches de l'intertextualité*), 2006, <http://journals.openedition.org/narratologie/349>, consulté le 26/04/2024.

⁶ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 24.

Sur le site officiel, on peut lire que plus de quatre mille films sont collectés et stockés, en attente d'être numérisés et restaurés. Les films disponibles sur *YouTube* – et encore davantage pour ceux qui ont été récemment remasterisés dans des versions HD et 4K – ont donc été soigneusement sélectionnés comme étant prioritaires, par rapport aux milliers d'autres disponibles pour le grand public. Ces stratégies ont pour objectif de gagner en visibilité à travers le monde, aussi bien dans la sélection des classiques que dans le soutien accordé au cinéma, de sorte qu'il faut analyser quelles histoires dessinent ces projections sélectionnées pour le présent.

Françoise Zamour observe que le mélodrame a une conscience d'historicité, si bien que « chaque nouveau mélodrame constitue à la fois une œuvre à part entière et une prise de position sur l'histoire du mélodrame¹ ». Autrement dit, chaque œuvre s'inscrit dans le sillage de celles qui l'ont précédée, et qui ont, plus ou moins directement, contribué à faire exister le genre tel qu'il est. Pour Étienne Poiarez, « il y a constamment des relations, conscientes ou non, à localiser dans une œuvre. Une mémoire séjourne entre les lignes, abritant des formes et des affects venus d'un ailleurs spatial et temporel² ». Il s'agira pour nous de localiser et de déterminer ces relations, pour tenter de saisir quels imaginaires projette le mélodrame coréen. Nous souhaitons examiner l'espace virtuel et intertextuel se déployant au fil de l'Histoire à partir de ce genre fondateur, au sein duquel se façonnent et / ou s'affrontent des récits et des imaginaires en lutte, pour en saisir la nature.

Le mélodrame réinvente les formes, autant qu'il réinvente le monde. Il surgit au cœur d'univers diégétiques dans lesquels les blessures du présent ravivent celles du passé, au creux desquelles elles trouvent un écho, et se mettent en quête de réponses qui n'adviennent qu'à travers la fatalité. Ce travail entend montrer la capacité du mélodrame à accompagner comme à défier l'Histoire, en profitant d'interstices permettant de faire resurgir ce qui demande à être (re)raconté pour se réinventer. Réciproquement, il sera question de la manière dont l'Histoire invite – ou non – les cinéastes à s'emparer du mélodrame pour réécrire le passé et redéfinir la société au présent.

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 75.

² Etienne Poiarez, « Sur les approches théoriques de la mémoire au cinéma : recyclage et réécriture des images », *Journée des doctorants*, 6 et 7 mai 2021, Strasbourg, France, hal-03343104, p. 4.

Corpus

Dans l'article « Pour une histoire du cinéma sans nom », Leonardo Quaresima souligne que l'histoire du cinéma est en partie tracée par la reconnaissance de grands noms d'auteurs, comme le suggérait déjà Michel Foucault, affirmant que « l'auteur ne précède pas les œuvres. Il est un certain principe fonctionnel par lequel, dans notre culture, on délimite, on exclut, on sélectionne¹ ». Avec un autre regard, Leonardo Quaresima propose alors d'« agir comme si l'identité des œuvres, dans quelque effondrement de la mémoire, avait disparu, [et] que l'étiquetage d'auteur se soit décoloré² ». Pour mener notre recherche, nous ne voulons pas, comme il le propose, « faire comme si » il n'y avait pas de prééminence institutionnelle, mais d'adopter la posture contraire, avoir conscience d'une détermination historiographique du cinéma par ces facteurs. Nous souhaitons, en effet, interroger la prééminence du mélodrame dans l'imaginaire commun du cinéma sud-coréen.

Pour traiter le sujet de la manière la plus juste possible, nous prenons des fictions que nous et / ou d'autres chercheurs considérons comme saillantes dans l'Histoire. Les œuvres et les cinéastes jouissent d'une reconnaissance, au moins locale pour les films réalisés avant la Nouvelle Vague, et à la fois locale et internationale pour les œuvres contemporaines. C'est pourquoi des cinéastes tels que Hong Sang-soo ou Kim Ki-duk ne seront pas évoqués parce qu'ils « ne sont absolument pas connus en Corée », et que leurs œuvres « n'y sont souvent même pas diffusées³ ». Nous privilégions donc les cinéastes mondialement célèbres tels Lee Chang-dong, Park Chan-wook, Kim Jee-woon et Bong Joon-ho, et des réalisateurs moins connus, mais dont un film a eu du succès dans le pays, comme Cho Geun-hyeon avec *26 Years* (2012) ou Jang Hoon avec *A Taxi Driver* (2017).

Pour les œuvres réalisées avant les années 1990, nous avons choisi des films en libre accès sur la chaîne *YouTube* de la *KOFA*. Comme l'affirment Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, celle-ci a été lancée dans le cadre du projet « *Korea Go Global* », marqué par un partenariat entre Google Corée, et le Ministre de de la culture, des sports et du tourisme en 2011, et dont « l'objectif principal [...] est la circulation et la promotion à l'échelle mondiale des contenus de la vague coréenne⁴ ». Au-delà d'une facilité d'accès, les œuvres en ligne

¹ Michel Foucault, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Quarto Gallimard, 2001, p.839-840.

² Leonardo Quaresima, « Pour une histoire du cinéma sans nom », 1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze, n° 80, 2016, mis en ligne le 01/12/2019, <http://journals.openedition.org/1895/5235>, consulté le 08/03/2024.

³ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 281.

⁴ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, *op. cit.*, p. 246, traduction personnelle de “The primary goal [...] is the worldwide circulation and promotion of Korean Wave”.

mettent en lumière une historiographie « recomposée » du cinéma, qui peut révéler la manière dont la Corée souhaite se raconter – et quel est son rapport au passé.

Approche méthodologique

Notre travail est à la fois chronologique et dialectique. Nous souhaitons mettre au jour les tensions se jouant au sein des œuvres et *entre* elles, d'une part avec les multiples concurrences imaginaires que chacune projette, et d'autre part avec leur intertextualité. Il s'agira dans un premier temps de retracer la naissance du cinéma et du mélodrame en Corée, passant par le prisme de relations entretenues ou subies avec les occupants (1919-1961). Nous verrons non seulement la manière dont les cinéastes ont appris le langage de l'envahisseur japonais pour se rêver résistants, mais également leur réappropriation d'autres formes pour se singulariser et renverser le rapport de force. Nous pourrons alors cerner les contours d'une utilisation centripète du mélodrame, permettant d'élaborer, à partir d'éléments extérieurs et hétérogènes, les différents pans d'un imaginaire national soumis au colonialisme, puis à un « partenariat » américain régi par des relations asymétriques.

Nous étudierons, dans une deuxième partie, le développement et la transformation du mélodrame et de son potentiel imaginaire sous les dictatures. Il sera question de son instrumentalisation par la propagande de l'État, mais également des subtils moyens de s'en émanciper, par le recours à de nouvelles formes ou par le biais de détournements.

Nous étudierons ensuite la manière dont le passage d'une dictature à une démocratie a permis de réinventer les rapports entre nation(s) et fiction, mais également l'influence de la mondialisation sur les formes, aussi bien dans les représentations filmiques du pays que dans la conception d'un imaginaire coréen envisagé au prisme d'une relation cette fois centrifuge avec le monde. Dans cette troisième partie, nous nous intéresserons d'abord à la manière dont le mélodrame interagit avec une conception de l'Histoire, à partir de quatre représentations du Massacre de Gwangju – événement déclencheur du passage à la démocratie –, entre les années 1990 et la fin des années 2010 (environ une par décennie). Il s'agira d'analyser la contribution du cinéma à la formation d'imaginaires collectifs : comment le recours au mélodrame permet-il de passer du Massacre au Soulèvement de Gwangju, et comment la mise en scène du traumatisme contribue-t-elle à une certaine image de la nation ?

Nous montrerons ensuite que la persistance simultanée du mélodrame et des traumas historiques peut à nouveau faire surgir de nouvelles formes. Ainsi, le spectre de la période de transition démocratique (1980-2000) hante les œuvres de Lee Chang-dong, Park Chan-wook

et Bong Joon-ho. Ce dernier s'empare aussi du mélodrame pour poser un regard pessimiste sur la société capitaliste de la Corée du Sud, tout en portant toujours en creux les traumas de l'Histoire. Nous terminerons avec *Ça tourne à Séoul !* de Kim Jee-woon, un pastiche du mélodrame classique sud-coréen permettant de renouer plus concrètement avec le passé, et d'affirmer une intégration dans la mondialisation.

PARTIE I

DU SHINPA AU MÉLODRAME.

DIDACTISME ET IMAGINAIRES À (RÉ)INVENTER

I. LE CINÉMA DE JOSEON (1919-45) : FÉDÉRER CONTRE L'OCCUPANT, SE RÊVER RÉSISTANT, SURVIVRE À L'OPPRESSION.....	29
1. <i>Un brassage diversifié : imitation, transformation et contestation.....</i>	31
1.1. Trouver l'image de Joseon dans la contestation	38
1.2. <i>Arirang</i> (1926) de Na Un-gyu, l'image de Joseon et la réception	43
1.3. Le cinéma de Joseon ou shinpa nationaliste. D' <i>Arirang</i> (1926) de Na Un-gyu au <i>Bac sans maître</i> (1932) de Lee Gyu-hwan	53
2. <i>Conservatisme et innovation. Propagande et révolution : le rapport ambivalent du mélodrame au paradigme moderne.....</i>	56
2.1. La politique d'assimilation des années 1930-40.....	58
2.2. L'éloge du colonialisme et l'éducation des masses dans <i>Sweet Dream</i> (1936) de Yang Ju-nam	61
2.3. La Couleur de Joseon ou le point de vue hégémonique du gouvernement colonial	72
II. LE CINÉMA DE LA LIBÉRATION : DE L'EUPHORIE À LA RÉSIGNATION (1945-1950)....	86
1. <i>De nouveaux archétypes.....</i>	88
2. <i>De nouvelles dichotomies spatiales dans La Veille de l'indépendance (1948) et Hometown in my heart (1949) : enfermements, libertés et contreparties.....</i>	91
2.1. <i>Espaces négatifs, négatif des espaces dans La Veille de l'indépendance (1948).....</i>	93
2.2. Modalités des cloisonnements : le pont métaphorique de la liberté dans <i>Hometown in my Heart</i> (1949).....	98
III. LES PRÉMICES D'UN ÂGE D'OR. (RÉ)APPRENDRE À S'IMAGINER (1954-1961).....	105
1. <i>La collusion entre la Corée et l'Occident.....</i>	109
1.1. Intrusion de la modernité occidentale	109
1.2. Emprunts et détournements esthétiques de lieux communs des cinémas occidentaux	131
1.3. La Rhétorique de l'excès, une synthèse des contradictions.....	167
2. <i>Récit et esthétique fédérateurs : se raconter pour se (re)construire</i>	182
2.1. Fabrication d'héritages et recherche d'une continuité historique	182
2.2. Une structure classique fondée sur la rupture.....	190
2.3. Se raconter par rapport à l'acceptation et au rejet de l'altérité	203
3. <i>Récits cathartiques et dénouements incertains</i>	212
3.1. Une mise en abyme du procédé dans <i>Le Rêve</i> (1955) de Shin Sang-ok.....	213
3.2. Éprouver le monde moderne	215
3.3. Une critique indirecte du patriarcat dans <i>A Female Boss</i> (1959).....	216

L'année de naissance du cinéma coréen fait régulièrement débat, parce que les critères varient selon les recherches et les approches. La date officielle est 1919, avec la sortie de *La Juste Vengeance* (*Uirijeok guto*) de Kim Do-san, même si d'autres le remettent en cause, parce qu'il ne s'agit pas d'un film à proprement parler, mais d'un *kino-drama*, c'est-à-dire un spectacle mêlant projection cinématographique et performance scénique. Certains ont proposé *Promesse d'amour sous la lune* (*Weolhawi maengseo*) de Yun Baek-nam, produit en 1923, mais le film a été écarté parce qu'étant au service de la propagande japonaise.

Selon le chercheur Cho Jun-hyoung, *L'Histoire de Jang-hwa et Hong-ryeon* (*Janghwa Hongryeon jeon*, 1924) de Park Jun-hyun fait également problème, parce que c'est le premier film créé par une équipe exclusivement coréenne (des acteurs aux producteurs, en passant par les sources de financement)¹. De leur côté, Brian Yecies et Shim Ae-gyung, dans *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948*, proposent l'année 1916, et ce malgré l'absence de réalisation nationale à cette période, parce que leurs critères se fondent sur la naissance du cinéma en tant qu'industrie du pays².

Nous conservons, quant à nous, la date de 1919, avec la sortie de *La Juste Vengeance*, que nous considérons comme le premier film coréen, malgré sa forme hybride. Il s'inscrit en effet dans un ensemble d'héritages artistiques et historiques se nourrissant d'influences multiples et ayant conduit au cinéma actuel dont le *kino-drama* ne peut être écarté. Aussi, nos critères reposent-ils sur des fondements à la fois esthétiques et thématiques, car, comme Brian Yecies et Shim Ae-gyung le démontrent, l'industrialisation du cinéma en Corée est à l'origine d'un dispositif majoritairement conçu *par et pour* des acteurs extérieurs (les Occidentaux et les Japonais) en vue de l'exploiter et de se l'approprier.

Au-delà de ces considérations, la date d'apparition du premier film coréen n'a en fait aucune incidence sur le contexte d'apparition du *medium* dans le pays. Le cinéma est né dans un pays occupé par les Japonais, dont l'objectif, comme le rappelle Adrien Gombeaud, « tend à l'effacement de la culture coréenne, de ses pratiques religieuses, de l'usage de sa langue, de ses noms propres, [et] de toutes les formes d'expression identitaires³ ». Les premières représentations filmiques en Corée ont donc été réalisées sous la contrainte idéologique de l'envahisseur, ainsi que le souligne Antoine Coppola :

¹ Jun-hyoung Cho, « A Brief History of Korean Cinema », in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, Etats-Unis, University of Michigan Press, 2019, p. 35-36.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948*, New York et Londres, Routledge, 2011, p. 6.

³ Adrien Gombeaud (dir.), « Corée du Sud », *Le Dictionnaire du Cinéma asiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008, p. 124.

La première époque (1919-1945), celle qui correspond à la naissance et aux débuts du cinéma coréen, est marquée par la résistance à la censure et au contrôle exercé par les autorités japonaises. Les premiers films du cinéma coréen sont pour la plupart financés par des capitaux japonais. Les équipes sont également constituées de Japonais. Si quelques cinéastes coréens se risquent à réaliser des films, ils sont étroitement contrôlés. Ils sont obligatoirement inscrits à l'Association des cinéastes coréens (*Choson yonghwain hyophoe*) sous la surveillance du gouverneur et des militaires japonais. On les oblige à mettre en scène des sujets pro-japonais et à tourner en langue japonaise. Ces mesures font partie d'une politique généralisée d'acculturation forcée des Coréens sous la responsabilité des autorités japonaises ; elles comprenaient, entre autres : l'interdiction d'utiliser le coréen dans les spectacles et la destruction de tous les monuments historiques et œuvres artistiques rappelant le passé et la culture de la Corée indépendante¹.

Malgré ce strict conditionnement, l'expérience des premiers temps du cinéma fait surgir un sentiment patriotique chez les spectateurs. En effet, pour l'historien du cinéma Lee Young-il, le public trouvait dans les salles obscures un réconfort collectif, qui lui permettait de s'évader d'un contexte austère².

Kim Dong-hoon approfondit cette réflexion lorsqu'il évoque le réaménagement de la salle de spectacle Danseongsa qui devient l'une des premières salles de projection véritablement coréenne – dirigée par un Coréen (Park Sung-pil) – en 1918. Son analyse de l'affiche promotionnelle révèle que le rapport entretenu avec le *medium* à cette époque semble indissociable du contexte socio-historique. En effet, l'expérience cinématographique y est présentée « non pas comme un espace d'évasion ou de distraction », mais comme « quelque chose de l'ordre d'un sanctuaire émotionnel où l'on pourrait se ressourcer³ ». Le cinéma apparaît dès lors comme un espace dans lequel les Coréens peuvent trouver du réconfort, en échappant à l'austérité de la réalité coloniale. C'est en tout cas la manière dont il est dès le départ promu. L'auteur conclut ainsi son analyse :

L'annonce promet que le cinéma pourrait apporter un réconfort émotionnel, même temporaire. Cela indique que l'expérience de visionnage d'un film était liée à ce qui se déroulait en dehors des salles obscures, et que la mise en place de la culture cinématographique ne pouvait pas être dissociée des réalités sociales⁴.

Outre le rappel d'une émergence étroitement liée au contexte socio-historique, il ressort que le désir de susciter l'émotion, devenant central dans la promotion de l'expérience

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 21.

² Young-il Lee, *The History of Korean Cinema. Main Current of Korean Cinema*, Seoul, Motion Picture Promotion Corporation, 1988, p. 22-23.

³ Dong-hoon Kim, *Eclipsed Cinema. The Film Culture of Colonial Korea*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017, p. 17, traduction personnelle de "This effect that the act of film-viewing may offer spectators is nothing unique but what is intriguing is that the ad describes the cinema space not as an escape or distraction from drudgery of one's everyday life but, instead, as something of an emotional sanctuary where one could momentarily restore her or his troubled inner world".

⁴ *Ibid.*, traduction personnelle de "the ad promises that the cinema could provide an emotional comfort, however temporary. It is an indication that a film-viewing experience was tethered to what was going on outside the darkened theatre, and the formation of film culture could not be divorced from social realities".

spectatorielle, conditionne un rapport au *medium* qui demeurera tel quel. C'est également ce que souligne Kang Chang-il, dans *Les Débuts du cinéma coréen* : « Jusqu'à aujourd'hui, le public coréen est fortement attaché aux méthodes qui parviennent à l'émouvoir¹ ». Cet ouvrage récent insiste d'ailleurs à plusieurs reprises sur la primauté des émotions dans le goût des Coréens pour la fiction cinématographique.

Même si une partie des chercheurs et des critiques s'emploie à dissocier ce cinéma de la période coloniale, une spécificité a quand même pu y émerger. Il ne s'agit nullement de remettre en cause ces travaux, mais simplement de souligner l'existence d'un lien intrinsèque entre le cinéma coréen et l'émotion du mélodrame, et cela dès sa naissance, en raison de la continuité des modes de représentations. Pour Adrien Gombeaud :

À cette époque, le cinéma proprement coréen n'existe pas encore. Il est supplanté par un cinéma japonais en Corée, qui apporte matériel, techniciens, connaissance du langage cinématographique (dès les années 1910, le cinéma japonais est l'un des premiers au monde) et aboutit à une production aux ordres de la puissance coloniale. Occupé militairement et institutionnellement dès sa naissance, le cinéma coréen doit donc attendre plus de trente ans avant de pouvoir réellement se développer dans une dimension culturelle identitaire².

Il pointe du doigt un musèlement qui entraîne tout de même une réaction et un désir de résistance face à l'injustice de cette colonisation, ainsi que l'explique Antoine Coppola :

Malgré tout, et parallèlement à la résistance armée, la résistance s'organisa aussi au sein du cinéma coréen. Cette résistance s'est manifestée sous deux formes : d'abord par l'exaltation du patriotisme coréen de façon allusive de manière à pouvoir déjouer la censure japonaise, et ensuite par la création d'organisations cinématographiques parallèles³.

Le cinéma est donc davantage qu'un espace d'évasion, il offre une réaction exprimée par l'émotion, donnant lieu à ce que Jacques Rancière nomme « la communauté esthétique » qui, grâce au cinéma, « réalise l'identité d'un mode sensible de la pensée et d'un mode pensant de la matière sensible⁴ ». L'« exaltation [allusive] du patriotisme coréen », qui fonde la recherche d'un imaginaire collectif par le biais du mélodrame, s'impose par mimétisme, mais aussi parce qu'elle permet de mettre en scène des affects à partager. Nous verrons que, de l'occupation des Japonais à celle des Américains, l'envie de forger une identité collective entraîne des collisions ou des collusions interculturelles, à l'origine de nouvelles formes que fondent des espaces intertextuels métissant les cultures selon d'inédits rapports de force.

¹ Kang Chang-il, *Les Débuts du cinéma coréen*, Paris, éd. Ocrée, 2020, p. 233.

² Adrien Gombeaud (dir.), « Corée du Sud », *Le Dictionnaire du cinéma asiatique*, op. cit., p. 124.

³ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 21.

⁴ Jacques Rancière, « L'Historicité du cinéma », in Antoine de Baecque, Christian Delage (dir.), *De l'Histoire au cinéma* [1998], Paris, Complexe, 2008, p. 56. Voir aussi Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.

I. Le cinéma de Joseon (1919-45) : fédérer contre l'occupant, se rêver résistant, survivre à l'oppression

Malgré la disparition de presque tous les films réalisés avant 1953, plusieurs études portent sur le cinéma réalisé pendant l'occupation du Japon. La plupart des auteurs fondent leurs recherches sur des archives, pour pallier l'absence de films, comme dans *Les Débuts du cinéma coréen*¹ (2020) de Kang Chang-il, publié en France. Cela crée d'inévitables zones d'ombres, et Kim Dong-hoon relève, dans *Eclipsed Cinema. The Film Culture of Colonial Korea*, la tentation nationaliste des premiers travaux². Selon lui, les chercheurs ont écarté, de façon arbitraire, une partie des œuvres, et uniquement conservé celles qui assuraient, pour eux, une cohérence historique et / ou culturelle, ce qui a nui au traitement objectif de toutes les œuvres de l'époque, dans leur diversité voire leurs contradictions.

Il est pertinent d'interroger cette propension au nationalisme nichée dans la mémoire du cinéma coréen, parce qu'elle s'inscrit dans les fondations de la « fable nationale³ » qu'évoque Patrick Maurus. En effet, plusieurs recherches portant sur les œuvres conçues sous occupation mettent l'accent sur les ruses employées pour contourner la censure, et susciter un désir de résistance à l'occupant. Très peu s'attardent sur les films pro-japonais, mis à part *Promesse d'amour sous la lune* (1923) de Yun Baek-nam – visant à promouvoir le système d'épargne nippon – qui amorce, selon Kang Chang-il, « le déclin du *kino-drama*⁴ ». Le film est régulièrement mentionné parce qu'il n'est pas un *kino-drama*⁵, mais une œuvre de fiction.

En revanche, pratiquement aucun chercheur ou critique ne mentionne le fait que le premier film reprenant l'histoire de *Chun-hyang*⁶ a été produit et réalisé par un Japonais nommé Hayakawa. Le refus d'admettre la part japonaise de l'histoire culturelle du pays est à ce point important qu'il est presque impossible de retrouver le vrai prénom de ce cinéaste et producteur. Kang Chang-il donne le prénom Mastarow, mentionné uniquement dans la filmographie de l'ouvrage, et non dans le texte, malgré l'importance accordée à ce film. Pour sa part, Kim Dong-hoon mentionne les prénom et nom Jōtarō Hayakawa, tandis qu'Adrien

¹ Chang-il Kang, *Les Débuts du cinéma coréen*, *op. cit.*

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*

³ Patrick Maurus, *La Corée dans ses fables*, *op. cit.*, p. 33.

⁴ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 92

⁵ Jun-hyoung Cho, *op. cit.*, p. 35.

⁶ *Le Chant de Chun-hyang* est l'un des *pansori* les plus célèbres en Corée. Le récit a fait l'objet de nombreuses adaptations, soit « une vingtaine de films » selon Adrien Gombeaud. Le film *Chun-hyang* réalisé en 1935 par Lee Myong-gu et Lee Pil-woo est, par ailleurs, le premier film coréen sonore, tandis que l'adaptation de Hong Song-gi en 1961 constitue « le premier film coréen en 35 mm couleur ». Adrien Gombeaud (dir.), « Chunhyang », *Le Dictionnaire du Cinéma asiatique*, *op. cit.*, 2008, p. 112.

Gombeaud et Charles Tesson évoquent ceux de Matsujiro Hayakawa¹, et Lee Young-il, Hayagawa Matzjiro², quand Brian Yecies et Shim Ae-gyung proposent Kōshu Hayakawa, qui ne serait qu'un pseudonyme selon Kim Dong-hoon³ et Lee Young-il.

Révéléateur, un tel *oubli* témoigne du farouche refus d'associer un Japonais aux fondations historiques du cinéma coréen. Comme l'affirme Marc Augé dans *Les Formes de l'oubli*, « la définition de l'oubli comme perte du souvenir prend un autre sens dès qu'on le perçoit comme une composante de la mémoire elle-même⁴ ». Ce qui était probablement une omission historiographique semble s'être mué en un déni, et fait désormais partie intégrante de la mémoire historique coréenne dont le contributeur japonais doit être exclu.

Kim Dong-hoon choisit la radicalité lorsqu'il affirme qu'à cette période, aucun film ne peut être qualifié de coréen, dans la mesure où aucun n'est exempt d'une intervention japonaise. La conception strictement nationaliste que veulent établir les chercheurs semble tenir à la mise en récit mélodramatique conférée à l'historiographie évoquée par Wang Yuejin⁵. Selon la « fable nationale », les cinéastes auraient fait du mélodrame leur genre de prédilection, parce qu'il leur permettait de critiquer indirectement le gouvernement japonais, tout en glorifiant de manière allusive ou implicite leur nation. Ainsi, le mélodrame est présenté comme étant l'élément fondateur de la résistance et de la résilience coréennes.

De notre point de vue, il concourt à la formation d'un imaginaire qui s'est pour partie construit *avec* et à *l'encontre* de l'envahisseur, à cette période de l'Histoire. En témoignent les rares films qui subsistent – et qui sont pourtant des mélodrames –, mais dont personne n'a proposé d'analyse esthétique à ce jour. Ainsi, mis au service du récit national coréen, le mal-nommé Hayakawa fut omis puis oublié, alors que le mélodrame était érigé en mode narratif de la résistance. Il nous faut saisir ce qui fonde cet imaginaire constestataire du genre.

¹ Adrien Gombeaud, Charles Tesson, « CORÉE - Cinéma », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/coree-cinema/>, consulté le 19/04/2022.

² Young-il Lee, *op. cit.*, p. 36. Il s'agit du premier ouvrage coréen sur le sujet à avoir été traduit en anglais.

³ « [...] il est connu sous le nom de Hayakawa Koshu, un nom qu'il a utilisé pour signer la réalisation de *Tale of Janghwa and Hongryeon*, l'un des premiers films de Joseon », traduction personnelle de “[...] he is known as Hayakawa Koshu, a name he used for his director credits for the film *Tale of Janghwa and Hongryeon*, one of the first Joseon films” (Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 116)

⁴ Marc Augé, *Les Formes de l'oubli* [1998], Paris, éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2001, p. 22.

⁵ Yuejin Wang, « Melodrama as historical understanding: The making and unmaking of communist history », in Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, *op. cit.*, p. 77.

1. *Un brassage diversifié : imitation, transformation et contestation*

Les origines du mélodrame coréen sont en réalité bien plus complexes, et son apparition est le résultat de nombreux transferts culturels¹, et d'abord avec le Japon. Nous situons la naissance du cinéma coréen le 27 octobre 1919, avec la sortie de *La Juste Vengeance* de Kim Do-san, mais rappelons toutefois que le *medium* existe dès 1903, parce que cela crée d'emblée un rapport spécifique aux représentations filmiques, et implique des influences exogènes dès les origines. Outre une naissance sous occupation japonaise, il faut préciser qu'avant cette première réalisation coréenne, les films projetés dans le pays étaient des œuvres occidentales – majoritairement françaises et américaines² – qui ont imprégné l'imaginaire des spectateurs des années 1920³.

Ainsi, les premiers films coréens, appelés *kino-dramas* ou ciné-drames, constituaient des spectacles hybrides mêlant projection cinématographique et spectacle vivant. Des acteurs jouaient sur scène devant un écran sur lequel étaient projetées des images en mouvement. À l'instar des *benshi* au Japon, les projections avaient lieu en présence d'un *pyeonsa*, dont la fonction très polyvalente consistait à pallier l'absence de son par tous les moyens possibles. Installé sur la scène près de l'écran, il assurait tour à tour les rôles de narrateur, bruiteur ou bonimenteur, et doublait les intertitres, parfois les dialogues. Sa présence était centrale, et le public se déplaçait, le plus souvent, pour assister à sa performance plutôt qu'à l'œuvre projetée⁴ – les images filmées servant principalement de support ou de toile de fond pour le *pyeonsa*, ainsi que pour les acteurs sur scène.

Selon Kang Chang-il, après 1923 et la sortie de *Promesse d'amour sous la lune* de Yun Baek-nam, « le *kino-drama* a assez vite disparu⁵ », et la présence des acteurs s'est raréfiée, à l'exception du *pyeonsa*, qui continue à animer les projections. Leur filiation artistique peut en

¹ Introduit par Michel Espagne et Michael Werner dans l'article-manifeste « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, n° 4, juillet-août 1987, le concept de transferts culturels propose de penser des points de contact menant à l'interpénétration des différentes cultures, et met en lumière les limites de l'approche comparatiste – qui s'attache à penser les points communs et différences entre les nations dont la séparation est en fait un ensemble de constructions artificielles – sans pour autant l'invalider. Il reste en effet possible de comparer les différents ensembles sans pour autant occulter les métissages culturels qui contribuent à les définir.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 70.

³ « À ses débuts, la salle de cinéma ne fut pas entièrement consacrée au style coréen. Des films d'Europe et d'Hollywood furent projetés et marquèrent les esprits » (Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 233).

⁴ « La première vedette du cinéma coréen était certainement le *byeonsa*. Bruiteur et bonimenteur du temps du muet, il avait pour rôle d'assurer à la fois les effets sonores, le doublage des comédiens et la traduction des intertitres. Les meilleurs rassemblaient les foules autour de leur seul nom et faisaient leur entrée sur scène au son des trompettes et des fanfares » (Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, n° 103, automne-hiver 2021, p. 8).

⁵ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 92.

partie renseigner sur les multiples héritages à l'origine de la prégnance du mélodrame dès les balbutiements du cinéma¹. Cet ancrage du genre découle en fait de transferts culturels – qui, comme le rappelle Béatrice Joyeux-Prunel, ne sont « pas tant un transfert entre ensembles culturels, qu'une dynamique entre groupes sociaux, économiques, politiques ; un échange structuré en réseaux² » – impliquant des métissages – une appropriation et / ou une assimilation culturelle –, qui conditionnent ou traversent la formation d'un imaginaire filmique national.

Si l'on se réfère encore une fois à l'étude de Kang Chang-il, les *pyeonsa* étaient pour la plupart d'anciens acteurs de *shinpa*, une forme théâtrale moderne importée par les Japonais. Créé à l'aube du XX^{ème} siècle par le metteur en scène Otojiro Kawakami, le *shinpa* – « nouveau groupe », « nouvelle école », voire « nouvelle vague³ », pour mettre l'accent sur sa modernité – naît de la volonté de renouveler les formes artistiques et d'exprimer de nouvelles idées politiques. Otojiro Kawakami se rend à Paris où il étudie le théâtre européen et s'en inspire pour nourrir ses spectacles satiriques. Lors d'une tournée en Occident, il est amené à faire un choix qui affirmera les spécificités du *shinpa* : soucieux de s'adapter au public occidental dont il souhaite faciliter la compréhension, il raccourcit la durée du spectacle, limite la part des dialogues et s'empare d'un récit français.

Il met ainsi en scène une adaptation « japonisée » de *La Dame aux camélias* d'Alexandre Dumas fils, dans laquelle Armand Duval devient un chevalier *samourai*, et Marguerite Gautier, une *geisha*. La tragique scène de la mort de la *geisha* touche si profondément le public qu'elle donne lieu à de nombreuses reprises par d'autres troupes, qui s'évertuent ensuite à rendre l'œuvre de plus en plus pathétique. Le *shinpa* finit par se caractériser par sa dimension mélodramatique, et comme l'affirme Kang Chang-il, « cette exagération du pathos sera plus tard une marque particulière du *shinpa*, qui devient alors synonyme de “mélodrame”⁴ ».

Cette forme fondatrice vient d'une opération de transformation et de transposition d'un texte littéraire français à une mise en scène de théâtre japonaise, qui, dans le même temps, est adaptée à la réception du public européen au moyen de métissages : l'auteur s'est, en amont, imprégné du style français à partir duquel il transforme le sien. Se déploie ce que Gérard

¹ Kim Do-san, réalisateur de *La Juste Vengeance* était un *pyeonsa*.

² Béatrice Joyeux-Prunel, « Les Transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003, p. 158.

³ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 37.

⁴ *Ibid.*, p. 41.

Genette nomme une « matrice d'imitation », faisant office de zone de contact entre le « corpus imité [...] et le texte imitatif¹ ». Le développement du *shinpa* montre que cela permet une interpénétration des formes et des cultures, donnant lieu à « une opération plus complexe, au terme de laquelle l'imitation n'est plus une simple reproduction, mais bien une production nouvelle² ».

Le *shinpa* arrive en Corée pendant l'occupation, mais il est rapidement détourné du folklore japonais, dont le public natif est peu friand³. Si, pour Béatrice Joyeux-Prunel, « les histoires nationales ne peuvent avouer qu'elles sont débordées par des éléments inter- ou supra-nationaux, ou non nationaux⁴ », le genre considéré comme spécifiquement coréen se définit en grande partie par un ensemble d'appropriations culturelles à des fins nationalistes. Ainsi, pour reprendre cette forme nouvelle, le directeur de troupe Im Sung-gu met en scène la pièce *Le Criminel au pistolet* (1912), dont l'intrigue policière n'évoque en rien la culture japonaise. La pièce est un succès, elle est la première imitation coréenne du *shinpa* grâce auquel les spectateurs « découvrent, dans les intrigues à suspenses et les scènes d'action, des sensations et émotions qu'ils retrouveront lors des projections cinématographiques de films policiers et d'aventures⁵ ». Ce genre par lequel se sont formés les *pyeonsa* contribue à l'influence de la production cinématographique à venir.

Selon Kang Chang-il, le *shinpa* coréen est né du désir de renouveler le *pansori*⁶, un art traditionnel populaire qui vise à « critique[r] les contradictions de la société de classes et la corruption des hauts fonctionnaires⁷ ». L'auteur s'intéresse à Lee In-jik qui « veut moderniser le *pansori* en s'inspirant du *shinpa* japonais⁸ », au début du XX^{ème} siècle, en faisant évoluer la récitation du premier vers la « diction naturelle⁹ » du second. Il précise que celui-ci « a bien compris l'intérêt mélodramatique *shinpa* et a exploité l'effet "lacrymogène" pour toucher son

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 108.

² *Ibid.*, p. 110.

³ « La culture traditionnelle japonaise ne suscitait pas un grand intérêt chez les Coréens [qui ont longtemps] considéré [qu'elle] était soit inférieure à la leur, soit issue initialement de la Corée. [...] C'est seulement la modernité apportée par les Japonais que les Coréens recherchent » (Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 49-51). Le fait que les spectacles présentés étaient avant tout à l'intention des résidents Japonais a probablement entretenu ce manque d'intérêt.

⁴ Béatrice Joyeux-Prunel, *op. cit.*, p. 156.

⁵ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 52.

⁶ Le *pansori* est « poème épique chanté par un artiste [...] [et] ponctué par l'accompagnement d'un joueur de tambour » (Mee-jeong Lee, *Le Pansori. Un art lyrique coréen*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Centre de recherches sur la Corée, Paris VIII », 2002, p. 13). La performance alterne entre des phases de chant et de narration, pour conter des récits tragiques. Il aurait « aidé les Coréens à vivre en les divertissant et les émouvant, en les soulageant de leurs peines et en les faisant rêver » (*ibid.*, p. 103).

⁷ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 45.

⁸ *Ibid.*, p. 47.

⁹ *Ibid.*

public¹ », et, conscient du pouvoir de la culture et des *media*, pour insuffler des idées progressistes pouvant renverser la société conservatrice du pays. Il s'agit encore d'un métissage doublé d'une imitation, dont Cécile Sorin observe qu'elle peut « favoriser l'assimilation d'un savoir-faire² ». Il existe donc une filiation avec l'art théâtral japonais, et une réappropriation par des artistes locaux au service de vocations propres à la Corée.

Déjà occidentalisé grâce au séjour d'Otojiro Kawakami en France, le *shinpa* s'est imposé à la Corée, mais a été transfiguré par le biais du *pansori* traditionnel coréen – évoluant lui-même au contact du *shinpa* japonais dans une matrice d'imitation. Cette multiplication des formes de transfert est encore nourrie par les films français – *Juve contre Fantomas* (1913), *Les Vampires* (1915), ou encore *Judex* (1916) du cinéaste Louis Feuillade³ – et américains importés sur le territoire, commentés par des *pyeonsa*, et dont le succès inspire la réalisation du premier film coréen.

La naissance du mélodrame en Corée découle donc d'une histoire croisée, dont le principe repose sur des « interactions entre les différentes sociétés ou les différentes cultures [permettant d'interroger les] relations entre les productions sociales et les productions culturelles⁴ », et non plus sur leur comparaison. Pour pousser le raisonnement plus loin, nous pourrions parler d'histoire connectée que Marianna Charitonidou définit comme une approche permettant de décloisonner les historiographies nationales « artificiellement rompues⁵ », tout en saisissant l'épaisseur historique de l'interpénétration mutuelle des différentes nations à travers la circulation des formes d'un pays à l'autre. En témoigne cet imaginaire coréen qui se constitue, au cinéma, à partir d'éléments hétérogènes et issus d'autres cultures.

L'« échange structuré en réseaux » qu'évoque Béatrice Joyeux-Prunel suggère en effet des déplacements géographiques et politiques de représentations et de formes, qui entrent elles aussi en réseaux pour former un produit inédit que la Corée fait sien. Cela passe par un procédé d'intertextualité appliqué au cinéma, et dans lequel, pour Sophie Rabau, « le sens circule d'un texte à l'autre, il n'est plus ce qu'a voulu dire l'auteur du texte premier, mais il n'est plus non plus ce que veut dire l'auteur du texte second, il est le résultat d'une interaction

¹ *Ibid.*

² Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « champs visuels », 2010, p. 61.

³ Louis Feuillade (1873-1925), réalisateur et scénariste français de cinéma muet, s'est essayé à de nombreux genres : burlesque, mélodrame, mythologie, anticipation, drames historiques, films d'actions et même westerns. Il se démarque principalement dans le film policier (avec les séries *Fantômas* et *Les Vampires*), et le Serial ou film à épisodes (*Barrabas*, *Tih minh*, *Judex*).

⁴ Marianna Charitonidou, « Réinventer la posture historique : les débats théoriques à propos de la comparaison et des transferts », *Espaces et sociétés*, vol. 167, n° 4, 2016, p. 140.

⁵ *Ibid.*, p. 141.

entre les deux textes¹ ». Le *shinpa* coréen est le résultat de métissages des théâtres japonais et occidentaux, de la littérature occidentale, et du folklore coréen dont s'emparent les metteurs en scène, qui les imitent et les transforment. S'il existe une spécificité du mélodrame coréen, elle doit beaucoup aux modernités occidentale et japonaise.

Dans *Eclipsed Cinema*, Kim Dong-hoon définit les limites du « cinéma coréen » pour penser la complexité des relations entre son histoire coloniale et son rapport au cinéma. Il propose de l'appeler « cinéma de Joseon » (« *Joseon cinema*² »), en référence à la dynastie Joseon (1392-1897), qui précède le protectorat japonais de la fin du XIX^{ème} siècle, ce qui se justifie par le nom que l'envahisseur donne à la Corée. En 1897, le dernier roi Gojong se proclame Empereur du Grand Empire de Corée (*Daehan Jeguk*) pour symboliser l'entrée du pays dans la modernité. Dès 1910, les Japonais le renomment *Chôsen*³, version japonisée de *Joseon*, et imposent sa soumission par ce retour en arrière. Les termes « cinéma de Joseon » permettent donc à Kim Dong-hoon de poser les limites du champ d'action des cinéastes pendant l'occupation. Il permet aussi d'insister sur l'interpénétration des cultures grâce à la dialectique des formes.

Les recherches portant sur le premier *kino-drama* permettent d'analyser partiellement le récit proposé, et de le lier au contexte colonial. *La Juste Vengeance* conte l'histoire d'un homme qui veut préserver sa famille de la cupidité d'une marâtre. Suite à la mort du père, celle-ci met tout en œuvre pour s'emparer de l'héritage, et la famille du héros tombe dans son piège. Le protagoniste va venger sa famille pour restaurer la paix du foyer. Lee Young-il affirme que « ce type de récit était très populaire à cette époque⁴ », et le titre semble, tout comme l'intrigue, porter en germes des thématiques et une structure mélodramatiques, à travers l'injustice, la trahison, la vengeance et le retour à l'ordre. Selon Kang Chang-il, la trame permettait de critiquer implicitement l'occupation japonaise :

Le scénario de Kim Tosan était intelligent. En effet, l'histoire de *La juste vengeance* ne critiquait pas directement la réalité sociale qu'était la colonisation humiliante par les Japonais. Ce scénario permettait d'éviter la censure de la police japonaise. Cependant, les Coréens, quel que soit leur niveau d'éducation, pouvaient facilement comprendre la métaphore de l'intrigue [...]. Injustice ! Vengeance ! Les paroles des acteurs résonnent sur scène, réveillant la conscience profonde des spectateurs coréens, à savoir, la colère contre l'occupant japonais. Ce film fut un immense succès⁵.

¹ Sophie Rabau, *op. cit.*, p. 33.

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 4.

³ « La Corée indépendante avait cessé d'exister. Pour faire bonne mesure, le pays est rebaptisé Chôsen, version japonaise de Joseon, et la capitale Gyeongseong ou, dans la langue populaire, Keijo » (Pascal Dayez-Burgeon, *Histoire de la Corée. Des origines à nos jours* [2012], Paris, éd. Tallandier, coll. « Texto », 2017, p. 159).

⁴ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 26, traduction personnelle de "This type of story was popular at that time".

⁵ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 84-85.

Pour étayer l'interprétation de Kang Chang-il, il faut ajouter que, selon Lee Young-il, le projet serait né dans un esprit de rivalité avec l'occupant. Lorsque Kim Do-san a proposé cette réalisation à Park Sung-pil – après avoir vu le *kino-drama* japonais *La Femme du capitaine* –, le producteur aurait répondu : « Faisons-le ! Pourquoi nous, Coréens n'en serions-nous pas capables si les Japonais y sont parvenus avec succès ?¹ ». Outre le désir d'affirmation face au colon, l'anecdote met également en avant les influences extérieures déjà évoquées. Une fois de plus, l'inspiration est multiple, et puise dans ce qui, dans l'imaginaire collectif, est associé à la modernité. Ainsi, le journal *Maeilsinbo*² annonçait-il, la veille de la projection :

Ces jours-ci, beaucoup de films sont sortis à Choson (en Corée). Ils y sont bien accueillis par les spectateurs coréens. Mais il est très dommage que nous ne puissions pas encore voir les photographies animées coréennes. Ceci est dû d'abord à une difficulté économique et financière car, comme vous le savez, il faut beaucoup d'argent, pour réaliser une production cinématographique. En dépit de ces difficultés, Monsieur Pak Sungp'il, le directeur de Tansongsa, a décidé de produire un projet de photographies animées coréennes. Pour cela, il a dirigé Kim Tosan et sa troupe de spectacle *shinpa*, « Singukchwa ». Kim Tosan a réalisé des scènes de train, de tramway, d'automobile et du pont ferroviaire à Séoul. Le film, une fois développé, est excellent et sa qualité n'est pas inférieure à celle des films occidentaux³.

La première partie de la citation met l'accent sur l'absence, jusqu'alors, de productions cinématographiques coréennes, et invite à se réjouir de cette première tentative. Elle souligne de la sorte un manque à combler dans les représentations nationales, tandis que la seconde partie insiste sur des représentations de paysages coréens identifiables, et sur une qualité qui n'aurait rien à envier aux modèles occidentaux. L'article sous-entend le désir de s'emparer du *medium* pour imposer des représentations spécifiquement coréennes à partir du modèle occidental. C'est également ce qu'affirmait implicitement Lee Young-il en 1988 :

Selon les journaux de l'époque, en plus de sa lucidité et de sa beauté, ce film offrait des scènes d'arrière-plan aussi bonnes que celles réalisées par les cinéastes occidentaux. [...] Des sites touristiques célèbres tels que « la tombe du roi Hongnung », « le parc national de Jangchungdan-a », « la maison sophistiquée des *gisaeng* de Myongwolgwana », le pont de la rivière Han et d'autres servaient de scènes d'arrière-plan pour le film. Le public a applaudi chaleureusement à leur vue⁴.

¹ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 26, traduction personnelle de “Let’s do it, why can’t we Koreans do it if the Japanese did it successfully?”.

² L'un des trois journaux officiels du Gouvernement Colonial de Corée (avec *Gyeongseong Ilbo* et *The Seoul Press*), qui visait à promouvoir la modernisation et les actions exercées par l'Empire japonais en Corée.

³ Journal *Maeilsinbo*, 26 octobre 1919, traduit par Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 81.

⁴ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 26, traduction personnelle de “According to the newspapers of that time, this motion picture was not only lucid and beautiful but also the back ground scenes were as good as those made by western film makers. [...] Well known tourist spots such as ‘Hongnung-King’s Tomb’, ‘Jangchungdan-a national park’, ‘Myongwolgwana sophisticated gisaeng house’, the bridge over the Han River and others were used as background scenes for the film. The audiences applauded warmly upon seeing these sights”.

Ces deux témoignages font état d'une recherche esthétique et d'une volonté de mettre le cinéma au service de représentations nationales, alors que l'imaginaire reste imprégné par des formes exogènes devenues familières, les films occidentaux et les *kino-dramas* japonais, avec lesquels semble être entretenue une relation ambivalente, entre admiration et rivalité.

Si, selon le journal *Maeilsinbo*, le manque de moyens financiers avait jusque-là dissuadé les Coréens de réaliser leurs propres films, le succès triomphal de *La Juste Vengeance* a permis d'ouvrir les vannes du cinéma de Joseon. C'est ce qu'affirme Lee Young-il : « Encouragés par le succès du kino-drama de Kim Do-san, deux autres directeurs de troupe commencèrent à produire eux-mêmes leurs propres *kino-dramas*¹ ». Brian Yecies et Shim Ae-gyung le confirment :

Les cinéastes coréens manquaient de moyens financiers et techniques pour exprimer toute forme de « résistance », sans parler de la culture coréenne, au cinéma – jusqu'à la production du premier « kine-orama » (ou *kino-drama*) coréen, *La Juste Vengeance*, en 1919².

Outre la dimension économique, ils évoquent le savoir-faire technique, et le potentiel contestataire et libérateur du *medium*, révélé avec la sortie de ce premier film. Kim Dong-hoon explique que *La Juste Vengeance* marque l'avènement du cinéma de Joseon, à la recherche d'une identité esthétique, malgré l'absence de souveraineté coréenne. Les cinéastes doivent en effet composer avec la difficulté de représenter l'image d'une nation moderne, qui ne cesse d'osciller entre son identité propre et l'identité coloniale imposée, et qui projette sur le pays le reflet déformé de sa culture, une « culture régionale de l'Empire japonais³ ». Le cinéma de Joseon est la « manifestation cinématographique des tensions multiformes entre les identités ethnique et coloniale⁴ », c'est-à-dire un lieu de recherche d'une *coréanité* (« *Joseon-ness*⁵ ») dans un contexte qui l'étouffe en amont. Il s'agit d'analyser l'émergence et les principales caractéristiques de ces œuvres à vocation contestataire, et la manière dont peut s'imposer une résistance virtuelle grâce au *medium* filmique.

¹ *Ibid.*, traduction personnelle de “Encouraged by Kim Do-san’s *kino-drama* success, two other play troupe directors began producing kino-dramas of their own”.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 42, traduction personnelle de “Korean filmmakers lacked the financial and technical means to express any form of ‘resistance,’ let alone Korean culture, on film – until the production of Korea’s first ‘kine-orama’ (aka *kino-drama*), *Righteous Revenge*, in 1919”.

³ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 57-58, traduction personnelle de “a regional culture of the Japanese Empire”.

⁴ *Ibid.*, p. 58, traduction personnelle de “a cinematic manifestation of the multifaceted tensions between ethnic and colonial identities”.

⁵ *Ibid.*

1.1. Trouver l'image de Joseon dans la contestation

Les cinéastes coréens s'emploient à exprimer de manière indirecte le désarroi provoqué par cette situation. Kang Chang-il mentionne le *kino-drama Un Rêve Profond* (1920) de Lee Ki-se, qui a eu suffisamment d'influence pour qu'un *remake* soit réalisé six ans plus tard¹. Le cinéaste propose une intrigue dans laquelle les personnages prennent en charge le conflit qui se joue à l'échelle du pays : Lee Su-il et Shim Sun-ae promettent de s'aimer jusqu'à la mort quand, quelques jours plus tard, Shim Sun-ae décide d'épouser l'homme le plus riche de la ville. La jeune femme est animée par un dilemme manichéen – l'amour, sincère et pur, s'oppose à la cupidité – que Kang Chang-il analyse comme l'allégorie de la Corée :

Le film fait appel à l'inconscient collectif du peuple coréen, sous occupation japonaise : le héros masculin, qui représenterait l'homme coréen, a perdu sa souveraineté comme un mâle castré et comme son pays occupé par les Japonais. Quant à l'héroïne féminine, elle choisit l'argent, le signe de la nouvelle puissance de la société industrielle, celle de l'ennemi occupant. Elle représenterait la corruption qui se répand dans la société coréenne, pervertie par le colon japonais².

L'auteur admet toutefois qu'il n'y a que peu de traces de ce film, si bien qu'il est légitime de s'interroger sur les fondements de cette analyse³. Afin de la nuancer, il convient de la relier avec d'autres caractéristiques de cette période cinématographique. Il faut, d'une part, revenir en détails sur le contexte politique des années 1920, d'autre part, évoquer le rôle central des *pyeonsa* dans la création du sens des œuvres, et pour finir, analyser la réception du cinéma de Joseon par le public coréen.

1.1.1. Une naissance dans la contestation

L'année 1919, qui voit émerger le cinéma coréen, est marquée par la sédition. Le 21 janvier, le roi Gojong meurt, et une rumeur selon laquelle des responsables japonais l'auraient empoisonné se propage. Les tensions déjà présentes entre les deux parties atteignent des sommets, au point que le 1^{er} mars, un mouvement pour l'indépendance est lancé. Selon Kim Dong-hoon, il s'agit du premier mouvement « nationaliste national organisé par des nationalistes⁴ » en Corée. Il évoque une « ferveur nationaliste qui s'est emparée de plus d'un demi-million de manifestants⁵ ». Kang Chang-il relate ainsi l'événement :

¹ « Cette seconde version témoigne de l'influence du film, qui, par son message, continuait à toucher le public coréen » (Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 89).

² *Ibid.*

³ Certains traits de l'ouvrage semblent, par moments, sujets à des biais nationalistes.

⁴ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 13, traduction personnelle de "the first nationwide nationalist movement organised by nationalists".

⁵ *Ibid.*, traduction personnelle de "a nationalist fervour that took over half a million demonstrators into the streets within a couple of months".

Le 1er mars 1919, les Coréens en colère sortent dans la rue et exigent le renvoi des Japonais chez eux. Plus d'un million de Coréens, adolescents, jeunes ou âgés protestent contre cette colonisation. Ils affirment que la Corée est indépendante et ils ne veulent plus de l'intervention du Japon¹.

La manifestation est très violemment réprimée par le gouvernement colonial, ce qui a pour effet de conforter le patriotisme. Le cinéma coréen est né la même année, dans la contestation, et dans un moment d'effondrement des repères qui a contribué à consolider le lien entre les opprimés. Ce lien imaginaire prend forme au cinéma, mais se voit entravé par les restrictions imposées par l'Empire colonial, à travers des dispositifs de censure.

Outre la censure existant en amont sur le scénario, ainsi que celle réalisée sur le métrage avant projection, d'autres restrictions ont été imposées pendant les visionnages à partir de 1921, et visaient plus particulièrement les *pyeonsa*. En plus de l'instauration d'un permis de *pyeonsa*, une loge est aménagée pour que des policiers japonais puissent surveiller les propos du bonimenteur. En effet, selon le témoignage du *pyeonsa* Sung Dong-ho : « Comme les intertitres étaient peu nombreux, le *pyeonsa* avait une grande liberté pour broder ses explications des films quand il les racontait devant le public² ». À partir de 1921, les autorités deviennent plus vigilantes quant aux messages véhiculés lors des représentations. Ces réglementations font suite à un incident survenu le 3 juillet 1920, lorsqu'un jeune *pyeonsa* monte sur la scène lors d'une projection pour déclamer un discours de révolte :

Aujourd'hui est le jour où crier pour la liberté, c'est le jour où revendiquer notre liberté ! Aujourd'hui, nous allons crier pour notre action pour la justice ! Allons répandre notre sang clair et chaud dans tous les pays au monde ! Allons montrer au monde entier la force d'union de notre peuple ! Nous allons montrer notre présence et notre espoir à tous les pays du monde³ !

Les *pyeonsa* se retrouvèrent donc au cœur de la contestation.

1.1.2. Le rôle du *pyeonsa*

Comme nous l'avons évoqué, les *pyeonsa* occupent un rôle central dans le dispositif de projection puisqu'ils sont chargés d'animer le spectacle à l'aide de leurs commentaires. Malgré la présence d'un script, plusieurs sources confirment qu'il leur arrivait, naturellement, de s'en écarter et d'improviser, ce qui faisait varier la signification de l'œuvre, et pouvait constituer le moyen de participer à la résistance contre l'envahisseur.

Outre son rôle polyvalent dans les salles de spectacle, sa présence s'est aussi avérée indispensable sur les plateaux de tournages. Comme il est chargé d'animer la projection, il est

¹ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 66.

² Dong-ho Sung, in Ryo-sil Kim, *Empire et Colonie : images projetées*, Samin, 2006, p. 115, trad. Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 67.

³ Journal *Dongailbo*, 8 juillet 1920, trad. Chang-il Kang, *ibid.*, p. 66.

le plus à même de savoir quels effets il peut et souhaite produire sur scène. Son rôle est donc central dans le processus de représentation, aussi bien filmique que scénique. Le sens de l'œuvre dépend en grande partie de sa vision, comme l'explique Cho Jun-hyoung :

[...] un film pouvait être perçu de manière totalement différente selon la performance du *pyeonsa* dans les descriptions et les dialogues. Les narrateurs jouaient les rôles de premier spectateur et de second créateur. Avec leur implication, les films coréens de la période muette étaient à la fois un produit de l'ère de la reproduction mécanique et un spectacle qui changeait à chaque représentation¹.

La réception ne dépendait donc pas tant des séquences filmées autorisées par le bureau des censures que de l'interaction entre le bonimenteur, le film et son contexte socio-politique. C'est ce que démontrent Brian Yecies et Shim Ae-gyung à propos du film *Arirang* (1926) de Na Un-gyu, considéré comme fondateur du nationalisme cinématographique coréen. Si l'œuvre est introuvable, il existe des sources de documentation (scénario, script d'un *pyeonsa*, articles de presse, témoignages) ayant permis aux chercheurs de travailler. Selon les deux auteurs, la réputation du film provient en partie de la manière dont le *pyeonsa* s'est saisi des désirs du public afin d'offrir une performance en adéquation avec l'humeur de l'époque, en jouant sur les ambiguïtés du scénario initial. Toutefois, ils ne nient pas que celles-ci fussent délibérées, voire prévues à cet effet. Afin d'en rendre compte, il convient de présenter les différents synopsis retracés par les chercheurs.

Si l'on s'en tient aux éléments présents dans chaque version, le scénario se présente ainsi : Yeong-jin, étudiant en philosophie, revient au village de son père et sa sœur Yeong-hui. Présenté comme un jeune homme brillant, Yeong-jin est apparemment devenu fou. Dans le village, le riche propriétaire Chun, et son domestique Oh Gi-ho, abusent du pouvoir que leur donne la richesse, et harcèlent les habitants. Un beau jour, Hyeon-gu, camarade d'université de Yeong-jin, vient prendre de ses nouvelles, et découvre son état. En parallèle, débute une histoire d'amour entre lui et la sœur de Yeong-jin. Le jour de la fête des moissons, Oh Gi-ho qui a des vues sur celle-ci, tente de la violer, et Yeong-jin surgit et le tue avec une faucille. Alors que les policiers lui passent les menottes, il retrouve la raison, avant d'être emmené à jamais hors du village. À la fin de la projection, une chanteuse interprète *Arirang* sur scène, le concert accompagnant le moment où Yeong-jin va disparaître.

¹ Jun-hyoung Cho, *op. cit.*, p. 37, traduction personnelle de "In other words, a film may have been perceived as completely different depending on the manners in which the *pyeonsa* delivered the descriptions and dialogue. Narrators played the roles of the first consumer and the second creator. With their involvement, Korean films in the silent era were both a product of the age of mechanical reproduction and a show that changed every time it was played".

Les différents récits proposés par les chercheurs offrent plusieurs variantes qui mettent en avant l'influence des différents *pyeonsa* et du contexte, ainsi que la dimension nationaliste de l'œuvre. Lee Young-il, qui propose un récit très détaillé, désigne explicitement le personnage d'Oh Gi-ho comme collaborateur de la police japonaise, et dans sa version, le riche propriétaire Chun (un pro-japonais corrompu) harcèle le père de Yeong-jin à cause d'une dette, ce qui permet à son serviteur de profiter de la faiblesse de la famille pour tenter de violer la sœur. Dans cette version, la perfidie d'Oh Gi-ho est mise en relief, et l'analogie avec l'annexion par le Japon est aisément identifiable dans le pouvoir des possédants.

Une séquence onirique est mentionnée. Alors qu'Oh Gi-ho s'en prend à Yeong-hui, Hyeon-gu s'interpose, et les deux hommes commencent à se battre. Perché en haut d'un mur, Yeong-jin les regarde en riant, persuadé qu'ils sont en train de jouer, et se met subitement à rêver d'un jeune couple perdu dans le désert, croisant un marchand itinérant, et le suppliant de leur donner de l'eau. Celui-ci accepte en échange de la jeune femme. Les termes employés sont très éloquents : « Ainsi, l'amour des deux jeunes gens est anéanti pour un verre d'eau¹ ». Une fois de plus, l'auteur présente un personnage qui tire profit de la détresse des victimes pour les dépouiller. Il met l'accent sur une injustice morale (l'amour par opposition à la cupidité) qui peut à nouveau faire écho à la situation coloniale.

Ensuite, alors que le marchand s'apprête à emmener la femme avec lui, Yeong-jin s'empare de sa faucille, et se rue sur lui, furieux. C'est en réalité Oh Gi-ho qui a été transpercé, et la vue du sang ramène le protagoniste à la raison, tandis que des policiers sont déjà en train de le menotter. Avant de partir, Yeong-jin s'adresse à son village, et un enregistrement de la voix d'un *pyeonsa* datant de 1932 confirme l'existence de cette version : « Mesdames et Messieurs ! J'étais fou parce que je suis né dans ce pays. J'ai tué un homme parce que j'étais fou. Ne soyez pas tristes. Chantons une chanson ensemble² ». Et une chanteuse monte sur scène pour entonner *Arirang*. Dans cette version du récit, le lien entre le film et le contexte est explicite, et le *pyeonsa* contribue largement à leur mise en commun.

Selon Kang Chang-il, il existe deux versions du scénario : dans la première, l'origine de la folie du protagoniste n'est pas mentionnée, tandis que la seconde raconte qu'après avoir participé à la manifestation pour l'indépendance du 1^{er} mars 1919, Yeong-jin aurait été torturé par la police japonaise, ce qui l'aurait conduit à la folie ; cette deuxième version témoigne,

¹ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 42, traduction personnelle de “Thus the youngman and girl's love are ruined by a drink of water”.

² Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 139.

selon Brian Yecies et Shim Ae-gyung, de l'ambiguïté délibérée de l'œuvre originelle, dans laquelle la folie n'est pas expliquée, et ce sont probablement des *pyeonsa* qui, pendant les projections, ont évoqué la manifestation du 1^{er} mars, et la torture par les Japonais. Il pourrait par ailleurs s'agir d'une référence au passé de Na Un-gyu emprisonné pour les mêmes raisons.

Brian Yecies et Shim Ae-gyung affirment finalement que malgré les interprétations politiques élaborées autour d'*Arirang*, ce sont principalement les spectateurs qui ont forgé le sens de l'œuvre « en créant des scénarios alternatifs et en imprégnant ce qu'ils regardaient d'un contenu émotionnel¹ ». Ils observent également que, « en dépit de sa réputation de film le plus “nationaliste” produit pendant la période coloniale, le film est en fait un simple mélodrame² ». Il ne faut pas pour autant remettre en cause sa dimension nationaliste sous prétexte qu'il aurait outrepassé la censure, comme l'explique Kim Dong-hoon³. En effet, l'œuvre s'inscrit dans un contexte qui laisse peu de place au doute quant à la volonté subversive du cinéaste, compte tenu de son parcours⁴.

À l'instar d'une partie des chercheurs, Shim Ae-gyung et Brian Yecies ont tendance à envisager les mélodrames de manière péjorative⁵, alors que le genre s'inscrit pleinement dans le registre émotionnel qu'ils convoquent, et qui conditionne l'articulation entre l'œuvre et le monde. *Arirang* est un film nationaliste qui esquisse, pour la première fois, les jalons du cinéma de Joseon, c'est-à-dire qui parvient à proposer une mise en forme entrant en adéquation avec les problématiques spécifiques de la Corée colonisée. Nous verrons que cela passe, d'une part, par le recours signifiant au thème musical éponyme, *Arirang*, et d'autre part, par la ruse insufflée aux archétypes du mélodrame de Na Un-gyu, afin de critiquer indirectement un état du monde.

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 88, traduction personnelle de “by creating alternative storylines and infusing what they were watching with emotional content”.

² *Ibid.*, p. 87, traduction personnelle de “Despite its reputation as the most ‘nationalist’ film produced in the colonial period, the film is in fact a simple melodrama”.

³ Le film n'a pas été censuré parce que les Japonais ne l'ont pas perçu ainsi. Ils ont apprécié une forme d'exotisme de leur colonie, et majoritairement la mise en image de paysages ruraux.

⁴ Ayant participé au mouvement du 1^{er} mars 1919, il s'enfuit en Mandchourie, et rejoint l'armée coréenne pour l'indépendance. Il est emprisonné et torturé par la police japonaise entre 1921 et 1923, mais reste un cinéaste.

⁵ Jean-Loup Bourget débute l'ouvrage *Le Mélodrame hollywoodien* en évoquant la mauvaise réputation qu'a le genre, dont les intrigues sont souvent considérées à tort comme « invraisemblable[s] et stéréotypée[s], donc prévisible[s], aux effets sensationnels qui bafouent la psychologie et le bon goût, à la sentimentalité souvent écœurante » (*op. cit.*, p. 9).

1.2. Arirang (1926) de Na Un-gyu, l'image de Joseon et la réception

La popularité du film réside en partie dans le recours à la chanson « Arirang », dont il faut expliquer l'importance. Les origines du chant remontent à environ six cents ans, dans la province de Gangwon, et sous le nom de « Jeongseon Arirang »¹. Il s'est ensuite propagé et décliné en différentes variantes selon les régions. Les recherches de Kim Dong-hoon montrent que, en 1924, « Arirang » fait partie de ce que les Coréens chantent le plus souvent. Selon lui, les déclinaisons consistent en textes satiriques visant les autorités, les écarts de classes, ou enseignent les préceptes du confucianisme, la majeure partie des variantes ayant vu le jour sous occupation japonaise. La Corée n'ayant pas d'hymne national à l'époque, cette chanson issue de la tradition orale serait devenue, après la sortie du film, un hymne de substitution.

Le film de Na Un-gyu a donc contribué à la popularisation de la chanson, tout en l'instrumentalisant pour son ancrage dans le quotidien. Le cinéaste s'est réapproprié « Arirang » en écrivant ses propres paroles, et sa version s'est répandue, notamment après la multiplication des gramophones au cours des années 1930, au point de devenir la version la plus connue. Elle est devenue le « nouvel *Arirang* » en opposition avec l'« ancien *Arirang* », désignant les différentes déclinaisons régionales ayant précédé la sortie du film².

Selon Kim Dong-hoon, la mise en relation du film et de l'air populaire a contribué à fonder un nouvel imaginaire pour Joseon, simultanément caractérisé par son entrée dans la modernité, et par la réaffirmation d'une histoire commune marquée par des traditions. C'est en partie cette interaction qui explique le sentiment nationaliste né grâce au film *Arirang*. C'est ce que confirme Kim Dong-hoon : « À travers le film *Arirang*, donc, la chanson populaire s'est transformée en la plus grande expression musicale d'une nation colonisée. En retour, le registre de la résistance, les fonctions contre-hégémoniques et les pulsions nationalistes ont été insufflés au film³ ».

L'entr'appartenance des récits des deux *media* est par ailleurs très évocatrice. Le film met en scène un village qui a laissé sa souveraineté aux mains d'un riche propriétaire, tandis que la chanson raconte l'histoire d'un amour perdu, et l'interaction qui se joue sur le plan narratif explique, elle aussi, l'importance du film dans l'imaginaire collectif. En effet, tout

¹ Ah-young Chung, “‘Arirang’ makes it to UNESCO heritage”, *The Korea Times*, http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/03/317_126329.html, mis en ligne le 06/12/2012, consulté le 09/05/2022.

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 67, traduction personnelle de “Through the film *Arirang*, therefore, the folk song was transformed into the utmost musical expression of a colonized nation. In return, the registers of resistance, counter-hegemonic functions and nationalist impulses were instilled into the film”.

semble être mis en œuvre pour susciter l'émotion – la tristesse attachée à une perte de souveraineté – des spectateurs, laquelle contribue à la définition du mélodrame, en permettant dans le même temps de faire advenir la communauté. Selon Françoise Zamour,

Le peuple, premier spectateur du mélodrame, est toujours postulé par le genre comme son destinataire. Au point que l'on pourrait [...] considérer que le mélodrame est défini comme genre par son adresse, sa destination. [...] Le peuple du mélodrame [...] se manifeste dans l'immédiateté de l'émotion mélodramatique, unissant par la puissance du sentiment spectateurs et personnages dans une communauté extensive, effusive et sociale¹.

Or, si l'on se réfère aux différentes études portant sur *Arirang*, la dimension nationaliste semble émaner de sa capacité à fédérer au moyen de l'émotion. Le recours à une chanson populaire, et donc connue de tous est précisément un moyen de définir le peuple coréen comme le destinataire de l'œuvre.

À cet égard, Sandrine Darsel souligne le rôle éducatif de l'art dans l'ajustement social des émotions, et ce de deux façons : d'une part, lorsqu'une œuvre invite à éprouver la complexité des émotions éprouvées par les personnages, et de ce fait, à les intellectualiser ; d'autre part, en tant que les œuvres « appellent certaines réponses émotionnelles » chez les spectateurs, elles contribuent à structurer une « capacité d'être ému de manière appropriée² » au regard de la morale qui structure la société. Elle évoque à titre d'exemple « la nécessité morale de ressentir de la colère à l'égard d'une action blâmable³ ». Comme les émotions constituent « un mode propre de la compréhension des œuvres d'art⁴ », elles enseignent un mode de compréhension du monde, et la morale d'une communauté.

L'expérience émotionnelle du spectateur passant par le prisme du transfert affectif défini par l'œuvre, et par la dimension collective qu'implique la projection filmique, elle « offre la possibilité d'une communion », « fait ressentir l'existence d'un collectif ému⁵ », et « crée le sentiment d'appartenir à un groupe mu par les mêmes intérêts⁶ », comme le souligne cette fois Pauline Hachette. Appuyées par la structure mélodramatique qui délivre des enseignements moraux, les émotions suscitées par *Arirang* ont permis de rassembler les Coréens opprimés au moyen d'un système de compréhension émotionnelle du monde spécifiquement redéfini *par et pour* le peuple.

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 282-83.

² Sandrine Darsel, « Éducation des affections », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions, op. cit.*, p. 128.

³ *Ibid.*, p. 126.

⁴ *Ibid.*

⁵ Pauline Hachette, « Émotions collectives », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions, op. cit.*, p. 135.

⁶ *Ibid.*, p. 136.

Selon Kang Chang-il, l'enregistrement sonore d'un *pyeonsa* (1932) confirme la tonalité pathétique du récit. Il en offre une transcription dont nous n'évoquerons que les premières lignes : « Les champs de riz d'automne de ce pays sont magnifiques. Ayant une [*sic.*] bonne récolte cette année, les paysans doivent être heureux, mais pourquoi sont-ils tristes ? Voici une chanson qui semble représenter leur douleur¹ », et « Arirang » se fait alors entendre une première fois. Ce début d'intrigue met l'accent sur la tristesse du village, et le chant est d'emblée associé à leur peine pendant l'occupation japonaise.

Il resurgit à la fin, lorsque Yeong-jin est arrêté et emmené par les policiers, après avoir déclamé : « Mesdames et Messieurs ! J'étais fou parce que je suis né dans ce pays. J'ai tué un homme parce que j'étais fou. Ne soyez pas tristes. Chantons une chanson ensemble² », tandis que la chanteuse entonne « Arirang ». De cette façon, le lien entre fiction et réalité est rendu explicite, et le spectateur est invité à partager une expérience commune médiatisée par le chant. Le résultat est effectif, comme l'affirme Bastian Meiresonne, qui décrit ainsi *Arirang* :

Œuvre contestataire exprimant le ressentiment profond des Coréens à l'égard de l'occupant japonais, le film touche la fibre patriotique des spectateurs, qui reprennent en pleurs le célèbre chant de résistance éponyme à chaque fin de séance³.

Le terme de mélodrame retrouve ainsi ses origines de drame accompagné de musique, tout en sollicitant diverses émotions et « la fibre patriotique des spectateurs ».

Par ailleurs, le récit initial propose des ambiguïtés à travers les archétypes, sur lesquelles peut jouer le *pyeonsa*, chargé d'établir le lien entre la fiction et le monde. En termes de structure narrative et de personnages, on retrouve une partie des principes fondateurs du mélodrame coréen. La situation initiale présente un personnage de victime, vivant dans un village rural se trouvant sous la coupe du riche propriétaire Chun, et souffrant d'un handicap mental. De plus, l'intrigue gravite autour du système familial, l'une des composantes majeures du mélodrame asiatique.

Le récit met également l'accent sur la vertu des villageois par le biais de la souffrance – mise en relation avec l'excellence – que le propriétaire Chun leur inflige indirectement, puisque l'antagoniste du récit n'est pas l'homme qui s'est accaparé les lieux, mais son serviteur Oh Gi-ho. Ainsi, ce n'est pas le fait que ce soit un envahisseur, mais qu'il fasse régner un ordre injuste, qui engendre les souffrances, ce que prend en charge le serviteur. L'opportuniste Oh Gi-ho profite de sa position pour commettre la tentative de viol, et la folie

¹ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 135-136.

² *Ibid.*, p. 139.

³ Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, *op. cit.*, p. 10.

de Yeong-jin n'est pas explicitée dans le scénario. Ces éléments ambigus et / ou imprécis permettent de contourner la censure. Les archétypes et la structure sont suffisamment simples, la caractérisation des personnages laisse suffisamment d'espace, et le contexte est suffisamment actuel pour permettre aux spectateurs de combler les interstices avec des éléments provenant de leur réalité.

Ainsi, entre les mains des *pyeonsa*, Oh Gi-ho devient un pro-japonais, tandis que Yeong-jin est devenu fou « parce qu'[il est] né dans ce pays », et parce qu'il a été torturé par la police japonaise. Brian Yecies et Shim Ae-gyung rapportent les propos de Shin Chul, un jeune *pyeonsa* qui, à l'âge de quatorze ans, a été emprisonné et battu pendant trois jours pour avoir déformé le script d'*Arirang* :

Mon crime était d'avoir déclamé les paroles suivantes pendant la scène durant laquelle Yeong-jin tue Oh Gi-ho après la tentative de viol de Oh : « Yeong-jin demande à ses amis de prendre soin de son père et de sa sœur et dit : “Chantez-moi ‘Arirang’, la chanson que je chantais tant quand j’étais sous l’emprise de la folie. Quand j’aurai franchi le col d’Arirang, je ne pourrai plus jamais revenir. J’ai tué un homme qui était un traître et un chien à la solde des Japonais – il m’était devenu insupportable” »¹.

Dans sa version, la chanson est entonnée par Yeong-jin alors qu'il est sous l'emprise de la folie, et elle devient explicitement l'incarnation de la souffrance due au contexte colonial. Par ailleurs, dans le scénario, le personnage principal recouvre la raison après s'être débarrassé d'Oh Gi-ho. C'est donc le meurtre de l'opresseur – la réaction de la révolte – qui libère l'esprit du personnage, même s'il doit quand même être puni par la justice.

Le retentissement du film marque un tournant dans le cinéma de Joseon, aussi bien en termes de pratique spectatorielle que pour la mise en place d'archétypes. Le film a en effet redéfini la réception de spectateurs qui souhaitent désormais voir des films nationaux et nationalistes. Aller voir un film de Joseon s'apparente alors à un acte de résistance politique contre l'opresseur. Comme l'affirme Kim Dong-hoon, le film *Arirang* a permis au cinéma d'accéder à une véritable légitimité pour sa capacité à représenter *l'âme de Joseon* sous l'occupation – rassembler par le partage des affects. Le mode d'appréhension du monde sous le prisme de l'émotion qu'évoque Françoise Zamour – sous-tendu par les notions plus haut développées d'éducation aux affections et d'émotions collectives – a permis aux Coréens de percevoir autrement leur situation, et de se révolter contre celle-ci à leur échelle.

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 88, traduction personnelle de “My crime was to shout the following words during the scene where Young-jin kills Oh Gi-ho after Oh tries to rape Young-hee: ‘Young-jin asks his friends to take care of his father and sister and says, ‘Sing me ‘Arirang’, the song I used to sing so much when I was insane. When I go over the Arirang hill, I cannot come back again. I killed a man who was a traitor and a running dog of the Japanese-I could not stand him any more”.

Dans l'article "Sympathy for Devil: Cinema, History, and the Politics of Emotion", Johannes von Moltke affirme même que « charger émotionnellement une nation, un film ou un moment historique signifie subsumer ses différents aspects, et même ses contradictions, sous l'emprise totalisante d'une réponse affective¹ ». Or, même si le mélodrame opère ainsi de façon synthétique, il présente tout de même au peuple le moyen de penser la nation coréenne occupée. Au lieu d'une « emprise totalisante », le genre ouvre un espace dans lequel les spectateurs ont pu penser et exprimer un désir d'émancipation, en même temps que s'est affirmée leur fibre nationaliste.

Kang Chang-il, qui recense plusieurs articles de presse de l'époque² faisant l'éloge de la *coréanité* du film, propose trois critères permettant de définir le cinéma de Joseon à partir du succès d'*Arirang*, qui a inscrit un nouvel horizon d'attente quant à la représentation d'une identité nationale. Comme nous souhaitons le montrer à notre tour, le premier critère suppose une toile de fond rurale, le deuxième tient à un « réalisme » tenant davantage du lien tissé entre la fiction et le monde qu'à une représentation de la vie réelle des Coréens, tandis que le troisième concerne une réappropriation des codes des genres hollywoodiens.

1.2.1. Le critère de la ruralité

La question de l'espace rural tient à la manière dont *Arirang* a contribué à redessiner les décors des films qui suivent. Créer des récits se déroulant à la campagne était censé présenter, toujours selon Kim Dong-hoon, la quintessence de la *coréanité*, puisqu'à l'époque, environ 80 % de la population vit à la campagne. Toutefois, cela a été critiqué parce que les personnes amatrices de cinéma – autant les spectateurs que les producteurs ou les cinéastes – vivent majoritairement en ville, et que les films ne reflètent en rien la réalité de la vie rurale (dépossession des terres, pauvreté et famine).

La campagne ne sert, en réalité, que de toile de fond pour la beauté des paysages, mise au service d'intrigues romantiques, et participe à la construction d'une image ne représentant pas la réalité. L'usage de décors naturels reflète une fantasmagorie que les citadins petit-bourgeois se font de la campagne, et trahit, aux yeux des critiques, le désir de créer un cinéma présenté comme populaire dans l'unique but d'engranger des bénéfices. Il s'agit de contrefaire le style d'*Arirang* dans une vocation davantage commerciale que contestataire. Kim Dong-

¹ Johannes von Moltke, "Sympathy for the Devil: Cinema, History, and the Politics of Emotion", *New German Critique*, automne 2007, <https://www.jstor.org/stable/27669207>, consulté le 26/12/2023, p. 42, traduction personnelle de "to charge a nation, a film, or a historical moment emotionally means to subsume its various aspects, and even its contradictions, under the totalizing grasp of an affective response".

² Issus du magazine *Byeolgeongon* et du journal *Maellsinbo*.

hoon fait état d'un certain purisme chez les critiques de l'époque, qui semblent traquer une impossible représentation essentialiste et désintéressée de la *coréanité*.

1.2.2. Le critère du « réalisme » émotionnel du cinéma de Joseon

Malgré son succès, Na Un-gyu n'a pas échappé à la critique. Dans le journal *Maeilsinbo*, il lui est reproché de proposer un « pastiche d'éléments récupérés dans d'autres films étrangers et locaux¹ », c'est-à-dire d'imiter d'autres œuvres, notamment occidentales, et par conséquent d'offrir une représentation non originale, et ne reflétant pas la réalité sociale. Comme le déplore Cécile Sorin, le pastiche² est au départ dénigré, « perçu de façon négative, à la limite du plagiat³ » – lequel n'offre « aucun recul par rapport au modèle puisque justement, il cherche à s'y substituer⁴ ». Les critiques contemporaines de Na Un-gyu s'avèrent particulièrement sévères quant au critère de « réalisme », et condamnent des représentations trop caricaturales, ainsi qu'un fatalisme exacerbé. Ces critiques confirment en fait l'hypothèse d'un désir – impossible à satisfaire – de produire une image essentialiste de Joseon.

Paradoxalement, ce sont les éléments qui ont fait le succès d'*Arirang* qui lui sont reprochés. En effet, ce qui pourrait fonder sa dimension « réaliste » réside dans la représentation, non pas du quotidien des Coréens, mais d'un sentiment de révolte transmis et partagé, qui va au-delà de la simple reproduction, et dans lequel les spectateurs se sont reconnus. Par ailleurs, Kim Dong-hoon relève que le film est teinté d'un expressionnisme qui imprègne toute la filmographie de Na Un-gyu. Dans *Arirang*, elle s'exprime à travers le thème de la folie et dans la séquence onirique, lesquels permettent de dénoncer indirectement⁵ la violence du monde réel. Or, ce registre s'éloigne considérablement du réalisme. Le mélodrame en ce qu'il est « une tragédie [...] consciente de l'existence de la société⁶ » – donc au service d'un partage –, offre un réalisme des affects qui relie le monde et la fiction. Les influences – aussi éloignées soient-elles de toute forme de réalisme – contribuent à l'exacerbation des émotions, en leur apportant de nouvelles formes d'expression.

¹ Journal *Maeilsinbo*, 10 octobre 1926, traduit du Coréen par Kim Dong-hoon, *op. cit.*, p. 76, traduction personnelle de “pastiche of elements seen from other foreign and domestic films”.

² « Le pastiche vient de l'italien *pasticcio* qui signifie pâté : le pastiche était un mélange d'imitations assemblées de façon à former un ensemble cohérent quoique composite » (Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 27).

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 50.

⁵ « Il [Na Un-gyu] a instinctivement compris la puissance du discours indirect, c'est-à-dire le pouvoir de la métaphore » (Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 222).

⁶ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 11.

1.2.3. Le critère de la filiation assumée avec le cinéma américain

Enfin, ce qui permet à Kim Dong-hoon d'esquisser les traits du cinéma de Joseon est la création d'une vision moderne du pays, grâce à l'américanisation des formes et des thèmes. Comme l'affirment Brian Yecies et Shim Ae-gyung, les années 1920-30 en Corée sont marquées par une surabondance de films américains qui ont nourri l'imaginaire du public. Lee Hyangjin rappelle que « les films étrangers, qui étaient distribués pendant la période coloniale, dépassaient largement en nombre les films coréens¹ », et pour l'année 1925, il fait état de la sortie de 2130 films américains et 124 européens pour seulement 8 coréens.

En témoignent encore les nombreux articles de presse parus dès les années 1910, et offrant des « modes d'emploi » pour réaliser des films à la manière des Occidentaux². Par ailleurs, Brian Yecies et Shim Ae-gyung relèvent que le début de l'âge d'or du cinéma muet en Corée (1926-35) coïncide avec l'arrivée massive de films hollywoodiens³. Si Na Un-gyu revendique une influence occidentale sur son œuvre, il souhaite surtout s'emparer des styles et conventions des genres hollywoodiens populaires, non pour les copier, mais pour les adapter au paradigme local, et plaire au public qui pourrait s'y reconnaître⁴. Il faut en outre mentionner la pression exercée sur les cinéastes par les sociétés de production. Lee Hyangjin explique qu'elles se sont subitement multipliées :

Statistiquement, une soixantaine de sociétés de production opéraient en Corée pendant la période coloniale japonaise, et elles ont réalisé plus de 160 films au total. Deux sociétés de production japonaises et quatre sociétés coréennes ont été créées en 1926 lorsqu'*Arirang* a été réalisé et est devenu le plus grand succès au box-office. De 1926 à 1935, date à laquelle le premier film sonore a été produit, une cinquantaine de sociétés de production cinématographique ont été créées à des fins commerciales⁵.

Après le succès d'*Arirang*, les sociétés de production souhaitent exporter le cinéma de Joseon. Les cinéastes doivent composer avec le désir du public – se reconnaître pour pouvoir se rassembler –, et ce que veulent les sociétés de production – engranger des bénéfices. Ainsi, ce qui fonde le cinéma de Joseon réside dans la recherche d'une identité par le biais du cinéma, tout en s'inspirant des propositions occidentales à succès pour les apports formels. La

¹ Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 22, traduction personnelle de "Foreign films, which were distributed during the colonial period, overwhelmingly outnumbered Korean films".

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 65.

³ *Ibid.*, p. 83-85.

⁴ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 78.

⁵ Hyangjin Lee, *op. cit.*, p. 21, traduction personnelle de "Statistically, there were about sixty production companies operating in Korea during the Japanese colonial period, and they made more than 160 films in total. Two Japanese production companies and four Korean companies were established by 1926 when *Arirang* was made and became the biggest box-office success. From 1926 until 1935, when the first sound film was produced, about fifty film production companies were built for commercial profit".

cohérence du cinéma coréen colonial se forme par l'interaction entre une toile de fond reflétant une réalité sociologique (la ruralité), la critique des travers socio-politiques de l'époque (le « réalisme » émotionnel) – tout en tenant compte de la censure du gouvernement colonial –, et le désir de s'inscrire dans la modernité par l'imitation d'un modèle hégémonique (le cinéma hollywoodien).

C'est pourquoi Na Un-gyu et ses contemporains ont tenté de reprendre une partie des modèles occidentaux, en proposant notamment des scènes d'action :

Comme l'expliquait Na [Un-gyu], *Arirang* était un mélange d'éléments occidentaux présents à travers des scènes d'action (de combats) et des techniques de montage, démontrant l'étendue avec laquelle les productions locales étaient influencées par Hollywood et d'autres films étrangers¹.

Bien plus qu'une influence, ces reprises traduisent un véritable désir de réappropriation. Kim Dong-hoon remarque que les scénarios de l'époque révèlent un recours exacerbé à la violence : il est question de meurtres, d'enlèvements, de lynchages, de viols, de combats et de vengeance², qui sont la représentation indirecte de la violence infligée par l'Empire colonial, et retournée contre celui-ci au moyen de la fiction. N'ayant aucun film sur lequel s'appuyer pour valider son hypothèse, il se fonde sur une analyse de Kelly Y. Jeong³, qui constate une tendance similaire dans la littérature. C'est également ce que suppose Cho Jun-hyoung :

Après le succès d'*Arirang*, un grand nombre de films coréens ont commencé à être produits. [...] À cette époque, les films muets coréens avaient fortement tendance à contenir des éléments propres cinéma d'action. Ils pourraient également être interprétés comme ayant une portée sous-jacente visant à la sympathie à l'égard de la souffrance des opprimés et à l'hostilité envers les colonisateurs⁴.

Il semble que le recours aux conventions occidentales, initialement prévu pour séduire le public, ait été exacerbé au service de discours critiques sur la situation coloniale.

On retrouve encore l'une des spécificités propres au mélodrame coréen, à savoir la souffrance permettant de valoriser la vertu des personnages. Celle-ci se trouve étroitement liée à la violence qui l'engendre et la libère, et qui prend des formes inspirées par les films d'action occidentaux. L'œuvre est donc le résultat d'un ensemble de détournements de thèmes

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 85, traduction personnelle de "As Na explained, *Arirang* was made with a mix of Western elements represented by action (fighting) scenes and montage techniques, demonstrating the extent to which local productions were influenced by Hollywood and other foreign films".

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 79.

³ Kelly Y. Jeong, *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema: Modernity Arrives Again*, Lexington Books, 2010.

⁴ Jun-hyoung Cho, *op. cit.*, p. 36-37, traduction personnelle de "After the success of *Arirang*, a great number of Korean films began to be produced. [...] At that time, Korean silent films tended to have strong elements of the action genre. They could also be interpreted as having an undercurrent of sympathy for the suffering of the subjugated and of hostility toward the colonizers".

et esthétiques de l'Occident avec une tonalité héritée de formes locales (depuis le *pansori* et le *shinpa*). Comme le confirme Darcy Paquet :

Le *shinpa* s'est adapté aux formes du mélodrame occidental pour plaire au public local. [...] Pendant l'occupation japonaise (1910-1945), la pauvreté généralisée et les restrictions oppressives des dirigeants japonais ont conduit de nombreux spectateurs à se tourner vers le mélodrame comme une sorte de *catharsis*. Le film muet classique de Na Un-gyu, *Arirang* (1926), dépeint le meurtre d'un informateur de la police japonaise par un homme fou. Les observateurs contemporains décrivent la réaction passionnée de la foule face au film et les sentiments anti-japonais qu'il a suscités. De nombreux films de cette période traitaient ainsi des problèmes de pauvreté et d'autorité injustes¹.

Avec *Arirang*, Na Un-gyu a donc défini un idéal du cinéma de Joseon, en lui apposant des conventions qui répondaient spécifiquement au contexte socio-politique, et opéraient *via* une dialectique entre influences exogènes et paradigme colonial.

Afin de confirmer l'importance du rôle joué par le mélodrame (le *shinpa* imprégné d'occidentalisme, selon Darcy Paquet), il faut insister sur l'importance de deux films hollywoodiens, *Les Deux Orphelines* (1921) de David Wark Griffith, et *Ben-Hur: A Tale of the Christ* (1925) de Fred Niblo (distribué en Corée en 1931), lesquels ont particulièrement séduit le public. Concernant le second, Brian Yecies et Shim Ae-gyung évoquent le témoignage de celui qui l'a importé (Lee Gu-yeong), et qui explique à quel point il a eu de la peine à l'obtenir à cause de la censure :

Le film traite de la souffrance des Juifs aux mains de leurs occupants romains à l'époque du Christ, et était donc propice aux interprétations politiques contemporaines. [...] Comme Lee [Gu-yeong] l'avait espéré, lorsque le film est sorti, les *pyeonsa* ont pris soin de raconter l'histoire avec clarté et émotion, contribuant ainsi à assurer le succès commercial du film².

On note l'intérêt que portait Lee Gu-yeong à *Ben-Hur*³ – une population opprimée par une nation conquérante – pour sa capacité à émouvoir un public familier de la situation traitée par

¹ Darcy Paquet, "Christmas in August and Korean Melodrama", in Frances Gateward (dir.), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, New York, State University of New York Press, 2007, p. 44-46, traduction personnelle de "[...] *shinpa* adapted the forms of Western melodrama to appeal to local audiences. [...] During the Japanese occupation (1910–1945), widespread poverty and the oppressive strictures of Japanese rulers led many viewers to turn toward melodrama as a kind of *catharsis*. Na Un-gyu's classic silent film *Arirang* (1926), depicted an insane man's killing of an informer to the Japanese police. Contemporary observers describe the crowd's passionate reaction to the film and the anti-Japanese sentiments it stirred. Many of the films of this time period thus dealt with issues of poverty and unjust authority".

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 88-89, traduction personnelle de "The film deals with suffering of the Jews at the time of Christ at the hands of their Roman occupiers, and was thus ripe for contemporary political interpretations. [...] As Lee had hoped, when the film was released the *byeonsa* took pains to narrate the story with clarity and expression, thus helping to ensure the film's commercial success".

³ C'est l'adaptation du roman de Lewis Wallace de 1880 : à Jérusalem, au I^{er} siècle, Judah Ben-Hur et sa famille sont condamnés par Messala, parce que celui-ci a refusé de collaborer avec l'occupant romain. Adopté par le soldat Quintus Arrius, il retrouve Messala lors d'une héroïque course de chars, et Messala meurt piétiné par ses chevaux, tandis que Ben-Hur gagne la course et sa liberté. Outre l'histoire d'amour du héros avec Esther, le film comporte un miracle : la sœur et la mère de Ben-Hur, atteintes de la lèpre, sont guéries par Jésus.

le film, et en vue d'être médiatisée par le travail des *pyeonsa*. Selon Françoise Zamour, c'est précisément cette fonction mélodramatique qui permet d'associer le monde de la fiction à celui du spectateur :

Il semble en effet que la relation que le mélodrame entretient avec le spectateur fonctionne selon deux marqueurs caractéristiques du genre [...] : l'identification, ou plus précisément ce qu'Edgar Morin appelle la « participation affective », et l'opacité, autrement dit, l'inscription en creux, à l'intérieur du récit, de l'invitation à une démarche herméneutique¹.

L'intrigue de *Ben-Hur* s'inscrit dans la fonction décrite par Françoise Zamour – identification ou « participation affective » ; opacité ou démarche herméneutique –, parce qu'elle met en scène une souffrance que partage indirectement le public, et à laquelle il est encouragé à s'identifier par le prisme d'une relecture des signes à l'aune de sa situation.

Il en va de même pour *Les Deux Orphelines*², œuvre à considérer comme l'emblème du passage du mélodrame théâtral au mélodrame cinématographique. Il a été très apprécié en Corée parce qu'il est émouvant, comme l'affirme Na Un-gyu : « Selon Na, le public local était passionné par les films d'action et de spectacle occidentaux comme *Les Deux Orphelines* (1921) de D. W. Griffith, il riait et pleurait en réaction aux intrigues et aux scènes époustouflantes qui se matérialisaient sous leurs yeux³ », tandis que par comparaison les films coréens paraissaient ennuyeux, d'où la baisse de la vente de tickets. Le cas de ce film est signifiant, dans la mesure où il tresse l'Histoire, la fiction et l'histoire du mélodrame. En effet, le film se déroule pendant la Révolution française, soit la période de développement du genre au théâtre. Or, toujours selon Françoise Zamour, il transcende cette mise en abyme :

Dans *Les Deux Orphelines*, déjà, Griffith jouait avec la capacité du mélodrame à faire advenir le peuple, à lui donner naissance à l'écran, et faisait du film une réponse esthétique à la question politique qui travaille le mélodrame au théâtre, mais également au cinéma. Ce faisant, Griffith ne se contentait pas d'accomplir le geste inaugural du mélodrame cinématographique, il opérait littéralement, pour l'écran, comme [René Charles Guilbert de] Pixérécourt et ses émules l'avaient fait sur les scènes, la restauration des pouvoirs de la fiction⁴.

L'analyse proposée permet d'étendre notre propos à la puissance du mélodrame au-delà de la reconnaissance et du lien qu'il permet d'établir entre le monde et la fiction. En effet, plus que

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 273.

² *Les Deux Orphelines*, drame en cinq actes d'Adolphe d'Ennery et Eugène Cormon, créé le 20 janvier 1874 au Théâtre de la Porte-Saint-Martin (Paris). Il a été adapté en roman par les deux auteurs en 1877, publié en feuilletons dans le journal *La Nation* en 1892, et comme livre par l'éditeur Jules Rouff, à Paris, en 1894. C'est le texte qui sert pour le scénario de D. W. Griffith. Les deux personnages féminins, Henriette et Louise, sont des victimes sur lesquelles le sort s'acharne.

³ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 83-85, traduction personnelle de "According to Na, local audiences were passionate about Western action and spectacle films such as D. W. Griffith's *Orphans of the Storm* (1921), laughing and crying in reaction to the exciting storylines and scenes materializing before them".

⁴ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 285.

le partage de l'émotion entre personnages et spectateurs, l'auteure évoque l'avènement du peuple à travers le pouvoir de la fiction mélodramatique, qui offre ce qu'elle nomme « une réponse esthétique à la question politique » en faisant évoluer les petites histoires des protagonistes dans la grande histoire¹. Or, c'est précisément ce que semble rechercher le public coréen de l'époque, lorsqu'il se rend dans les salles obscures.

Si le mélodrame s'impose, c'est parce qu'il permet d'insuffler au public un sentiment patriotique, par le biais de ruses nichées dans les archétypes du genre réapproprié, et dans les ambiguïtés semées dans le scénario, et dont le *pyeonsa* s'emparait afin d'assurer la dialectique entre la fiction et le monde, au moyen de l'émotion. Le mélodrame n'est pas un genre nationaliste en lui-même, mais il a permis au public coréen de se reconnaître à travers les types, et aux cinéastes de proposer un ensemble d'images avec lesquelles s'identifier. *Arirang* a une importance cruciale dans l'élaboration d'un imaginaire coréen dans un contexte colonial, parce qu'il a permis de fixer des normes coréennes au cœur des structures qui fondent le genre.

Le mélodrame n'est ni patriotique, ni révolutionnaire par essence, mais il agit comme un révélateur des problématiques du monde. En s'emparant de la forme traditionnelle du genre (*shinpa*), Na Un-gyu a esquissé une tendance poursuivie jusqu'en 1932, et que Min Eung-jun, Joo Ji-sook et Kwak Han-ju qualifient de « *shinpa* infusé de nationalisme² ».

1.3. Le cinéma de Joseon ou *shinpa* nationaliste. D'*Arirang* (1926) de Na Un-gyu au Bac sans maître (1932) de Lee Gyu-hwan

Si le *shinpa* est le genre le plus présent à l'époque³, la sortie d'*Arirang*, en 1926, en a renouvelé les contours, si bien qu'il faut désormais évoquer les archétypes qui en dérivent, et mettre en relation l'évolution des formes avec le contexte instable de l'occupation. Selon Min Eung-jun, Joo Jin-sook et Kwak Han-ju, la formule de ces nouveaux *shinpa* se présente ainsi :

Des tragédies qui opposaient les pauvres et les faibles contre les riches et les forts. La plupart du temps, les pauvres et les faibles suggéraient implicitement le peuple coréen sous l'occupation japonaise, tandis que les riches et les forts représentaient les Coréens pro-japonais ou les Japonais eux-mêmes. Les héros,

¹ Louise et Henriette se rendent à Paris pour soigner la cécité de Louise. Elles se trouvent prises dans le tourbillon de la Révolution française, où elles croisent le chemin de Robespierre et de Danton, et Henriette est même sauvée *in extrémis* de la guillotine par ce dernier.

² Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Westport, Praeger, 2003, p. 34, traduction personnelle de "blending *shinpa* with nationalism".

³ Entre 1923 et 1939, quatre-vingt-quatre films sur les cent vingt-huit produits en Corée (soit 65.6 %) étaient des *shinpa* (*ibid.*, p. 33).

souvent présentés comme des vagabonds, représentaient les combattants de l'indépendance nationale, en particulier ceux de l'étranger¹.

Dans ce modèle, l'archétype de la victime est accompagné de son pendant contraire, qualifié par Julia Przyboś de traître ou de scélérat². Ces récits reposent sur un schéma-type noué autour de la relation entre des opprimés et des oppresseurs, et qui trouve une résolution grâce à l'intervention d'un héros venu de l'extérieur (un personnage errant, ou un sauveur issu de l'armée de la résistance en Mandchourie). Le peuple coréen (la victime) est pris en charge par les faibles, qui se caractérisent systématiquement par leur pauvreté, par opposition aux Japonais (le scélérat) ou aux Coréens pro-japonais (le traître), dont la richesse provient généralement de l'accaparement ou du vol de ressources appartenant aux victimes.

À partir de ce canevas, le film de Na Un-gyu semble avoir établi des clichés-situations – les situations récurrentes du mélodrame qu'évoque Jean-Loup Bourget – propres à la Corée, tels que la folie conduisant à un déchaînement de violence, ou le viol d'une native par le traître ou le scélérat. En effet, selon Min Eung-jun, Joo Jin-sook et Kwak Han-ju, dans *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, la dialectique symbolique entre plusieurs éléments fictionnels et le paradigme colonial ont été perçus comme des « moyens “ingénieux” pour exprimer un esprit patriotique qui encourag[e] à la fois un sentiment anti-japonais et de fierté dans la révolte contre l'oppression et les réglementations imposées par l'Empire japonais³ ».

Ils ajoutent que de tels éléments permettent d'outrepasser la censure. Le personnage féminin que le traître ou le scélérat tente de souiller représente symboliquement la Corée ayant perdu sa souveraineté, ou subissant physiquement la violence, tandis que la folie permet de « justifier » l'assassinat du coupable, et permet en même temps de contourner la censure. Les trois auteurs concluent en affirmant que :

¹ *Ibid.*, p. 33-34, traduction personnelle de “tragedies about the poor and weak against the rich and strong. Mostly, the poor and weak implicitly suggested Korean people under Japanese Occupation, while the rich and strong represented pro-Japanese Koreans or Japanese themselves. Heroes, often presented as wanderers, represented fighters for national independence, especially those abroad”.

² « Quiconque reconnaît sur la scène une représentation d'un corps social hautement hiérarchisé, doit inévitablement placer “la victime” et “le traître” dans leur contexte social » (Julia Przyboś, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Librairie José Corti, 1987, p. 85). Le *C.N.R.T.L.* définit le traître comme « A. – Celui, celle qui trahit, qui se rend coupable d'une trahison. Synon[nyme] *délateur, judas, parjure, renégat, transfuge*. [...] B. – *P[ar] ext[ension]* Personne qui agit avec perfidie, qui est susceptible de nuire d'une manière hypocrite. Synon[nyme] *félon, fourbe, perfide* » (<https://www.cnrtl.fr/definition/traître>). Quant au scélérat, il s'associe explicitement au délit ou au crime : « 1. *Vieilli ou littér[aire]*. Synon[nyme] *bandit, coquin, criminel*. [...] 2. *P. ext., fam.* [Le plus souvent en apostrophe plus ou moins injurieuse] Personne qui commet des actions condamnables. Synon[nyme] *bandit, coquin* » (<https://www.cnrtl.fr/definition/scélérat>).

³ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 35, traduction personnelle de “praised as an ‘ingenious’ way to express a national spirit that encouraged both anti-Japanese feelings and a sense of pride in revolt against Japanese oppression and rule”.

Les films sous l'occupation japonaise, appartenaient majoritairement au genre du mélodrame *shinpa*, exprimaient la tristesse d'un peuple qui avait perdu son pays. Le mélodrame *shinpa*, avec sa forme narrative typique, fonctionnait de manière cathartique ou comme un moyen pour les opprimés de décharger leurs émotions. Certains films ont exploité la forme du mélodrame *shinpa* pour exprimer un esprit national, généralement à travers des représentations symboliques, marquant ainsi la naissance d'un cinéma national dans l'histoire du cinéma coréen¹.

Avec *Arirang*, Na Un-gyu a donc établi les codes d'un cinéma de Joseon, lequel permet au public de se libérer de frustrations refoulées, et de les purger au moyen de fictions mélodramatiques nationalistes.

Toutefois, cette tendance s'est accompagnée d'un durcissement de la censure. Face à la croissance du nombre de productions coréennes et de divers troubles politiques², le gouvernement japonais renforce la réglementation du cinéma, et en 1928, la vigilance va s'accroître quant aux potentiels messages de résistance. En parallèle, le nombre de films à vocation patriotique croît, et le *shinpa* nationaliste perdure jusqu'en 1932. Na Un-gyu en réalise plusieurs, tels que *Un soldat de fortune (Punguna)*, en 1926, ou *À la recherche de l'amour (Sarangeul chajaseo)* – initialement intitulé *En traversant la rivière Tuman (Dumangangeul gonnoseo)*, mais dont le titre conduit la police à l'interdire dans un premier temps³ – en 1928.

D'autres cinéastes suivent son exemple, comme Shim Hun avec *À l'aurore (Meondongi teulttae)*, 1927), ou encore de Lee Gyu-hwan avec *Le Bac sans maître (Imjaeobneun narutbae)*, 1932), considéré comme le dernier *shinpa* nationaliste, même s'il n'a pas échappé à la censure, exigeant la coupure de la dernière séquence. Une analyse de la dernière œuvre du genre permettra de confirmer la filiation.

Le Bac sans maître raconte l'histoire de Susam, un paysan qui emménage à Séoul avec sa femme enceinte. N'ayant pas les moyens de subvenir aux besoins de sa famille, il vole de la nourriture, et est arrêté par la police. Sorti de prison, il découvre que sa femme a accouché, et vit avec un autre homme. Furieux, il fuit la région avec leur fille, Ae-ryon. Les années passent, et Susam, qui travaille comme passeur sur un bateau, voit son emploi menacé par la construction d'un pont ferroviaire. L'ingénieur japonais et le contremaître coréen Park, en

¹ *Ibid.*, p. 38, traduction personnelle de "films under the Japanese Occupation, consistently in the genre of *shinpa* melodrama, expressed the sadness of a people who had lost their country. *Shinpa* melodrama, with its typical format of storytelling, functioned as a means of catharsis or emotional discharge for oppressed people. Some films exploited the form of *shinpa* melodrama for the expression of a national spirit, usually through symbolic representation, thus marking the birth of a national film in the history of Korean film".

² Young-il Lee mentionne une manifestation à Gwangju en 1929, une attaque de l'Empereur japonais par un résistant coréen, l'explosion d'une bombe posée par un autre résistant à Shanghai qui a emporté le Général Shirakawa Yoshinori, ainsi que plusieurs incidents d'ordre politique, en dehors comme à l'intérieur du pays (*op. cit.*, p. 57-58).

³ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 153.

charge de la construction, lui mènent la vie dure, ainsi qu'à tous les habitants du secteur. Après l'achèvement du pont, Park tente de violer Ae-ryon, mais le père intervient, attrape une hache, et poursuit le contremaître, qui meurt en tombant du pont. Susam se met alors à frapper le pont avec sa hache, « comme un fou¹ ». C'est alors qu'un train passe et le percute.

Cette séquence a été supprimée parce que « mettre des coups de hache dans le pont servait à exprimer la rage du peuple coréen contre l'occupation japonaise² », selon le cinéaste qui affiche son intention. Cette œuvre reprend le schéma d'*Arirang*, mais offre une métaphore encore plus virulente de la résistance à l'oppression à travers la destruction du pont associé au progrès, et construit par un Japonais, ce qui constitue une manière indirecte de les tuer. Pour Min Eung-jun, Joo Ji-sook et Kwak Han-ju, le film est la seconde œuvre de Joseon (après *Arirang*) à détenir une dimension nationaliste « à travers une représentation réaliste³ ». Une filiation semble donc exister entre les premier et dernier *shinpa* nationalistes. Les caractéristiques du premier demeurent : la tentative de viol de la victime structurelle⁴ par le traître engendre la folie du père, qui tue l'opresseur, et venge ainsi la communauté.

2. *Conservatisme et innovation. Propagande et révolution : le rapport ambivalent du mélodrame au paradigme moderne*

Au début des années 1930, la pression exercée par l'Empire colonial et le durcissement exponentiel des réglementations en matière d'exploitation et de distribution des œuvres conduit plusieurs cinéastes à s'exiler : Lee Kyeong-son fuit à Shanghai en 1928. Avant de partir, il réalise plusieurs films contenant des préoccupations différentes de celles des *shinpa* nationalistes. Son œuvre repense la modernisation du pays à travers le renversement des valeurs confucianistes. En 1925, il réalise *Le Pionnier (Gaecheokja)*, qui retrace la vie de

¹ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*

³ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 36, traduction personnelle de “through realistic expression”.

⁴ Selon Julia Przyboś, il s'agit de désigner la victime initiale comme étant structurellement prédisposée à la persécution : elle n'appartient pas tout à fait à la communauté, et son innocence la place en position de faiblesse face au traître éloquent. L'auteure emploie également ce terme parce que l'expulsion de ce personnage engendre la déliquescence du corps social, en faisant ressortir les dysfonctionnements latents de la communauté qui a permis l'exclusion du personnage vertueux (*op. cit.*).

l'écrivain Lee Kwang-su, obsédé par la modernisation de la Corée¹, et qui a fait polémique pour avoir entretenu des relations amoureuses avec des féministes.

En 1926, *La Couronne royale d'un phénix* (*Bonghwangeui myeonryugwan*), offre une version coréenne et modernisée de *La Dame aux camélias*. Dans le roman originel publié en 1848 par Alexandre Dumas (fils), la courtisane Marguerite Gautier rompt avec son jeune amant Armand Duval, à la demande du père de ce dernier, pour le préserver socialement. Elle finit par mourir de la tuberculose, abandonnée et sans ressources. Dans l'adaptation de Lee Kyeong-son, l'héroïne se suicide parce que les parents de son amant s'opposent à leur mariage. La critique s'articule davantage autour des traditions confucianistes, qui imposent des mariages arrangés, et l'approbation des parents des deux époux pour un mariage d'amour.

Lee Kyeong-son est un *modern boy*, il fait partie de la nouvelle génération (une vingtaine d'années) dont le style de vie est inspiré par la modernité occidentale – cheveux courts pour les filles, gominés pour les hommes, amateurs de produits occidentaux –, et qui aspire à remettre en cause les valeurs traditionnelles confucianistes, et notamment l'abolition des mariages arrangés². Si ses mélodrames ne sont pas nationalistes, ils permettent en revanche d'exprimer le mal-être des nouvelles générations, et une vision progressiste du monde qui ne correspond ni aux valeurs de l'époque, ni aux projets de l'Empire japonais pour la Corée. C'est la raison pour laquelle il décide de quitter le pays.

Même si ses films n'ont eu que peu de retentissement, ils s'apparentent à une autre facette du mélodrame que Françoise Zamour identifie comme une perpétuelle « dialectique de l'ancien et du nouveau », permettant au genre de « maintenir son emprise sur la fiction, mais également son influence sur les spectateurs³ ». En effet, le schéma-type du mélodrame repose sur la restauration finale d'un ordre qui a auparavant été bouleversé. De cette manière, il permet de faire coexister le conservatisme et le progressisme, et la prise de position du récit dépend du point de vue proposé par l'instance énonciatrice du *pyeonsa*.

C'est l'une des raisons pour lesquelles le passage au parlant, en 1935, et la disparition des *pyeonsa* constitueront une entrave pour les cinéastes, allant bien au-delà des contraintes imposées par le durcissement de la censure. À partir de là, en effet, le *shinpa*, devient plus malléable pour l'envahisseur, et peut être mis au service de la promotion d'un nouvel ordre.

¹ Son roman *Est-ce l'amour ?* (1909) raconte l'histoire d'un Coréen amoureux d'un Japonais, et qui finit par se suicider. Chang-il Kang affirme que « dans son roman, il projette ses propres choix et préoccupations sur ses trois personnages principaux : un scientifique avide de modernité, une femme choisissant l'homme qu'elle aime, un peintre marié tenté par une relation extra-conjugale » (*op. cit.*, p. 155).

² *Ibid.*, p. 160.

³ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 282.

On doit à présent s'interroger sur la manière dont les restrictions et le conditionnement qu'impose la politique d'assimilation du gouvernement japonais ont conduit le patriotisme du cinéma de Joseon à se vider peu à peu de sa substance pour épouser la vision coloniale.

2.1. La politique d'assimilation des années 1930-40

À partir des années 1930, les mélodrames servant la propagande japonaise prolifèrent. Marquée par la mise en place d'une politique d'assimilation qui vise à unifier l'Empire japonais, la décennie connaît des bouleversements au sein du système de production cinématographique. Lee Hyangjin en témoigne, le gouvernement colonial, qui « avait bien conscience de l'intérêt croissant porté aux films nationalistes¹ », entend durcir la censure et contraindre les cinéastes à réaliser des productions pro-japonaises. Cette politique a conduit la plupart des cinéastes à s'y plier, et Na Un-gyu lui-même y a été contraint.

Comme l'affirme le chercheur Brian Yecies, « l'histoire coloniale du cinéma coréen est plus complexe qu'un récit opposant les “bons” films et cinéastes coréens aux “traîtres collaborateurs” et leurs films de propagande² ». Il faut, en effet, tenir compte des conditions dans lesquelles travaillaient les professionnels. Ainsi, les sociétés de production disposent de peu de moyens, et, selon Min Eung-jun, Joo Ji-sook et Kwak Han-ju, leur durée de vie est plus que limitée (environ six mois), au point que la plupart d'entre elles n'a la possibilité de produire qu'un ou deux films avant de fermer³.

Ce manque de moyens se reflète dans les modes de vie des *stars* coréennes de l'époque. Cha Ye-jin explique que la plupart ne vivent pas de leur métier, et sont contraintes de trouver du travail en dehors des tournages. Si certaines parviennent à se faire engager dans des théâtres, entre deux productions filmiques, d'autres travaillent dans les nouveaux cafés-bars de type occidental⁴. Elle relate les propos de l'acteur et cinéaste Yoon Bong-chun, devant se contenter d'un repas par jour, et affirmant que « pour devenir homme de cinéma en Corée, il

¹ Hyangjin Lee, *op. cit.*, p. 25, traduction personnelle de “did not ignore the growing interest in nationalistic films”.

² Brian Yecies, “*Sweet Dream* and the Transformation of Cinema in Colonial Korea”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 77, traduction personnelle de “the history of cinema in colonial Korea is more complex than a tale of ‘good’ Korean films and filmmakers versus ‘collaborative traitors’ and the propaganda films they churned out”.

³ “Overall, during the Japanese Occupation (1910-1945), 157 films were produced by a total of 70 production companies. [...] The average life span of a production company was six months, and the average number of films produced by a company was two. Some 50 production companies produced only film each” (Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 32).

⁴ Ye-jin Cha, « Les Acteurs pionniers du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, *op. cit.*, p. 7.

faut apprendre avant tout à bien jeûner, c'est essentiel¹ ». Le milieu fantasmé par les spectateurs de l'époque cache donc une réalité bien moins enviable que celle des Occidentaux.

La plupart des recettes des sociétés de production proviennent de l'exploitation de films étrangers. Or, au cours des années 1930, le gouvernement colonial décide de réduire la part de films étrangers au profit de films locaux – en fait, ceux du Japon et de ses colonies. En 1931, le Général Ugaki est nommé à la tête du gouvernement colonial (jusqu'en 1936), et son investiture survient la même année que l'invasion de la Mandchourie par les Japonais, laquelle aboutit six ans plus tard à la guerre sino-japonaise (1937-1945). Pendant toute la durée de son mandat, celui-ci met en place des règles de plus en plus strictes, aussi bien pour encadrer l'importation de films étrangers que les productions locales.

Ainsi, dès 1933, tous les films étrangers doivent d'abord être distribués au Japon avant de l'être dans l'ensemble des colonies, afin que l'Empire du Soleil Levant puisse asseoir sa domination en disposant du contrôle de l'industrie cinématographique. À partir de 1934, les quotas stipulent qu'un quart des films comportera des productions locales dont la moitié est japonaise². Les films étrangers subissent une double censure : la première est appliquée au port d'entrée (vérification des résumés et fiches techniques des films), et la seconde, au bureau des censures de Tokyo (examen approfondi)³. Les effets de ces réglementations ne tardent pas à se faire sentir, et l'année 1934 voit subitement baisser à deux le nombre de productions coréennes⁴.

Il semble que la limitation de l'exploitation d'œuvres étrangères, dont la fonction était d'assurer des revenus aux sociétés de production locales, ait considérablement mis à mal l'industrie du pays. Comme l'indiquent Min Eung-jun, Joo Ji-sook et Kwak Han-ju, la censure appliquée aux films étrangers – principalement américains – contribue à la décroissance du nombre de productions coréennes⁵. Ils rappellent par ailleurs que la censure s'applique aux films étrangers dès 1924, et concerne toute vision « trop » libérale de la société, et / ou ce qui pouvait inciter les Coréens à remettre en cause le gouvernement colonial⁶.

Cet ensemble de mesures entend mettre en place une politique d'assimilation à la culture japonaise qui ne va cesser de se durcir au fil du temps. La précarité de l'industrie du

¹ Journal *Joseon Ilbo*, 4 janvier 1937, trad. Ye-jin Cha, *ibid.*

² Hyangjin Lee, *op. cit.*, p. 22.

³ Brian Yecies, "Sweet Dream and the Transformation of Cinema in Colonial Korea", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 71.

⁴ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 86.

⁵ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 31.

⁶ *Ibid.*, p. 29-30.

cinéma coréen conduit les producteurs et réalisateurs à s'adresser aux investisseurs japonais, et le gouvernement colonial en profite pour encourager les coproductions nippon-coréennes¹. Les cinéastes peuvent ainsi disposer de fonds pour maintenir l'industrie du pays, tandis que les producteurs japonais y voient le moyen d'étendre la leur.

En 1935, les quotas passent d'un quart à un tiers de films locaux par an². Cette année inaugure la sortie du premier film parlant coréen, *Chun-hyang*, réalisé par les frères Lee Pil-woo et Lee Myung-gu. Selon l'historien de l'art Lee Hyangjin, dès sa sortie, le gouvernement colonial a tenu à encadrer plus strictement les films en langue coréenne, et à imposer la production de films de propagande. Comme cela a été indiqué, l'avènement du parlant est accompagné de la disparition progressive des *pyeonsa*, si bien que l'espace qui permettait aux Coréens d'entretenir un sentiment de solidarité et de résistance se restreint considérablement. L'année suivante, le sous-titrage en japonais est imposé pour tous les films.

En 1937, sous la gouvernance du Général Minami (successeur d'Ugaki), éclate la guerre sino-japonaise, et les quotas de films locaux augmentent, passant du tiers à la moitié, tandis que croît le nombre de films de propagande. Les années qui suivent sont marquées par une politique d'assimilation assumée, avec des slogans tels que « Le Japon et la Corée sont un seul et même pays », ou « Tous les Coréens sont des sujets du Japon Impérialiste³ ». Une loi de 1938 interdit même de s'exprimer en coréen, et oblige à porter un nom japonais⁴ – Noemi Lanna rapporte que « fin 1940, environ 80 % des Coréens avaient changé de nom de famille⁵ ». En l'espace de quelques années seulement, l'annihilation de la culture coréenne semble imminente. Comme l'explique Jaouad Rouchdi, « procéder à l'effacement de la culture de l'autre revient à le rendre dépendant de son “tuteur” », et à le « maintenir [...] dans un état de liminalité culturelle », à « l'enfermer dans un éternel entre-deux⁶ » facilitant l'infériorisation, et donc la domination, sous couvert d'une mission civilisatrice.

¹ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 88.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 92.

³ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 32, traduction personnelle de “Japan and Korea are only one country”, “all Koreans are subjects of Imperialistic Japan”.

⁴ *Ibid.*, p. 31.

⁵ Noemi Lanna, « Mémoire contestée : l'héritage de la colonisation de la Corée dans les relations nippon-coréennes », trad. Auguste Ninnive, *Outre Terre*, n° 39, 2014, p. 297, <https://www.cairn.info/revue-outre-terre-2014-2-page-290.htm>, consulté le 27/04/2024.

⁶ Jaouad Rouchdi, « La culture de la résistance entre sens et conscience dans “Les lieux de la culture” d'Homi Bhabha », *Dalhousie French Studies*, vol. 110, numéro spécial (*Du colonial et du postcolonial en littérature française et francophone*), été 2016, p. 54.

Ces mesures aboutissent à l'interdiction de tourner des films en langue coréenne (1942)¹, ainsi qu'à la fusion de toutes les sociétés de production coréennes en une seule, la *Joseon Film Production Company*, placée sous la supervision du gouvernement colonial. À partir de 1941, alors que le Japon entre dans la Seconde Guerre mondiale, les colons japonais n'autorisent plus que la distribution de films pro-japonais, japonais, ou importés de pays alliés au Japon, à savoir l'Italie et l'Allemagne². Les années 1930-40 ont mis un terme à l'élan créatif et nationaliste du cinéma de Joseon.

2.2. *L'éloge du colonialisme et l'éducation des masses dans Sweet Dream (1936) de Yang Ju-nam*

Le cinéma coréen ne peut se développer dans de telles conditions, et les cinéastes n'ont eu d'autre choix que de travailler au service de l'Empire colonial, et de faire la promotion du colonisateur par le biais de fictions éducatives. Parmi les coproductions de l'époque, subsiste *Sweet Dream (Mimong, 1936)* de Yang Ju-nam³, qui a été restauré, et se trouve en libre accès sur la chaîne *YouTube* de la *KOFA (Korean Film Archive)*⁴. Les archives révèlent qu'il a été sponsorisé par un organisme de prévention routière, la *Sunman Traffic Times*, et qu'il était projeté dans le cadre de « soirées de réhabilitations » pour le grand public, par un groupe nommé *Pyongyang Yuhyanghoe*, fondé en 1927 pour encadrer la réinsertion de criminels et de délinquants, comme l'explique Brian Yecies⁵.

Ce mélodrame de quarante-huit minutes raconte l'histoire d'Ae-sun⁶, une femme dont l'ardent désir de liberté la conduit à être chassée de son foyer par son mari, qui lui reproche d'être une mauvaise épouse et mère de leur fille Jeong-hui. La femme part vivre à l'hôtel avec Chang-geon, un amant rencontré le matin même, mais découvre rapidement qu'au lieu du bon parti qu'il prétend être, il est en fait un voleur, qui a fait de l'hôtel un terrain de chasse lui permettant de voler des clients fortunés. Après l'avoir dénoncé à la police, elle se précipite

¹ Hyangjin Lee, *op. cit.*, p. 23.

² L'intervention militaire de la Russie en Mandchourie (1931) isole le Japon des autres puissances, d'où le départ de la S.D.N. en 1933. Le Japon signe le Pacte tripartite avec l'Allemagne et l'Italie en 1940. L'attaque par le Japon de Pearl Harbor (Hawaï), le 7 décembre 1941, entraîne la déclaration de guerre des États-Unis au Japon, qui capitule le 14 août 1945 – les forces américaines occupent alors l'archipel –, alors que la reddition officielle a lieu le 2 septembre 1945 (*ibid.*).

³ Pour l'heure, seulement deux ont été retrouvés : *Sweet Dream* (1936) de Yang Ju-nam, et *Fisherman's Fire* (1939) de Ahn Cheol-yeong.

⁴ Ju-nam Yang, *Sweet Dream* (1936), Chaîne de la « Korean Film Archive », disponible sur *YouTube*, https://www.youtube.com/channel/UCvH6u_Qzn5RQdz9W198umDw.

⁵ Brian Yecies, « *Sweet Dream* and the Transformation of Cinema in Colonial Korea », *op. cit.*, p. 72-73.

⁶ Interprétée par l'actrice Moon Ye-bong, qui avait joué le rôle d'Ae-ryon dans *Le Bac sans maître*.

dans un taxi pour suivre un danseur avec lequel elle a flirté peu de temps avant, et qui s'apprête à prendre un train.

De peur de manquer le départ de la troupe, elle presse le taxi, qui finit par renverser Jeong-hui, traversant la route et devant être emmenée à l'hôpital. Rongée par la culpabilité, elle s'empoisonne avant le réveil de sa fille. Au même moment, l'époux furieux entre dans la chambre en trombe, armé d'un revolver, pour lui faire payer sa mauvaise conduite. Mais il arrive trop tard, et lorsque la porte s'ouvre à la volée, Ae-sun s'effondre. En se réveillant, Jeong-hui appelle désespérément sa mère, tandis que le père s'approche pour la reconforter, mais baisse littéralement les bras, impuissant face au malheur qui s'est abattu sur la famille.

Une analyse de l'œuvre permet de constater que grâce à l'élaboration d'un discours dialectique autour de la modernisation de la Corée, ce film de propagande reflète un ensemble de valeurs promues par le gouvernement colonial. *Sweet Dream* tend à inculquer un bon usage de la modernité aux Coréens, tout en mettant en valeur les bénéfices de l'assimilation du pays par le Japon. En effet, l'œuvre parvient simultanément à faire l'éloge de la modernisation, à l'encadrer par un discours de prévention, et à inciter le peuple à rester à la place que lui donne le système colonial.

2.2.1. Un éloge de la modernité

Le premier discours mis en scène consiste en un éloge de la modernité, largement mis en valeur tout au long du film. Cela passe par le thème de la liberté qui est pris en charge par le personnage d'Ae-sun, qui souhaite ardemment échapper au carcan familial, tandis que la mise en scène appuyée de l'occidentalisation du quotidien permet de promouvoir de nouveaux plaisirs auxquels le personnage semble naturellement aspirer.

La séquence d'exposition met en scène une dispute conjugale entre Ae-sun et son époux, au cœur de laquelle le spectateur est invité à s'identifier au personnage féminin. En effet, le premier plan du film montre un oiseau en cage que le montage juxtapose avec un plan sur le séjour du domicile familial, au sein duquel le conflit éclate (Figure 1). La forme sous-entend d'emblée un enfermement par la mise en relation des deux premiers plans. La querelle débute lorsque le mari comprend que son épouse s'apprête à partir « faire du *shopping* », et qu'il manifeste son agacement pour des sorties apparemment trop fréquentes.

Le dialogue qui suit renforce le discours sur l'enfermement, et montre qu'il est éprouvé par le personnage féminin qui finit par lâcher : « Alors tu n'as qu'à m'enfermer dans une pièce, mais je ne suis pas comme un oiseau en cage », tandis que l'image montre à nouveau la cage, en dévoilant cette fois la présence d'un second oiseau à l'intérieur (Figure 2). Le plan persiste

pendant que la dispute se poursuit en fond sonore, et la forme rend le parallèle évident : Ae-sun est enfermée avec son mari, qui finit par déclarer qu'elle est une piètre femme au foyer. Ce à quoi elle rétorque qu'il n'a qu'à divorcer, avant d'annoncer son départ, excédée.



Figure 1 : Les deux premiers plans de *Sweet Dream*.



Figure 2 : Le parallèle est appuyé par l'entrée d'un deuxième oiseau dans le champ.



Figure 3 : Ae-sun fait basculer le miroir pour ne plus voir le visage de son époux s'y refléter.

Le passage révèle également ce que ressent Ae-sun, qui fait face à un miroir dans lequel se reflète le visage de l'époux, et dans lequel elle frappe au moment de formuler son désir de s'échapper. Le miroir bascule alors d'avant en arrière, faisant brièvement disparaître du plan le visage de l'homme, qui resurgit furtivement à chaque oscillation de l'objet (Figure 3). L'image persistante du mari indique qu'Ae-sun ne parvient pas à accéder à l'indépendance, prisonnière d'un système confucianiste patriarcal, dans lequel la femme doit se soumettre à un mari imposé. La séquence facilite l'identification au personnage féminin par la stylisation du point de vue d'Ae-sun, éprise d'une liberté inaccessible à une époque où les spectateurs

coréens sont eux-mêmes régis par une puissance extérieure. Ils sont invités à s'identifier aux désirs de liberté de cette femme.

Ae-sun aspire à l'exploration des plaisirs modernes associés à l'occidentalisation du monde diégétique. Ainsi, l'apparence de son amant s'inspire des modèles occidentaux de l'époque (chapeau et moustache similaires à ceux d'Adolphe Menjou dans le film *Cœurs brûlés* (1930) de Josef von Sternberg, comme le note Kang Chang-il¹, Figure 4), elle fume des cigarettes en se prélassant dans une chambre d'hôtel aménagée comme en Occident (une table haute, des chaises et un lit surélevé, Figure 5), et elle prend un taxi.



Figure 4 : Chang-geon, l'amant d'Ae-sun.

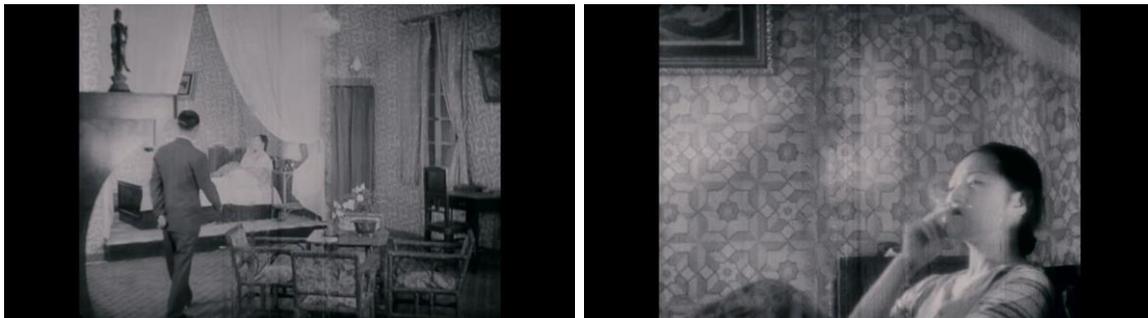


Figure 5 : Ae-sun et Chang-geon dans la chambre d'hôtel.

Par ailleurs, la longue séquence en voiture qui précède l'accident de sa fille est une véritable symphonie visuelle faisant l'apologie de la modernité. La scène a été tournée dans les rues de Séoul, et un enchaînement de plans montre tour à tour un feu de signalisation, des files de voitures, un tramway et un train, filmé à plusieurs reprises et sous différents angles (Figure 6 et Figure 7). Le dispositif rappelle, par moment, des extraits de films : *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927) de Walter Ruttmann² pour ses juxtapositions rythmées de

¹ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 167.

² Walter Ruttmann (1887-1941) est un cinéaste allemand qui débute par des films abstraits (*Opus I, II, III, IV*, 1923-25). « Influencé par les théories de Vertov, il tourn[e] *Berlin, symphonie d'une grande ville* (1927), où les images de la vie citadine, de l'aube à la nuit, au lieu de respecter un ordre chronologique, sont associées par analogie ou opposition pour former un "rythme" abstrait » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Walter_Ruttmann/183103).

plans montrant le dynamisme de la vie urbaine ; *L'Homme à la caméra* (1929) de Dziga Vertov¹ pour le travail sur la géométrie urbaine ; ou *La Roue* (1923) d'Abel Gance² pour la mise en scène de la vitesse à travers des cadrages et un montage variés sur les roues du véhicule – Kim Dong-hoon a évoqué l'intérêt que lui portent les cinéastes coréens³. Par ailleurs, Brian Yecies précise que les films les plus projetés – outre les films hollywoodiens, évidemment – suivent l'ordre suivant : allemands, britanniques, français et russes⁴.



Figure 6 : Un feu de signalisation, des voitures et des piétons qui cohabitent sur les mêmes routes, une file de voitures et le tramway de Séoul.

¹ Dziga Vertov (Denis Kaufman, 1895-1954) est un cinéaste soviétique. « Opérateur d'actualités pendant la guerre civile, il fonde en 1922 le magazine filmé *Kino-Pravda* et forme le groupe de tendance futuriste des "kinoks". [...] Ses théories sur le montage ont influencé de très nombreux cinéastes (école documentariste anglaise, néoréalisme italien, free cinema, adeptes du cinéma-vérité) » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Denis_Kaufman_dit_Dziga_Vertov/148679).

² Abel Gance (1889-1981) est un cinéaste français. « À une époque où le cinéma n'est pas encore considéré en France comme un art majeur, il fait figure d'avant-gardiste avec *La Zone de la mort* (1917) [...], *Mater dolorosa* (1917), *La Dixième Symphonie* (1918) et *J'accuse* (1919). [...] Il tourne *La Roue* (1923), qui déchaîne par ses innovations – scènes de montage rapide accompagnées d'une partition spécialement composée par Arthur Honegger – des mouvements divers [...], et Germaine Dulac pourra écrire : "L'ère de l'impressionnisme commençait, ramenant au mouvement par le rythme, cherchant à créer l'émotion par la sensation." ». En 1927, il réalise *Napoléon*, « La caméra enfin libérée de son pied, perpétuellement en mouvement, permet à Gance de "faire du spectateur un acteur", de "faire en sorte qu'il participe à l'action, l'emporter dans le rythme des images". [...] L'invention essentielle est celle du triple écran, ancêtre du "Cinérama". Gance en multiplie les possibilités ; le triptyque fait faire au cinéma un pas gigantesque en utilisant des images diversifiées : ou distinctes mais procédant d'une même action, ou identiques, répétées trois fois, ou encore symétriques, ou en mouvement de part et d'autre de l'image centrale donnant à ce film unique une démesure, une puissance qui emporte le spectateur. » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Abel_Gance/120769 et <https://www.larousse.fr/encyclopedie/film/Napol%C3%A9on/6943>)

³ "Several distributors sought to distribute regularly European films after the phenomenal success of Abel Gance's *La Rue* [sic.] (1923) in Joseon (released in 1927)" (Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 153).

⁴ Brian Yecies, « *Sweet Dream and the Transformation of Cinema in Colonial Korea* », *op. cit.*, p. 71.

Comme dans les modèles cités, le dynamisme apporté par les différents mouvements de caméra qui accompagnent le montage fragmentaire place la vitesse au centre de cet univers en pleine modernisation. Or, comme selon le philosophe Paul Virilio, le pouvoir est intimement lié à la vitesse, « vaincre c'est toujours avancer, et prendre de la vitesse c'est toujours prendre le pouvoir¹ ». Ainsi, la puissance de l'Empire japonais est affirmée à travers la mise en images de la vitesse, et cela transparaît également dans les plans filmés depuis l'intérieur du véhicule, qui montrent la dilution du paysage sous l'effet de l'accélération (Figure 8), ce que Paul Virilio appelle la dromoscopie :

Détrompons-nous, nous sommes là devant le véritable « septième art », celui du tableau de bord. À l'inverse de la stroboscopie qui permet d'observer des objets animés d'un mouvement rapide, comme s'ils étaient au ralenti, cette *dromoscopie* donne à voir les objets inanimés comme s'ils étaient animés d'un violent mouvement².

Le parallèle qu'il établit explicitement entre le septième art et la dromoscopie montre qu'une telle mise en scène permet de replacer le *medium* cinématographique au cœur de la modernité et du pouvoir, par la mise en images de la vitesse. Parmi tous les éléments modernes du film, deux sont également associés à l'histoire du cinéma en Corée : les cigarettes et le tramway.

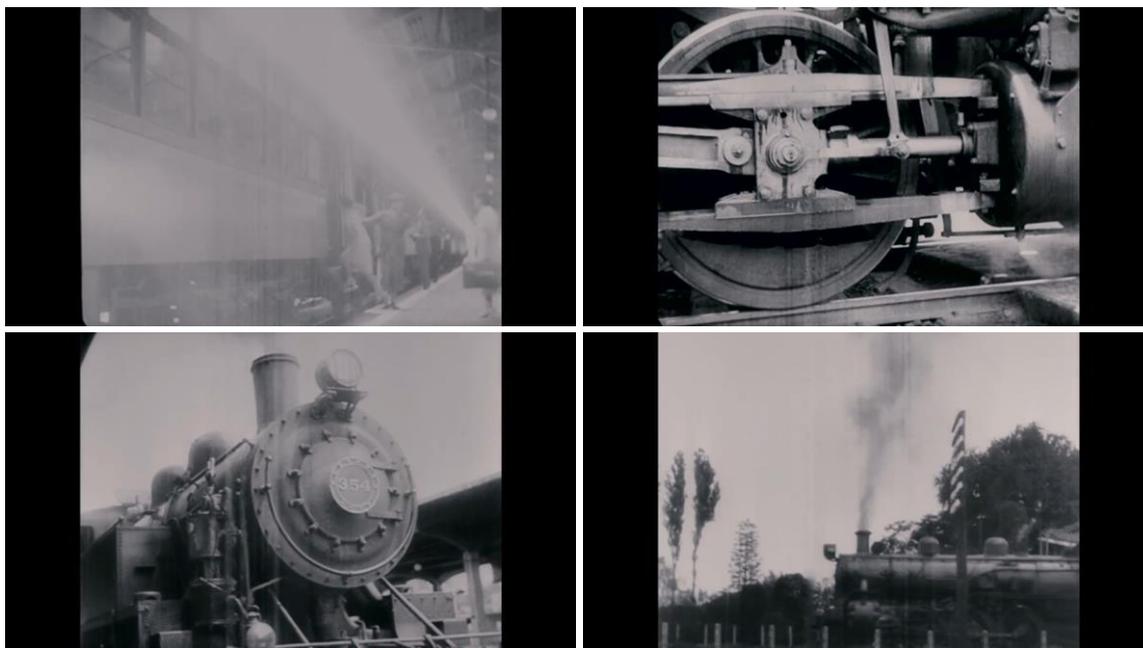


Figure 7 : Le départ du train, qui rythme la course d'Ac-sun.

¹ Paul Virilio, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris, éd. Galilée, coll « débats », 1984, p. 66.

² *Ibid.*, p. 144.



Figure 8 : À travers la vitre du taxi, Ae-sun voit le paysage se métamorphoser en un ensemble de traînées horizontales.

Comme en témoigne le journal de l'époque *Mansebo*, la popularité du cinéma a été mise au service de la promotion de tickets de tramway et des cigarettes de la *British American Tobacco Company*¹, dès les premières projections publiques :

Venez visiter le centre de photographies animées. Venez visiter la centrale électrique de Dongdaemun [où avaient lieu les projections]. Vous pourrez y voir un spectacle nouveau et étrange.
Entrée : seulement un billet de tramway ou dix paquets de cigarettes vide².

Ainsi, et comme l'affirme Kang Chang-il, « le public coréen a commencé à aimer le cinéma en empruntant le tram ou en fumant une cigarette occidentale³ », si bien que, par la mise en image de ces éléments « actuels », le film présente des références à sa propre inscription dans la modernité. Il promeut jusque dans la fiction l'image d'une société coréenne moderne, et invite les spectateurs à consommer ces nouveaux produits occidentaux.

Un éloge de la modernité est donc présent tout au long de *Sweet Dream* – allant des nouveaux désirs et habitudes des personnages aux nouvelles manières d'occuper les espaces que redéfinissent l'urbanisation et les innovations technologiques –, afin de proposer une vision positive de l'occupation japonaise. Toutefois, comme l'explique Livio Belloï, chaque période d'innovation s'accompagne de craintes relatives au mauvais usage des nouvelles machines, d'où une « ambivalence profonde et intrinsèque dont toutes les machines sont investies dans l'imaginaire de la révolution industrielle⁴ ». L'auteur se centre sur le train, qui se charge d'une dimension aussi bien émancipatrice qu'inquiétante, parce qu'il apporte le progrès, mais nourrit également la peur des accidents qu'il peut provoquer.

Dans un ouvrage plus spécifiquement consacré à l'interaction entre le train – symbole de la révolution industrielle – et le cinéma des premiers temps, la productrice Lynne Kirby

¹ Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 23.

² Journal *Mansebo*, 29 juillet 1906, in Kang Junman, *Histoire sociale et culturelle du tabac*, Séoul, Inmulkwa sasang, 2011, p. 36, trad. Chang-il Kang, *ibid.*

³ *Ibid.*, p. 24.

⁴ Livio Belloï, « La perception ferroviaire », *Décadrages*, n° 6, 2005, p. 72, <https://doi.org/10.4000/decadrages.494>, mis en ligne le 21/01/2014, consulté le 14/05/2022.

explique que les dites craintes ont investi de nombreuses représentations cinématographiques qui présentaient le véhicule comme une créature monstrueuse, en rappelant notamment la frayeur suscitée par *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*, film tourné par Louis Lumière en 1895, et projeté publiquement le 25 janvier 1896 à Lyon¹. Il se trouve que, dans *Sweet Dream*, Yang Ju-nam s'empare précisément de ce qui hante l'imaginaire collectif, afin d'encadrer pédagogiquement les pratiques du monde moderne.

2.2.2. Du bon usage de la modernité ou la fatalité pour les idiots

Afin d'analyser le processus pédagogique inscrit dans l'œuvre, il faut prendre une séquence qui intrigue tout particulièrement. Après le départ de sa mère, Jeong-hui essaie de surmonter son chagrin, et plusieurs séquences se déroulant à l'école mettent l'accent sur son statut de victime. La fillette reste à l'écart pour pleurer pendant les pauses, et les adultes qui l'entourent manifestent de l'inquiétude. Toutefois, à la vingt-neuvième minute, une séquence en classe éloigne le spectateur de l'intrigue, pour permettre au professeur de délivrer un enseignement s'adressant en même temps aux deux parties. Le premier plan invite le spectateur à adopter le point de vue d'un élève : le cadre se place à la hauteur des enfants, et offre une vue dégagée sur le schéma d'un carrefour urbain dessiné sur le tableau – au centre du cadre – (Figure 9). Ainsi se déroule le cours dans lequel le spectateur se trouve impliqué :

« Si vous étiez percutés par une voiture ou un tramway, qui serait le plus malheureux ? Oui Jeong-hui.
– (Jeong-hui) Mon père et ma mère.
– Oui. Si vous étiez blessés ou tués dans un accident, vos parents seraient dévastés. Encore plus que si ils s'étaient eux-mêmes blessés. Voilà à quel point ils tiennent à vous. Est-ce que c'est clair ?
– (La classe entière) Oui.
– Donc... Quand vous traversez la route, vous ne devez pas courir ni marcher trop vite. Vous devez attendre tranquillement et laisser passer la voiture.
– Oui.
– (Une fillette) Monsieur ?
– Oui ?
– Vous connaissez quelqu'un qui est aveugle ?
– Pourquoi cette question ?
– J'ai vu un homme aveugle et il attendait tranquillement, comme vous disiez.
(Il rit)
– En effet, en effet, assieds-toi. C'est juste, puisque vous avez deux yeux grands ouverts, vous devez vous en servir, et faire encore plus attention que cet homme aveugle. D'accord ?
– (La classe entière) Oui.
– Maintenant, ouvrez vos livres ».

¹ “Many early films exploited the train image for its shock potential, often at the expense of narrative coherence. The fear of accidents as commonly reported in newspapers and magazines informed cinema’s representation of the train as a terroristic creature as well as the allegedly terrified response of the first spectators of *L'Arrivée d'un train*” (Lynne Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, United States of America, Duke University Press, 1997, p. 8).



Figure 9 : La séquence de prévention routière cadrée à hauteur d'enfant.

Comme nous l'avons indiqué, le film est sponsorisé par un organisme de prévention routière, et doit alerter sur les dangers de la route. La séquence respecte l'objectif, et fait passer le discours pédagogique à travers deux procédés. Le premier réside dans le dispositif filmique évoqué plus haut, qui impose au spectateur la place de l'élève face au tableau noir. Le second opère sur le long terme, avec l'inscription des codes du mélodrame. Afin de ne pas briser la continuité du récit, la séquence doit s'y intégrer, en donnant du sens à la fiction. Or, la scène préfigure le malheur destiné à s'abattre sur Jeong-hui, et la fatalité inhérente au genre. Le dialogue permet d'établir le lien entre la fillette (prenant la parole au début), son milieu familial décomposé (ses parents malheureux si elle était renversée par une voiture), et le sujet du discours (la prévention routière). La séquence a donc une fonction d'avertissement pour Jeong-hui comme pour le spectateur.

L'accident et l'enfance figurent parmi les éléments privilégiés du mélodrame, et leur présence dans *Sweet Dream* en fait un efficace moyen de toucher la corde sensible du spectateur. En effet, selon Jean-Loup Bourget, à l'instar de la catastrophe, le cliché-situation qu'est l'accident peut être « révélateur d'une certaine idéologie du mélodrame¹ », parce qu'il tend à précipiter la résolution du conflit par une intervention quasi divine, ou *deus ex machina*². Tout se passe alors comme si l'auteur intervenait lui-même pour rétablir l'ordre.

Très fréquent, l'accident de voiture constitue, pour Jean-Loup Bourget, un « schéma mélodramatique par excellence de la réversibilité des souffrances des innocents au profit des coupables³ ». C'est effectivement ce qui se produit à la fin, lorsque la mère renonce à ses désirs, et met fin à ses jours parce qu'elle est à l'origine de l'accident de Jeong-hui. Or, les souffrances engendrées par l'accident et le suicide permettent d'engager l'affect du spectateur

¹ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 59.

² « Dieu [descendu] à l'aide d'une machine », il fait référence aux divinités du théâtre antique, « dont l'apparition sur scène – par un artifice de machinerie – au dernier acte, permettait le dénouement du drame » (C.N.R.T.L., <https://www.cnrtl.fr/definition/deus-ex-machina>, consulté le 16/04/2024).

³ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 63.

lorsqu'il est question des dangers de la route. En outre, l'accident touche un enfant, quintessence de ce que Julia Przyboś nomme « l'innocence persécutée¹ », ou la « victime toute désignée » du mélodrame. Aussi Jean-Loup Bourget peut-il affirmer que :

[...] l'enfant présente à l'homme, comme en un miroir, sa propre origine, avec l'innocence qui la caractérise et que l'adulte perdra. Comme tel, l'enfant constitue dans bon nombre de mélodrames une victime toute désignée. Sa mort figure parmi les « malheurs-clichés » du mélodrame [...]².

L'enfant renvoie à l'adulte sa propre corruption. En effet, le sacrifice de la victime, de surcroît un enfant, permet de mettre en évidence les tares d'une société qui autorise une telle aberration, comme l'explique Julia Przyboś :

[...] les victimes de mélodrame sont des individus faibles contre lesquels l'hostilité du groupe semble pouvoir se déchaîner librement et, qui plus est, impunément. Mais, on l'a vu, la persécution et l'expulsion d'une victime que nous allons nommer « structurelle », loin d'être salutaires, sont en fait néfastes : elles entraînent l'insubordination, la perte du respect, l'ébranlement des normes et des structures sociales, les rapt, les meurtres et les catastrophes naturelles qui, tous, menacent la survie de l'univers³.

Ainsi, Jeong-hui ne cesse de subir les choix et les états d'âme des adultes – « impunément », comme le souligne Julia Przyboś –, et son malheur ne s'arrête pas là, puisque son accident est suivi de la mort de sa mère. Ainsi, l'accumulation de malheurs permet la dramatisation de la mise en fiction au prisme des dangers résultant d'une mauvaise pratique du monde moderne.

2.2.3. Les « bienfaits » du colonialisme

Si la séquence d'exposition invite à s'identifier à Ae-sun, la suivante la présente sous un jour plus sombre. Comme elle l'annonce à son époux, elle sort se promener, mais croise sa fille sur le chemin, et c'est cette fois le point de vue de la fillette qui est proposé. La caméra est d'abord placée derrière Jeong-hui, qui voit sa mère au coin de la rue, et se lance joyeusement à sa rencontre. Arrivée à son niveau, elle insiste pour l'accompagner, mais la mère refuse. Le plan suivant cadre Ae-sun de trois-quart dos, en plan américain et en légère contre-plongée, de manière à ne laisser voir que le visage de Jeong-hui, mu par la tristesse et la déception, tandis que l'autorité d'Ae-sun est soulignée au premier plan par l'angle de prise de vue.

Le bref échange met en avant l'égoïsme de la mère, qui atteint son apogée lorsque celle-ci fait volte-face, se détourne de sa fille, et accapare le cadre de l'image en faisant disparaître l'enfant derrière elle (*Figure 10*). L'attitude d'Ae-sun envers Jeong-hui permet de mettre en

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 86.

² Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 114.

³ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 88-89.

valeur son désir d'émancipation de son rôle de mère au foyer. La fillette lui apparaît comme un fardeau qui l'enchaîne à ses obligations conjugales et familiales. La liberté promise par le monde moderne la pousse à se détourner des valeurs traditionnelles.



Figure 10 : Ae-sun refuse que Jeong-hui l'accompagne en ville.

Dès cette séquence, Ae-sun cesse d'endosser le rôle de victime de la scène d'exposition, elle est cette fois en opposition avec le père et la fille, présentés comme vertueux. Elle passe du statut de victime à celui de traîtresse ou de scélérate, rôles dont Julia Przyboś affirme qu'ils fonctionnent en contrepoint. « Cette appellation qui repose sur le contraste entre les personnages et les envisage dans un rapport dichotomique présuppose déjà les réactions du public : positives pour le personnage que l'on nomme victime, négatives pour celui que l'on nomme traître¹ ». Le personnage de Jeong-hui prend donc en charge les valeurs vertueuses de la société (simplicité, sincérité, respect des hiérarchies familiales et sociales) tandis que celui d'Ae-sun est présenté comme cupide, égoïste, irresponsable et superficiel.

Alors que la fillette ne cesse de pleurer l'absence de sa mère², celle-ci ne lui accorde de l'importance qu'après avoir provoqué l'accident. Ae-sun ne pourra accéder à la rédemption que grâce au suicide, ce qui ne fait que renforcer son égoïsme, puisqu'elle abandonne sa fille une seconde fois. Telle est la punition administrée à l'ingrate voulant d'échapper aux attentes de la société, et la coupable qui subit le charme des hommes et du monde moderne. Un tel usage du mélodrame confirme la conclusion de Julia Przyboś :

Le mélodrame, qui perçoit le monde en termes de traîtres et de victimes et qui œuvre à raffermir l'ordre et l'unité du groupe, est une forme esthétique qui peut véhiculer n'importe quelle idéologie. Il existe en effet des mélodrames de toutes les couleurs politiques. Une fois remontée, la mécanique du mélodrame se met à fonctionner au profit de tout propagandiste habile. Le mélodrame a perpétué et perpétuera sans doute toujours la soumission de l'individu à la famille, à la patrie, à la race, à la classe, à l'humanité³...

¹ *Ibid.*

² « Pour qui sait les reconnaître, les sanglots et les cris désespérés sont autant de marques d'innocence et de vertu. La force et la spontanéité de l'expression répondent ici de leur sincérité » (*Ibid.*, p. 88).

³ *Ibid.*, p. 194.

Le message sous-jacent est finalement très clair, et à travers l'exemple d'Ae-sun, la leçon dispensée aux spectateurs coréens est qu'ils sont enfermés *pour leur bien*.

2.3. *La Couleur de Joseon ou le point de vue hégémonique du gouvernement colonial*

Si le gouvernement colonial a été particulièrement attentif au patriotisme diffusé dans les œuvres des années 1920, les Japonais apprécient les films de Joseon, et y perçoivent une forme d'exotisme qui a permis d'en conserver, voire d'en grossir les traits. Au cours des années 1930, selon Kim Dong-hoon, plusieurs cinéastes ont sciemment accentué ce que les Japonais appellent la « couleur de Joseon », à savoir « une emphase sur les paysages naturels, un penchant pour la tragédie et les sentiments mélancoliques¹ », donnant naissance à ce que Bastian Meiresonne nomme « films de couleur locale », « films de la colonie coréenne », ou encore « films de la péninsule² ».

Cette tendance va de pair avec un engouement pour les *bunka eiga* japonais, ou films culturels, inspirés des *kulturfilms* allemands³. Il s'agit de films documentaires éducatifs proposant des représentations idéalisées de la ruralité, et de traditions ou modes de vie sur le déclin⁴. Ils partaient de la pensée essentialiste selon laquelle il était possible de saisir dans l'image la réalité telle quelle⁵, avec une nostalgie de la ruralité fantasmée par une société nipponne urbanisée et occidentalisée. Partant de cet état des lieux, la couleur de Joseon se charge d'un rapport de force abject, si l'on songe à l'interaction entre spectateurs japonais et cinéastes coréens, dans des œuvres où s'inscrit la fétichisation d'une mise sur le déclin de la culture colonisée, et à laquelle celle-ci participe.

Si la structure narrative n'a pas évolué, l'esthétique des images est particulièrement soignée pour séduire ce nouveau public. Si les films sont calqués sur le modèle du *shinpa*

¹ Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 90, traduction personnelle de “an emphasis on natural scenery, a penchant for tragedy and melancholic sentiments”.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 73.

³ L'appellation regroupe les films documentaires allemands, éducatifs et de propagande, réalisés entre les années 1920 et 1940. Ils s'attachent à esthétiser des sujets très variés, dont ils façonnent une beauté exaltante. Ainsi, l'on trouve aussi bien des représentations exotiques de pans de cultures de tous horizons, que des corps sublimés ou des machines industrielles glorifiées (Siegfried Kracauer, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], Paris, Klincksieck, 2019, p. 163-65).

⁴ Jinshi Fujii, “Yanagita Kunio and the Culture Film: Discovering Everydayness and Creating/Imagining a National Community, 1935–1945”, *Arts*, vol. 9, n° 54, 2020 <https://doi.org/10.3390/arts9020054>, consulté le 16/04/2024.

⁵ Aaron Gerow, “Bunka Eiga Kenkyu, Prewar Japanese Documentary, and Film Theory”, *Tangemania. Aaron Gerow's Japanese Film Page*, <http://www.aarongerow.com/news/bunka-eiga-kenkyu-prewar.html>, mis en ligne le 27/02/2022, consulté le 16/04/2024.

pour mieux s'exporter¹, c'est l'exotisme des paysages et des représentations de la culture coréenne qui attire les Japonais. Kim Dong-hoon observe qu'à travers ces transferts culturels, les cinéastes coréens se sont mis en quête d'une esthétique collant à l'« image de Joseon », et ils ont remplacé les influences hollywoodiennes par un cinéma d'inspiration européenne leur permettant de mieux exporter les productions². Le cinéma de Joseon s'est alors dépolitisé à la faveur d'une esthétique prenant une dimension contemplative :

Selon les théoriciens japonais du cinéma, un tempo lent, de longues prises de vues, et un montage et des dialogues réduits au minimum étaient des dispositifs fréquents dans les films de Joseon. Par-dessus tout, ces techniques étaient employées pour construire une image pittoresque de Joseon et pour permettre aux spectateurs japonais d'apprécier pleinement ses paysages exotiques et de prendre plaisir à découvrir les objets, la culture et les coutumes qui composaient la couleur locale de Joseon qu'ils avaient conceptualisée³.

Cette vision essentialisée du cinéma coréen a donné lieu à des collaborations au sein desquelles des cinéastes coréens et japonais se sont évertués à exacerber une *coréanité* attrayante pour le public japonais⁴. Plus précisément, il s'est agi de se conformer à l'image que les Japonais se faisaient de Joseon. Ainsi, la recherche d'une identité s'est effectuée à travers le regard du dominant, si bien que le nationalisme a laissé place à une tentative de séduction de l'envahisseur, qui n'a en réalité conduit qu'à conforter son sentiment de supériorité⁵.

L'analyse du film de propagande *Tuition* (*Sueopnyo*, 1940), réalisé par Choi In-gyu et Bang Han-joon, peut illustrer notre propos. Produit par la société *Goryeo Film Company*, le film a été retrouvé en 2013 dans les collections de la *China Film Archive*. Il a été restauré, et est désormais en accès libre sur la chaîne YouTube de la *KOFA*⁶. Il s'agit d'un *shinpa* d'une heure vingt-deux minutes, qui, avec un casting mixte, s'inscrit dans le cadre des projets de collaboration nippon-coréens.

Même si *Tuition* est une production coréenne, il faut savoir que le producteur Lee Chang-yong s'est formé au cinéma au Japon, et qu'il a été qualifié par le Général Ugaki

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 73.

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 95.

³ *Ibid.*, p. 91-92, traduction personnelle de "According to Japanese film theorists, the slow tempo, long takes and minimal editing and dialogue were cinematic devices used repeatedly in Joseon films. Importantly, these techniques were employed to construct visually the Joseon image in a picturesque manner and to allow Japanese viewers fully to appreciate the exotic landscape of Joseon and take pleasure in discovering the objects, culture and customs which comprised Joseon's local colour that they had conceptualized".

⁴ *Ibid.*, p. 93.

⁵ Cet élan d'*affection* colonialiste ne perdurera pas, et disparaîtra au cours des années 1940 avec la mise en place des mesures assimilationnistes.

⁶ Han-joon Bang, In-gyu Choi, *Tuition* (1940), Chaîne de la « Korean Film Archive », disponible sur *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=XRMIO2EXmN4>.

d'« homme d'affaire [ayant] une vision pan-asiatique¹ ». De retour en Corée, il fonde la *Goryeo Film Company* avec l'ambition d'exporter des films de Joseon au Japon et en Mandchourie², autrement dit, les œuvres qu'il produit n'ont pas vocation à prôner l'émancipation de Joseon. Par ailleurs, *Tuition* et plusieurs autres films de la période³, ont été qualifiés de « films jaunes », c'est-à-dire de productions coréennes faisant l'éloge des politiques coloniales du Japon bien avant d'y être obligées par la loi⁴.

Tuition met en scène le quotidien misérable de Yeong-dal, un enfant dont la situation sociale s'est dégradée suite au départ de ses parents, partis travailler au Japon pour nourrir la famille. Il est confié à sa grand-mère, mais tous deux se trouvent subitement sans nouvelles. L'argent commence à manquer, et Yeong-dal s'inquiète pour le paiement de ses frais de scolarité. Dans le même temps, se multiplient les visites du propriétaire qui réclame le paiement du loyer. Quand la grand-mère tombe malade, et que la nourriture vient à manquer, Yeong-dal décide de rester chez lui pour s'occuper d'elle, et se prive afin qu'elle mange à sa faim.

Lorsque ses camarades de classe et l'instituteur apprennent sa situation, ils décident d'agir, et tous les enfants se cotisent pour lui venir en aide. L'instituteur, quant à lui, se rend auprès de la grand-mère, et lui offre le montant des frais de scolarité de Yeong-dal. L'enfant est fou de joie, en apprenant qu'il pourra retourner à l'école. Le lendemain matin, alors qu'il s'apprête à sortir de chez lui, le propriétaire surgit, et menace de les expulser. Le jeune garçon sacrifie ses frais de scolarité pour payer le loyer.

En dernier recours, Yeong-dal décide de se rendre à pied à Pyeongtaek, pour demander l'aide de sa tante, et il y parvient après un éprouvant voyage. La tante le nourrit, lui donne de l'argent, ainsi qu'un grand sac de riz. Yeong-dal peut finalement retourner à l'école, puisque lui et sa grand-mère ont suffisamment de provisions. L'instituteur l'accueille à bras ouverts, et lui annonce qu'il n'aura plus à s'inquiéter pour ses frais de scolarité, parce que les élèves et le corps enseignant ont mis en place des cotisations mensuelles permettant d'offrir les frais de scolarité aux enfants pauvres.

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*, p. 117, traduction personnelle de “a businessman with a Pan-Asian perspective”.

² *Ibid.*, p. 118.

³ *Angels on the Street*, réalisé par Choi In-gyu la même année, *Military Train* (1938) de Seo Gwang-je, ou encore *Garden of Victory* (1940) de Baek Un-haeng, par exemple.

⁴ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *op. cit.*

Lorsqu'il rentre chez lui, une lettre de ses parents est arrivée, et annonce leur visite prochaine à l'occasion de la fête de Chuseok¹. Le courrier est accompagné d'argent et de cadeaux pour Yeong-dal. Le film se clôt lors de la fête des récoltes, au moment du retour des parents. Tout le monde est alors réuni, et même la grand-mère qui s'est rétablie.

Tuition s'inscrit à la fois dans la catégorie des films visant à séduire le public japonais, et dans celle de la propagande à l'attention du public coréen. En effet, il ne s'agit pas simplement de séduire l'envahisseur en lui proposant une image exotique de la Corée, mais de faire reconnaître la supériorité du gouvernement colonial en valorisant les effets de sa présence. Cela passe, d'une part, par une reprise des caractéristiques du *shinpa*, mises au service d'images pittoresques de la vie en Corée ; d'autre part, par l'adoucissement des archétypes, et l'abolition des ambiguïtés des *shinpa* nationalistes, ce qui permet de s'adresser directement au public japonais ; pour finir, la fonction pédagogique propre au mélodrame², et prise en charge par l'enseignant – un Japonais –, a pour fonction de promouvoir la dimension collective de l'assimilation coloniale.

2.3.1. La Couleur de Joseon par l'exacerbation des traits

Comme nous l'avons observé, le public japonais était particulièrement friand des films de Joseon pour une forme d'exotisme associé à une tonalité mélancolique que renforçaient les intrigues mélodramatiques, et à la dimension pittoresque offerte par de beaux paysages ruraux magnifiés par des plans-séquence et un montage minimaliste suscitant la contemplation.

Le film *Tuition* présente une exagération de la structure narrative typique des *shinpa*. Les péripéties vécues par le protagoniste (misère, famine ou injustice), et les archétypes mobilisés pour accentuer le *pathos* de la quête – un enfant innocent, un propriétaire cupide – sont récurrents. Tout est mis en œuvre pour mettre en évidence la vertu du personnage, dont les malheurs à répétition l'érigent en modèle d'abnégation. Il met de cette façon en lumière les dysfonctionnements dont la communauté n'a pas encore conscience, autrement dit l'individualisme qui fait de l'individu le seul responsable de sa misère.

Le début du film présente en effet des enfants qui sont en concurrence. La séquence d'exposition montre Yeong-dal se chamaillant avec Ahn Jeong-hui, une camarade que tous critiquent pour sa propension à étaler sa richesse. Le jour de l'acquittement des frais de

¹ La fête de Chuseok se déroule en octobre, et célèbre la récolte du riz. Il s'agit de l'une des fêtes traditionnelles les plus importantes en Corée avec Seollal (le nouvel an).

² « Toutefois, le mélodrame n'a pas seulement pour objectif, au cours des premières années de son développement, d'exhiber le peuple comme sujet de l'histoire, il se donne également pour mission de l'éduquer » (Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 235).

scolarité est montré comme étant un moment de honte pour celles et ceux qui ne peuvent pas payer. La plupart des raisons évoquées est le retard de salaire des parents, tandis que, pour Yeong-dal, la situation ne cesse de se dégrader, et le récit est comme ponctué par le passage du facteur que l'enfant attend impatiemment chaque jour, dans l'espoir de recevoir des nouvelles des siens. L'absence de figures parentales le différencie encore une fois du groupe.

Comme l'explique Julia Przyboś, les victimes de mélodrames font paradoxalement partie de la société tout en étant partiellement exclues, elles « vivent en marge des structures familiales et sociales et ne sauraient pleinement s'intégrer à la communauté qui ne leur réserve pas de place dans la hiérarchie¹ ». « À la fois adorée et haïe² », la victime tend à la société le reflet de sa part refoulée, d'où sa fonction visant à révéler des dysfonctionnements. Ainsi, Yeong-dal, présenté comme un personnage à part, met en lumière l'individualisme des autres par son isolement, lequel n'est que l'exacerbation de celui que vivent les autres.

À l'attente interminable du courrier s'ajoutent les visites récurrentes du propriétaire, et la maladie de la grand-mère. La figure du propriétaire cupide et dépourvu d'empathie est un archétype du cinéma de Joseon établi depuis *Arirang*. Dans *Tuition*, elle permet de dénoncer les rapports de domination liés au capital économique, et de souligner la vertu du pauvre, opposée à la cruauté du riche. Quant à la maladie, elle accentue le *pathos* en entrant dans la série des coups du sort qui entravent la quête du protagoniste. Le personnage se trouve à chaque fois contraint à davantage d'abnégation pour surmonter les épreuves. Lorsque la grand-mère tombe malade, le jeune Yeong-dal renonce à aller à l'école pour s'occuper d'elle et se prive de nourriture.

Le personnage principal de *Tuition* se caractérise principalement par la pauvreté qui lui octroie le statut de victime, mais également par sa capacité à mettre en retrait ses désirs ou besoins personnels pour permettre à la famille de surmonter les dures épreuves du quotidien. Le misérabilisme qui met en valeur sa dévotion est présent dès le début de l'intrigue, lorsque la grand-mère lui apporte fièrement ses trouvailles de la journée : un stylo-plume trouvé dans une poubelle, et des chaussures achetées d'occasion. Ravi, Yeong-dal les essaie, et un gros plan montre qu'elles sont trop justes et trouées (*Figure 11*), mais cela n'altère en rien son bonheur et sa reconnaissance. Il affiche cependant une grimace lorsqu'elle annonce qu'elle les

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 87.

² *Ibid.*, p. 84.

a achetées et non trouvées. La vertu du personnage est donc soulignée par sa capacité à se satisfaire de peu, au profit du bien-être de sa famille.

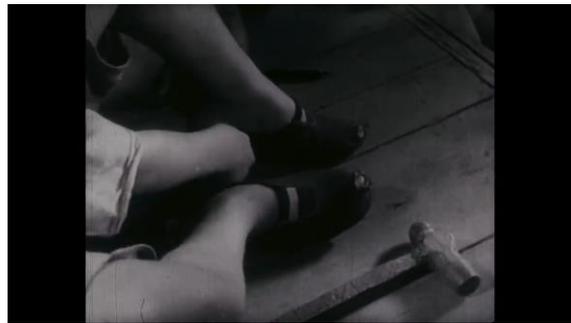


Figure 11 : Les nouvelles chaussures trouées de Yeong-dal.

Le *pathos* caractéristique des mélodrames *shinpa* est particulièrement accentué dans *Tuition*. Lee Young-il affirme que le film aurait été censuré pour avoir présenté une image trop misérabiliste de la vie des Coréens sous le gouvernement colonial¹. Cette exacerbation des traits mélodramatiques a pourtant vocation à séduire le public japonais en se conformant à ses attentes. En effet, outre la dimension mélancolique, l'accent est mis sur le caractère exagérément pittoresque du quotidien. L'intrigue se déroule dans un village dans lequel la simple évocation d'un voyage en train suffit à impressionner. En clair, il s'agit de présenter la Corée comme un pays arriéré pour satisfaire le sentiment hégémonique de l'envahisseur.

Ainsi, la séquence au cours de laquelle Yeong-dal se rend à pied chez sa tante sert de prétexte pour montrer la nature. L'enfant traverse des routes de campagnes, passe sur des ponts, et marche dans la forêt. Il croise un bus, l'unique véhicule moderne qu'il croise, la plupart des passants étant à pied ou à bicyclette, tandis que d'autres transportent des charrettes de fortune (*Figure 12* et *Figure 13*). Il marque plusieurs arrêts lors desquels il a l'air heureux malgré son épuisement, en étant cadré dans le paysage, dans une harmonie que la musique vient souligner tout au long de la séquence (*Figure 14*).

Tout est mis en œuvre pour donner un caractère pittoresque à la campagne de Joseon. Les échelles de plans cadrent Yong-dal de manière à le rendre minuscule par rapport à l'étendue de paysages que la ligne que forme la découpe des arbres dans le ciel vient renforcer. Cela donne l'impression que ces espaces s'étendent à perte de vue, littéralement au-delà du visible. De même, les basses lignes d'horizon suggèrent que la grandeur du cadre bucolique se

¹ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 74. Toutefois, il faut considérer cette information avec précaution, dans la mesure où le film n'avait pas encore été retrouvé à l'époque, et où le synopsis indiqué diffère partiellement de la véritable intrigue. De plus, l'auteur ne semble pas avoir connaissance du caractère propagandiste de *Tuition*. Il est possible qu'il n'ait eu entre les mains qu'une version du scénario.

poursuit vers l'infini. Les paysages sont picturaux, et les profondeurs de champ très prononcées offrent des variations de luminosité, notamment dans la forêt, comme si un monde merveilleux existait au-delà des espaces plus sombres – mais néanmoins luxuriants –, et encadrait délicatement cet environnement. Yong-dal ne semble jamais livré à lui-même, la lumière et la découpe des espaces guident son itinéraire.

Dans les plans montrant la présence de la civilisation, le détail des matériaux confère à Joseon un caractère rustique : la corde dans la charrette du voyageur, les poutres tortueuses qui maintiennent les porches des habitations, les pierres inégales et les toits en chaume. Ces éléments répondent visuellement à la diversité des paysages, où les montagnes et collines dessinent des lignes parfois sinueuses. Les vêtements portés sont, eux aussi, chargés d'une simplicité exotisante : des tenues claires, dont les teintes unies se fondent dans celles des espaces, façonnent l'image de locaux *simples, mais heureux*.



Figure 12 : Les paysages de campagne que Yeong-dal traverse.



Figure 13 : Il croise la route du bus qui le ramènera, et poursuit son chemin à travers la nature.



Figure 14 : Il marque deux arrêts pour se restaurer.

Si la ruralité était l'un des traits fondateurs du cinéma de Joseon, nous avons vu que son intrication avec le réalisme des représentations du pays est pourtant largement contestée par les spectateurs et les critiques coréens. Toutefois, les Japonais ont rapidement intégré ce trait dans lequel ils ont perçu de l'exotisme, depuis leur position dominante. Cette séquence d'une durée de sept minutes inscrit ce rapport de domination coloniale, et a pour vocation de se conformer à la vision et aux désirs de l'envahisseur.

Les paysages et la ruralité ne fondent pourtant pas à eux seuls une image pittoresque de la Corée. Les traditions spécifiquement locales y sont également mises à l'honneur avec la fête de Chuseok qui a lieu à la fin, et qui sert de cadre au *happy end* du film. Une série de plans permet d'observer ce moment de festivité, ainsi que les différentes tenues et danses traditionnelles coréennes (Figure 15).

Tuition suit la tendance qui consiste à fabriquer l'image de Joseon à travers le regard hégémonique du colon japonais. Cela passe par l'exacerbation de spécificités coréennes que les Japonais avaient décelées dans les *shinpa* nationalistes. Il faut cependant préciser que ce modèle du genre a dû subir un certain nombre de distorsions – outre l'exacerbation du *pathos* et de la ruralité – afin d'établir un dialogue avec un nouveau public.



Figure 15 : La célébration de la fête de Chuseok.

2.3.2. Un nouveau destinataire

Le discours nationaliste des *shinpa* dont les Coréens ont fait leur marque de fabrique va à l'encontre de la vocation de Lee Chang-yong d'exporter le cinéma de Joseon. Pour séduire

le public visé, il faut lisser les archétypes afin d'enrayer toute hostilité à leur égard. Dans le film *Tuition*, cela passe d'une part, par la levée des ambiguïtés semées pour caractériser la figure du traître ou du scélérat, et d'autre part, par l'abolition de la violence des péripéties.

La dimension patriotique des mélodrames nationalistes passait par la mise en place d'ambiguïtés ou incertitudes permettant aux *pyeonsa* de déployer leur interprétation en fonction des attentes du public. Avec l'arrivée du cinéma parlant, la disparition des *pyeonsa* limite les marges de manœuvre, mais cela ne supprime pas le désir d'expression, que le cinéaste Lee Gyu-hwan tente d'insuffler *via* la puissance de la conscience de l'historicité du genre. En effet, en 1937, lorsqu'il réalise *The Wanderer (Nageune)*, la première coproduction avec le Japon, il reprend la trame et les archétypes des *shinpa* nationalistes.

Le récit est le suivant : le pêcheur Bok-ryong est contraint de s'absenter régulièrement pour vendre du poisson sur le marché afin de nourrir sa famille. Un jour, alors qu'il est absent, son père meurt dans d'étranges circonstances, et sa femme Ok-hui est seule à veiller sur le fils malade. Sam-su, le barbier du village qui désire Ok-hui, profite de l'absence de Bok-ryong pour se rapprocher d'elle, et tente de la violer. Le mari arrive juste à temps pour l'en empêcher, et tue Sam-su qui s'avère être, en fait, le meurtrier de son père. Il est arrêté par la police, et sa femme le regarde partir en pleurant.

Le film rappelle *Arirang* à plusieurs égards. On y trouve cadre rural, la pauvreté, le viol d'un personnage féminin (allégorie d'un pays envahi¹), la folie temporaire poussant au meurtre, et l'arrestation finale. Cependant, outre les évidentes références à *Arirang*, rien dans ne désigne – même indirectement – l'envahisseur, et le succès du film au Japon a été tel qu'il a incité à davantage de coproductions entre les deux pays² – c'est son retentissement dans l'archipel nippon qui a conduit à l'élaboration de la « couleur » de Joseon. Le message de révolte s'en est trouvé dissipé. Comme le montre *Tuition*, la mise en images du pays, passée au tamis du regard du colonisateur, a progressivement neutralisé tout esprit de révolte dans les représentations cinématographiques de Joseon.

En effet, la violence physique et la mort sont absentes de ce dernier film, et les archétypes y ont été lissés. Ainsi, le propriétaire n'est ni un Japonais, ni un Coréen pro-japonais, mais un Coréen tout simplement cupide, qui endosse les valeurs individualistes à dénoncer (avarice, égoïsme, absence d'empathie). Les personnages ne se rebellent à aucun

¹ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 37, traduction personnelle de "Again, a woman was presented symbolically as the Korean peninsula that was in danger of being raped".

² Dong-hoon Kim, *op. cit.*, p. 87.

moment, puisqu'il n'y a pas de raisons de le faire. Le film ne présente pas d'injustice, hormis celle du fatalisme à l'origine des coups du sort sur l'enfant et la grand-mère. S'ils rencontrent des difficultés, cela permet de découvrir le principe de l'entraide de la communauté. La souffrance tend donc vers l'excellence collective, et sert à promouvoir le vivre-ensemble qui renvoie indirectement à l'acceptation de la politique assimilationniste de l'Empire Japonais.

En outre, le film se clôt par un *happy end*, dans lequel la célébration des récoltes offre la quintessence du regroupement et de l'accomplissement de la communauté. Tout le village est présent, les parents de Yeong-dal¹ sont de retour, et la grand-mère apparaît au sommet d'une colline, à nouveau sur pied, pour se joindre au groupe. La représentation du rassemblement atteint son apogée grâce à la présence d'un couple mixte formé entre un Japonais et une Coréenne, allégorique de l'assimilationnisme. Le dernier élément qui achève de neutraliser le patriotisme coréen est le personnage de l'enseignant nippon, se comportant comme un saint tout au long du film.

2.3.3. L'enseignant japonais : un destinataire fédérateur

La figure de l'enseignant de *Tuition* permet d'envisager l'assimilation de la Corée par l'Empire japonais sous un jour positif. En effet, son rôle lui confère le statut de destinataire, chargé de transmettre un système de valeurs morales à appliquer. La manifestation la plus explicite de sa fonction dans le récit est énoncée lors d'un cours de botanique :

De quoi sont faites les fleurs ? Qui peut me dire quel est le rôle de la tige ? Lee ?
– (Lee) Elle se bat très fort pour ne pas se retrouver pliée en deux.
– Elle ne se bat pas. Elle se soutient elle-même pour ne pas que la fleur s'effondre.

La métaphore est claire : comme la tige et la fleur, les Coréens et les Japonais doivent coexister en harmonie, sous peine d'un effondrement de la Corée. Le personnage est central, dans la mise en œuvre d'un discours propagandiste qui s'élabore en deux temps : dans un premier temps, cela passe par l'enseignement de connaissances et de valeurs communautaires, et dans un second temps, cela s'exprime à travers l'exemplarité du personnage les mettant en application au sein de la collectivité.

Rappelons que le début du film montre une classe divisée par les querelles, les jalousies et la concurrence, tandis que tout ce qui est enseigné les encourage progressivement à se soutenir et s'entraider. Ainsi, lorsqu'Ahn Jeong-hui se trouve, à son tour, dans l'incapacité de payer ses frais de scolarité, elle finit par se lier d'amitié avec le protagoniste. C'est ensuite la

¹ De plus, la mère est interprétée par Moon Ye-bong, actrice très appréciée par les spectateurs de l'époque. Son apparition à la fin du film a probablement été calculée pour donner davantage d'ampleur au *happy end*.

fillette qui prendra l'initiative d'organiser une collecte de fonds pour Yeong-dal. C'est donc par l'empathie et la solidarité que le discours propagandiste du professeur est transmis. Cet appel à l'union ou à la solidarité fait évidemment écho à la fusion des deux pays, qui s'inscrit littéralement à l'image dès la première apparition du personnage à l'écran, à travers une carte du Japon et de la Corée dessinée au tableau (*Figure 16*) La sélection opérée dans le dessin à la craie sous-entend la formation d'un seul et même pays, et fait écho au révisionnisme de l'époque, dans les manuels d'Histoire.



Figure 16 : Le professeur japonais demande aux élèves de situer Suwon, leur ville, sur la nouvelle carte du pays.

Outre la propagande de l'assimilation par le biais de son enseignement, l'instituteur promeut différents aspects de l'annexion, à travers son rôle de citoyen. Lorsqu'il prend connaissance de la situation de Yeong-dal, il se rend chez la grand-mère, et lui offre les frais de scolarité de l'enfant. Il met en application ses propres préceptes, et assume ainsi le rôle qui incombe à la puissance économique japonaise de venir en aide à la colonie dans le besoin. L'on peut alors parler de *shinpa* assimilationniste, dans lequel le Japonais est présenté comme le sauveur, soit l'antithèse – l'antidote – du scélérat dont il occupait le rôle dans les *shinpa* nationalistes. La vision panasiatique du producteur se ressent notamment dans ce retournement allégorique, qui s'inscrit dans les stratégies de séduction qu'impliquent les films de la « couleur locale ».

La prise en charge allégorique du Japon par l'instituteur est mise en valeur dès les premières séquences de cours, lorsqu'Ahn Jeong-hui annonce fièrement à la classe qu'elle a déjà pris le train. Les élèves lui reprochent de se vanter pour attirer l'attention de l'enseignant, et s'inscrire dans le paradigme de la modernité qu'il incarne. Concernant la fascination pour le progrès, Yeong-dal est littéralement fou de joie, lorsqu'il annonce à sa grand-mère qu'il est rentré dans un bus. L'Empire japonais est donc présenté comme une puissance moderne, progressiste et bienveillante sous le patronage de l'enseignant japonais.

Lors du retour en classe de Yeong-dal à la fin du film, l'instituteur le rassure, et affirme qu'il peut venir à l'école malgré le retard de paiement. Vertueux, l'enfant lui explique qu'il refuse de bénéficier d'un service qu'il ne peut payer. L'instituteur le félicite, et dit qu'il devrait être un modèle pour tous ses camarades. Il annonce ensuite la mise en place de la caisse commune qui permettra à tous les enfants de ne plus avoir à se priver, et de pouvoir envisager leur environnement comme une réelle collectivité. La séquence a donc pour vocation d'atténuer les inquiétudes que pourrait avoir le peuple coréen face aux changements drastiques de l'époque, et met en valeur la reconnaissance qu'il devrait éprouver à l'égard de l'Empire colonial auquel il doit s'assimiler.

La pseudo-bienveillance présentée est également mise au service de l'intégration de la langue japonaise en Corée. Lorsque le professeur se rend chez la grand-mère, celle-ci est incapable de parler le Japonais, et le maître est navré de ne pas pouvoir communiquer avec elle. Par chance, une jeune Coréenne bilingue arrive au même moment, et leur sert d'interprète. Ainsi, le professeur peut venir en aide à la famille de Yeong-dal. La nécessité de l'apprentissage du japonais est indirectement évoquée, mais apparaît comme le seul moyen pour tous les individus de communiquer afin de s'entraider.

L'instituteur est présenté comme un citoyen exemplaire, dont l'enseignement et la générosité permettent à chacun de s'accomplir *avec* le collectif. Il est le destinateur du système de valeurs promu par la politique d'assimilation mise en place dans les années 1930-40. En fait, la particularité de ce film est qu'il ne présente pas de réel antagoniste, mais une communauté unie face aux difficultés que chacun peut rencontrer. En ce sens, la représentation tend vers une pseudo-abolition des différences entre Japonais et Coréens, laquelle peut se produire en douceur lorsque les Coréens acceptent de se plier aux exigences de l'Empire : intégrer leurs langue et culture, pour imposer l'image de la grande nation qu'est l'Empire japonais. Le procédé peut faire écho aux propos de Jean-Michel Frodon :

Le récit [...] institue la communauté, en l'occurrence la nation. Parce qu'il est cinématographique, ce récit soumis au phénomène que j'ai appelé de la rédemption mécanique définit une certaine modalité d'apparition de la nation : celle-ci se projette en ne montrant pas, ou le moins possible, ceux qui n'en relèvent pas, plutôt qu'en les attaquant. Dès que la mise en scène accepte qu'il y ait des *personnages* dans les deux camps, elle cesse d'accoucher du corps et de l'âme de la nation. Les mécanismes propres de la représentation – au contraire, notamment, de ceux de l'écriture – tendent à ce que quiconque est représenté « gagne » à cette représentation¹.

¹ Jean-Michel Frodon, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, éd. Odile Jacob, 1998, p. 32.

À travers la représentation unifiée des Coréens et des Japonais, le film contribue à la négation de la Corée comme nation, au profit de son assimilation au Japon, parce qu'il n'y a plus « deux camps » distincts, mais une seule communauté soudée.

L'analyse du film *Tuition* mise en lien avec le contexte politique permet donc de mieux saisir le processus qui a mené à la disparition du cinéma de Joseon. Le durcissement de la censure et des politiques coloniales, couplé aux conditions économiques déplorables de l'industrie cinématographique coréenne ont poussé les producteurs à réaliser des coproductions avec le Japon pour pouvoir financer les projets. En outre, les mesures de plus en plus drastiques qui « encadrent » le cinéma de Joseon ont fini par mettre un terme à la résistance imaginaire répondant par la violence à la perte de souveraineté, au profit d'une image reproduisant le point de vue hégémonique de l'occupant.

Certes, le cinéma de Joseon n'a commencé à se construire qu'en réaction à sa propre disparition, mais le processus traduisait le désir d'affirmer les singularités d'une communauté, lesquelles sont parvenues à s'exprimer dans le *shinpa* nationaliste. Le mélodrame, genre fédérateur, a ainsi permis d'établir les caractéristiques propres au cinéma de Joseon, qui ont finalement été vidées de leur substance à mesure que les restrictions visaient à effacer toute distinction entre les cultures japonaise et coréenne.

En ce sens, ces deux usages antagonistes du mélodrame confirment la thèse de Françoise Zamour, selon laquelle le genre, bien plus que l'avènement du peuple à l'écran, est une *fabrique* de peuples. En effet, celui-ci tend à rassembler, et les cinéastes coréens s'en sont, en premier lieu, emparés afin de réunir, créer et projeter l'image d'une nation tournée contre son oppresseur. C'est encore ce qu'affirme Jean-Michel Frodon :

Dans le cas de la nation, communauté qui ne se définit plus seulement ou prioritairement pour elle-même [...] mais aussi pour (ou contre) les autres nations et pour le monde comme globalité, il faut également conter les récits de la communauté au reste du monde, afin que celui-ci la reconnaisse pour ce qu'elle prétend être – donc ce qu'elle est, si c'est bien son fantasme qui l'institue¹.

Le cinéma a donc permis de faire advenir peuple de Joseon à travers la projection d'affects au service de la résistance *contre* l'envahisseur, et à laquelle le public s'est identifié. Toutefois, dans la seconde moitié de la période d'occupation, le gouvernement colonial s'en est saisi à son tour pour proposer une nouvelle projection nationale, à l'image de sa vision hégémonique : il n'est plus question de se construire *contre*, mais *avec* le colonisateur. Cette nouvelle image a imprégné l'imaginaire collectif – sous les contraintes progressives des années 1930-40 –, et

¹ *Ibid.*, p. 31-32.

les discours de propagande ont pu s'affiner à mesure que les Coréens étaient poussés à se conformer à la volonté du dominant.

Le mélodrame n'est donc pas contestataire, mais fédérateur. Il permet la mise en fiction des affects du public, tout comme il peut conduire à leur instrumentalisation, d'où son émergence dans une Corée colonisée, dans laquelle il était nécessaire de rétablir la souveraineté des opprimés, leur permettant de se rêver résistants. Les années qui suivent (1942-45) ne permettent plus de parler de cinéma de Joseon, parce que les restrictions imposées, dès lors que le Japon entre en guerre, mettent un terme à la liberté des cinéastes, désormais placés sous l'égide d'une seule et même société de production dirigée par le gouvernement colonial : la *Joseon Film Production Company*.

II. Le Cinéma de la libération : de l'euphorie à la résignation (1945-1950)

Le 15 août 1945 marque la reddition du Japon, et la libération de ses colonies, ce qui est, en Corée, suivi par une période d'euphorie, rapidement assombrie par une grande confusion politique. De nouveaux problèmes sociaux surgissent, en raison du rapatriement de plusieurs millions d'exilés et de soldats mobilisés par l'Empire japonais. Ils s'accompagnent des querelles entre des factions émergentes ayant des vues sur la future gouvernance, de la mise en place de curatelles du Sud et du Nord du pays – séparé au niveau du 38^{ème} parallèle –, respectivement encadrées par les États-Unis et par l'U.R.S.S., et de la Guerre froide sur le point de redéfinir la toile de fond.

Sous l'Empire japonais, une partie des Coréens mobilisée au front s'est battue pour un idéal qui n'était pas le sien, et a accompli des besognes humiliantes au service de l'envahisseur¹, quand une autre partie, qui en avait les moyens financiers, est restée en Corée et a parfois soutenu l'entreprise de la colonisation « par arrivisme² ».

Dans le même temps, la pauvreté pousse une partie de la population à l'exode rural, parce qu'elle est endettée ou incapable de s'acquitter des loyers. Le retour des 11,6%³ de Coréens exilés ou mobilisés à l'étranger rend plus compliquée encore la redistribution des

¹ On pense évidemment aux femmes de « réconfort », réduites à l'esclavage sexuel, et soumises aux pulsions les plus innommables des soldats japonais, ainsi qu'aux hommes envoyés de force dans les usines et les mines de Mandchourie ou du Japon et, dans les zones industrielles au Nord de la Corée – pour les « mieux lotis » –, où ils survivaient dans de déplorables conditions.

² Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 177.

³ Michael E. Robinson, *Korea's Twentieth-Century Odyssey. A Short Story*, United States of America, University of Hawai'i Press, 2007, p. 98.

terres reprises aux Japonais, et redessine un paysage social aux inégalités accrues. En effet, nombre de rapatriés regagnent le Sud, où ils font face à une surpopulation, des terres incultivables, et leurs foyers occupés. Les écarts se sont creusés, et l'amalgame entre le riche propriétaire et le collaborateur ne tarde pas à resurgir avec davantage de force, ces derniers ayant eu la possibilité de conserver leurs foyers et de jouir de bien meilleures conditions que leurs compatriotes moins fortunés.

L'émergence de cette nouvelle problématique, et les différentes politiques appliquées par les différentes nations tutrices conduisent rapidement à une partition géographique et idéologique. Au Nord, la réforme mise en place par la tutelle russe, au début de l'année 1946, vise à confisquer les terres des propriétaires collaborateurs et des Japonais pour les redistribuer à ceux qui les travaillent. Quant aux propriétaires n'ayant pas directement collaboré avec l'occupant, ils peuvent en conserver, mais à condition de n'exploiter personne pour en tirer profit. Ces changements s'appliquent également aux postes haut placés, desquels sont expulsés les plus riches.

À l'inverse, au Sud, le Général Hodge met en place un gouvernement militaire¹ coupé du peuple, et, selon l'historien Pascal Dayez-Burgeon, accompagné « pour la galerie² » d'un Conseil « purement consultatif³ » composé d'influents propriétaires terriens et d'hommes d'affaire coréens⁴. Les terres reprises aux Japonais ne sont pas redistribuées, mais mises en vente, et les propriétaires se trouvent avantagés au détriment des travailleurs. Cela a pour effet de diviser idéologiquement les Corées du Nord et du Sud, lorsque les riches dépossédés du Nord partent au Sud, et *vice versa*⁵. Ces mouvements de populations esquissent la dichotomie qui perdure encore aujourd'hui, et qui oppose le Nord communiste au Sud capitaliste.

En Corée du Sud, où les plus aisés se trouvent favorisés, l'opportunisme est de mise, dans le rang des sympathisants du pouvoir en place, autant de « milieux [...] conservateurs, qui s'étaient compromis avec les Japonais⁶ », et prédisposés à s'opposer au Communisme. Parmi ces partisans, Lee Seung-man, qui affiche une position d'anticommuniste convaincu, « tant par idéologie que par opportunisme⁷ », et obtient le soutien du Général Hodge. En 1947, tandis que les tensions entre Nord et Sud ne cessent de croître, les Américains autorisent la

¹ Baptisé USAMGIK (United States Army Military Government in Korea).

² Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 191.

³ *Ibid.*

⁴ Michael E. Robinson, *op. cit.*, p. 108.

⁵ *Ibid.*, p. 108-109.

⁶ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 192.

⁷ *Ibid.*

mise en place d'une élection présidentielle qu'il remporte. Il instaure un régime républicain, et proclame la République de Corée le 15 Août, date symbolique de la libération. Au Nord, Kim Il-sung, qui s'est imposé en 1946 – l'U.R.S.S. faisant le choix de ne pas administrer le pays –, proclame de son côté la République démocratique populaire de Corée, le 3 septembre.

Alors que les deux parties vont se trouver au cœur de la Guerre froide latente entre les deux puissances tutrices, plusieurs facteurs mènent à la guerre civile. Suite à l'occupation japonaise, le climat d'instabilité a fragilisé le terreau institutionnel, et les factions ou coalitions ne parviennent pas à s'accorder sur la gouvernance, de sorte que, lorsque des dirigeants sont désignés, ils font preuve d'un excès de radicalité et d'autoritarisme pour désamorcer les tensions¹. L'ensemble étant renforcé par la montée du conflit entre les deux puissances occupantes, la guerre de Corée éclate en 1950.

1. *De nouveaux archétypes*

Cette période charnière entre la libération et la guerre, sous le joug d'une nouvelle et double occupation, conduit à repenser le pays sous la forme de polarités imaginaires à la fois morales et idéologiques – Nord / Sud, Pauvreté / Richesse, Communisme / Capitalisme, Enfermement / Libération, Autonomie / Tutelle. Ces dernières constituent, à nouveau, un matériau propice au mélodrame, mais à partir de thèmes et procédés esthétiques nouveaux, parce que les archétypes s'adaptent aux enjeux contemporains. Ainsi, le cinéma « de la libération² » (*gwangbok yeonghwa*³) met en scène des héros de la résistance à l'occupant japonais ; pendant que se conçoivent des films anticomunistes, suivant le *credo* de Lee Seung-man, désireux de conserver les bonnes grâces des Américains. La censure sanctionne désormais ce qui s'oppose au nouvel occupant et à ses valeurs chrétiennes et capitalistes.

À l'ère postcoloniale du cinéma, libérée des interdits d'antan, émerge une figure héroïque du résistant. Les personnages féminins y incarnent deux pôles : la femme riche et corrompue, opposée à celle de la classe laborieuse, courageuse et pure. De même, les espaces se teignent de nouvelles connotations : clos et ténébreux, ils reflètent l'occupation, et permettent, par contraste, de valoriser les paysages ensoleillés et les horizons lointains de la libération. Comme le suggère An Jinsoo, « la capacité des Coréens à reconnaître les actes de duplicité chez les autres Coréens devient une composante importante des représentations du

¹ Michael E. Robinson, *op. cit.*, p. 111.

² Young-il Lee, *op. cit.*, p. 83.

³ Travis Workman, "Narrating and Aestheticizing Liberation in *Hurrah! For Freedom and My Home Village*", *The Review of Korean Studies*, vol. 18, n° 1, juin 2015, p. 81.

passé colonial¹ ». Autrement dit, la victime coréenne, le traître à la solde des Japonais, et le héros résistant resurgissent en force, tandis que les espaces reconfigurés véhiculent désirs et angoisses. L'ensemble permet, au final, d'exorciser le traumatisme de l'occupation.

Ces types perdurent jusqu'en 1950, et se chargent vite de polysémie en raison du séjour prolongé de la puissance américaine. L'indépendance se trouve alors associée à la libération de la tutelle japonaise, mais aussi à la proclamation d'un gouvernement local assurant la souveraineté du pays. Dès la naissance de la République de Corée, en 1947, la figure récurrente de l'orpheline, plus rarement de l'orphelin, remplace l'héroïne violée, à l'image d'une nation, non plus souillée, mais bafouée par le reste du monde, et qui finit par se diriger seule vers un avenir incertain mais prometteur. Les symboles de richesse se trouvent, quant à eux, toujours liés à la corruption ou à la collaboration avec l'occupant, ainsi qu'à l'américanisation et au capitalisme. La période ne se réduit pas seulement à l'occupation japonaise et à la libération, elle est également marquée par le retour de l'assujettissement.

Choi In-gyu ouvre la voie aux films de la libération avec *Hurrah! For Freedom* (*Jayu manse*, 1946). Après avoir réalisé des films de propagande pour le pouvoir colonial (dont *Tuition*), il s'offre une rédemption symbolique en restituant aux archétypes mélodramatiques toute leur subversion². Le film est cependant difficile à analyser, parce que la pellicule est très endommagée, et que plusieurs séquences manquent³. Cela n'empêche pas le chercheur An Jinsoo d'y relever des traits propres à la période, et que nous souhaitons présenter.

Hurrah! For Freedom se déroule quelques jours avant la reddition des Japonais, et met en scène Choi Han-jung, un combattant de la résistance. An Jinsoo distingue trois caractéristiques permettant de thématiser les affects au service d'une résistance envisagée à la fois comme un temps fort de l'histoire récente, et vis-à-vis du nouvel occupant. Il analyse d'abord le personnage principal comme le réceptacle des désirs d'émancipation du peuple coréen, représenté par les personnages secondaires qui lui confèrent son aura héroïque. Il relève ensuite que la résistance contre la colonisation s'associe à de brèves temporalités, pour valoriser la puissance de ce moment de bravoure, qui suit une période sombre semblant, par

¹ Jinsoo An, *Parameters of disavowal: Colonial representation in South Korean cinema*, Oakland, University of California Press, 2018, p. 8, traduction personnelle de "the capacity of Korean people to recognize acts of duplicity on the part of other Koreans becomes an important component in the postcolonial depiction of the colonial past".

² Choi In-gyu réalise plusieurs films sur le thème de la libération, tels que *La Veille de l'indépendance* (1948) et *Le Pécheur sans péché* (1948).

³ Le film comporte vingt-quatre séquences de moins que dans le scénario original, et aurait été remonté pour correspondre à la vision de l'ère *Yushin* (1972-79), au cours de laquelle il a été retrouvé (au point de supprimer les séquences présentant l'acteur Dok Eun-gi [Nam-bu, l'antagoniste principal du film], parti au Nord après la sortie du film), selon Travis Workman (*op. cit.*, p. 81).

contraste, interminable. Il montre, pour finir, que le film incite à cesser les querelles au sujet de la gouvernance, et à poursuivre la résistance contre la tutelle américaine.

Travis Workman le suggère également, lorsqu'il évoque des scènes du scénario initial, censées montrer les images des explosions atomiques de Hiroshima et de Nagasaki¹. Il interprète leur absence dans la version finale de l'œuvre comme étant significative, supposant que leur vue aurait connoté très péjorativement le rôle des Américains dans la libération. Il est impossible de savoir si ce sont les autorités américaines qui les ont censurées, mais il reste que l'idée de les inclure dans le projet souligne une forte ambiguïté à l'égard de l'occupant. Il ajoute que le récit ne fait aucune mention du rôle des Américains dans le processus qui a conduit à la défaite du Japon, et à la libération de la Corée. Le peuple coréen y est donc présenté comme s'étant libéré par lui-même.

Il convient maintenant d'insister sur la première partie de l'analyse d'An Jinsoo, qui permet de découvrir comment se transforment les archétypes mélodramatiques. L'auteur observe que ce sont les personnages secondaires qui confèrent à Han-jung son aura héroïque, et non ses seules actions. Cela passe principalement par la formation d'un triangle amoureux impliquant le héros, l'infirmière chrétienne Hye-ja, et la *gisaeng*² Mi-hyang, parce que les deux femmes mettent leurs vies en danger et au service de la cause du héros.

Outre l'intérêt que les femmes portent au protagoniste, An Jinsoo relève surtout qu'elles incarnent deux types de féminités dont l'une pourrait s'apparenter au traître du mélodrame. Si Hye-ja est valorisée pour sa vertu et son implication presque totalement désintéressée³ au sein de la résistance, Mi-hyang, qui fréquente Nam-bu, le policier pro-japonais lui permettant de jouir d'une situation confortable, représente la compromission. La *gisaeng* décide par amour pour Han-jung de rejoindre la résistance. La traîtresse semble trouver la rédemption, mais l'archétype n'est que partiellement revisité, dans la mesure où elle est quand même punie, coupable d'incarner un type féminin dont il faut imaginairement débarrasser la société.

Le chercheur rappelle que les figures de la *gisaeng* et du policier sont particulièrement fortes dans l'imaginaire collectif de l'époque. La *gisaeng* renvoie aux femmes de « réconfort », et les choix initiaux de Mi-hyang la rendent individualiste et opportuniste,

¹ « Dans d'énormes usines protégées, 75 000 personnes ont travaillé à la fabrication de la bombe atomique, dont le premier essai a eu lieu dans les déserts du Nouveau-Mexique [le 16 juillet 1945]. Vingt jours après cette expérience, la bombe atomique était larguée sur Hiroshima le 6 août 1945, où vivaient 340 000 habitants. Le 9 août, Nagasaki [240 000 habitants] était visée à son tour », à chaque fois à la demande du président américain Harry Truman (INA, « La bombe atomique à Hiroshima et Nagasaki », <https://www.ina.fr/ina-eclairage-actu/video/afe86003282/la-bombe-atomique-a-hiroshima-et-nagasaki>).

² Il s'agit de courtisanes dont les fonctions sont proches de celles des *geishas* japonaises.

³ Le personnage féminin s'implique par amour pour Han-jung.

tandis que le policier rappelle la répression du Japon. Il s'agit donc d'un couple péjorativement connoté, et d'emblée condamnable aux yeux des spectateurs. Mi-hyang est tour à tour humiliée – giflée par Han-jung qui la croit un moment coupable de trahison –, puis tuée par Nam-bu. Son rôle de faire-valoir à l'égard de l'héroïsme de Han-jung est accentué par l'indifférence que ce dernier lui porte, ce qui renforce l'aura vertueuse du héros surdéterminé à œuvrer pour le bien commun, au détriment de ses désirs personnels.

Le travail sur les archétypes mélodramatiques dans *Hurrah! For Freedom* témoigne d'une constance structurelle – la triade victime, traître et héros –, mais offrant un déplacement thématique. La structure de départ, le peuple victime, le héros Choi Han-jung, et le traître collaborateur Nam-bu, se complexifie au fil de l'intrigue, tandis que la résistance s'étend indirectement à l'encontre de la tutelle américaine. En outre, la victime n'est plus incarnée par un unique personnage allégorique, mais plus frontalement par la Corée toute entière, comme en témoigne l'un des résistants, qui déclare que « Sauver Choi signifie sauver la Corée ».

Ainsi, la Corée victime doit être libérée par le héros Choi Han-jung – qui porte les affects de toute une nation –, et se libérer au passage de la traîtresse Mi-hyang, pour que renaisse une communauté définitivement purifiée de l'altérité coloniale. Tandis que la réplique invite tous les Coréens à prendre part au sauvetage de leur pays, et à résister à l'envahisseur, la figure du traître n'est plus incarnée par le seul collaborateur, mais par une victime du paradigme, contaminée par une altérité indésirable. L'impérialisme s'exprime désormais à l'intérieur d'une communauté dont il faudrait effacer la noirceur indélébile.

2. *De nouvelles dichotomies spatiales dans La Veille de l'indépendance (1948) et Hometown in my heart (1949) : enfermements, libertés et contreparties*

Les exemples analysés jusqu'à présent montrent que les variations esthétiques et thématiques des affects que la fiction prend en charge permettent de modifier la portée socio-historique du mélodrame, et cela malgré sa structure narrative presque figée. Elles s'articulent *via* ce que Peter Brooks nomme l'imagination mélodramatique, laquelle consiste à penser le monde au prisme de l'excès. Il développe le concept de rhétorique de l'excès, censé offrir la vision d'un monde le plus lisible possible, pour en extraire la morale secrète – qu'il nomme la morale occultée¹.

¹ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, *op. cit.*

Les changements du monde conduisent la fiction à toujours réinventer d'autres points d'ancrage, et la rhétorique de l'excès impose de situer, de manière évidente, les polarités manichéennes du récit, pour que soient rapidement identifiables le rôle de chaque personnage, et sa place sur le curseur de la moralité. S'affiche une pluralité des visions, fondant un réseau d'imaginaires au sein desquels s'affrontent ou convergent de multiples représentations du monde, régies par des valeurs morales. Dans le cas du cinéma de la libération, il convient de présenter la manière dont les mélodrames se trouvent reconfigurés par une dialectique reposant sur des imaginaires passés.

Les films de la libération comportent des similitudes dans le traitement de l'espace et des sous-entendus. Dans *Hurrah! For Freedom*, Travis Workman analyse la séparation entre les intérieurs et les extérieurs comme une métaphore de la division coréenne, et comme des lieux où se joue la frontière entre vie publique (les enjeux politiques) et vie privée (les romances de l'intrigue)¹. Les espaces intérieurs du film sont *a priori* sécurisés, mais non entièrement impénétrables, car la violence du monde extérieur peut y faire irruption². Cette approche, certes juste, gagnerait à être interrogée au regard de la situation d'un pays aux prises avec deux occupations successives. Il est ainsi possible d'analyser ces espaces comme l'allégorie d'une Corée ne parvenant pas à s'opposer aux intrusions extérieures.

Plusieurs films de cette période offrent un traitement spatial dichotomique, opposant aussi bien intérieur et extérieur qu'une ruralité et une urbanité revisités au prisme du nouveau contexte. An Jinsoo remarque que les milieux urbains des films coréens postcoloniaux sont marqués par un désintéret ostentatoire pour la modernité. À la place, se sont immiscés ce qu'il appelle des « espaces négatifs³ » dans les représentations de Séoul. Il désigne ainsi les espaces vides et sombres – maisons abandonnées, ruelles désertées, allées ténébreuses – qui servent de toile de fond aux intrigues, et de « destinations temporaires pour les Coréens qui se dispersent et fuient plutôt que des sites où ils peuvent se rassembler pour des interactions sociales ordinaires⁴ ». Les espaces négatifs suggèrent esthétiquement que « le sujet colonial a sculpté une sphère d'altérité à l'intérieur⁵ », laquelle l'aliène et l'emprisonne.

¹ Travis Workman, *op. cit.*, p. 93.

² « le Mal advient par l'arrivée du traître, donc par son intrusion dans un endroit paisible » (Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 114).

³ Jinsoo An, *op. cit.*, p. 9.

⁴ *Ibid.*, p. 10, traduction personnelle de “temporary destinations for Korean who are scattering and fleeing rather than sites where they can gather for ordinary social interactions”.

⁵ *Ibid.*, traduction personnelle de “the colonial subject carved out a sphere of alterity within”.

Loin de se contenter d'être plastiquement signifiantes, ces représentations font donc émerger de nouveaux traitements de l'espace, et façonnent de nouvelles interactions pour les personnages qui les traversent ou les habitent. Ainsi, *La Veille de l'indépendance* (*Doglip jonya*, 1948) de Choi In-gyu, et *The Hometown in my heart* (*Maeumui gohyang*, 1949) de Yoon Yong-gyu proposent deux configurations filmiques de l'espace fondamentalement opposées, mais qui convoquent pourtant des signifiés très proches, tendant, au final, vers la claustrophobie.

2.1. *Espaces négatifs, négatif des espaces dans La Veille de l'indépendance (1948)*

Le premier film se déroule exclusivement la nuit en ville, tandis que les cadrages du second ne quittent jamais les paysages naturels et ensoleillés entourant le temple bouddhiste où évolue le jeune protagoniste. La dialectique entretenue entre les espaces fonctionne, elle aussi, de manière dichotomique, parce que l'un ne se réduit pas à sa qualité d'espace négatif, mais s'avère être de surcroît le négatif de l'autre, ou ce que nous appellerons l'espace désiré. Ce dernier étant relégué hors-champ dans les deux cas, il parvient quand même à surgir ou à se signaler symboliquement et / ou par métonymie dans la bande-son ou à l'image, au moyen de dialogues et / ou d'objets qui lui donnent une existence virtuelle.

Dans *La Veille de l'indépendance* de Choi In-gyu, c'est l'espace désiré allégorique d'une Corée indépendante qui convoque le changement imminent de paradigme – la proclamation d'un gouvernement coréen –, et qui surgit grâce à des dialogues et des jeux de lumière expressionnistes présents tout au long de l'intrigue. En effet, à l'exception de la dernière séquence, l'intégralité du film se déroule la nuit dans une maison abandonnée. Les deux protagonistes s'y réfugient après l'heure du couvre-feu, et la mesure devient – presque littéralement – le théâtre des bas-fonds de Séoul. Tapis dans l'obscurité, ils observent en cachette une série de scènes : un combat de boxe clandestin entre deux hommes amoureux d'une femme, des jeux d'argent, un homme ivre chantant « Arirang » à tue-tête avant de s'effondrer, puis sa femme qui le recherche, mais encore un trafic de cigarettes, ou un voleur dépendant à l'opium.

Chaque saynète est marquée par un éclairage mouvant, dont le faisceau se déplace selon le sujet élu par le cadrage. Par exemple, lorsque les deux protagonistes sortent de leur cachette pour commenter ce qu'ils ont vu, ou réfléchir au monde actuel, deux dispositifs permettent de les replacer au centre : soit ils prennent place au milieu de la pièce, et s'ajustent à la lumière, soit c'est la lumière qui se déplace pour les éclairer ou masquer leur présence (Figure 17).



Figure 17 : Sortant de leur cachette, les deux héros voient l’ampoule s’éteindre, au moment de l’arrivée de nouveaux visiteurs, et l’éclairage leur signale qu’il est temps de se retirer dans l’obscurité. Le plan sur le plafonnier se répète plusieurs fois, la lumière s’éteint et se rallume, isolant les moments d’apartés.

Les apartés des personnages principaux permettent également d’évoquer les problèmes de la Corée. Ce sont des orphelins venus retrouver des proches après la libération. Jeong-hui cherche son père, et ignore que celui-ci n’est autre que M. Min, le propriétaire de la boutique de prêteur sur gage qui a tenté de la violer au début du film. Gyeong-il, qui l’a sauvée de l’agresseur, recherche sa sœur Ok-ra, que l’on voit, en parallèle, comploter dans l’ombre avec un acolyte pour venger la mort de son père, provoquée par M. Min. Outre les divers personnages extérieurs, offrant un imaginaire diffracté de la misère de l’époque, les relations latentes entre les protagonistes témoignent d’une instabilité sociale que le récit doit corriger. Son importance est explicitée par les répliques de Gyeong-il et Jeong-hui – installés autour d’une table, à la lueur d’une unique bougie – qui mettent en abyme le rôle de la fiction :

- (Gyeong-il) C’est un peu étrange ici. Cet endroit ne ressemble pas à une simple maison. C’est plutôt un théâtre dans lequel nous vivons. La lumière s’éteint juste à temps comme dans une pièce de théâtre.
- (Jeong-hui) Oui, la vie est une pièce de théâtre.
- Si nous n’étions pas dans une pièce de théâtre, qui pourrait croire à notre rencontre ? Si nous ne considérions pas notre vie comme une pièce de théâtre, comment supporter de vivre dans un monde aussi cruel ? Pour ce soir, nous sommes devenus les acteurs du théâtre de notre vie, et les spectateurs aussi.

Ce bref échange, qui réaffirme la puissance d’une fiction répondant au besoin d’évasion de Coréens traversant une période trouble (« un monde aussi cruel »), met également l’accent sur les péripéties invraisemblables que vivent les protagonistes. Il s’agit de faire sortir le spectateur de la fiction, pour mieux valoriser sa capacité à réunir des trajectoires séparées. Le décentrement des personnages par rapport à leur situation qu’ils comparent à une fiction

appelle celui du spectateur, lequel reprend conscience de sa position, ce qui lui permet de saisir et de prédire les rouages du film. La destinée est démythifiée par l'annonce implicite des retrouvailles familiales, du retour à l'ordre, et la promesse d'un avenir meilleur qu'annonce le titre.

La dimension théâtrale n'est sans doute pas gratuite, dans la mesure où le film est intégralement doublé par un unique *pyeonsa*, qui commente le film, et prend en charge les voix de tous les personnages. La forme employée renvoie ainsi aux origines du cinéma coréen de l'occupation. Le recours au *Theatrum mundi* ou « théâtre du monde » – une notion baroque ayant inspiré nombre d'auteurs européens¹ – qui propose une vision du monde envisagée à l'aune du théâtre et de la mise en scène, le « théâtre comme métaphore du monde, et monde comme métaphore du théâtre² », met ici en valeur la conscience des mécanismes, et la puissance du *shinpa* dans des périodes troubles.

Devenu un lieu commun, voire un cliché, le *Theatrum mundi* répond le plus souvent, selon Jean-Claude Vuillemin, à des changements de paradigmes frappant d'incertitudes les individus aux prises avec un monde où « tout se meut, tout se meurt, l'Homme et le Monde, les mots et les choses. [...] Tout se révèle en effet mobile, pris dans le dynamisme irrépressible héraclitéen d'une "branloire pérenne" [...] qui interdit tout schéma fixe et sécurisant³ ». Ce théâtre dans le théâtre suggère que les êtres humains jouent, consciemment ou inconsciemment, un rôle sur la scène du monde, qu'ils sont en réalité manipulés par le créateur – ou Dieu dont il est un double, ce qui invite à interroger la fugacité des choses, le vrai et le faux, et les machinations qu'opère le créateur / Dieu sur le destin des individus.

Dans *La Veille de l'indépendance*, cette prise de conscience par le décentrement tend à réaffirmer la force avec laquelle la fiction – mélodramatique du *shinpa* – permet de supporter les moments difficiles. En outre, le dialogue souligne une prise de distance des personnages avec une réalité jugée trop sombre pour être réelle (« Si nous ne considérons pas notre vie comme une pièce de théâtre, comment supporter de vivre dans un monde aussi cruel ? »), et qui s'apparente à un cauchemar passager, ne pouvant ensuite que laisser place à une réalité moins terrible.

¹ Par exemple, *Hamlet* (1601) de William Shakespeare, *L'Illusion comique* (1635) de Pierre Corneille, *Le Véritable Saint Genest* (1647) de Jean Rotrou, ou *Le Grand Théâtre du monde* (1655) de Pedro Calderón de la Barca.

² Jean-Claude Vuillemin, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », *Poétique*, n° 158, Paris, Le Seuil, avril 2009, p. 176, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-173.htm>, consulté le 27/12/2023.

³ *Ibid.*, p. 175. La « branloire pérenne » est celle de Michel de Montaigne, *Essais*, III, 2 « Du repentir ».

La suite du dialogue traîte précisément de la recherche d'une lueur au cœur des ténèbres – soit l'équivalent d'un espace désiré dans un espace négatif –, et articule le littéral (la pièce s'est assombrie) et le métaphorique (la lueur d'espoir pour un avenir meilleur). La maison abandonnée de *La Veille de l'indépendance* constitue la quintessence de l'espace négatif : un lieu sombre dans lequel se joue le combat manichéen qui fonde le mélodrame, et que l'esthétique expressionniste permet d'accentuer à travers de puissants contrastes de jeux d'ombre et de lumière. En outre, le récit progresse à travers les méandres de l'espace filmique en huis clos, scrutant la maison comme un espace scénique, et donne l'illusion d'une plongée spatio-temporelle, qui condense, sous les yeux des deux protagonistes, de nombreux aspects de la misère de l'époque.

Comme l'affirme Gyeong-il, les deux protagonistes sont à la fois acteurs de leurs propres existences, et spectateurs des scènes parallèles qui se jouent dans ce lieu unique, puisqu'ils observent les visiteurs sans être vus. Les mouvements de la caméra et le déplacement simultané des éclairages permettent la coexistence de plusieurs scènes séparées (Figure 18), dans lesquelles les personnages n'ont pas conscience d'être observés. Tout se passe comme si Jeong-hui et Gyeong-il avaient accès à un point de vue *surplombant* sur le monde environnant, comme depuis les coulisses ou le balcon d'un théâtre.

La polysémie des signes, convoquant les malheurs du passé (occupation) et ceux du présent (tutelle et séparation en deux pays), s'actualise et se précise au terme de l'intrigue. M. Min est agressé devant la mesure, et ses cris alertent Jeong-hui, Gyeong-il et Ok-ra, ainsi que son complice. Ils arrivent trop tard, mais une fois transporté à l'intérieur de la maison, et au seuil de la mort, le prêteur sur gage reconnaît sa fille ainsi qu'Ok-ra, dont il a assassiné le père. Dans une longue tirade rédemptrice, il commence par s'excuser auprès de sa fille, avant de se tourner vers Ok-ra, à laquelle il ne confesse pas tout à fait son crime :

– Tout est à cause de l'argent. L'argent... [...] Tu me cherches depuis cinq ans pour te venger. Achève-moi, s'il te plaît. Ainsi, je pourrai mourir en paix. [...] S'il te plaît, tue-moi de tes mains. Ne prends pas cela pour une pitoyable excuse, mais ce n'est pas moi qui ai tué ton père. On se battait pour de l'argent, je lui ai frappé la tête, et il est mort d'une commotion cérébrale. Si tu arrives à me comprendre, je pourrai mourir sans regret. Maintenant, je réalise que l'argent est l'origine de tous les maux. Les humains ne sont pas mauvais. L'argent est l'origine de tous les maux.

Il regarde successivement les quatre personnages présents, puis reprend :

– Ce jour est celui de l'établissement d'un nouveau gouvernement depuis la libération de notre pays. Ah, quel jour honorable. Pour le célébrer, je ferais n'importe quoi. C'est un honneur de mourir en ce jour.

M. Min célèbre la fin du régime colonial et l'avènement d'un gouvernement coréen. Si le spectre de l'occupation japonaise plane tout au long du film à travers l'austérité des espaces, sa prolongation sous la gouvernance du Général Hodge est largement dénoncée. Ok-ra

pardonne à M. Min, et tous assistent à la fin d'une période sombre, indirectement représentée par la mort du traître. Avant de rendre l'âme, il demande que tous ses biens soient confiés au pays. L'archétype du propriétaire cupide connaît alors sa rédemption, et s'éteint avec les ténèbres qui l'ont vu naître. Le pays peut renaître, purifié de ses démons.



Figure 18 : Le déplacement de la scène est présenté par un panoramique vers la gauche, souligné par le déplacement de l'éclairage.

Une ultime séquence montre les quatre protagonistes franchir une colline ensoleillée. Le visage radieux, ils marquent l'arrêt pour observer le paysage que dessine la ville à l'horizon, avant de poursuivre dans cette direction (Figure 19). La séquence finale fait contrepoint par rapport au reste du film, et ne déroge pas à la règle énoncée par Julia Przyboś selon laquelle « si un endroit clos est perçu comme dangereux, c'est alors l'espace ouvert (la campagne, la forêt, le village) qui est nécessairement considéré comme un lieu sûr¹ ». Le soleil, le monde

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 113.

extérieur, l'horizon devenant la métaphore de l'avenir, et la profondeur de champ se substituent à l'obscurité et à l'espace clos et sans profondeur de la mesure.



Figure 19 : Les quatre personnages qui admirent et font face au nouvel horizon devenant la métaphore de leur avenir.

Le narrateur clôt le film sur la réplique suivante : « L'ancien ordre était révolu. Maintenant, il ne restait qu'à suivre cette nouvelle voie et à s'installer sur ces terres, sans plus d'inquiétude. Avec ce nouvel ordre, le bonheur éternel s'offrait aux jeunes gens ». À travers cette quasi injonction à participer aux fondations d'un nouvel ordre, le film célèbre la double libération de la Corée, et avec elle, la promesse éphémère d'un avenir libéré de la misère, mais dont le caractère illusoire se cache dans les profondeurs de l'horizon – comme l'Histoire le confirme, puisque la guerre de Corée éclatera deux ans plus tard. Ils n'ont plus qu'à traverser le pont pour aller à la rencontre d'un monde *a priori* libéré de toute occupation.

2.2. Modalités des cloisonnements : le pont métaphorique de la liberté dans *Hometown in my Heart* (1949)

La perte de repères des Coréens apparaît subtilement dans l'œuvre de Yoon Yong-gyu, *Hometown in my Heart* (1949), grâce à une esthétique de l'espace encore plus subtile. Le film est l'adaptation d'une pièce de théâtre de Ham Se-deok intitulée *Le Jeune moine* (*Tongsung*, 1939), et publiée à la fin de l'occupation pour éviter la censure. Nous nous en tenons à la version filmique, dans la mesure où le récit créé sous occupation est transposé à la période de la libération, et que c'est le traitement de l'espace qui nous intéresse. Yoon Yong-gyu s'interroge sur les enjeux de la libération du pays, peu après l'accession au pouvoir de Lee Seung-man qui, pour assurer son pouvoir et conserver l'approbation des Américains, réprime très violemment ses opposants politiques.

Hometown in my Heart met en scène la rencontre entre Do-seong, un jeune moine orphelin, et Mme Ahn, une veuve rendant hommage à son fils décédé dans le temple où vit le premier. Do-seong a subi une éducation très stricte, entièrement régie par les actions du

karma¹ dans le bouddhisme, et porte le fardeau des péchés d'une mère qui l'a abandonné dans le temple l'ayant recueillie, qu'elle a fui sans donner d'explication, ce qui explique la rancœur du moine supérieur envers son fils. Lorsque Do-seong, obsédé par une mère absente dont tout le monde vante la beauté, rencontre la belle Mme Ahn, il trouve une mère de substitution, et inversement.

C'est sans compter le retour de la mère biologique, venue se repentir et récupérer son fils. Sa confrontation avec le moine supérieur, puis avec Mme Ahn la conduit à repartir, rongée par la culpabilité. Au moment où l'enfant s'apprête à quitter le temple avec sa nouvelle mère, le moine supérieur découvre qu'il a tué un oiseau, et s'oppose à son départ. Do-seong explique avoir voulu fabriquer un cadeau pour la mère dont il espérait le retour : un éventail de plumes similaire à celui de Mme Ahn, et dont la beauté n'a cessé de le fasciner. La veuve insiste auprès du moine, mais finit par abandonner l'idée d'une adoption malgré les supplications de Do-seong. Enfin, le garçon découvre que sa vraie mère a tenté de le récupérer, mais que le moine supérieur l'en a dissuadé. Il quitte le temple et part à sa recherche.

L'enfant tiraillé entre deux figures de mère, et désirant quitter un temple perçu comme une prison constitue une autre allégorie de la situation du pays. Pour Ahn Juhn, la relation d'attraction-répulsion de la veuve et de l'enfant représente le trouble de la nation orpheline, suivant la pente de la division et du déchirement². C'est encore à cette partition que fait écho l'opposition des mères, soit riche comme le Sud, soit pauvre comme le Nord. On peut toutefois constater qu'elles échangent leurs trajectoires : la présumée traîtresse ayant abandonné son enfant accède à la rédemption lorsqu'elle renonce à lui pour qu'il ait une vie confortable, tandis que la vertueuse veuve, incapable d'affronter les règles établies, abandonne l'enfant à son sort. Au final, la bipolarité du film réside dans le sentiment d'enfermement de Do-seong, qui croît à la mesure de son désir d'explorer le monde moderne.

Ce qui nourrit ce rêve de l'ailleurs – outre les rumeurs affirmant que la mère biologique vivrait à Séoul – est la venue de Mme Ahn. Comme l'explique Ahn Juhn, la relation quasi œdipienne qu'entretiennent Do-seong et sa future mère adoptive est liée à l'attrait de la ville moderne qui représente un danger dans le parcours initiatique qu'impose le moine supérieur à

¹ *Dictionnaire Le Robert*, « Karma », « Dogme central de l'hindouisme, du bouddhisme, selon lequel la destinée d'un être vivant et conscient est déterminée par la totalité de ses actions passées, de ses vies antérieures » ; et *C.N.R.T.L.*, « Karma », « RELIG[ION] (hindouisme). Sujétion à la causalité, à l'enchaînement des actes, et à la responsabilité qui en découle au niveau du sort dévolu à chacun ».

² Juhn Ahn, "A Hometown in the Heart: A Meditation on Freedom and Class", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 102.

l'enfant¹. Mme Ahn est une femme fatale, sa beauté qui n'a que les apparences de la vertu² cache une dimension mortifère, laquelle conduit l'enfant à sa perte. L'éventail de plumes – talisman du mélodrame classique, pour sa fonction de révélation³ – exerce une fascination sur lui, parce qu'il est associé à la richesse matérielle, mais il suppose la mort d'un animal. C'est ce qui le conduit à enfreindre les préceptes karmiques du bouddhisme.

Le film présente un second talisman, opposé à l'éventail de Mme Ahn. Il s'agit du bracelet de perles bouddhiste que la mère offre à son fils lorsqu'elle renonce à contrecœur à l'élever. L'enfant ignore alors qu'il s'agit de sa mère, et découvre la vérité après avoir surpris une conversation entre deux moines. Il se souvient avoir entendu que, dans l'œillet de la perle centrale du bracelet, se cache un lotus rouge, se précipite pour vérifier, et découvre avec effroi qu'il s'agit de sa véritable mère. Cet objet souligne le caractère rédempteur du renoncement de la vraie mère, tout en confirmant l'authenticité du lien qui l'unit au fils⁴. En revanche, la modernité urbaine qu'incarne Mme Ahn, ainsi que ses biens⁵, se charge de qualités ambivalentes : sa puissance d'attraction s'accompagne d'une tentation pour le vice.

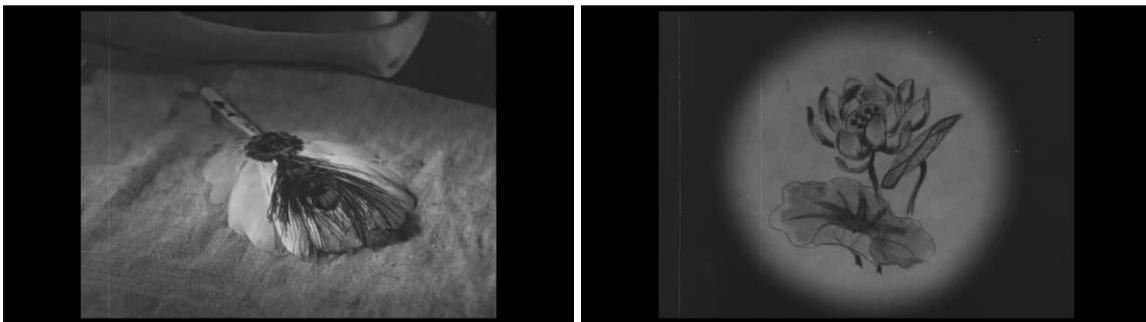


Figure 20 : Les deux talismans : l'éventail et le lotus caché dans le bracelet.

¹ *Ibid.*

² Julia Przyboś (*op. cit.*) évoque la propension du mélodrame à mettre en relation la beauté avec la vertu, et la laideur avec le vice. Cela se rencontre tout au long du film, à travers l'obsession de l'enfant pour la beauté. Do-seong ne cesse de demander si sa mère est belle. À la fin du film, il s'adresse au moine supérieur en ces termes : « N'avez-vous pas dit que la bonté de la déesse miséricordieuse n'a d'égal que sa beauté ? ». Il s'agit donc, dans *Hometown in my Heart*, de remettre en cause les apparences.

³ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 128.

⁴ « Ces divers accessoires remplissent, on le voit, des fonctions elles-mêmes variées, mais toutes liées : identification, affirmation d'appartenance, de loyauté ou de fidélité, transmission d'une génération à l'autre » (*Ibid.*, p. 133).

⁵ « Il est clair que dans le mélodrame [...] certains objets inanimés n'en ont pas moins une âme. Lorsque ces objets sont représentatifs, ou figuratifs, ils se substituent de façon magique au modèle dont ils sont l'image, l'icône [...] » (*Ibid.*, p. 129).

2.2.1. L'intrusion du monde extérieur, la naissance du désir et la mort de la vertu

On peut reprendre la distinction de Travis Workman¹ entre espaces intérieurs (sécurité, vie privée) et extérieurs (danger, vie publique). En effet, même si l'intérieur du temple n'est pratiquement jamais montré², le paysage naturel dans lequel évolue Do-seong est toujours cloisonné par la composition des cadrages. La forêt, les arbres, les roches ou le temple forment un cocon clos qui empêche l'existence d'un arrière-plan (Figure 21). Seul le pont que traversent successivement Mme Ahn et la mère biologique suggère la présence d'un ailleurs (Figure 22). Le chemin qui le prolonge et qui pourrait inscrire une profondeur de champ, est coupé par la végétation du premier plan, mais sous-tend le hors-champ qui ne cesse d'attirer Do-seong.



Figure 21 : Do-seong est perpétuellement cerné par le décor végétal, qui bouche tout horizon.

C'est d'abord l'inverse qui se produit, lorsque l'extérieur fait irruption dans le cocon qui protège Do-seong. L'arrivée de Mme Ahn est d'emblée connotée par le désir et le matérialisme. La séquence qui précède sa première apparition montre les préparatifs auxquels est affairé le personnel du temple afin de l'accueillir. Un dialogue s'instaure entre l'enfant et l'un des assistants, et l'on apprend que la veuve est une femme très riche, et une mère très

¹ Travis Workman, "Narrating and Aestheticizing Liberation in *Hurrah! For Freedom and My Home Village*", *The Review of Korean Studies*, *op. cit.*

² Juhn Ahn explique que le tournage a eu lieu aux abords d'un véritable temple, rendant difficile le tournage en intérieur, compte tenu de la faible luminosité, mais également en raison du respect dû au lieu sacré (*op. cit.*, p. 101).

aimante : « Si tu étais né dans une telle famille, tu serais actuellement très heureux avec ta mère », lance l'assistant, qui ajoute : « N'aimerais-tu pas que Mme Ahn soit ta mère ? ».



Figure 22 : Le pont, unique point de passage entre les deux mondes.

Le garçon baisse les yeux en guise de réponse, et s'accroupit lentement pour dérouler une natte de paille devant l'entrée du temple. Ses gestes pour l'aplatir au sol inscrivent une légère diagonale en direction de la caméra, trajectoire qu'emprunte également la veuve lorsqu'elle apparaît pour la première fois dans le plan suivant (Figure 23). Outre le soin apporté au raccord des plans, leur enchaînement donne l'impression que Do-seong se prépare à l'accueillir en déroulant littéralement le tapis sous ses pieds.

Lorsque Mme Ahn apparaît sur le pont, elle pénètre dans l'espace diégétique en se rapprochant progressivement de la caméra. Son intrusion depuis l'extérieur vers l'espace sacré du temple représente une menace pour cet enfant que le moine supérieur s'évertue à écarter des tentations du monde matériel, et qui doit expier les fautes de sa vraie mère. C'est ce que confirme Ahn Juhn : « Malgré leur beauté apparente, la veuve et son luxueux éventail de plumes représentent de la même manière l'intrusion du mauvais karma et du désir de richesse dans l'espace purifié du temple¹ ».



Figure 23 : La préparation et l'arrivée de Mme Ahn.

¹ *Ibid.*, p. 100, traduction personnelle de “Despite their apparent beauty, the widow and her fancy fan made of feathers similarly represent the intrusion of bad karma and the desire for wealth into the purified space of the temple”.

2.2.2. L'espace désiré ou l'ailleurs utopique de l'arrière-plan

Dans *La Veille de l'indépendance*, la transition entre l'espace négatif et l'espace désiré advient par le passage marqué de l'obscurité à la lumière d'un ciel ouvert. Dans *Hometown in my Heart*, le traitement de la profondeur de champ suggérant l'ailleurs utopique est plus subtil, et l'horizon qui sépare le paysage rural de la ville semble, au départ, infranchissable. En effet, une chaîne de montagnes masque la ville de Séoul, elle n'est jamais montrée, mais envahit le cadre au moyen de plusieurs signifiants liés aux qualités ambivalentes de Mme Ahn, et aux objets métonymiques (l'éventail). La ville appartient donc au virtuel et à l'échappée abstraite, tandis que les paysages naturels offrent un monde matériel, concret et cloisonnant.

C'est en communion avec le paysage que l'enfant éprouve la vie quotidienne, mais la nature lui permet également de mesurer l'espace et le temps. En témoigne une séquence située au début de l'intrigue, au cours de laquelle il se mesure en prenant comme référentiel les plis tracés par l'écorce d'un arbre (Figure 24). L'arbre permet de souligner la croissance du garçon et le passage du temps, le retour de sa mère lui ayant été promis pour chaque ligne suivante. Chacune représente alors la mesure concrète de la temporalité, et la promesse plusieurs fois déçue, puisque la mère n'est jamais revenue.

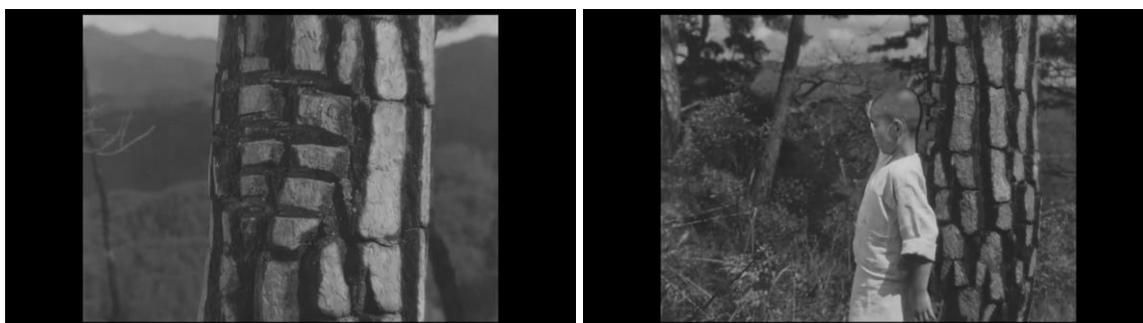


Figure 24 : Mesure de l'espace et du temps.

Si *La Veille de l'indépendance* présente la quintessence de l'espace négatif, les paysages de *Hometown in my Heart* ne cessent d'appeler virtuellement son pendant utopique. Les rares variations de profondeur de certains des plans opposent à l'enfermement d'une image en deux dimensions, des espaces en trois dimensions, qui prolongent les émotions du jeune moine. La plupart de ses déplacements sont filmés de gauche à droite, ou de droite à gauche, et permettent rarement d'accéder à la profondeur. Il peut monter, descendre voire chuter, mais ne peut ni s'éloigner de la caméra, ni de l'itinéraire tracé par les chemins (Figure 25). Les montées marquent la difficulté éprouvée, tandis que les descentes soulignent l'aisance. Le paysage s'accorde figurativement à l'état émotionnel du protagoniste.



Figure 25 : Do-seong travaille pendant que les autres enfants jouent : il monte ; ils descendent.

En revanche, lorsqu'il obtient l'autorisation de partir avec Mme Ahn, un long panoramique vers la gauche accompagne son déplacement horizontal, qui, cette fois, se trouve ponctué de variations en direction de l'arrière-plan, et qui soulignent le sentiment euphorique de liberté qu'il éprouve (Figure 26). Tout se passe comme si la profondeur du monde s'ouvrait à sa perception.



Figure 26 : Le panoramique accompagne la découverte progressive de la profondeur de champ.

Si la séquence finale de *La Veille de l'indépendance* donne à voir l'espace désiré, celle de *Hometown in my Heart* le cantonne au domaine du virtuel. À la fin des deux films, on note

la présence d'un pont que les protagonistes sont sur le point de traverser pour accéder au monde urbain. Cet élément du décor ne montre cependant que la trajectoire que s'appêtent à emprunter les personnages, en suggérant simplement l'existence d'un avenir tracé et sans obstacle. Le pont signifie le passage métaphorique de l'espace négatif à l'espace utopique de l'indépendance. La profondeur de champ – qui n'existe que si l'objectif filmique reçoit suffisamment de luminosité, et dont le procédé technique s'oppose par définition à l'obscurité – souligne le passage d'un monde à l'autre, mais ne peut enrayer l'incertitude qui plane sur l'avenir s'offrant aux personnages.

III. Les Prémices d'un âge d'or. (Ré)apprendre à s'imaginer (1954-1961)

Ce futur incertain répond au contexte de l'époque : même si la Corée est libérée de l'Empire colonial japonais, la tutelle américaine et les tensions socio-politiques que connaît le pays annoncent un drame imminent. Le 25 juin 1950 marque le début de la guerre de Corée, opposant Nord et Sud, et qui s'achève officiellement le 27 juillet 1953 par la signature de l'armistice de Panmunjeom entre la Corée du Nord, les États-Unis et la Russie. La DMZ (*demilitarized zone*), soit une bande d'une largeur de quatre kilomètres située au niveau du 38^{ème} parallèle, devient alors la ligne de démarcation.

Très peu de films de fiction sont réalisés pendant la guerre civile, les cinéastes étant mobilisés pour la réalisation de documentaires propagandistes et de reportages d'actualités¹, sous la supervision d'une Amérique qui tient à médiatiser le conflit avec soin. Ils sont réalisés sous la coupe du Service d'Information Américain (U.S.I.S.) qui, selon Kim Han Sang, « a joué un rôle d'éducateur auprès des cinéastes coréens² ». Se créent alors de nombreux départements dédiés sur le territoire, placés sous la supervision de cinéastes coréens expérimentés³. Cependant, Kim Han Sang insiste sur la dimension propagandiste de ces films qui portent une « voix américaine », et dont l'objectif était de « créer un environnement favorable pour que des Américains s'adressent au peuple coréen⁴ ».

¹ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 22-23.

² Han Sang Kim, "Kim Ki-young at the Intersection of Cold War Alliance, National Reconstruction and the Artistic Impulse", in Chung-kang Kim (dir.), *ReFocus: The Films of Kim Ki-young*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023, p. 18, traduction personnelle de "functioned as an educator to Korean filmmakers".

³ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood, op. cit.*, p. 81.

⁴ Han Sang Kim, *op. cit.*, p. 21, traduction personnelle de "American voice" et "create a favorable environment to have an American subject speak to the Korean people".

Frédéric Monvoisin rappelle que « la guerre mobilisera toute la péninsule jusqu'en 1955¹ », et le producteur Ho Hyŏnch'an souligne le fait que le drame va se prolonger, parce que la Seconde Guerre mondiale laisse place à la Guerre froide². La précision est cruciale, puisque l'anticommunisme devient un thème récurrent. Néanmoins, comme le note Bastian Meiresonne, ces tournages forment « une nouvelle génération de futurs techniciens et de réalisateurs³ », dont Shin Sang-ok et Han Hyeong-mo, qui vont contribuer à revivifier le cinéma coréen.

Au sortir de la guerre, la Corée du Sud est, selon la formule de Pascal Dayez-Burgeon, « plus pauvre que le Ghana⁴ ». La population a été décimée, les villes détruites, les récoltes incendiées, et il n'est désormais plus question de compter sur les matières premières du Nord. Pascal Dayez-Burgeon explique que, dans une population aux trois quarts rurale, les familles nombreuses peinent à se nourrir, d'où un nouvel exode rural. Les arrivants s'installent en périphérie des villes, où croissent insalubrité, chômage, règne des gangs et prostitution. Ils forment une masse d'employés corvéables, et une main d'œuvre à bon marché pour les bourgeois du centre, pour la plupart propriétaires terriens, investisseurs ou entrepreneurs.

Le pays dépend économiquement des Américains, dont le modèle politique a été pour partie reproduit. Le gouvernement coréen est constitutionnel, mais n'est que la façade d'un régime autoritaire reconduit par Lee Seung-man⁵. Profitant du chaos de l'après-guerre pour prolonger l'état d'urgence, celui-ci monopolise le pouvoir. Pour Pascal Dayez-Burgeon, « la guerre de Corée a plongé l'opinion américaine dans une psychose anticommuniste collective. [...] Pour conserver le pouvoir, [Lee] Seung-man joue donc la carte de l'anticommunisme le plus intransigent⁶ ». Il met en place une loi de sécurité nationale destinée à éradiquer le Communisme, et dont les termes sont suffisamment vagues pour faire arrêter ses opposants – communistes ou non –, à l'aide d'une police pouvant recruter « jusque dans la mafia⁷ ». La loi comporte également des modalités relatives à la censure, pour la presse et les arts.

Lee Seung-man parvient à se faire élire pour quatre mandats consécutifs, mais n'hésite pas à fausser les élections, voire à se débarrasser de ses opposants. Sa dernière réélection exaspère le peuple, et donne lieu à la Révolution d'avril 1960. Des manifestations ouvrières et

¹ Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 86.

² Hyŏnch'an Ho, « Les cinéastes de 1945 aux années 1960 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 49-50.

³ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood, op. cit.*, p. 81.

⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 217.

⁵ Michael E. Robinson, *op. cit.*, p. 121.

⁶ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 219-20.

⁷ *Ibid.*, p. 220.

étudiantes éclatent dans le pays, et le gouvernement les réprime, faisant de nombreux blessés et morts. Le 26 avril, sous la pression des États-Unis, le président doit démissionner, et s'exile à Hawaï où il passera le restant de ses jours, mais en emportant avec lui l'équivalent de vingt millions de dollars issus du Trésor Public¹.

Ce bref récapitulatif sur les années 1950 donne un aperçu du contexte dans lequel le cinéma coréen inaugure sa période « classique ». Lee Seung-man, qui a saisi le potentiel du *medium* pour sa propagande, s'empresse d'exonérer d'impôts l'industrie cinématographique (31 mars 1954). Cela permet la création de nombreuses sociétés de production, dont plusieurs sont dirigées par les réalisateurs eux-mêmes : Han Hyeong-mo crée Han Hyeong-mo Productions en 1954 ; et Shin Sang-ok fonde la Shin Films en 1959. En parallèle, des outils de contrôle et de censure sont mis en place pour faire respecter l'idéologie du gouvernement.

Le nombre de films croît rapidement, parce que, selon le producteur Ho Hyŏnch'an, « le cinéma fut la meilleure distraction pour consoler la détresse causée par la guerre² ». Les mesures prises par le président Lee Seung-man contribuent à la renaissance d'un cinéma dont les productions sont associées à un âge d'or par de nombreux chercheurs³. Pascal Dayez-Burgeon affirme que « les Coréens sont très demandeurs, non seulement à Séoul, mais aussi en province et jusque dans les bourgs ruraux où des cinémas de fortune sont bâtis à la hâte⁴ ». Le septième art semble occuper une place prédominante, tout au long de la période.

La plupart des films sont des mélodrames⁵ mis au service de l'idéologie dominante, laquelle fixe des objectifs à partir du contexte de l'après-guerre de Corée. Ainsi, le mal est toujours associé au Communisme, et le bien, aux valeurs confucianistes qui suggèrent l'obéissance à l'autorité. Un nombre important de films anticomunistes voit le jour, mais à l'inverse, il est interdit de pratiquer la « rhétorique anti-Américaine⁶ » (Steven Chung). La modernité occidentale et ses valeurs individualistes sont traitées de manière ambivalente, dans la mesure où elles imposent nombre de contradictions par rapport aux traditions. Le mélodrame offre un certain nombre de niches de résistance, esthétiques et dramatiques, qui permettent aux cinéastes d'interroger la cohérence des valeurs qu'ils doivent promouvoir.

¹ *Ibid.*, p. 237.

² Hyŏnch'an Ho, « Les cinéastes de 1945 aux années 1960 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 50.

³ Young-il Lee évoque l'augmentation très importante du nombre de films produits, au cours de cette période – 15 en 1955, 69 en 1961, avec un pic à 108 en 1959 –, mais également du nombre de sociétés de production (*op. cit.*, p. 111).

⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 224.

⁵ 73.5 % selon Young-il Lee, *op. cit.*, p. 116.

⁶ Steven Chung, « *Flower in Hell* (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 139, traduction personnelle de « anti-American rhetoric ».

La notion de « libération » se charge d'ironie, et nuance la binarité des discours sur le monde. Loin de l'émancipation promise par la mise en place d'un gouvernement indépendant, les films contiennent les stigmates de la guerre et de la dictature. Les représentations de l'espace multiplient des dichotomies ne cessant de se complexifier (rural / urbain, intérieur / extérieur, centre / périphérie). Le positionnement vis-à-vis du libéralisme devient plus ambigu, et oscille entre la promesse d'accéder à la liberté individuelle – la propriété –, mais au détriment des valeurs collectivistes familiales, prônées par le confucianisme. Ainsi que le relève Kathleen McHugh, les polarités du mélodrame classique coréen sont davantage sociales que morales, dans la mesure où actions et péripéties dépendent d'oppositions entre les classes sociales, ce qui engendre un brouillage des valeurs¹. La complexification de ces pôles correspond à une nouvelle manière d'interroger la façon dont il est possible de se raconter et de se représenter, pour (re)construire un imaginaire commun, mais sous la contrainte des attentes du gouvernement en place.

Celui-ci se trouve reconfiguré par de nombreux transferts culturels avec l'Occident, lesquels transparaissent dans les thèmes abordés, les schémas narratifs restructurés, les archétypes transformés, à l'origine d'une matrice imaginaire qui déploie un transnationalisme des formes au moyen de l'intertextualité² et de l'hypertextualité³. Il s'agit, le plus souvent, de pastiches⁴ – « imitation, synthèse stylistique et thématique déformante, d'un [...] corpus pluriel⁵ », ou d'allusions – « énoncé dont la pleine intelligence suppose la perception d'un rapport entre [un film] et un autre⁶ » – offrant des relations métatextuelles⁷ dans lesquelles se jouent des rapports de force souterrains.

On remarque, dans un second temps, la volonté de construire un imaginaire propre à la Corée. Cela passe par la mise en scène d'intrigues se déroulant dans des périodes parfois antérieures à l'occupation coloniale, ou retraçant des événements historiques, de façon à faire communauté autour de grands récits fédérateurs. Cela passe aussi par la reprise de structures et / ou de récits mélodramatiques des premiers temps, réactualisés par des emprunts au cinéma américain, et qui participent d'une esthétique de l'excès. Ils révèlent un processus de

¹ Kathleen McHugh, "South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 29.

² Selon Gérard Genette, « la présence effective d'un texte dans un autre » (*op. cit.*, p. 8).

³ Selon Gérard Genette, « tout texte dérivé d'un texte antérieur par transformation [...] ou par [...] imitation » (*op. cit.*, p. 16).

⁴ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*, p. 34.

⁶ Gérard Genette, *op. cit.*, p. 8.

⁷ Selon Gérard Genette, « la relation [...] de "commentaire", qui unit un texte à un autre » (*ibid.*, p. 11).

réinvention par le récit et par la forme filmique, à l'image d'une Corée du Sud tentant de rompre avec les conventions assimilées par mimétisme pendant l'occupation. Les représentations s'élaborent à partir de repères idéologiques extérieurs, en opposition avec le Nord communiste, et en adéquation avec le tuteur américain faisant office de modèle.

Il s'agit, pour terminer, d'une hésitation à résoudre les ambivalences par le recours à des fins excessivement abruptes et / ou suspendues, qui donnent aux œuvres une dimension critique implicite, en permettant de transgresser temporairement l'ordre moral, et qui transcrivent des dysfonctionnements fondés sur le manque (perte des traditions, et progressif développement de la modernité).

1. *La collusion entre la Corée et l'Occident*

Le cinéma de l'après-guerre ne témoigne pas seulement d'une rencontre avec la culture et la modernité de l'Occident, mais d'une véritable collusion. *Via* des métissages, les formes filmiques affichent un phénomène se rapprochant de la notion de contamination, et même de l'invasion du mode de vie occidental en Corée.

1.1. *Intrusion de la modernité occidentale*

Cela se traduit en premier lieu par les obsessions que développent les personnages, et qui, loin de les libérer, engendrent le repli sur soi, ou les conduisent à leur perte. Les désirs matériels renvoient au développement du capitalisme : les personnages veulent ardemment posséder, accumuler du capital, des biens, voire s'approprier des personnes. Quant aux histoires d'amour, elles sont dénaturées par la jalousie, la possession, et obnubilent les protagonistes, les êtres convoités devenant quasiment les *objets* de la quête¹.

1.1.1. De sombres trajectoires

Le schéma narratif offre presque toujours la trajectoire suivante : frustration / désir, obsession, et perte. Dans les situations initiales, le personnage principal, qui aspire à l'ascension sociale promise par le modèle capitaliste², doit composer avec un mode de vie qu'il juge peu satisfaisant, voire rude ou insoutenable³. Ainsi, le modèle familial confucianiste

¹ Par exemple, dans *Le Rêve* (1955) de Shin Sang-ok et *La Province de Yangsan* (1955) de Kim Ki-young.

² Par exemple, dans *A Dream of Fortune* (1961) de Han Hyeong-mo.

³ Par exemple, dans *Une Balle perdue* (1961) de Yu Hyeon-mok.

du mariage arrangé fait que les femmes subissent un époux peu attentionné¹, parfois alcoolique, violent, qui dilapide le peu de revenus du foyer à la taverne², ou que les veuves de guerre qui ne peuvent revivre une histoire d'amour³ restent seules, ou que les hommes et les femmes qui s'éprennent d'un personnage déjà marié⁴ commettent l'adultère.

La poursuite de la quête tourne à l'obsession ou à l'outrance, et pousse le personnage à commettre une faute, laquelle permet de mettre en lumière certains des travers de la société moderne. Ainsi, l'entrepreneuriat se mue en contrebande dans *A Dream of Fortune* (*Dwaejikkum*, 1961) ; le désespoir pousse le jeune Yeong-ho d'*Une Balle perdue* (*Obaltan*, 1961) à dévaliser une banque ; la pauvreté encourage les trois amis de *Forever with You* (*Geudaewa yeongwonhi*, 1958) à sombrer dans la délinquance et le crime organisé ; dans *L'Argent* (*Don*, 1958), Bong-soo tue son bourreau par accident, tandis que *Madame Freedom* (*Jayu bu-in*, 1956) et *The Shadowless Pagoda* (*Muyeongtap*, 1957) entraînent les personnages sur la voie de l'adultère.

Ces différentes destinées montrent d'une part les sombres facettes de personnages qui ne sont plus conçus comme des chevaliers des temps modernes, et d'autres part celles que crée la cruelle réalité sociale de l'époque, auxquelles les fictions s'efforcent de donner du sens. Christina Klein affirme en effet que les crimes « – comprenant le chapardage, la délinquance juvénile, la prostitution, le gangstérisme, et le marché noir – ont explosé⁵ », suite à la pauvreté et à la montée des inégalités sociales.

Après la faute morale, survient la perte, parce que le mélodrame doit imposer un retour à l'ordre qui implique la punition des pécheurs ou des coupables. Dans *L'Argent* (1958) et *A Dream of Fortune* (1961), les innocents fils paient pour la cupidité de leurs parents : le premier est mis en prison pour un meurtre commis par son père ; le second est renversé par une voiture en voulant aider sa famille. Yeong-ho (*Une Balle perdue*, 1961) est condamné à mort, tandis que la malheureuse Ae-ran (*Forever with you*, 1958) meurt d'une maladie métaphoriquement liée au degré de culpabilité morale des hommes qui la convoitent. Enfin,

¹ Par exemple, dans *Madame Freedom* (1956) de Han Hyeong-mo.

² Par exemple, dans *L'Argent* (1958) de Kim So-Dong, *A Dream of Fortune* (1961) de Han Hyeong-mo.

³ Par exemple, dans *The Widow* (1955) de Park Nam-ok, *Le Locataire et ma mère* (1961) de Shin Sang-ok.

⁴ Par exemple, dans *La Province de Yangsan* (1955) de Kim Ki-young, *The Shadowless Pagoda* (1957) de Shin Sang-ok et *Forever with you* (1958) de Yu Hyeon-mok.

⁵ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema* [en ligne], 1st ed., University of California Press, 2020, p. 18, JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1f8851b>, consulté le 13/09/2022, traduction personnelle de "Crime – including petty theft, juvenile delinquency, prostitution, gangsterism, and black market – exploded".

Seon-yeong (*Madame Freedom*, 1956) est chassée du foyer familial, quand les personnages du triangle amoureux de *The Shadowless Pagoda* (1957) sombrent dans la folie et la mort.

Contrairement au mélodrame occidental qui, pour Linda Williams, répond davantage au principe de « l'innocence [ou de la vertu] récompensée¹ », celui de la Corée adopte le plus souvent la posture contraire, celle de la mise en avant de la punition. Chōng Chaehyōng affirme par exemple que les mélodrames familiaux accentuent « davantage le côté négatif de la société que son côté positif² ». En fait, il existe très peu d'indulgence vis-à-vis des innocents, qui subissent le poids des exactions des coupables, d'où le sentiment d'injustice que leur destin suscite.

Les *happy ends* sont par conséquent beaucoup plus rares que dans les mélodrames hollywoodiens, et véhiculent le plus souvent une morale fondée sur la dimension collective, en distribuant la responsabilité des individus à travers un partage de la souffrance. Les enfants punis à la place de leurs parents dans *L'Argent* et *A Dream of Fortune*, ou l'épouse trompée se donnant la mort dans *The Shadowless Pagoda* en témoignent : la punition des coupables passe par le sacrifice de personnages innocents. En d'autres termes, les actions et choix individuels considérés comme mauvais peuvent avoir une influence sur l'entourage, et par extension sur toute la société.

1.1.2. Urbain et rural, nature et culture : une dichotomie spatiale, sociale et affective

La présence de l'Occident s'observe encore dans les espaces que détermine une réalité sociologique qui conditionne les actions de personnages. La dichotomie primordiale entre nature et culture se poursuit avec l'opposition entre mondes rural et urbain, avec des nuances les rendant plus complexes qu'auparavant. Jean-Loup Bourget affirme que le mélodrame « prend généralement parti pour la Nature contre la Culture³ », et Kim Chisōk relève que la ville et la campagne « peuvent se comprendre par leur dualité (urbain / rural) autant que par leur contiguïté⁴ ». Malgré leur opposition, l'un constitue le prolongement de l'autre pour représenter un déséquilibre dû à une occidentalisation rapide du pays, et affectant les classes sociales, l'industrialisation / l'agriculture, ou les valeurs traditionnelles / modernes.

¹ Linda Williams, *Melodrama Revised*, cité par Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 65.

² Chaehyōng Chōng, « Cinéma et Société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 57.

³ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 101.

⁴ Chisōk Kim, « Les Principaux thèmes », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 107.

Ainsi, les personnages résidant à la campagne sont essentiellement pauvres mais vertueux, ou selon Julia Przyboś, « pauvres mais honnêtes¹ ». Leur situation ne s’oppose pas seulement au contexte urbain, elle en est la conséquence. Ils finissent toujours par se laisser séduire et corrompre par la ville, qui transforme leurs habitudes et leur condition sociale. Il est, en effet, devenu courant de se rendre en ville pour avoir accès à des biens et services, pour faire des affaires ou trouver du travail. À cet égard, le train semble omniprésent, il symbolise la modernité, assure le passage d’un territoire à l’autre², autant qu’il marque leur division, ou signifie la proximité nouvelle de la ville³. Il peut même prendre en charge des angoisses liées à la modernisation, en submergeant l’image et / ou la bande-son de sa présence écrasante et / ou fataliste lorsqu’un personnage est filmé au milieu d’une action répréhensible.

On peut, par exemple, faire référence à Mme Choi songeant au suicide au bord d’une voie ferrée, dans *Madame Freedom* (1956, Han Hyeong-mo), après avoir été impliquée dans le scandale d’une escroquerie. La fumée noire dégagée par un train en arrière-plan se fond avec la silhouette que dessine son visage au premier plan, et les bruits mécaniques du véhicule éclipsent le reste de la bande-son. Le train sonne comme un présage de mort, qui se confirme dans une séquence ultérieure : Mme Choi finit par se suicider.

Évoquons également *Jusqu’à ce que cette vie s’achève* (*I seongmyeong tahatorok*, 1960, Shin Sang-ok), dans lequel le souvenir d’un son de train empêche l’héroïne de commettre l’adultère – le rappel du train est lié à une séquence au cours de laquelle son époux, devenu invalide de guerre, a tenté de se suicider sur une voie ferrée⁴. Convoqué pour sa possible ambivalence entre progrès technique et machine monstrueuse⁵, le train fonctionne comme un avertissement – ou sursaut de conscience – pour ce personnage sur le point de transgresser l’ordre moral.

L’opposition entre le rural et l’urbain s’amointrit parce que la campagne jouxte les banlieues, dans lesquelles s’entassent les populations les plus pauvres. C’est la situation initiale exposée par Han Hyeong-mo dans *A Dream of Fortune* (1961). La séquence d’ouverture présente une succession de plans de Séoul, puis différents types d’habitations (grandes demeures, cages à lapins, masures, Figure 27). L’ensemble est accompagné d’une voix-off décrivant une ville dans laquelle résident quatre cents mille familles, mais dans

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 65.

² *A Pure Love* (1957) de Han Hyeong-mo.

³ *L’Argent* (1958) de Kim So-dong.

⁴ Voir l’analyse de Jinsoo An, “Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama”, in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, pp. 43-64.

⁵ Nous avons évoqué ce point dans notre analyse du film *Sweet Dream* (1936) de Yang Ju-nam.

seulement cent quatre-vingt mille maisons, ce qui laisse pour compte près de deux cents mille familles. Ces chiffres sont suivis par une tirade sarcastique :

Ceux qui ont de l'argent vivent dans de luxueuses maisons, mais ceux qui vivent dans la pauvreté s'installent en haut des montagnes ou construisent des cabanes près des ruisseaux. Selon un sondage, les oiseaux parviennent encore à construire à Séoul, mais il n'y a pas suffisamment de terres pour que les personnes en fassent autant. C'est pourquoi, chaque année, le gouvernement construit trois mille maisons dans les banlieues de la ville. Ils prétendent qu'ils vont les donner aux familles sans-abri, mais bien sûr, ce n'est pas gratuit. La vedette de ce film vit dans l'une de ces maisons construites par le gouvernement.

Le commentaire en voix-off, ainsi que les plans filmés offrent une contextualisation qui explicite la dichotomie spatiale qui nous intéresse. La pauvreté est associée à la nature, parce que les familles sont contraintes de construire des cabanes rudimentaires, et que les oiseaux sont présentés comme les vestiges d'une nature en perdition, dont l'urbanisation est responsable de la progressive disparition. L'introduction en voix-off s'adresse au spectateur, et propose un commentaire sociologique sur une réalité de l'époque avant de le plonger dans une fiction qu'il inscrit, de fait, dans le réalisme social.



Figure 27 : Séquence d'exposition de *A Dream of Fortune*, juxtaposition des plans d'habitations très différentes, allant des villas luxueuses aux cabanes rudimentaires en passant par les nids d'oiseaux.

Les banlieues et zones industrielles constituent une interface entre deux espaces opposés, qui prennent en charge l'imaginaire d'un passé en voie de disparition (rural, avant-guerre) persistant dans un monde moderne (urbain, après-guerre). Selon le chercheur Steven Chung, la campagne apparaît comme le lieu encore préservé de « l'empiètement de la modernité américanisée et [...] comme le siège d'une identité coréenne plus vraie et plus saine¹ », et s'inscrit dans le « localisme sain² » de Lee Young-il. Dans la plupart des représentations, la société rurale incarne à la fois les valeurs traditionnelles confucianistes, la simplicité, l'effort, la souffrance valorisée, l'honnêteté, la spiritualité, et la sincérité, tandis que les habitants des villes sont caractérisés par les valeurs individualistes capitalistes, la sophistication, la facilité, le bonheur matérialiste superficiel, la corruption, la trahison, et le mensonge. Les banlieues offrent l'image d'une prémodernité faite de misère et refoulée par la société, car traduisant son échec d'intégrer tous les individus dans sa projection.

La dichotomie temporelle constitue l'élément dramatique central de *Forever with You*, œuvre qui oppose l'insouciance de l'enfance passée au village natal à l'emprisonnement (aux sens propre et figuré) du présent urbain. Dans le cinéma coréen, le village natal renvoie fréquemment à une conception idéalisée par les personnages, une sorte d'utopie inatteignable et teintée de nostalgie³. La séquence d'ouverture annonce le thème par le contraste et la contiguïté de deux situations : un plan montre trois enfants en train de construire un château de sable près d'un mur de briques, avant qu'un mouvement de caméra vers le haut ne laisse apparaître l'autre côté, avec des prisonniers en plein travail (Figure 28).

Le mouvement de caméra laisse métaphoriquement apparaître la face cachée de la société, en conservant les deux situations dans le même plan, et en les faisant ainsi dialoguer. Le choix du dévoilement permet de révéler avec pessimisme le destin des enfants pauvres, tout en soulignant l'innocence que les prisonniers ont perdue. L'absence de profondeur de champ qu'imposent les murs de briques en occupant l'arrière-plan renvoie une nouvelle fois à l'absence de perspectives d'avenir pour ces individus, qui sont comme emprisonnés par leurs

¹ Steven Chung, "Flower in Hell (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 141, traduction personnelle de "[...] from the encroachments of Americanized modernity and [...] as a seat of a truer and healthier Korean identity".

² Young-il Lee, *op. cit.*, p. 136, traduction personnelle de "healthy localism".

³ L'un des exemples les plus représentatifs est celui de *Flower in Hell* (1958) de Shin Sang-ok, dans lequel le protagoniste a pour objectif de ramener son frère, qui a succombé aux attraites et aux vices du monde moderne, au village natal auprès de leur mère. Il n'a de cesse d'évoquer ce lieu invisible d'où il provient au début du film, et où il s'appête à repartir à la fin avec Julie, la seule femme qui renie son statut de *yanggongju* (prostituée pour les GI's).

origines sociales. L'exposition illustre ainsi la quête principale d'un héros que la pauvreté a conduit en prison dans sa jeunesse.



Figure 28 : Des enfants construisent un château de sable pendant que des prisonniers travaillent.

En plus de dresser un parallèle fondé à la fois sur la similitude (construction collective, appartenance au groupe) et l'opposition (jeu et travail forcé, innocence et culpabilité, liberté et enfermement, passé insouciant et présent aliénant), la séquence en préfigure une autre avec la présence du château de sable, élément récurrent pour caractériser le désir de Gwang-pil, le personnage principal, qui n'a qu'une hâte, sortir de prison et retrouver Ae-ran, son premier et unique amour. Sa libération est précédée par un long *flashback*, au cours duquel il expose à son voisin de cellule les raisons de son emprisonnement. Expliquant la nature de sa relation avec Ae-ran, il indique qu'ils ont construit un château de sable qui leur permet d'imaginer leur future maison. La séquence suggère la construction d'un avenir commun, mais s'achève par un présage fatal lorsqu'une averse détruit le château de sable.

Le jour de sa sortie de prison, Gwang-pil s'attend à retrouver l'insouciance d'antan, dont l'idéalisme est souligné par la tonalité paradoxale du *flashback*. S'il a atterri en prison, c'est parce que la pauvreté l'a conduit à la délinquance. Le père étant parti, la mère malade s'interroge sur la provenance de l'argent qui paie les soins médicaux, mais ce trait est peu dramatisé, au profit de l'intrigue sentimentale qui teinte le récit de nostalgie et d'une innocente joie. Une fois libéré, il découvre que sa bien-aimée s'est mariée avec son rival, et l'incarcération se voit métaphoriquement réitérée à travers les cadrages et le découpage d'images qui le replacent visuellement derrière des barreaux (Figure 29). Il se retrouve en effet enfermé dans un présent qui ne correspond plus au passé fantasmé.

Il faut par ailleurs remarquer que les romances semblent ne pouvoir naître qu'au contact de la nature. Dans les films de Yu Hyeon-mok, il est impossible de connaître le véritable amour en ville, parce que ce sentiment est associé au passé, pris en charge par le village natal et par la période d'avant-guerre, tandis que la ville cristallise le présent mortifère de l'après-

guerre. Dans *Forever with You*, la corruption du monde moderne conduit Ae-ran à s'éteindre progressivement, tandis que dans *Une Balle perdue*, la femme qu'aime Yeong-ho est assassinée par un voisin traumatisé par la guerre, et que sa sœur Myeong-sook est abandonnée par son fiancé revenu handicapé de guerre, et refusant d'être un fardeau pour elle.



Figure 29 : Le protagoniste de *Forever with You* se trouve métaphoriquement enfermé.

Dans ce dernier film, la ville est plongée dans une atmosphère misérabiliste, et devient un territoire éminemment mortifère. Cette dimension est renforcée par les destins funestes que connaissent les protagonistes, en particulier les trois mères du film. La femme du personnage principal meurt en couche, sa mère, traumatisée par les bombardements, a perdu la raison, et lorsque son frère Yeong-ho fuit la police après avoir braqué une banque, il croise, au détour d'un plan, une femme qui s'est pendue avec un enfant en bas âge toujours accroché dans le dos (Figure 30).



Figure 30 : Pendant sa fuite, Yeong-ho se trouve face à l'image macabre d'une femme qui s'est pendue. Son enfant, accroché dans son dos l'appelle désespérément.

L'horreur de la scène provient en grande partie de son traitement proche de l'anecdotique. Malgré sa stupéfaction, Yeong-ho poursuit sa route, et la composition du plan, qui s'attarde brièvement sur la scène, après la sortie de champ du personnage, fait passer au second plan la terrible situation. La femme est cadrée à l'extrémité gauche du plan, et sa verticalité la fonde dans un décor dont elle fait pratiquement partie, tandis que l'enfant appelle désespérément sa mère, et ne trouvera de réponse auprès de personne. Cette scène est un non-

événement qui contribue à l'atmosphère fataliste de la diégèse, tout en inscrivant le quotidien d'une époque, où les suicides étaient monnaie courante¹.

Chez Han Hyeong-mo, l'atmosphère de la ville est beaucoup moins lugubre, et devient volontiers un lieu émancipateur, rendant temporairement possible la transgression des mœurs traditionnelles. Malgré l'attrait dont le cinéaste charge les espaces urbains, les trajectoires des personnages restent inchangées, et sont finalement vouées, dans les tout derniers instants, à la restauration de l'ordre bouleversé. Kim Chisök envisage ainsi la dualité entre les deux types de territoires :

Structurée par une relation secondaire, la société urbaine se caractérise par l'inhumanité, le conformisme, la contrainte et la discontinuité. En d'autres termes, les habitants des villes ne peuvent échapper à la rivalité impitoyable dans un système où le succès personnel et l'égoïsme sont des valeurs dominantes. En revanche, la société rurale contient des éléments comme l'humanité, l'absence de formalisme, la continuité, la totalité dans les relations primaires. La nature humaine y est si importante que les ruraux mènent une vie en communauté².

Chez Han Hyeong-mo, cette opposition s'exprime principalement *via* les relations amoureuses. La nature n'est présente que par touches, mais ses apparitions sont éminemment symboliques. Les romances, par exemple, naissent toujours au contact d'un arbre ou d'une fleur, dont la forme et la qualité entrent en résonance avec l'intensité des affects et la viabilité de la relation³. Les amours sincères, incarnations de la « continuité » et de la « totalité » évoquées par Kim Chisök, prennent racine autour des arbres, mais ne peuvent durer que si les personnages sont suffisamment éloignés du milieu urbain.

C'est ce que tendent à démontrer les rendez-vous récurrents du professeur Jang et de sa maîtresse, dans *Madame Freedom*. Le premier rendez-vous a lieu dans un café, où les deux personnages semblent d'abord séparés par la présence d'un arbre. La suite de la scène confère toutefois une fonction nouvelle à celui-ci, puisqu'il permet de réunir par contiguïté les mains des personnages et de les faire fusionner avec le tronc, tout en masquant leurs gestes, et en signifiant la naissance d'un amour secret (Figure 31). Ils se rencontrent ensuite à trois reprises sur une promenade située en hauteur. Le décor naturel qu'ils arpentent au premier plan tranche visuellement avec la ville en arrière-plan, le lieu des possibles mais de l'éphémère, qui persiste en fond comme une menace sur la pérennité de leur relation (Figure 32).

¹ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*

² Chisök Kim, « Les Principaux thèmes », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 107.

³ On retrouve cette caractéristique chez d'autres cinéastes, comme dans l'unique film *The Widow* (1955) de Park Nam-ok, où deux amoureux se déclarent leurs sentiments en chantant près d'un arbre.

Dans *Pure Love* (*Sun-aebo*, 1957), Mun-seon peint un tableau représentant Myeong-hee, la femme qu'il aime, devant un arbre, dans un décor idyllique épargné par l'urbanisation. Elle porte un *hanbok* pour l'occasion, et s'inscrit dans le pôle de l'idéal féminin traditionnel. En revanche, la relation qu'il entretient avec In-sun, troisième membre du triangle amoureux et figure de la femme active moderne¹, est une passion sans véritable amour. Le désir éprouvé est alors retranscrit par la magnifique fleur d'un hibiscus cadrée entre les deux protagonistes, et dont la caméra se rapproche jusqu'à la saisir de manière isolée, en plan rapproché (Figure 33).



Figure 31 : La rencontre entre le professeur Jang et Miss Park.



Figure 32 : Le Professeur Jang et sa maîtresse se retrouvent toujours près d'un arbre, sur un sentier dont la hauteur laisse persister la présence de la ville en arrière-plan.

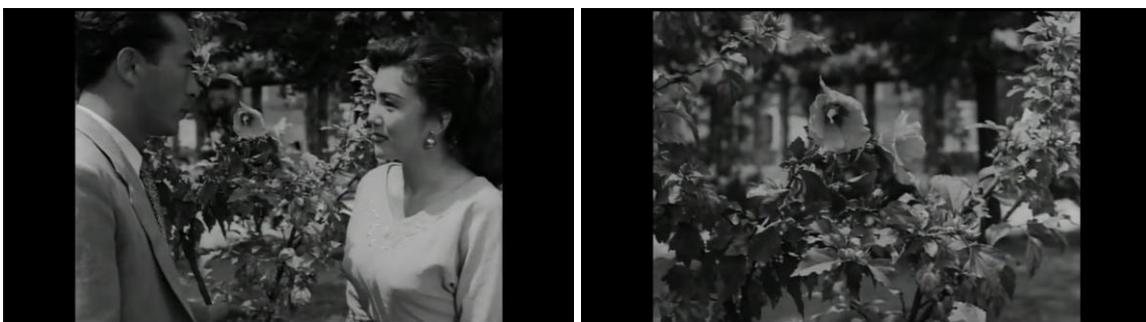


Figure 33 : Le désir qu'éprouvent les deux protagonistes est suggéré par la présence de la fleur dont la caméra se rapproche.

¹ Hôtesse de l'air, elle symbolise la jonction entre la Corée et le reste du monde, et arbore, tout au long du film, un grand nombre de tenues occidentales.

Bien que fiancé à Myeong-hee, Mun-seon ne renonce pas à la possibilité d'avoir une liaison charnelle avec In-sun, ce qui ne manque pas de causer sa perte, lorsqu'il est accusé de son meurtre. En outre, Mun-seon et In-sun ne se retrouvent que dans des lieux liés à l'activité humaine (station balnéaire, parc, bureau et appartement), et les rares références à la nature ont, par conséquent, quelque chose d'artificiel, parce que relevant d'une nature dénaturée. Han Hyeong-mo semble représenter et opposer respectivement l'amour et le désir à travers les arbres et les fleurs. Les premiers se caractérisent par leur ancrage solide et leur pérennité, tandis que les secondes, flamboyantes à leur apogée, mais fragiles et éphémères, traduisent la « discontinuité » évoquée par Kim Chisök.

Ces motifs sont également présents dans le parcours sentimental d'Oh Seon-yeong, l'héroïne de *Madame Freedom*, qui enchaîne les flirts et les relations passionnelles au rythme de son expérience de la vie urbaine. Lorsque le premier amant Choon-ho s'apprête à rompre, les touches de nature font écho aux affects engagés. Attablés dans un café, ils se font face, et l'image contient deux plantes en pot. Ce dédoublement marque d'emblée le désaccord de leurs trajectoires respectives, ce qui est renforcé par l'opposition entre les végétaux. Du côté de Seon-yeong, il s'agit de fleurs, qui renvoient à la passion flamboyante, tandis que l'arbrisseau situé près de Choon-ho est presque fané et peut marquer la lassitude. Le champ-contrechamp se charge ensuite d'assurer une première forme de rupture entre les deux personnages par leur séparation dans les cadrages, tout en conservant la présence des plantes dans chaque plan (Figure 34).



Figure 34 : Les plantes sont présentes dans le champ-contrechamp, et expriment les affects des personnages cadrés.

Le champ valorise le visage rayonnant de Seon-yeong, et son sourire comme souligné par l'une des branches fleuries, tandis que le contrechamp montre le visage fermé de Choon-ho, redoublé par les branches dénudées. L'hésitation du jeune homme entretient la confusion, et Seon-yeong ne comprend ses intentions que lorsqu'une autre femme arrive et s'assoit près de son amant. Le visage de l'héroïne s'assombrit, et l'arbre se trouve désormais exclu du

cadre (Figure 35). La rupture est, par ailleurs, suggérée dans le plan précédant l'arrivée de Seon-yeong. Alors qu'il l'attend, Choon-ho exhale la fumée de sa cigarette, qui envahit l'écran, et recouvre le petit arbre fleuri qui caractérise les affects de Seon-yeong (Figure 36).



Figure 35 : Les plantes sont reléguées hors-champ lorsque Seon-yeong découvre la maîtresse de son amant.



Figure 36 : Le petit cerisier chargé d'exprimer les sentiments de Seon-yeong se trouve recouvert par le nuage de fumée que souffle l'homme qui s'apprête à mettre un terme à leur relation.

Plus tard, alors qu'elle attend M. Han, l'époux de sa patronne, dans un café, Seon-yeong marque une hésitation entre les deux alternatives qui s'offrent à elle : accepter ou non les avances de ce dernier. Au départ, elle souhaite simplement qu'il l'accompagne à une soirée dansante à laquelle il s'agit d'amener un autre homme que son mari, mais elle est consciente de l'attirance qu'il éprouve à son égard. D'abord cadrée avec son environnement (deux personnages sont visibles en arrière-plan), la caméra soustrait subitement son visage aux coordonnées spatio-temporelles du cadre par un zoom avant qui réduit la profondeur de champ, et l'isole.

Même si, au premier abord, elle n'a pas l'intention de donner suite aux avances de cet homme, le doute éprouvé à cet instant est visuellement transcrit lorsque, plongée dans ses pensées, son regard est attiré par un élément hors-champ. Le cadrage se déplace légèrement vers la droite, et dévoile l'objet de son attention : la branche d'une plante ornée d'une fleur (Figure 37). Les deux éléments étant contenus dans un seul et même plan, le cadre opère « comme un cache mobile suivant lequel tout ensemble se prolonge dans un ensemble

homogène plus vaste avec lequel il communique¹ », pour citer Gilles Deleuze. Le procédé dévoile le prolongement du cadre, servant de métaphore au prolongement des perspectives du personnage.



Figure 37 : Le regard de Seon-yeong est attiré par la fleur qui se trouve près d'elle.

Dans ce plan introspectif, la fleur renvoie à Seon-yeong l'éclosion d'un infime désir, et de la possibilité de faire de cet homme un amant. Selon Gilles Deleuze, l'image-affection exprime les qualités-puissances des affects *via* une « déterritorialisation » propre, qui consiste en une déconnexion de l'espace-temps engagé dans la séquence, afin de « faire surgir l'affect pur en tant qu'exprimé² ». La fleur observée par Seon-yeong se trouve elle aussi abstraite de son environnement par l'absence de profondeur de champ, si bien qu'elle devient un objet purement introspectif, capable de faire surgir à l'image un affect codifié par la récurrence que travaille le cinéaste : l'arbre et la fleur, l'amour et la passion. Il joue par ailleurs sur la relativité de la durée de cette image-affection, et plonge le spectateur dans le temps subjectif de Seon-yeong pour souligner le caractère introspectif du plan, et son errance psychique.

La caméra glisse à nouveau vers le visage du personnage, et reprend progressivement sa position initiale, opérant une construction symétrique (zoom avant, panoramique horizontal droit, panoramique horizontal gauche, zoom arrière). Le retour du plan à sa position de départ est cependant accompagné d'une variation : les personnages en arrière-plan ont quitté leur table, ce qui suppose une ellipse.

Une autre variation marque un changement de temporalité : alors que la caméra filme brièvement la fleur, la musique intra-diégétique change. La mélodie de « Besame mucho³ »

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, Paris, Minuit, 1983, p. 28.

² *Ibid.*, p. 137.

³ Christina Klein remarque que *Madame Freedom* est traversé par une constante musicale : les affects et problématiques vécus par les personnages sont soulignés par le choix de chansons dont les paroles font écho aux situations présentées. Elle constate également que le désir de danser de Mme Oh – lié à son désir de modernité et à sa libération sexuelle – est perpétuellement accompagné de musiques latino-américaines (*Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 134-140).

diffusée à la radio (dont on aperçoit un fragment dans le plan sur la pendule) est remplacée par une autre chanson, et la caméra amorce alors sa régression. Le montage n'est pas visuel, mais sonore. Comme l'explique Vincent Amiel, le changement de musique agit comme un commentaire sur le récit, autant qu'il permet d'en dupliquer la temporalité :

La piste offerte par le montage du son est d'autant plus intéressante en termes narratifs qu'elle permet au récit de se détacher de l'action comme un écrivain prenant la liberté d'un commentaire, ou développant le fil d'une voix intérieure en vis-à-vis de la description des faits. Elle permet aussi de détacher deux temporalités, deux flux d'écoulement différents, dont la complémentarité est source de sens, alors qu'elle est maintenue par ailleurs, sur la durée, l'unité de chacun, garante de la possibilité narrative¹.

Le plan offre un interstice, une pause pour réfléchir à la problématique engagée par le récit concernant la transition vers la société moderne et ses valeurs. L'interaction entre les montages visuels et sonores le permet par la duplication des temporalités, en faisant passer le public du temps de l'action au temps subjectif de l'héroïne, et à celui de l'introspection pour le spectateur.

La focalisation sur la fleur marque un point de rupture dans la trajectoire de Seon-yeong. Pour la première fois, elle hésite. Elle a accepté ce rendez-vous par orgueil, après avoir découvert l'aventure de son mari, mais sa quête de liberté individuelle la conduirait à un point de non-retour si elle prenait pour amant l'époux de sa patronne. Il faut d'ailleurs noter que l'œuvre de Han Hyeong-mo est traversée par diverses complicités féminines² complexifiant les trajectoires. L'héroïne s'apprête en effet à trahir une semblable, et la situation met en cause les limites de la liberté de son nouveau mode de vie.

Lorsque, finalement, elle s'apprête à partir, le prétendant arrive, s'excuse pour son retard, et prend place en face d'elle. Un étrange jeu de séduction fondé sur la négociation se met en place, car l'homme déclare qu'il n'acceptera de l'accompagner que si elle le prend pour amant. Elle refuse mais finit par céder. La soirée dansante constituant l'apogée de son indépendance symbolique, elle se laisse corrompre pour ne pas la manquer. La relation est donc artificielle, puisqu'elle est intéressée. La suite de cadrages pendant laquelle se déroulent ces tractations sentimentales contient simultanément toute la facticité de leur relation, mais cristallise aussi les enjeux moraux de la séquence. Le couple est d'abord cadré de profil, dans

¹ Vincent Amiel, *Esthétique du montage* [2001], Malakoff, Armand Colin [5ème édition], 2022, p. 35.

² Kathleen McHugh observe que les femmes, dans *Madame Freedom*, ont tendance à s'encourager mutuellement à l'indépendance financière et à la liberté sexuelle en exerçant une forme d'attrait mutuel passant par le regard et la complicité parfois physique. Les personnages féminins agissent à cause ou en fonction du regard d'autres personnages féminins ("South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", *in*, Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 35-36).

un plan éminemment symétrique, et sur-cadré à plusieurs égards par différents éléments de décor qui soulignent l'artificialité de cette atmosphère censée être intime (Figure 38).



Figure 38 : Un plan qui affiche sa construction.

À chaque extrémité, et symétriquement se trouvent un arbre en pot (la nature dénaturée) et un tableau, situés en arrière-plan. Au second plan, une cloison percée d'une alcôve circulaire détache et cadre les protagonistes dans le décor, et offre un nouvel arrière-plan en son centre, lui aussi presque symétrique dans son aménagement. Trois éléments découpent le plan verticalement et horizontalement : au premier plan, le sac à main de luxe de Seon-yeong trône sur la table, au second plan, le petit arbre fleuri qu'elle contemplait quelques instants auparavant, et dont le sommet tend vers un troisième élément situé en arrière-plan, une statuette représentant un couple en *hanbok*.

Le plan suivant masque les extrémités, et ne laisse plus que le sur-cadrage circulaire dans le plan (Figure 39). Ce sont désormais les gestes des personnages et leurs positionnements dans le cadre qui varient, en indiquant quelles sont les étapes de la relation. M. Han est le premier à agir : il avance une main qu'il pose délicatement devant le sac de Seon-yeong, qui l'imité en posant la sienne sur l'objet. Le cadrage lie leurs mains par contiguïté avec le sac à mains, accessoire occidental en peau de crocodile qui symbolise l'intégration de Mme Oh dans la modernité, ainsi que son niveau social aisé.

La métonymie se prolonge verticalement avec le petit arbre fleuri dont la forme phallique renvoie symboliquement au désir sexuel, mais qui est surmonté par la statuette du couple marié. La séduction cesse d'être simplement suggérée lorsque Seon-yeong s'apprête à se lever pour se rendre à la soirée dansante, et que son prétendant pose sa main sur la sienne pour entamer les négociations en imposant ses conditions. Une fois la relation doublement adultère acceptée, l'importance de la statuette, chargée de représenter la transgression morale, est ensuite mise en valeur par un gros plan qui clôt la séquence (Figure 40), et qui contraste avec la relation marchandée qui vient d'avoir lieu.



Figure 39 : La relation est négociée. Il n'est donc pas anodin que les mains se rejoignent sur le sac, qui symbolise le pouvoir économique de l'héroïne.



Figure 40 : Représentation persistante d'un couple coréen de l'époque féodale.

Nature et culture, dans le mélodrame coréen, sont donc des imaginaires privilégiés pour l'interaction d'affects thématés et polarisés par le biais de relations sentimentales contradictoires ou conflictuelles, en raison des nouvelles valeurs venues de l'extérieur. Leur opposition permet de réfléchir à l'intrusion (non naturelle) de l'Occident dans un monde « naturel » remis en cause, et assistant à sa propre disparition. Le passé idéalisé et les valeurs positives régulièrement associés à la nature, se trouvent menacés par la culture, qui rassemble le plus souvent tous les maux engendrés par l'occidentalisation, la modernisation et les

illusoires promesses d'élévation qui y sont associées. Outre la dimension morale inhérente au mélodrame, les affects sont presque systématiquement engagés par la réalité sociale.

Au fil de cette étude, nous avons constaté que les personnages féminins ont pu servir de représentation allégorique de la Corée en temps de crise. Sous l'Empire Japonais, lorsqu'elles sont violées, elles prennent en charge la représentation d'un pays souillé ou humilié par l'occupant, et leur rôle se prolonge avec les *gisaeng* des films de la libération, où elles incarnent la persistance d'une altérité coloniale non désirée dans un pays libre. Les années 1950 voient naître de nouveaux archétypes féminins, regroupés sous l'appellation d'« après *girl* » (*apure gol*), contraction du terme français « après-guerre », et du mot anglais « *girl* ».

1.1.3. Les après *girls* : une personnification de la modernité d'après-guerre

Héritière de la *modern girl* des années 1920-30, l'après *girl* est associée à la modernité, au progrès, et à l'occidentalisation. Selon Christina Klein, être « après » implique un détachement affirmé des attentes confucianistes pesant sur les femmes¹. En effet, l'après *girl* s'extirpe du foyer familial, se lance dans l'exploration d'idées et de pratiques du monde venues d'Occident, et poursuit la liberté et l'individualisme. Affirmée, sexuellement libérée, elle adopte de nouvelles habitudes de consommation, ponctue ses phrases de quelques mots d'anglais, et se montre ostensiblement dans la sphère publique. Elle fait souvent l'objet de critiques, car en tant que « femme frivole et débauchée² », elle incarne une société en perdition, qui met en péril l'image d'une nation venant d'acquérir son indépendance.

L'après *girl* est symptomatique des angoisses sociales et sociétales de l'époque, par sa contribution à une crise des valeurs, à la remise en cause du patriarcat, allégorie d'une souveraineté incomplète et insatisfaisante. L'émergence de cette figure est étroitement liée à la guerre et à ses séquelles économiques, physiques et matérielles. Les après *girls* sont des femmes qui ont dû chercher du travail, parce que leurs époux, parfois estropiés ou traumatisés, n'ont plus d'emplois (*Une Balle perdue*), parce que leurs revenus ne suffisent plus pour toute la famille (*A Dream of Fortune*), ou tout simplement pour s'enrichir, et combler les désirs qu'engendre la société capitaliste (*Madame Freedom, La Servante*). Elles sont alors coupables de s'émanciper voire d'endosser le rôle du chef de famille.

L'appellation connaît deux extrémités avec deux grands types féminins *a priori* opposés : la veuve de guerre, et la prostituée (*yanggongju*) au service des soldats américains.

¹ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 88.

² Christina Klein, « *Madame Freedom* (1956): Spectatorship and the Modern Woman », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 120, traduction personnelle de «frivolous and debauched woman».

Si l'une est considérée comme vertueuse en raison de son deuil, et l'autre comme pervertie, toutes deux ont pour objectif d'accéder à l'indépendance financière, si bien qu'elles participent au fonctionnement économique du pays¹. C'est l'objet de plusieurs films : dans *Flower in Hell* (*Ji-ok-hwa*, 1958), lorsque les *yanggongjus* distraient les *GI's* pendant que les contrebandiers coréens pillent les stocks de surplus militaires ; et dans *Une Balle perdue*, Myeong-sook paie les frais d'hospitalisation pour l'accouchement de sa belle-sœur avec l'argent gagné en se prostituant. Entre ces deux pôles, se trouve la femme victime d'un mariage arrangé (*Madame Freedom*), qui cherche à fuir le foyer, ce qui permet de remettre en cause certaines des pratiques traditionnelles.

Les après *girls* sont très présentes dans les films coréens des années 1950, dont une grande partie se déroule dans le monde contemporain. Leur présence cristallise le débat entre tradition et modernité qui se perpétue après-guerre, et illustre des parcours mélodramatiques valorisant la souffrance, avant le retour à un ordre passéiste, dans lequel elles sont punies (et / ou ramenées à la « raison »), et privées du pouvoir acquis au cours de l'intrigue. Comme l'observe An Jinsoo, « leur association avec la culture et les produits de consommation américains les distingue au sein de la sphère publique comme les précurseurs d'une nouvelle culture moderne, apportée par le pouvoir et l'argent américains² ». Elles sont donc soumises à un traitement paradoxal, incarnant la modernité et le progrès, mais rejetées dans une altérité non désirée, parce qu'elles sont *contaminées* par le néocolonialisme occidental.

Leur identité est, par conséquent, extrêmement flottante, et cela s'observe dans leur apparence et leur comportement. Leurs tenues vestimentaires à la mode occidentale tranchent fortement avec les *hanbok* des autres personnages, et, fait encore plus significatif, elles fréquentent des lieux publics, et s'y intègrent harmonieusement : cafés, hôtels, restaurants, boutiques de luxe, ou taxis, quand elles ne conduisent pas leur propre voiture. On pense à In-sun qui, dans *A Pure Love* (1957), arpente la plage jour après jour, à la recherche de Mun-seon, et dont le montage, à travers une succession d'ellipses, se met au service d'un défilé de robes et d'accessoires occidentaux (Figure 41).

Christina Klein évoque également *A Female Boss* (*Yeosajang*, 1959), qui offre quantité de personnages féminins arborant des tenues d'inspiration parisienne, créées pour le film par

¹ Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 82.

² *Ibid.*, traduction personnelle de "their association with American culture and consumer products distinguished them in the public sphere as the forerunners of a new modern culture, brought by American power and money".

Nora Noh, la première styliste coréenne¹. C'est non seulement le moyen d'inscrire un « ailleurs » européen fantasmé – défilé de mode, cinéma français –, mais aussi de revendiquer, même si cela reste temporaire, la liberté et l'indépendance de la femme. Selon Julia Przyboś, « dans le mélodrame [...], le caractère et le rôle du personnage sont souvent indiqués par le costume qu'il porte² », et les après *girls* optent rarement pour la tenue traditionnelle, qu'elles ne revêtent généralement qu'au terme de l'intrigue, une fois leur position retrouvée au sein de la société confucianiste.



Figure 41 : In-sun à la recherche de Mun-seon. Elle porte trois tenues modernes différentes, et le montage organise la succession comme un défilé de mode.

La contamination de l'imaginaire national peut également tenir aux prénoms occidentaux qu'adoptent les après *girls*. Dès 1954, Han Hyeong-mo présente Margaret, la sulfureuse héroïne de *La Main du destin* (*Unmyeongui son*), qui oscille entre trois identités

¹ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema* [en ligne], *op. cit.*, p. 208. Nora Noh a dominé le monde de la mode et de la culture féminines coréennes. Elle a été la première à organiser un défilé de mode – en 1956 à l'hôtel Bando, Séoul –, et à créer des vêtements pour le prêt-à-porter.

² Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 97.

distinctes. Margaret, née Jung-ae est une espionne nord-coréenne se faisant passer pour une *yanggongju*. Elle s'éprend d'un agent du Sud, auquel elle refuse de donner son prénom coréen. La raison invoquée est la honte qu'elle éprouve à l'égard de son statut, car « les marginaux comme [elle] n'ont pas de nom ». Même si elle ne cesse de se dévaloriser, Han Hyeong-mo la présente comme une femme libre et forte, économiquement indépendante, et toujours maîtresse de son destin – jusque dans le choix de sa mise à mort.

Ainsi, elle entretient son amant, qu'elle habille à la dernière mode pour son propre plaisir visuel, ce qui tend à le transformer en gigolo, et la mise en scène suggère ouvertement qu'elle a des relations sexuelles hors mariage : au cours d'une séquence dans laquelle le couple s'enlace, la caméra effectue un panoramique horizontal balayant la pièce avant de s'arrêter devant le lit. Outre la suggestion d'ordre érotique, *La Main du destin* est le premier film coréen à montrer une scène de baiser, et donc à ostensiblement témoigner non seulement de l'évolution des mœurs, mais aussi d'un désir de s'adapter, sur le plan formel, à la modernité occidentale.

Un an plus tard, c'est Shin Sang-ok qui porte à l'écran plusieurs personnages de *yanggongjus* dans *Flower in Hell*, dont Sonya, et son *alter ego* confucéen, Julie. Le lieu choisi est intéressant, puisqu'il s'agit des abords d'une base de soldats américains – le lieu de l'occupant et un espace occidentalisé –, dans laquelle ces jeunes femmes peuvent faire commerce de leur corps en toute impunité. Par ailleurs, l'action évolue entre les deux espaces antagonistes précédemment analysés – la ville, au début du film, et le village natal que le héros regagne finalement – et que le cinéaste s'emploie à consciencieusement circonscrire.

La ville est présentée comme un lieu de perdition dès la séquence d'exposition. À peine arrivé, Dong-sik est abordé par un inconnu qui le distrait pendant que son complice lui vole sa valise. Le village natal, en revanche, est fréquemment évoqué par le héros, mais n'est jamais montré, sous peine de perdre la puissance utopique de la nostalgie. Steven Chung observe que la quasi-totalité du film se déroule dans des espaces se situant à la limite de l'abstraction, ce qui complexifie l'approche de la polarisation située entre urbanité et ruralité, et dont la base militaire assurerait la simple médiation¹.

Ces espaces ne sont ni des zones d'habitations, ni des lieux communs, alors que s'y déploie un partage économique souterrain : des transactions sexuelles, des complots criminels, et des affrontements à mort. Le chercheur ajoute que le film sépare activement ces trois

¹ Steven Chung, "Flower in Hell (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 132-46.

espaces, faisant de la base un lieu abstrait permettant d'interroger les problématiques soulevées par l'opposition entre ville et campagne. Il remarque surtout que la zone militaire semble hantée par l'imaginaire transitoire de la guerre, comme en témoigne une iconographie omniprésente (boue, uniformes, véhicules militaires, champ de bataille) et suggérant la continuation de la guerre dans la vie quotidienne des Coréens.

Les espaces présentés par Shin Sang-ok sont en effet quasi cauchemardesques, car non seulement ils convoquent les souvenirs traumatiques de la guerre, mais ils somatisent aussi les anxiétés contemporaines, qui font advenir le vice et la trahison. Ils sont fréquemment opposés au village natal *via* les relations amoureuses. Yeong-sik souhaite rentrer dans son village avec Sonya, mais celle-ci refuse. Il s'agit d'en faire une « honnête femme », parce qu'il lui fait la promesse de gagner suffisamment d'argent pour qu'elle abandonne ce mode de vie qui ne déplaît qu'à lui. Tout au long du film, tout se passe comme si la jeune femme était punie et humiliée pour son refus de rentrer dans le rang. Présentée comme sensuelle¹, mais perfide et manipulatrice, elle est tuée par Yeong-sik après l'avoir trahi, puis engloutie dans la boue d'un marécage.

Sa mort se déroule dans une séquence à la temporalité étirée, et s'apparente à un viol qui est une ultime humiliation. Mortellement blessé à cause de la trahison de la *yanggongju*, Yeong-sik aperçoit Sonya, et s'approche d'elle en silence, l'air menaçant. La caméra le cadre en plan rapproché, et descend au niveau de sa taille lorsqu'il brandit un couteau. L'association entre l'arme et son sexe est soulignée par la durée du plan le montrant fouiller dans sa poche de pantalon, ainsi que par la hauteur à laquelle l'homme stabilise le poignard dégainé. Dans le plan suivant, Sonya est cadrée en plongée, et trébuche dans l'eau croupie du marécage. Son corps est orienté vers l'arrière-plan, la direction où elle aimerait fuir l'assaillant qui la terrorise, et dont elle espère calmer la fureur, en brandissant son bras pour s'en protéger. Le plan suivant confirme la violence du rapport de force par une forte contre-plongée sur Yeong-sik, qui semble prendre le temps d'apprécier sa position dominante.

La jeune femme rampe dans la boue, se relève avec difficulté, trébuche à nouveau, sa luxueuse robe et sa peau sont souillées par la terre qui semble dévorer son corps. La poursuite est lente, scandée par le bruit des mouvements dans l'eau, ce que l'absence de musique rend d'autant plus pesant. Sonya appelle à l'aide et lance en vain des poignées de boue sur son

¹ Steven Chung relève que Shin Sang-ok ne cesse d'entretenir la logique de l'attraction-rejet à son égard, dans la mesure où l'intrigue la présente comme un personnage malveillant, et dépourvu de valeurs morales, tandis que les cadrages invitent régulièrement le spectateur à apprécier sa sensualité (*ibid.*).

assaillant. La dimension cauchemardesque est renforcée par la brume qui enveloppe les corps. Lorsque Yeong-sik arrive à son niveau, il l'attrape par les cheveux, et lui transperce la poitrine d'un geste vigoureux en ignorant des supplications étirées par la durée des cadrages. Elle s'effondre, et s'éloigne de lui en rampant dans la brume qui finit par la masquer, faisant fusionner son corps avec la terre (Figure 42). Après avoir été présentée comme une traîtresse, Sonya est humiliée jusque dans la mort.

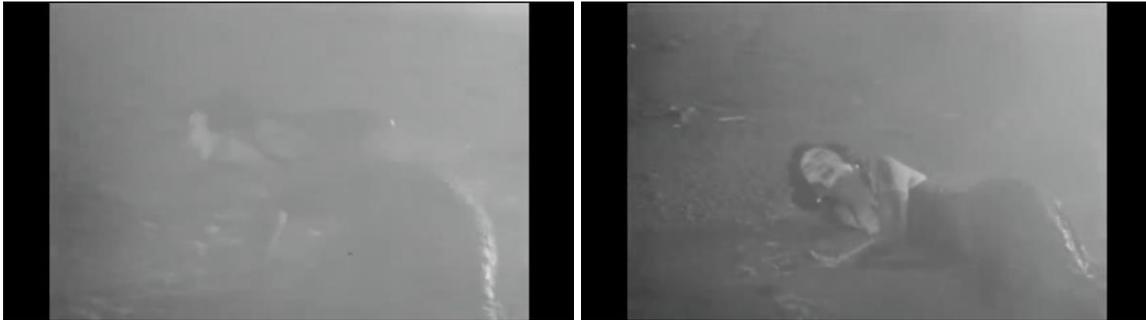


Figure 42 : Sonya disparaît dans les volutes cauchemardesques d'un espace-temps hanté par la guerre, avant d'être engloutie par la boue du marécage.

L'association entre les deux grands types de féminité (l'épouse dévouée et la femme déchue), ainsi que l'appartenance spatiale sont confirmés par le personnage de Julie, la seule *yanggongju* du groupe à rejeter son mode de vie. Dès le départ, elle confie à Dong-sik que la guerre a emporté ses parents, d'où son regret d'une vie qu'elle aurait pu mener différemment. Le héros lui suggère de prendre un nouveau départ, ce qu'elle ne saurait envisager parce qu'elle s'attend à ce que personne ne l'épouse. Avec les figures féminines de l'époque, ce qui se joue tient donc au principe d'une contamination occidentale, qui nuirait à la pureté des femmes, et les exclurait du mariage – élevé, avec la maternité, au pinacle des valeurs morales confucianistes. À la fin du film, Dong-sik lui propose de l'épouser, et ils quittent définitivement ce lieu pour le village natal qu'elle lui enviait tellement. Julie est l'une des rares après *girls* à parvenir à accéder au bonheur, mais cela se produit au moyen d'une rédemption, qui efface son statut de femme déchue.

Dans *Flower in Hell*, Shin Sang-ok parvient à confronter les pôles de la moralité grâce à ses personnages d'après *girls*. Julie et Sonya ont un mode de vie similaire, au service des Américains, mais elles le vivent de manière diamétralement opposée. L'indépendance de Sonya, présentée comme une caractéristique négative imprégnée d'égoïsme et d'individualisme, devient chez Julie une vertueuse solitude. Les prénoms occidentaux le reflètent : Sonya endosse une nouvelle identité qui lui donne de la puissance – indépendance

financière, liberté sexuelle¹ –, tandis que Julie le subit par obligation. Comme l'explique Julia Przyboś, « dépouillées de leur nom, [les victimes] sont aussi dépourvues de protection familiale et de statut social² ». Contrairement à Sonya, la traîtresse qui a acquis sa liberté grâce à sa nouvelle identité occidentale, Julie, la victime, semble avoir perdu la sienne au cours de la guerre.

Le cinéma coréen des années 1950 fait état d'une perte de repères, transposée dans des récits organisant les préoccupations des personnages, leurs déplacements, les espaces qu'ils occupent, les trajectoires qu'ils empruntent, et les destins auxquels ils font face. Le rapport ambivalent à la modernité s'inscrit comme le signe d'une difficulté du pays à appréhender la cohabitation avec l'altérité occidentale, souvent vécue comme une intrusion à la fois désirée et rejetée, et d'un désir d'intégration sur le plan international.

Il faut désormais réfléchir à ce qui pourrait rendre possible cette intégration, c'est-à-dire aux relations intertextuelles – allusions et pastiches – que les œuvres entretiennent avec les films occidentaux, lesquelles transcrivent un désir envers l'Occident, mais inscrivent aussi des rapports de force à travers les « liens indissolubles » que Geneviève Jolly observe entre le texte, l'intertexte et le métatexte, « le recours au plagiat, à la citation ou à l'allusion serv[ant] en réalité de commentaire », et permettant de « prendre position sur les plans historique, idéologique ou esthétique³ ». La proposition est également vraie pour l'hypertextualité – qui concerne les relations de dérivation d'un texte à un autre, par imitation ou transformation –, dans la mesure où imiter ou transformer une œuvre première revient à se positionner par rapport à celle-ci. Nous souhaitons donc examiner ce qui se joue avec l'intégration de formes occidentales dans le cinéma des années 1950.

1.2. Emprunts et détournements de lieux communs des cinémas occidentaux

Nous avons évoqué plus haut la notion de transferts culturels avec Béatrice Joyeux-Prunel, qui invite à analyser les « interactions entre les différentes sociétés ou les différentes cultures [permettant d'interroger les] relations entre les productions sociales et les productions

¹ Une vision que l'on retrouve avec Johanna, l'héroïne rédactrice en chef du magazine *La Femme moderne* dans *A Female Boss* (1959) de Han Hyeong-mo.

² Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 86.

³ Geneviève Jolly, « Introduction », in Nathalie Bittinger, Geneviève Jolly (dir.), *Cahiers recherche*, n° 35 (*Tisser les mémoires aux fils de l'intertextualité*), Strasbourg, ACCRA, mai 2024, p. 13.

culturelles¹ ». Avec l'intégration du *shinpa* japonais en Corée, transformé en *shinpa* nationaliste, puis en *shinpa* assimilationniste, nous avons déjà observé que l'imaginaire national cinématographique coréen pouvait se nourrir d'éléments issus d'autres cultures.

Les mutations des formes en jeu ont permis de mieux cerner la manière dont les rapports de pouvoir entre l'occupant et l'occupé transparaissent. Si le *shinpa* coréen (sous toutes ses formes) induisait de multiples transferts culturels avec le Japon et l'Occident, il se trouve que la libération, la guerre, la division et l'occupation américaine ont rebattu les cartes, donnant naissance à de nouvelles formes mélodramatiques, elles aussi révélatrices du rapport ambivalent au nouvel occupant. Par les emprunts aux formes cinématographiques occidentales, les films sud-coréens des années 1950 affichent en effet une perpétuelle oscillation – politique, historique et morale – entre désir et rejet à l'égard des Américains, et de l'occidentalisation que ce *partenariat* implique.

L'influence du cinéma hollywoodien traduit un désir mimétique de modernité, et en suggère un autre plus profond d'intégration de la Corée du Sud aux côtés des puissances du bloc non communiste. Nous présenterons ensuite l'influence du néoréalisme italien², qui invite à porter un regard plus pessimiste sur la situation du pays et son occidentalisation. Enfin, nous nous intéresserons à la façon dont les métissages en œuvre dans ce cinéma permettent de créer une forme nouvelle, et pourtant spécifiquement coréenne, au sens où ils répondent à la nécessité pour le pays de composer avec les multiples bouleversements – politiques, historiques et moraux – auquel il doit faire face.

1.2.1. L'influence du cinéma hollywoodien et le désir d'intégration

Outre la propagande américaine à travers l'U.S.I.S. pendant la guerre, Darcy Paquet, affirme que l'occupation américaine s'est accompagnée d'une importante distribution de films

¹ Marianna Charitonidou, « Réinventer la posture historique : les débats théoriques à propos de la comparaison et des transferts », *op. cit.*, p. 140.

² Le néoréalisme (1943-1952) est un mouvement cinématographique né en Italie après la chute de Benito Mussolini, après la Seconde Guerre mondiale. Il s'agit de rompre avec le cinéma dominant fasciste, lequel propose des représentations édulcorées du monde qui ne coïncident plus avec l'état du monde perçu par les cinéastes. Se déploie un désir de représenter la réalité autrement, aussi bien par des thèmes d'actualité (guerre, résistance, pauvreté, chômage) que par un nouveau rapport au *medium*. Michel Ciment et Jean A. Gili mentionnent plusieurs caractéristiques : « Descendre la caméra dans la rue, filmer la péninsule dans sa diversité, s'intéresser à des communautés en général négligées [...], mêler acteurs professionnels et comédiens amateurs ou simples intervenants occasionnels » (« Le moment le plus précieux de l'histoire du cinéma », *Positif*, n° 629-630, juil.-août 2013, p. 6). Pour Gilles Deleuze, « au lieu de représenter un réel déjà déchiffré, le néoréalisme visait un réel à déchiffrer, toujours ambigu ; c'est pourquoi le plan-séquence tendait à remplacer le montage des représentations » (*Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985, p. 7).

hollywoodiens ayant influencé la nouvelle génération de cinéastes¹. Chung Hye-seung explique que ces films « remplis d'images léchées et dotés de personnages et d'histoires sains et innocents, représentaient les espoirs et les rêves des masses misérables du pays sous-développé² » qu'était la Corée. Elle insiste en effet sur le réconfort que pouvait offrir le cinéma, et qui s'est accompagné d'une identification aux normes des États-Unis, dont la vision hégémonique a servi, selon Christina Klein, de réservoir de fictions, d'images, de personnages et de conventions stylistiques qui se sont déclinées au service du contexte coréen³.

La chercheuse explique encore que cette vision hégémonique a été pensée pour susciter un désir d'Occident, et que les emprunts sont très souvent revendiqués par les cinéastes⁴ comme la possibilité d'une intégration de la Corée du Sud dans le concert des nations du Monde Libre (*Free World*), c'est-à-dire le bloc non communiste. Il faut ajouter que la Division des Affaires Civiles de l'Armée⁵ américaine sélectionne soigneusement les films exportés en Corée, afin de promouvoir de manière diffuse les valeurs de la démocratie, et d'éduquer les Coréens à l'histoire, à la culture, et aux valeurs américaines⁶.

Il ne faut pas oublier que le pays étant fraîchement décolonisé, il s'agit de faire disparaître toute trace de l'occupation japonaise⁷. Christina Klein évoque à ce titre le paradoxe de la posture des cinéastes coréens vis-à-vis des Américains, à situer entre admiration et défi. Les emprunts – le plus souvent des allusions et des pastiches – donnent naissance à ce qu'elle nomme le « cinéma *budae jjigae*⁸ » (*budae jjigae cinema*), et qui désigne la tendance de l'époque à la reprise d'éléments issus de cinémas étrangers, pour les

¹ Darcy Paquet, "Christmas in August and Korean Melodrama", in Frances Gateward (dir.), *op. cit.*, p. 45.

² Hye-seung Chung, "Toward a Strategic Korean Cinephilia: a Transnational *Détournement* of Hollywood Melodrama", in Nancy Albermann, Kathleen Mchugh (dir.), *op. cit.*, p. 125, traduction personnelle de "packed with glossy images and blessed with wholesome, innocent characters and storylines, represented the hopes and dreams of poverty-stricken masses in the underdeveloped country".

³ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 110.

⁴ Ils observaient attentivement les procédés techniques employés par leurs homologues américains dans le but de les reproduire. Christina Klein évoque notamment le fait que la première grue du cinéma coréen a été conçue par Han Hyeong-mo avec les roues d'un hélicoptère américain (*ibid.*, p. 122-123).

⁵ En avril 1946, une succursale de la CMPE (Central Motion Picture Exchange) – un partenariat entre l'armée américaine, le Département d'État américain et plusieurs studios hollywoodiens – est créée à Séoul. Elle légalise l'importation et la distribution de films hollywoodiens en Corée du Sud, et a pour mission de sélectionner les œuvres en question.

⁶ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 131.

⁷ Les films japonais ont été censurés en Corée, ainsi que ceux qui présentaient des romances mixtes entre des Coréens et des Japonais, tandis que la vision américaine était promue comme une incarnation acceptable de la modernité (*ibid.*, p. 112).

⁸ Christina Klein fait référence à une spécialité culinaire, le *budae jjigae*, inventé au cours de cette période, et qui consistait à ajouter la viande en conserve des soldats américains dans un ragoût de *kimchi* (une spécialité coréenne) (*ibid.*).

détourner au service de discours locaux. Parmi les sources d'inspiration les plus notables de l'époque, Christina Klein observe que les mouvements de caméra sont devenus beaucoup plus présents à partir de 1956, avec la sortie de *Madame Freedom*, dans lequel ils deviennent presque ostentatoires.

Il n'y existe, en effet, que très peu de plans fixes, parce que ces derniers constituent des vestiges de la colonisation japonaise – ils font partie d'un héritage du passé –, et qu'ils sont démodés : « être "figé" était associé au passé et aux entraves du colonialisme, tandis qu'être "libre" renvoyait aux possibilités futures que la modernisation ouvrait¹ ». Les mouvements de caméra deviennent expressifs, c'est-à-dire qu'ils ne sont plus simplement placés au service de la continuité du récit, mais qu'ils prennent en charge la découverte et les sentiments de Mme Oh, autant qu'ils mettent en abyme l'enthousiasme du cinéaste à l'égard de la modernité. Selon Christina Klein, ils véhiculent une « expérience cinématographique viscérale² » du monde moderne : « La mobilité qui a été associée à Mme Oh appartient au spectateur et par extension à la société dont il fait partie³ ».

Comme le processus de fabrique des peuples décrit par Françoise Zamour – en faisant en sorte que le spectateur envisage le récit comme une traversée à laquelle il participe par le prisme de l'émotion –, Han Hyeong-mo contribue à construire une identité permettant au spectateur de s'intégrer au monde occidental. Le cinéaste fabrique du désir pour l'Occident grâce à des cadrages travaillés de manière à mettre en valeur ses attraits. Le pays désorienté par de multiples bouleversements historiques, politiques et moraux voit au passage s'ériger de nouveaux repères. Ce procédé était déjà à l'œuvre dans *La Main du Destin* de Han Hyeong-mo, lorsque Magaret emmène son amant faire du *shopping*. Le personnage masculin passe des haillons aux luxueuses tenues occidentales, tandis que se glissent des inserts sur des enseignes ou des chaussures à la dernière mode, suggérant que l'occidentalisation permettrait aux Coréens de s'enrichir et de s'élever socialement. Cette séquence n'ayant en réalité que peu d'intérêt dans l'avancée de l'intrigue fonctionne comme une vitrine de l'Occident.

La création de ce désir passe également par le réalisme urbain qui s'affirme à travers les choix de mise en scène du cinéaste. Dans *Madame Freedom*, Han Hyeong-mo a pris le parti, pour les scènes de rues, de mélanger des figurants à de véritables passants. L'ensemble

¹ *Ibid.*, p. 122, traduction personnelle de "to be 'fixed' was associated with the past and the constraints of colonialism, while to be "free" was associated with a sense of future possibility that modernization was opening up".

² *Ibid.*, p. 123, traduction personnelle de "visceral cinematic experience".

³ *Ibid.*, p. 126, traduction personnelle de "The mobility that has been associated with Mme Oh here belongs to the viewer and by implication to the society of which the viewer is a part".

permet de susciter, chez le spectateur, un sentiment d'immersion, d'anonymat, et un désir de richesse associé à un désir d'Occident, en cette période d'intense pauvreté¹. Pour finir, il est important de préciser que le cinéaste revendique ouvertement l'influence des films américains, et plus largement de la culture de l'Occident sur son travail. Cela explique l'intégration de très nombreux éléments occidentaux dans ses films.

Si les Japonais avaient déjà contribué à véhiculer les normes occidentales du montage invisible au cours de l'occupation, le retour des films classiques hollywoodiens, après la libération, a servi de catalyseur à la volonté de se décoloniser. Des images iconiques du cinéma américain surgissent dans le cinéma coréen de façon parfois ostentatoire *via* des détournements. Chung Hye-seung évoque notamment les « traces palimpsestes de tropes et de l'iconographie d'Hollywood² », qui se chargent de significations propres au contexte local. Pour donner un exemple, elle mentionne la dichotomie entre ville et campagne, et précise qu'elle n'a pas les mêmes enjeux dans le cinéma américain, avec des espaces ruraux teintés de nostalgie à l'égard de la société préindustrielle³.

Plus spécifiquement, elle évoque la reprise et le détournement du baiser à la nicotine de *La Colline de l'adieu* (1955) d'Henry King⁴ dans *Une Balle perdue* de Yu Hyeon-mok. Dans le film matriciel, le couple incarné par Jennifer Jones et William Holden échange un baiser métonymique *via* le contact de leurs deux cigarettes dans un cadre idyllique. Lors de la reprise du baiser indirect par Yu Hyeon-mok, les personnages n'appartiennent pas à un milieu aussi aisé que celui de leurs homologues, ce qui transparaît dans le glissement opéré.

Dans le film d'Henry King, Han Suyin (Jennifer Jones), veuve eurasienne d'un officier nationaliste, médecin au Victoria Hospital de Hong Kong, est amoureuse du correspondant de guerre américain Mark Elliott (incarnation de l'impérialisme britannique) – elle affronte donc des préjugés raciaux et sociaux. Dans le film de Yu Hyeon-mok, la séquence met en scène Yeong-ho, un vétéran de la guerre de Corée qui peine à se réintégrer dans la société, tandis que sa partenaire, Seol-hui, est une étudiante qui travaille à mi-temps en usine. Ils se sont connus alors qu'elle était infirmière pendant la guerre.

¹ *Ibid.*

² Hye-seung Chung, "Toward a Strategic Korean Cinephilia: a Transnational *Détournement* of Hollywood Melodrama", in Nancy Albermann, Kathleen Mchugh (dir.), *op. cit.*, p. 123, traduction personnelle de "palimpsestic traces of Hollywood's tropes and iconography".

³ *Ibid.*

⁴ *La Colline de l'adieu* (1955, 1h40) est un film américain réalisé par Henry King (1886-1982), adapté de l'autobiographie de Han Suyin, *Love Is a Many-Splendored Thing* (1952).

Selon Chung Hye-seung, la reprise détournée de cette scène s'inscrit dans un processus de réappropriation contre-hégémonique, dans lequel l'image iconique est mise en adéquation avec le contexte coréen, en l'occurrence la misère d'après-guerre. Elle évoque un entrelacs entre l'imaginaire mélodramatique hollywoodien – ou une image édulcorée de la passion amoureuse, faisant fi du contexte colonial – et l'esthétique réaliste coréenne – c'est-à-dire l'intégration de l'amour à travers le partage d'affects liés au milieu socio-historique¹.

En raison de leur présence affirmée, les citations constituent une mise en abyme du métissage des cultures occidentale et coréenne. On trouve également des séquences récurrentes de danse de cabaret, qui soulignent la transition vers la modernité et l'occidentalisation, en venant redoubler celui, plus implicite, de la reprise iconique en elle-même. L'une de ces scènes surgit au milieu de *Madame Freedom* de Han Hyeong-mo, et marque précisément un changement dans le parcours d'après *girl* de Seon-yeong, lorsqu'elle accompagne pour la première fois son amant Choon-ho dans un salon de danse. Le passage met en scène son entrée dans la sphère publique et mondaine, et le changement se produit au moment où elle assiste à un spectacle de danse.

Au début de la séquence, elle s'installe timidement à table, et décline la bière que Choon-ho a commandée pour elle. Une série de champs-contrechamps rythme sa découverte des lieux (l'orchestre, les couples qui dansent, la disposition des lieux), et son visage affiche un certain malaise, exprimé par des lèvres entrouvertes, ainsi qu'un regard fuyant et hésitant. Soudain, alors que l'orchestre vient de terminer sa mélodie trainante, un air tonitruant et dynamique – le morceau « Mambo Jambo » de Pérez Prado – marque une rupture sonore dans une action qui se trouve suspendue au profit d'un spectacle. Une danseuse de mambo surgit sur la scène, vêtue d'une robe fendue à franges, qui tranche radicalement avec le *hanbok* porté par Seon-yeong.

La caméra se met instantanément au service de la danseuse, et cadre un corps dont l'émancipation se signale très vite par le mouvement des hanches et des jambes, et par une tenue vestimentaire bien plus dénudée que celles auxquelles le spectateur de l'époque est accoutumé. La suspension de l'action et la mise en scène suggèrent en outre la personnification du désir de liberté éprouvé par l'héroïne à cet instant. Le spectacle est cadré selon un plan frontal, et les mouvements de caméra suivent ceux de la danseuse constamment

¹Hye-seung Chung, "Toward a Strategic Korean Cinephilia: a Transnational *Détournement* of Hollywood Melodrama", *op. cit.*, p. 119.

placée au centre. Le montage ne survient que pour cadrer brièvement les réactions de Seon-yeong et d'autres spectateurs.

Pour la première fois, des plans rapprochés montrent l'héroïne en train de sourire, et visiblement incapable de détacher son regard de cette ode à la sensualité (Figure 43). La scène de danse marque en effet un point de bascule dans son parcours. C'est suite à ce spectacle qu'elle consent à goûter la bière précédemment refusée, qu'elle accepte de danser un slow avec Choon-ho – avec lequel elle avait jusque-là conservé une certaine retenue –, et dans les séquences qui suivent, elle quitte le *hanbok* au profit d'un tailleur à la mode.



Figure 43 : La danseuse de cabaret et le regard envieux de Seon-yeong.

Il faut toutefois relever la ruse opérée par Han Hyeong-mo pour éveiller le désir du spectateur. Au début de la scène, Seon-yeong tourne naturellement la tête en direction de la source de la musique, et ce bref mouvement inscrit le plan suivant comme un contrechamp, malgré la position incohérente de l'héroïne dans un tel dispositif. En effet, Mme Oh se trouve à droite de la scène, tandis que le plan suivant est un raccord-regard factice, qui montre la scène de face, et dédouble ainsi le point de vue.

Tout se passe comme le décrit Jean-Pierre Esquenazi lorsqu'il analyse la première rencontre entre Scottie et Madeleine dans *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock : « Scottie “ne voit pas” le dos nu de Madeleine. Seul... le travelling, la caméra, voit et admire¹ ». Dans *Madame Freedom*, le raccord donne l'illusion que le désir provient de Seon-yeong, alors que l'angle de la caméra se charge de le susciter chez le spectateur, qui prend la place du regard de l'héroïne, pour instaurer un rapport d'identification.

La similitude des deux dispositifs ne s'arrête pas à cette scission du regard, dans la mesure où les mouvements de caméra chargés de souligner le désir sont relativement semblables dans les deux séquences. En effet, la caméra offre un plan de demi-ensemble montrant frontalement la salle et la scène, avant de se rapprocher de plus en plus rapidement

¹ Jean-Pierre Esquenazi, *Vertigo*, Paris, CNRS éditions, 2011, p. 168.

de la danseuse de mambo jusqu'à la cadrer en plan américain (Figure 44). Dans *Vertigo*, le faux raccord-regard cadre Madeleine de dos au milieu du restaurant, avant qu'un travelling avant ne rapproche le spectateur du dos nu que montre la robe. Jean-Pierre Esquenazi cite alors Marc Vernet pour décrire l'effet produit par ce mouvement de caméra : « par le travelling [avant], la caméra semble soudain collée à l'image, aspirée par elle¹ ».



Figure 44 : La caméra placée au service du spectacle.

Le regard du spectateur est happé par l'avancée de la caméra vers son objet, tandis que « le film cherche à la fois à séparer regard du personnage et regard de la caméra, tout en entretenant la possibilité de leur confusion² ». Ainsi, le spectateur de *Madame Freedom* s'identifie à Mme Oh, et partage son désir de modernité, tout comme il participera à la fabrique de l'icône sensuelle de *Vertigo* deux ans plus tard.

Kathleen McHugh affirme que « ce qui [...] est frappant dans cette scène, c'est à quel point elle est *familière*. L'ambiance, le cadre, et les plans de la performance avec la présence de foule ressemblent à de nombreuses scènes de *nightclub* et de cabaret issues du cinéma occidental³ ». Elle indique par-là l'existence d'un imaginaire collectif occidental dans lequel les cinéastes coréens ont puisé, pour mettre en images quantité de discours sur l'entrée du pays dans un nouveau paradigme, et son rapprochement du Monde Libre.

Dans *Flower in Hell* de Shin Sang-ok, une scène similaire met en abyme la contradiction entre les valeurs défendues par le récit et le désir manifeste d'Occident. Lorsqu'ils se rendent à la caserne pour piller les stocks de surplus militaires, Yeong-sik et son gang profitent d'un spectacle de danse qui accapare l'attention des *GI's*. Les *yanggongjus* se

¹ Marc Vernet, *Figures de l'absence*, Paris, *Cahiers du cinéma*, 1988, p. 52, cité par Jean-Pierre Esquenazi, *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 169.

³ Kathleen McHugh, "South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 32, traduction personnelle de "What is [...] striking about this scene is how *familiar* it is. The ambiance, the setting, and the blocking of the crowd and the performance shots resemble cinematic scenes from many nightclub and cabaret films in Western cinema".

chargent, quant à elles de séduire les soldats chargés de la surveillance à l'extérieur. Un montage parallèle permet d'insister sur la simultanéité des trois situations (le gang, le spectacle et les *yanggongjus*), mais le spectacle prend le dessus sur l'action en termes de temps d'écran. La caméra invite davantage le spectateur à apprécier le corps de la danseuse sous toutes ses coutures qu'à détailler les étapes du larcin (Figure 45).



Figure 45 : La danseuse de cabaret.

Vincent Amiel affirme que « tous les raccords reposent sur une double continuité : celle de l'action et celle du regard¹ ». L'action se trouve ici diluée, et mise au second plan au profit de la création du désir, engendrée par le glissement du cadrage (regard) filmant la danseuse en plan rapproché, et de haut en bas. Le montage alterné privilégie la continuité du regard à celle de l'action. *Flower in Hell* est traversé par le paradoxe existant entre le désir d'Occident et l'injonction de conserver les valeurs traditionnelles. La séquence entre formellement en contradiction avec le discours confucianiste, très critique à l'égard des femmes dites déchues,

¹ Vincent Amiel, *op. cit.*, p. 30.

en invitant à apprécier la liberté des corps, et en montrant indirectement l'importance de leur rôle dans le fonctionnement économique du pays. C'est en effet grâce aux femmes que les hommes parviennent à s'emparer des marchandises lors d'un plan relativement bref.

L'esthétique de la dilution semble en outre traverser l'intégralité du film. Nous avons analysé la séquence de la mort de Sonya, ainsi que celle du spectacle de l'après *girl*, qui tendent, par ce procédé, à la sexualisation exacerbée des femmes coréennes occidentalises pour signifier les contradictions morales de l'époque. Avec une volonté similaire, le film contient un pastiche, opérant par dilatation, de la langoureuse scène de baiser entre Burt Lancaster et Deborah Kerr, sur une plage d'Hawaï, dans *Tant qu'il y aura des hommes* (1954) de Fred Zinnemann.

Selon Françoise Zamour, le procédé de dilatation « conduit le cinéaste [...] à travailler à partir d'un ou plusieurs éléments de films [...], dont il augmente l'importance jusqu'à parfois en faire le sujet même d'un film [...], ou à les dupliquer et les multiplier de manière insistante dans son "hyperfilm"¹ ». La reprise d'une scène de baiser iconique permet à Shin Sang-ok de porter un jugement sur la société coréenne. Dans la séquence originelle, les personnages Milton Warden et Karen Holmes s'embrassent une première fois dans le sable, se relèvent, s'éloignent du rivage, et s'allongent à nouveau sur le sol afin de poursuivre leur étreinte. Ce baiser très suggestif se trouve repris et diffracté dans deux séquences de *Flower in Hell* avec les personnages de Sonya et de Yeong-sik.

Dans la première séquence, le couple est cadré de profil, allongé dans l'herbe, et s'embrasse langoureusement, comme dans la première partie du baiser de la scène matricielle (Figure 46), si ce n'est que l'on passe du plan d'ensemble du film américain – montrant des corps – à un plan rapproché moins charnel, mettant l'accent sur des visages. Puis Yeong-sik formule le désir d'épouser Sonya, lorsque sa situation financière le lui permettra, mais la jeune femme élude, et manifeste implicitement le désir de conserver sa liberté.

La seconde séquence reprend le cadre en bord de mer et la succession des actions, mais les découpe, et rejoint cette fois davantage la sensualité du film américain. Alors que Sonya est allongée sur le sable, Yeong-sik arrive et s'installe près d'elle, comme Milton Warden avec Karen Holmes (Figure 47), mais au lieu de s'embrasser, ils nagent jusqu'à la barque située près du récif. Une fois à bord, ils reprennent leur étreinte, dans une position et un cadrage semblables à ceux des personnages américains (Figure 48), l'acte sexuel étant ensuite suggéré par un plan moyen sur le bateau qui se met à tanguer (Figure 49).

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 104.

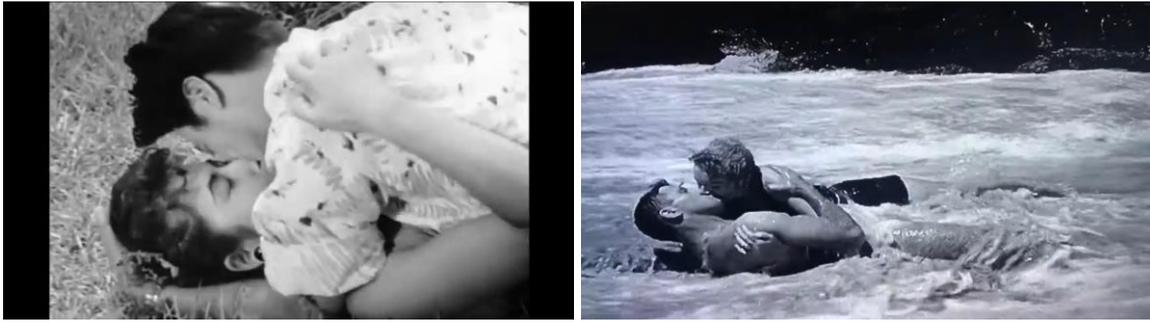


Figure 46 : À gauche, la première séquence de baiser entre Sonya et Yeong-sik ; à droite le baiser de *Tant qu'il y aura des hommes*.

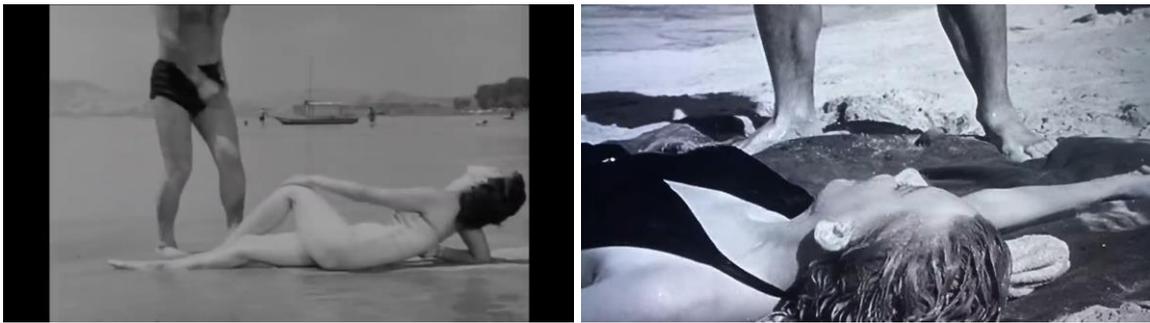


Figure 47 : Les étapes successives. Le personnage masculin arrive après le personnage féminin dans les deux séquences.

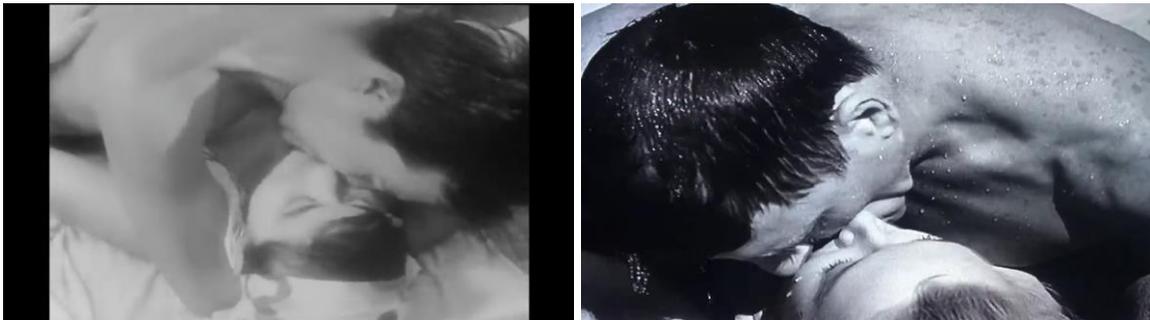


Figure 48 : Deux positions et deux cadrages similaires.



Figure 49 : L'objet métonymique suggérant la relation sexuelle.

Avec ce dernier plan, Shin Sang-ok rend compte de ce qui ne peut pas être montré en raison du Code Hays¹ des États-Unis, et mène néanmoins le propos initial à son terme : l'acte sexuel est consommé hors mariage. Il transgresse alors les tabous du cinéma américain, dont il reprend un fragment qu'il travaille par l'hyperbole, et exacerbe ainsi l'imaginaire qui entoure la liberté occidentale. Une fois de plus, la liberté sexuelle se trouve explicitement associée à une image de l'Occident, et le personnage de Sonya apparaît comme une femme à la fois désirable, désirante, mais déchue, dans la mesure où elle a délaissé une chaste identité coréenne au profit de sa liberté. Le personnage concentre alors toutes les tensions morales tenant aux rapports de domination masculine, et qui se jouent *via* le statut de femme fatale – archétype du film noir hollywoodien – que le récit lui octroie. Pour comprendre ce qu'il cristallise, il faut convoquer l'analyse de Jean-Pierre Esquenazi :

La femme fatale, prisonnière du regard des hommes et déliée de toute obligation, souvent cruelle et toujours séductrice, éternellement condamnée à mort, conduit la narration vers la débâcle et la ruine. Mais elle laisse entrevoir la voie étroite d'une liberté difficilement conquise face une organisation sociale agressive².

Sonya s'associe dans le même temps à la séduction et à la débâcle, qui sont nécessairement sous-tendus par le comportement libre de la femme. Elle ne peut donc pas correspondre aux attentes de la société confucéenne. Elle se trouve aliénée par la négation sociale de son désir d'émancipation, qui se projette jusque dans son corps, contamine les personnages qui l'entourent, et les mène eux aussi à leur perte. Elle permet ainsi d'évoquer toutes les contradictions du phénomène de transition de cette époque, concernant les relations entre hommes et femmes.

Les pastiches occidentaux dans le cinéma coréen des années 1950 constituent une mise en abyme du désir – conscient ou inconscient – de faire partie du Monde Libre. C'est la raison pour laquelle les univers de certains cinéastes peuvent souvent sembler éminemment familiers. Cette génération de réalisateurs a étudié les formes et images de l'Occident au point de les imiter de façon très précise. Christina Klein ne manque pas de rappeler à quel point « les

¹ Le *Motion Picture Production Code*, dit « code Hays », désigne des règles de production du cinéma américain, établies en mars 1930, et appliquées de 1934 à 1966. Ce code d'autocensure vise à réguler le contenu des films, et « contrer les tentatives d'instauration d'une censure fédérale aux États-Unis » en établissant ce qui porte atteinte aux valeurs morales des spectateurs. La sympathie du spectateur ne doit jamais être jetée du côté du crime, des méfaits, du mal ou du péché : « Le code veille au traitement du crime, de la drogue, de la sexualité, ainsi qu'à la décence des costumes et du langage ou au respect de la religion et des sentiments nationaux. Il a pour effet d'inciter les [cinéastes] à développer l'art du sous-entendu » (Marie-Thérèse Journot, « Code Hays », *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2019, p. 39).

² Jean-Pierre Esquenazi, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif* [version numérique], Paris, CNRS éditions, 2012, p. 20.

cinéastes coréens ont adopté ces films hollywoodiens comme sources d'innovations, les traitant comme des manuels stylistiques et des guides d'écriture de scénarios¹ ». L'imitation a donc d'abord une portée didactique.

C'est ainsi que la séquence d'exposition de *Pure Love* (1957) apparaît presque comme du plagiat par anticipation de celle de *Mirage de la vie* (1959) de Douglas Sirk², influence rétrospective d'un cinéaste dont l'œuvre a visiblement imprégné l'imaginaire de Han Hyeongmo. Le choix du cadre, la situation présentée, ainsi que les ressemblances esthétiques et iconographiques avec d'autres de ses films le laissent en effet à penser. Pierre Bayard, qui a théorisé le concept de plagiat par anticipation dans la littérature, affirme que :

S'il n'est jamais possible d'être assuré d'identifier avec certitude les écrivains de l'avenir et moins encore de décrire leurs œuvres avec précision, on peut cependant faire l'hypothèse que celles-ci se laissent appréhender par les traces discrètes qu'elles laissent dès maintenant dans les œuvres auxquelles nous avons accès³.

Le cinéma a, lui aussi, la capacité de créer des imaginaires stylistiques. Ainsi, dans *Mirage de la vie*, tout commence dans une station balnéaire pleine de monde – Coney Island, près de New York –, où le personnage de Lora Meredith (Lana Turner) entre en scène, vêtue d'une robe d'été et d'un foulard sur la tête, en arpentant en vain la plage à la recherche de sa fille. L'intrigue de l'hyperfilm⁴ (par anticipation) coréen s'ouvre également sur un ensemble de plans montrant une station balnéaire (Figure 50), mais la situation matricielle est diffractée, avec l'ajout d'un élément perturbateur : une noyade.

En effet, après plusieurs plans montrant le personnage d'In-sun faisant du ski nautique à l'arrière d'un hors-bord, des exclamations sur la plage signalent qu'elle est en train de se noyer. C'est le héros, Mun-seon, qui vient à son secours, suite à quoi la jeune femme passera, elle aussi, plusieurs jours à arpenter la plage à sa recherche, vêtue d'une tenue semblable à celle de l'actrice américaine, le premier jour (Figure 51).

¹ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, op. cit., p. 132, traduction personnelle de "Korean filmmakers embraced these Hollywood pictures as sources of new ideas, treating them as style manuals and storytelling guides".

² *Mirage de la vie* (1959, *Imitation of Life*, 2h05) est le dernier film en couleurs réalisé par Douglas Sirk (1897-1987). Certains des grands films du cinéaste américain : *All I desire* (1953), *Le Secret magnifique* (1954), *Tout ce que le ciel permet* (1955), *Demain est un autre jour* (1956), *Écrit sur du vent* (1956), *Les Amants de Salzbourg* (1957), *Le Temps d'aimer et le temps de mourir* (1958).

³ Pierre Bayard, *Le Plagiat par anticipation* [version numérique], Paris, Minuit, 2012, p. 134.

⁴ Nous appliquons le concept de l'hypertexte de Gérard Genette (*Palimpsestes*, op. cit., p. 13) au cinéma. L'hypertexte est le texte B dérivant d'un autre texte A qui le précède (hypotexte).



Figure 50 : *Mirage de la vie* (à gauche), *Pure Love* (à droite). Malgré une nette différence de densité de population, les compositions de cadrages sont relativement similaires. La partie gauche supérieure laisse apercevoir des commerces dans les deux cas, et l'horizon est cadré au même niveau.



Figure 51 : Lora Meredith (à gauche) et In-sun (à droite). Chacune est vêtue d'une robe d'été et d'un foulard dont la couleur se fond dans la chevelure.

Dans *Pure Love*, l'action est diffractée au milieu d'un ensemble d'éléments rappelant des situations du *Secret Magnifique* (1955) du même Douglas Sirk¹ – sorti deux ans avant le film de Han Hyeong-mo. L'intrigue américaine s'ouvre sur l'accident de hors-bord de Bob Merrick, ce qui provoque la rencontre avec Helen Philipps, tout comme la noyade permet à In-sun de faire la connaissance de Mun-seon. L'accident n'est pas l'unique cliché-situation que Han Hyeong-mo semble reprendre au film de Douglas Sirk, puisque Mun-seon se trouve, à la suite d'un incident, atteint de cécité, ce qui permet à un tiers personnage de profiter de sa faiblesse, comme dans le cas d'Helen Philipps, elle aussi devenue aveugle.

Ces éléments nous permettent d'apprécier le degré de connaissance de Han Hyeong-mo des films de Douglas Sirk, et plus généralement de l'influence des œuvres cinématographiques américaines. Qu'elle se fasse de manière consciente ou inconsciente, l'intégration de procédés filmiques ou de simples images hollywoodiennes témoigne d'un enthousiasme évident pour cette nouvelle cinématographie, et cela, malgré les évidentes contradictions avec la pensée traditionnelle coréenne. Ces œuvres ne sont toutefois pas les

¹ *Le Secret magnifique* (1955, *Magnificent Obsession*, 1h48), film de Douglas Sirk qui reprend le film du même nom de John Stahl (1886-1950), adaptation d'un roman de Lloyd C. Douglas.

seules à avoir imprégné le cinéma de cette époque, et il faut notamment citer le néoréalisme italien, dont l'esthétique infuse par touches dans le cinéma classique coréen.

1.2.2. Le néoréalisme coréen ou la misère latente des images

Comme le relève Antoine Coppola, en calquant les modes de représentation du cinéma classique hollywoodien, et en élaborant des constantes narratives, les cinéastes coréens des années 1950-60 se sont peu à peu dotés d'une forme d'académisme comparable à celle contre laquelle les « Jeunes Turcs¹ » (pour s'opposer à l'académisme désigné comme un empire) de la Nouvelle Vague française s'étaient érigés :

D'un point de vue esthétique, le cinéma des années 50-60 en Corée était l'équivalent de notre période de « qualité française ». [...] Comme en France, on n'y lisait que peu la situation – socialement dramatique – du pays, qui allait aboutir à la révolution étudiante et au coup d'état militaire de 1961².

Il souligne par-là que le cinéma coréen de cette époque peine à laisser transparaître, sur le plan esthétique, une réalité sociale que les cinéastes veulent traiter à travers les thèmes. L'auteur rappelle que « le pays a été ravagé par la guerre. Il y a des millions de sans-abris, des centaines de milliers de familles déchirées par la séparation du pays, des centaines de milliers de soldats estropiés à vie³ ».

Or, l'ambiance édulcorée des films urbains tend à faire oublier ces conditions de vie, et c'est la sortie d'*Une Balle perdue* (1961) de Yu Hyeon-mok qui va en faire prendre conscience. L'œuvre déplace en effet la représentation dans le quotidien d'après-guerre, avec son lot de misères, avec de pauvres personnages errant au cœur d'une ville labyrinthique à même de broyer leurs plus minces espoirs. Le cinéaste est ainsi devenu le père ou « le parrain » du néoréalisme coréen⁴.

Kim Han Sang affirme en effet que « plusieurs scènes d'extérieur utilisant des lieux réels témoignent [...] de l'influence stylistique du néoréalisme italien », et « Kim [Ki-young] se souvient que certaines conditions sociales [...] étaient similaires à celles qui ont favorisé le néoréalisme italien après 1945 », et que « en 1954, le néoréalisme était d'actualité pour la

¹ François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques Rivette, Claude Chabrol, Éric Rohmer, Pierre Kast et Jacques Doniol-Valcroze (critiques aux *Cahiers du cinéma*), mais encore Agnès Varda, Jacques Demy, Jean Rouch, Jacques Rozier, Jean-Daniel Pollet, Chris Marker et Alain Resnais.

² Sidy Sakho, « Entretien avec Antoine Coppola », *Il était une fois le cinéma*, 22 juillet 2008, <https://www.iletaitunefoislecinema.com/cinema-coreen-entretien-avec-antoine-coppola/>, consulté le 04/10/2022.

³ Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004, p. 183.

⁴ « Un réalisateur comme Yu Hyun-mok [...], le parrain du réalisme en Corée, a tout simplement inventé le néoréalisme coréen dans son film *Obaltan* en 1961 » (Sidy Sakho, *op. cit.*).

critique cinématographique coréenne¹ ». L'influence du néoréalisme italien n'est guère surprenante, dans la mesure où les deux contextes présentent effectivement des points communs dans lesquels certains ont pu se reconnaître : la misère d'après-guerre, la mise à mal de la figure patriarcale, la volonté de s'opposer à un système de représentations hors-sol, ou les contraintes matérielles et économiques amenant souvent à tourner hors des studios. Steven Chung évoque le succès mondial de films tels que *Rome, ville ouverte* (1945) de Roberto Rossellini, ou *Le Voleur de bicyclette* (1948) de Vittorio De Sica, qui ont pu influencer Yu Hyeon-mok et Shin Sang-ok pour *Une Balle perdue* et *Flower in Hell*². Nous verrons à quel point les thèmes du film de Yu Hyeon-mok, ainsi que les partis pris esthétiques rappellent fréquemment ceux du néoréalisme italien, faisant contrepoint aux imaginaires véhiculés par les œuvres de l'époque.

Une Balle perdue met en scène le quotidien d'après-guerre d'une famille de réfugiés du Nord, et la misère des bidonvilles de Séoul. Cheol-ho cohabite avec ses deux frères, Min-ho et Yeong-ho, et sa sœur cadette, Myeong-sook. Devenue folle, leur mère passe ses journées alitée, et ne sait plus dire que « *Kaja* », une expression ambiguë qu'elle répète inlassablement, et pouvant signifier à la fois « Allons-y », « Partons », « Fuyons », voire « Rentrons »³. Cheol-ho qui travaille en ville comme comptable est marié, père d'une petite fille, et sa femme est à nouveau enceinte. Il souffre d'une terrible rage de dents qu'il n'a pas les moyens de faire soigner, parce qu'il porte déjà une famille à bout de bras. Jour et nuit, sa femme s'occupe du foyer, tandis que son frère Yeong-ho refuse la précarité aliénante du salariat, préférant la facilité et le spectaculaire (on lui propose un rôle d'acteur), et que la sœur Myeong-sook finit par se prostituer lorsque son fiancé l'abandonne. Quant à Min-ho, le plus jeune frère, il arrête l'école pour vendre des journaux. Au fil du récit, la pauvreté ambiante, le traumatisme récent dû à la guerre, et le dévoilement du caractère illusoire du rêve capitaliste conduit les personnages au désespoir.

Yeong-ho finit par cambrioler une banque, mais se fait arrêter, et est condamné à mort, pendant que Cheol-ho perd sa femme, qui meurt de faim et d'épuisement en couches. Le film

¹ Han Sang Kim, "Kim Ki-young at the Intersection of Cold War Alliance, National Reconstruction and the Artistic Impulse", in Chung-kang Kim (dir.), *op. cit.*, p. 28, traduction personnelle de "several outdoor scenes using real locations [...] display the stylistic influence of Italian neo-realism", "Kim [Ki-young] remembers that there were certain social conditions [...] that were similar to those that fostered Italian neo-realism after 1945" et "in 1954, neo-realism was of topical interest to Korean film criticism".

² Steven Chung, "*Flower in Hell* (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 138.

³ Il est possible que cette expression ait encouragé la censure du film en 1962, dans la mesure où l'ambiguïté qu'elle recèle peut être perçue comme le désir de fuir le régime.

se termine sur l'errance de l'époux endeuillé, qui monte à bord d'un taxi, après s'être fait arracher les dents pourries qu'il n'a pas pu faire soigner. Lorsque le chauffeur lui demande où il souhaite se rendre, il finit simplement par répéter : « *Kaja* », avant de perdre connaissance. Le chauffeur déclare alors que Cheol-ho est « comme une balle perdue », ce que le protagoniste répète en voix-off, et l'errance se prolonge indéfiniment *via* l'incertaine trajectoire qu'emprunte le héros.

Comme le remarque Kelly Y. Jeong, le film est moderne en ce qu'il offre le récit d'« un individu contemporain dans sa relation antagoniste à la société¹ », mais il l'est également dans sa conception formelle, elle-même antagoniste par rapport à celles de l'époque. Plus qu'un film de rupture, *Une Balle perdue* présente une critique acerbe et crue de la société et des représentations sociales. Son autoréflexivité transparait dans l'esthétique générale, mais aussi dans le rapport qu'entretient Yeong-ho avec la représentation spectaculaire du monde. Pour Yu Hyeon-mok, il s'agit de gratter le vernis des images édulcorées du cinéma coréen d'après-guerre, pour dévoiler les facettes les plus sombres de la réalité du monde moderne. L'un des principaux thèmes est l'absence de reconnaissance des soldats vétérans, montrée par l'échec de la société à les réintégrer dans un système qui promet le salariat, en promettant par ailleurs une abondance qui s'avère inaccessible.

L'absence de reconnaissance se manifeste lors de plusieurs séquences dans lesquelles Yeong-ho et ses amis vétérans et blessés de guerre se soûlent dans des bars, et s'autoproclament ironiquement « les bons à rien » de la société. Comme dans le néoréalisme italien, Yu Hyeon-mok entend dénoncer une réalité en donnant la parole aux sans-noms, si l'on en croit Philippe Fraisse : « il y a dans les images des pauvres que nous a livrées le néoréalisme [italien] comme une apostrophe, un cri, voire une flopée de jurons lancés à l'encontre de l'ordre social et de l'insondable bêtise bourgeoise. [...] À défaut d'avoir, les pauvres sont² ». Les deux séquences que nous voulons analyser trahissent ainsi le désir de Yeong-ho d'*être* dans la société, et non plus masqué derrière sa façade.

Dans la première scène, Yeong-ho a rendez-vous avec son amie Miri, qui travaille dans l'industrie du cinéma, et souhaite lui confier le rôle d'un vétéran de guerre, le personnage ayant exactement la même blessure que lui. Lorsqu'il découvre le scénario, Yeong-ho sort de ses gonds, parce qu'il comprend que l'intrigue mélodramatique ne fera que capitaliser sur sa

¹ Kelly Y. Jeong, "Aimless Bullet (1961) Postwar Dystopia, Canonicity, and Cinema Realism", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 163, traduction personnelle de "a contemporary individual in his antagonistic relationship to society".

² Philippe Fraisse, « Sortir du néoréalisme », *Positif*, n°629-630, juillet-août 2013, p. 42.

souffrance, tout en continuant à taire l'oubli dans lequel lui et ses semblables sont relégués. Dans le scénario, le personnage blessé par balle est abandonné par le médecin de l'armée, mais grâce au soutien d'une infirmière et à sa « force mentale », il surmonte l'épreuve. Il s'agit de valoriser une souffrance qui n'est pas récompensée dans le monde réel.

Une réplique suffit à éclairer les motivations de Yeong-ho. Il vient d'être arrêté suite au cambriolage d'une banque, et Cheol-ho lui rend visite au commissariat. Yeong-ho lui annonce que sa pendaison est prévue pour le lendemain, et il ajoute : « J'espère qu'il y aura une grande foule », réaffirmant ainsi son désir d'être vu, et, par extension, d'offrir le spectacle interdit des héros sans-noms délaissés après la guerre.

Antoine Coppola remarque par ailleurs que le contraste entre les décors de jour et de nuit traduit la mise en abyme d'une façade attrayante masquant la misère sociale : « le jour, les rues de la nouvelle société faite d'apparences aveuglent par trop de lumière. La nuit, l'obscurité masque la réalité des bidonvilles et des rapports de force sociaux¹ ». Dans les deux cas, le film souligne la volonté de cacher une réalité que la caméra s'efforce pourtant de scruter. C'est aussi ce qu'analyse Cho Eun-sun, lorsqu'elle remarque les efforts déployés pour mettre en valeur le perpétuel détournement du regard : « Ce film [...] est, pour être profondément ironique, animé par la volonté de ne pas voir² » la réalité en face. En d'autres termes, *Une Balle perdue* est un film sur le déni des conséquences de la guerre, et le déni de l'illusoire promesse du capitalisme que portent les représentations classiques.

Le jour, les plans sur la ville mettent l'accent sur un monde inaccessible pour Cheol-ho, même par sa force de travail. Une fois vampirisé par sa journée de travail, il doit rentrer à pied, et subir de plein fouet la réalité de sa condition à travers l'attrait matérialiste que provoque l'étalage omniprésent de marchandises, comme le souligne Antoine Coppola :

Son trajet le mène tous les jours devant les vitrines exposant la nouvelle marchandise moderne alors qu'il n'a pas les moyens de se faire soigner des dents qui le torturent. [...] La nouvelle société est une société d'apparences dans laquelle le soulagement de la vie misérable de la majorité est érigé en promesse permanente qui permet de faire de cette misère un élément normal du fonctionnement social³.

Le détail du trajet effectué par Cheol-ho pour rentrer du travail montre successivement la façade et son envers. Chaque jour, son regard est attiré par la luxueuse vitrine d'un monde dont il est exclu, et il regagne son foyer au prix d'une éprouvante traversée au cœur du

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 185.

² Eun-sun Cho, "The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity", in, Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), op. cit., p. 106, traduction personnelle de "This film [...] is, to be profoundly ironic, driven by the will not to see reality".

³ Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique*, op. cit., p. 184.

bidonville ironiquement nommé « Village de la Libération ». Les mesures délabrées construites sur des pentes – leur conférant une dérangement instabilité visuelle – contrastent avec le paysage urbain aux échoppes bien approvisionnées, et à l’aisance des déplacements sur les routes bétonnées. La contrainte du trajet s’observe dans la lourde démarche de Cheol-ho, fatigué par les montées qu’imposent les pentes – mises en valeur par la profondeur de champ et l’angle de la caméra en légère contre-plongée – et la petite échelle qui mènent à sa maison. Cette lourdeur est renforcée par les fondus enchaînés qui dilatent le temps de ses déplacements, et appesantissent les étapes de l’itinéraire.

L’intérieur à peine éclairé de son foyer contraste avec la lumière éblouissante de la ville, et souligne une réalité masquée dans les recoins obscurs du monde. Quant aux séquences de nuit, elles montrent l’envers que la modernité cache en son sein. On y voit les « bons à rien » noyer leur désarroi dans l’alcool, et les jeunes femmes vendre leur corps aux soldats américains. Cho Eun-sun remarque que la trajectoire de Yeong-ho est régie par les codes du film noir et du film de gangster (présence d’une femme fatale, héros déchu, cambriolage), « un genre qui s’adresse [...] au malaise propre à l’Amérique d’après-guerre¹ », ce qui suggère un lien entre la misère et l’occidentalisation. Le clair-obscur des séquences nocturnes permet de renforcer l’atmosphère de fatalité, et de nourrir les ténèbres d’une société dans laquelle la lumière ne parvient plus à pénétrer.

À partir de ces procédés, Yu Hyeon-mok présente le reflet déformé que l’industrie du cinéma appose à la réalité. Toutefois, il ne se contente pas de critiquer les formes dominantes, mais il y oppose les siennes. *Une Balle perdue* est souvent considéré comme l’apogée du réalisme coréen². À l’esthétique dominante proche d’un académisme, se substitue un rythme lent et pesant mis au service d’un quotidien mortifère. Kelly Y. Jeong évoque l’influence de Vittorio de Sica, revendiquée par Yu Hyeon-mok : « Selon ses propres souvenirs, des exemples de films néoréalistes italiens tels que *Le Voleur de bicyclette* (Vittorio de Sica, 1948) l’ont marqué de façon indélébile, et il s’est souvenu par la suite avoir voulu devenir réalisateur pour faire des films similaires³ ».

¹ Eun-sun Cho, “*The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity*”, in, Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 108, traduction personnelle de “a genre that [...] speaks to America’s own postwar malaise”.

² Kelly Y. Jeong évoque un réalisme indéniable lié à la situation traitée, présentant l’extrême pauvreté dans laquelle se sont trouvés de nombreux réfugiés coréens, après la guerre (“*Aimless Bullet (1961) Postwar Dystopia, Canonicity, and Cinema Realism*”, in Sangjoon Lee, *op. cit.*, p. 170).

³ *Ibid.*, p. 171, traduction personnelle de “According to his own reminiscence, Italian neorealist cinema examples such as *Bicycle Thieves* (Vittorio De Sica, 1948) made an indelible impression on him, as he later recalled that he wanted to become a movie director and make such films in the future”.

On notera d'abord que des liens s'observent dans l'accumulation presque absurde des malheurs subis, et dans le périple que le personnage principal doit effectuer à pieds : dans le film italien, Antonio Ricci (quarante ans) vit dans la périphérie de Rome, avec sa femme Maria et deux enfants. Au chômage depuis deux ans, il trouve enfin un emploi de colleur d'affiches, à condition d'avoir une bicyclette. La sienne étant au mont-de-piété, sa femme troque trois paires de draps pour la récupérer. Le lendemain matin, il se rend à son travail avec son fils de sept ans, qui lui-même travaille dans une station-service – dans *Une Balle perdue*, Min-ho, le frère cadet de Cheol-ho arrête l'école en cachette pour vendre des journaux. Lors de sa tournée, la bicyclette est volée, anéantissant ses espoirs, et il se lance dans une longue et vaine course-poursuite du voleur et / ou de la bicyclette dans les rues de Rome.

Une influence se perçoit également dans les procédés de mise en scène que décrit cette fois Cho Eun-sun, dans « *The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity* » :

Ses images sont le plus souvent cadrées en plan d'ensemble et avec une extrême profondeur de champ, si bien que les personnages deviennent souvent méconnaissables, petits et débordés dans la mise en scène. Les plans montrant des humains sont cadrés de telle sorte qu'ils n'apparaissent pas comme spectaculaires ou n'intimident pas le spectateur en étant « hors du commun »¹.

C'est donc, d'une part, sa propension à filmer les sujets de manière ordinaire, ou « l'abandon de toutes références au spectacle cinématographique traditionnel² », qui fait que le cinéaste coréen s'inscrit dans le sillage des néoréalistes italiens. Pour ce faire, il recourt à une forte profondeur de champ, et à des échelles de plans lui permettant de cadrer le sujet avec son environnement, leur conférant une dimension parfois quasi documentaire. D'autre part, Lee Young-il souligne que la recherche de réalisme passe par la création d'une atmosphère prise en charge par les images et les sons :

Yu [Hyeon-mok] a montré la reconfiguration du principe même de l'image cinématographique sur la base de la conscience profonde de l'existence des êtres humains à travers la composition des cadres soulignée par la profondeur de champ, l'organisation métaphorique de l'image cinématographique, le montage dans les plans, les sons explosifs des avions, le bruit rugissant des trains en marche et le cris d'enfants, etc.³.

¹ Eun-sun Cho, «*The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity*», in, Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 106, traduction personnelle de «Its images are mostly rendered in long shot and with an extreme depth of field, so that the characters often become unrecognizable, small and overwhelmed within the mise-en-scène. The human images are visualized such that they don't appear as spectacle or intimidate the spectator as being 'larger than life'».

² André Bazin, « Une grande œuvre : *Umberto D* », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du cerf, 2011, p. 332.

³ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 119, traduction personnelle de «Yu showed the reorganization of film image principle on the basis of deep consciousness of existence of human beings through deep composition of focus, metaphorical arrangement of film image, montage in the shots, explosive sounds of airplanes, the roaring sound of running trains, and the crying sound of children, etc.».

L'auteur évoque l'inscription des personnages dans un environnement qui semble véritablement « habité », et qui inscrit le contexte de façon hautement signifiante *via* la présence d'objets du quotidien, du brouhaha routinier de la ville, et du spectre de la guerre qui continue de planer hors-champ. La séquence montrant Cheol-ho rentrer chez lui en rend compte. Après avoir filmé un retour proche de l'errance, la caméra s'attarde sur des détails presque anodins, qui mettent en avant la dimension quotidienne de la situation, tout en révélant la précarité de la famille. Alors qu'il s'apprête à entrer, Cheol-ho entend l'habituel « *Kaja* » de sa mère. Il s'arrête le regard vide, marque un temps et soupire avant de franchir la porte. Le plan inscrit d'emblée la lassitude, la difficulté du quotidien familial, et l'épuisement dû au trajet parcouru.

Le plan suivant filme les jambes de sa fille, qui sautille par-dessus une cordelette effilochée en chantonnant. La profondeur de champ permet ensuite à celles de Cheol-ho d'émerger depuis l'ombre d'un couloir situé au fond de la pièce. En voyant son père rentrer, la fillette se précipite pour prévenir la mère de son arrivée. Un mouvement de caméra vers le haut suit son déplacement, et dévoile une pièce attenante dans laquelle celle-ci est en train de raccommoder un vêtement. Cheol-ho passe devant sa fille, et l'angle de la caméra se déplace alors sur l'enveloppe qu'il tient dans la main, au centre du plan (Figure 52).

En un seul plan, la situation est exposée : la pauvreté est à la fois signifiée par la cordelette usée avec laquelle joue la fillette, ses chaussures trop grandes – empruntées, parce que les siennes sont trop abîmées –, et la fatigue de la mère. Le tout est orchestré par l'enveloppe qui contient le salaire du père de famille. Le plan suivant insiste sur la misère dans laquelle ils vivent (Figure 53). Cheol-ho y apparaît en plan rapproché dans la moitié gauche de l'écran, les traits dirigés vers sa mère alitée, dans la partie droite du cadre. Il se tourne vers son épouse, et la caméra pivote pour suivre son regard, et cristallise le désarroi du protagoniste à travers un ensemble de signes qui disent tout de la détresse traversée.

Tête baissée, il tend à sa femme le maigre salaire gagné, et l'image prend soin de souligner la contiguïté entre l'argent qu'elle met dans sa poche et son ventre arrondi de femme enceinte. On aperçoit ensuite le geste furtif de l'époux qui porte la main vers sa mâchoire, douloureux rappel de son hésitation devant le cabinet dentaire. La fillette entre ensuite dans le plan, et lui annonce fièrement que l'oncle Yeong-ho a promis de lui acheter de nouveaux vêtements, ce qui convoque indirectement le stand où le père s'est arrêté en rentrant du travail, et où il a renoncé, faute de moyens, à acheter des chaussures neuves pour sa fille.



Figure 52 : Le retour de Cheol-ho.



Figure 53 : Cheol-ho confie, tête baissée, son maigre salaire à son épouse.

Le plan suivant comprend un sur-cadrage, et montre la grand-mère agonisant au premier plan, pendant que Cheol-ho, épuisé, se laisse tomber sur l'estrade en arrière-plan en écoutant sa fille (Figure 54). Très enthousiaste, elle lui annonce que Yeong-ho a promis de l'emmener dans un centre commercial, et la discussion est subitement interrompue par les « *Kaja* » de la grand-mère qui s'intensifient. Alors que la fillette s'apprête à la regarder, Cheol-ho attrape son visage dans un geste protecteur, comme pour l'empêcher d'en être témoin. Le sur-cadrage tend à représenter métaphoriquement la misère qui entoure la famille, depuis la guerre. En effet, c'est le premier plan, occupé par la grand-mère, qui encadre le quart d'écran auquel les deux autres personnages ont droit. Or, sa maladie est intimement liée au traumatisme de la guerre, et semble peser sur toute la famille.



Figure 54 : Cheol-ho préserve sa fille de la vision de leur misère.

La séquence s'achève par un plan montrant la mère en train de laver des vêtements, et regardant tristement sa famille hors-champ (Figure 55). Le désordre environnant offre, là aussi, un ancrage dans la réalité quotidienne. C'est l'un des traits propres au néoréalisme italien que Roland Schneider avait décelés dans *Ossessione* (1943) de Luchino Visconti, considéré par certains comme le premier film du mouvement : « ce qui est résolument novateur, c'est le réalisme social des quelques scènes de foules [...] et la densité des objets, tels les saucissons suspendus au plafond ou les victuailles qui traînent sur la table de la cuisine¹ ». La séquence entière regorge de ces signes du quotidien, de la corde usée à la tresse d'ail accrochée au mur, en passant par les vêtements suspendus au-dessus du lit de la grand-mère. Tout se passe comme si le spectateur faisait « irruption dans une vie quotidienne préexistante² ».

La situation présentée peut, par ailleurs, faire écho à la séquence du réveil de la jeune bonne dans *Umberto D* (1952) de Vittorio De Sica qu'André Bazin a analysée pour son découpage d'actions quotidiennes en « succession des instants concrets de la vie, dont aucun

¹ Roland Schneider, « *Ossessione*, acte de naissance du néoréalisme italien », in René Prédal (dir.), *CinémAction*, n° 70, *Le Néoréalisme italien*, 1994, p. 43.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op. cit., p. 11.

ne peut être dit plus important que l'autre¹ ». Cette séquence d'*Une Balle perdue* fonctionne, elle aussi, sur le principe d'une succession d'actions minimales inscrivant néanmoins toute une série de liens de cause à effet. On retrouve en outre, dans les deux séquences, une femme enceinte dans un milieu précaire, et dont l'avenir s'annonce incertain. Gilles Deleuze écrit au sujet de la séquence d'*Umberto D* : « Et ses yeux croisent son ventre de femme enceinte, c'est comme si naissait toute la misère du monde² », et c'est ce qui se produit lorsque la tête baissée de Cheol-ho « rencontre³ » le ventre de sa femme, et son maigre salaire.



Figure 55 : L'épouse de Cheol-ho poursuit son labeur quotidien.

À l'instar d'une partie des œuvres néoréalistes italiennes, *Une Balle perdue* met en scène la crise du patriarcat. En effet, dans le cinéma coréen de cette époque, l'impuissance (souvent financière) du père par rapport au foyer familial constitue une métaphore fréquente de la perte de souveraineté au profit des Américains, laquelle entre aussi en résonance avec l'extrême pauvreté du pays. En ce sens, la séquence finale est régie par un fort relâchement du lien sensori-moteur, qui témoigne d'une totale incapacité à pouvoir agir, à travers quatorze longues minutes montrant l'errance de Cheol-ho dans les rues de Séoul.

Après la mort de son épouse et la condamnation du frère, le héros arpente un ensemble d'espaces auxquels il semble totalement étranger. Les cadrages mettent en valeur sa perception d'un monde aussi malade que son corps déphasé, à partir de cadrages expressifs (grands angles, plongées prononcées, cadrages obliques, angles incongrus) qui témoignent de sa subjectivité. Il quitte la morgue, passe de paysages en ruines – témoignages visuels de la guerre – à des rues commerçantes qu'il traverse comme absent. Cet effet est renforcé par un travelling latéral qui montre des marchandises flamboyantes dans des vitrines qu'il semble ne pas réellement voir, mais dont il ne parvient pas à détacher le regard (Figure 56).

¹ André Bazin, « Une grande œuvre : *Umberto D* », *op. cit.*, p. 333.

² Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 10.

³ *Ibid.*



Figure 56 : Cheol-ho se comporte comme un zombie, à la fois mort et vivant, il reste instinctivement aliéné aux objets que la société l'a conditionné à désirer.

Son errance est brièvement interrompue lorsqu'il se rend chez le dentiste pour arracher l'une de ses dents cariées. Malgré l'insistance de Cheol-ho, le médecin refuse de lui retirer la deuxième le même jour, jugeant que l'opération est trop dangereuse, et il invite le patient suivant à entrer. Alors qu'il s'apprête à payer, les clients suivants apparaissent en arrière-plan : un enfant pleure en appelant sa mère, à ses côtés pour le rassurer. La scène rappelle son malheur à Cheol-ho, qui se fige un instant, liasse de billets en main, et perd à nouveau pied, déposant sans le remarquer trop d'argent sur la table du dentiste. L'errance reprend dans la souffrance, jusqu'au cabinet dentaire suivant, où il fait arracher son autre dent.

Saisi par une douleur psychique qu'il exprime à travers son corps par la douleur physique (arrachage des dents), Cheol-ho titube comme un somnambule, l'échine courbée, le pas lourd. Tout se passe comme le décrit Gilles Deleuze : « les événements [...] concernent à peine ceux à qui ils arrivent¹ », et le personnage marche au milieu d'une route passante, perdant l'équilibre à chaque pas. Il se trouve nez-à-nez avec son frère Min-ho qu'il ne reconnaît pas, et finit par monter dans un taxi après avoir déambulé pendant une durée incertaine.

Durant la séquence entière, il accuse le coup de son échec en tant que chef de famille, et incarne le héros émasculé – le pendant de l'après *girl*. Il n'est pas parvenu à assurer la survie des siens, et erre dans une ville qui apparaît comme labyrinthique, piégé dans sa torpeur. Lorsque le chauffeur lui demande où il souhaite se rendre, il indique trois destinations successives : son village, l'hôpital où se trouve son nouveau-né, et le commissariat de police. Chaque changement de cap est signifié par un plan sur l'extérieur de la voiture, qui montre que le personnage tourne littéralement en rond.

Il finit simplement par dire au chauffeur de reprendre la route (« *kaja* »), et perd connaissance sur le siège arrière, se laissant emporter vers une destination hasardeuse. Son

¹ *Ibid.*

échec est admis par la voix-*off* finale de Cheol-ho, qui capitule, au moment de s'évanouir : « Il faut que je sois un fils, un époux, un père, un frère, et un comptable... Je dois être tant de choses à la fois. Peut-être avez-vous raison. Je suis peut-être une balle perdue créée par Dieu. Je ne sais pas où je devrais aller, mais il faudrait que j'aie quelque part ».

En somme, les liens sensori-moteurs s'effritent à travers l'affaiblissement progressif de ses capacités motrices : la déambulation de Cheol-ho s'affaiblit à mesure que le jour décline, et il finit par prendre un taxi, incapable de marcher et, finalement, de prendre une décision. L'errance du protagoniste absorbe l'impuissance de la figure patriarcale dans un système capitaliste favorisant les inégalités sociales, et aliénant l'individu.

Ainsi, Yu Hyeon-mok offre une œuvre néoréaliste aussi bien dans sa vocation – critique d'une façade mensongère de la société coréenne – que dans l'esthétique – inscription du récit dans une réalité quotidienne – et les thèmes abordés : chute du patriarcat, et avec lui, de tout le microcosme familial, voire sociétal. Tous ces éléments s'insèrent, en outre, dans une réalité éminemment contemporaine, qui contribue au réalisme du film. En témoignent la présence de la femme pendue avec son enfant, analysée plus haut comme un non-événement, transcrivant la cruauté du quotidien, mais encore l'irruption d'une foule de manifestants dans laquelle se cache Yeong-ho pendant sa fuite, et qui fonctionne comme une allusion à l'actualité brûlante : la révolution étudiante contre le régime de Lee Seung-man, l'année de sortie du film.

Une Balle perdue tranche effectivement avec les réalisations de ces années par un pessimisme assumé et qui lui vaudra la censure en 1962. Au regard de cette œuvre, nous décelons cependant des traces antérieures de l'influence du néoréalisme italien, souvent utilisées pour mettre en scène le fatalisme associé à des individus qu'aliène l'avènement du capitalisme occidental.

Dans le cinéma coréen des années 1950, la banalité du quotidien est traitée avec autant d'importance que n'importe quel autre sujet, et se charge systématiquement de significations. Par exemple, Kathleen McHugh relève que le travail domestique y est toujours opposé aux loisirs, qui ont lieu à l'extérieur¹, si bien que les deux pôles spatiaux (intérieur / extérieur) incarnent respectivement la tradition et la modernité. Le quotidien fait partie intégrante des représentations parce qu'il est au centre de bouleversements sociaux qu'il permet de rendre très concrets.

¹ Kathleen McHugh, "South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 31.

Dans *L'Argent* (1958) de Kim So-dong, le personnage de Bong-soo vit à la campagne avec toute sa famille. Suivant l'exemple du riche propriétaire de son village, il décide de vendre son veau, et d'investir toutes ses économies dans des marchandises qu'il revendra au prix fort. Mais il se fait voler tout son argent par un couple d'escrocs. Même si l'intrigue est très différente, le vol d'un pauvre par d'autres pauvres en milieu urbain évoque encore *Le Voleur de bicyclette* de Vittorio De Sica. C'est en effet la misère et le désespoir qui conduisent les individus à blesser les autres, et à leur nuire. Rendu fou par l'injustice du monde, Bong-soo tue le riche propriétaire de son village par accident, lors d'une bagarre, tandis qu'Antonio Ricci a tenté, à son tour, de voler une bicyclette.

Pour donner un dernier exemple, le film *Romance Papa* (*Romaenseu Papa*, 1960) de Shin Sang-ok comporte des séquences d'errance pouvant faire allusion aux déambulations d'*Umberto D* de Vittorio De Sica. L'intrigue se déroule sous la forme d'un ensemble de saynètes centrées autour d'une famille connaissant le conflit entre les valeurs confucianistes et capitalistes : se marier, acheter des vêtements à la mode, vieillir, s'émanciper. Le récit permet de développer les individualités de chaque personnage tout en interrogeant le changement de paradigme. La dernière saynète concentre cependant l'essentiel de l'action, et contribue au bouleversement du microcosme familial, lorsque le père est victime d'un licenciement économique. Trop honteux pour l'avouer à ses proches, il fait semblant d'aller au travail, et erre dans la ville. Dans un premier temps, il cherche un autre emploi, puis finit par comprendre qu'il ne trouvera plus de travail à son âge.

L'esthétique, les actions et les thématiques rappellent, à plusieurs reprises, les péripéties vécues par le protagoniste éponyme du film *Umberto D*, un vieillard dont la retraite ne suffit plus pour payer son loyer. Au fil de l'intrigue, il est contraint de se dépouiller de toutes ses possessions, qu'il vend pour payer ses médicaments et son loyer. Dans *Romance Papa*, la problématique du vieillissement, déjà présente avec davantage de légèreté dans le reste du film, surgit subitement pour le protagoniste après avoir essuyé plusieurs refus d'embauche. Alors qu'il est assis sur un banc au premier plan, le cadre laisse apercevoir deux enfants se livrant un combat de lutte en arrière-plan (Figure 57), scène qui fait écho à une séquence au cours de laquelle il a perdu un combat contre son fils, et qui lui a laissé une blessure physique et narcissique.

L'écho offert par la profondeur de champ et opposant les générations rappelle le passage du temps, lequel se trouve singulièrement redoublé lorsqu'un homme assis près de lui lui demande l'heure. Le protagoniste plonge la main dans sa poche pour sortir sa montre à

gousset fétiche, puis l'interlocuteur se lève et quitte le champ. Il se retrouve seul dans un cadre, qui offre un contraste entre l'activité du monde et l'inertie du protagoniste qui s'en trouve exclu.



Figure 57 : Assis sur un banc, il aperçoit deux enfants en train de mener un combat de lutte.

Dans la séquence suivante, le protagoniste se rend chez un prêteur sur gage pour vendre ladite montre. Il ne peut en effet pas prétendre aller travailler sans ramener de salaire. La séquence fait alors écho au début d'*Umberto D*, lorsqu'Umberto tente lui aussi de vendre une montre à gousset à un camarade retraité. Tout comme son homologue italien, le protagoniste de *Romance Papa* se dépouille de ses objets les plus précieux pour pouvoir survivre.

De même, dans *Romance Papa*, les séquences d'errance en ville, ou les connaissances que le personnage croise et qui refusent d'entendre sa détresse sont autant d'étapes qui marquent l'itinéraire hasardeux du héros de Vittorio De Sica. Par chance, sa famille – alors qu'Umberto n'en a pas – découvre la vérité à temps, et chacun des membres décide de travailler en catimini pour lui permettre de sauver la face. L'un des fils décide notamment de dresser les chiens des voisins, et certaines scènes ne sont pas sans évoquer Flyke, le fidèle chien d'Umberto (Figure 58).



Figure 58 : À gauche, Bareun tente de dresser un chiot ; à droite, Umberto regagne la confiance de Flyke.

Il semble que le néoréalisme ait déjà influencé le cinéma coréen avant la sortie d'*Une Balle perdue*. Les allusions à des scènes clés du néoréalisme, et l'imitation stylistique qui s'observe dans les plans-séquences, la profondeur de champ, l'inscription des personnages

dans leur environnement comme dans le monde contemporain, et la puissance des objets du quotidien sont déjà présentes, et suivent la tradition réaliste héritée de l'époque coloniale.

Ainsi, le néoréalisme italien a contribué à façonner le réalisme coréen d'après-guerre, ce dont témoignent cette fois la présence de bâtiments en ruines ou de villes-labyrinthes qui ont pour fonction de rendre, sur le plan esthétique, la perte de repères des individus dans un monde en pleine transformation, et dans lequel ils ne trouvent plus vraiment leur place. En Corée, le néoréalisme a tout particulièrement permis de mettre le quotidien à l'épreuve du monde moderne et de la réalité sociale.

1.2.3. Le cinéma *budae jjigae* : une forme hybride pour se raconter

En Corée du Sud, le mélodrame classique puise dans tout un ensemble d'influences étrangères. Nous avons indiqué certains des emprunts venant du cinéma d'Hollywood et du néoréalisme italien, mais d'autres formes ont imprégné la cinématographie de ce pays, notamment la Nouvelle Vague française, l'expressionnisme allemand¹, mais également le cinéma Novo du Brésil², si l'on en croit Kathleen McHugh³. Cela s'explique par le faible nombre de modèles proprement coréens, susceptibles de marquer les artistes à cette période de l'histoire – sachant qu'une grande partie des films a été détruite pendant la guerre –, ce qui les a conduits à observer et à apprendre à partir de ce qui se faisait ailleurs⁴. C'est ainsi que s'est formé un cinéma *budae jjigae*, ainsi que le nomme Christina Klein, et qui consiste à s'appropriier des éléments de cinématographies étrangères, pour les adapter au contexte coréen.

Dans son analyse de *Madame Freedom*, elle évoque le pastiche hybride de formes filmiques japonaises et hollywoodiennes : « Là où Han a recouru à des décors semblables à ceux d[e Yasujirō] Ozu pour proposer une nouvelle géographie de la modernité, il a utilisé un

¹ « Le terme “expressionnisme” (*Expressionismus* en allemand) vient du salon annuel de 1911 organisé par la sécession berlinoise (*Berliner Secession*). Cet art s'oppose à l'art officiel protégé par Guillaume II, troisième empereur allemand [...]. Ce nouveau mouvement artistique est à la fois fasciné et épouvanté par les rythmes de la ville et de la modernité. Il reflète une vision pessimiste de la réalité à la veille de la première guerre mondiale (1914-1918). Deux groupes de peintres se créent : Die Brücke (Le pont) et Der Blaue Reiter (Le cavalier bleu) », site du Grand-Palais, <https://www.grandpalais.fr/fr/article/l'expressionnisme-allemand>.

² « Le Cinema Novo [1950-60] est en fait un mélange de néoréalisme italien et de nouvelle vague française, les deux courants refusant les codes éculés du vieux cinéma et désirant être en prise sur la vraie vie. De façon assez paradoxale, le premier film brésilien à recevoir la consécration internationale sera boudé par les réalisateurs du Cinema Novo », il s'agit de *O pagador de promesas (La Promesse donnée)* d'Anselmo Duarte, palme d'Or à Cannes en 1962, Brazil Selection, « Le cinéma brésilien, renouveau et dictature », <https://brazil-selection.com/informations/culture-generale/arts-bresil/cinema-bresil/cinema-novo/>.

³ Kathleen McHugh, “South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar”, in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 21.

⁴ Christina Klein, “*Madame Freedom* (1956): Spectatorship and the Modern Woman”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 112.

style hollywoodien pour exprimer le *sentiment* de modernité¹ ». Christina Klein évoque, à ce propos, la mobilité de la caméra, et sa capacité à exprimer un enthousiasme pour le mouvement et le changement, et elle montre que le mélange de ces reprises propose en fait la représentation d'une modernité propre à la Corée. Le croisement des formes lui-même retrace une histoire croisée de la Corée sous emprise du Japon (fixité), puis libérée par les Américains (mouvement). Ces emprunts traduisent l'avènement d'une nouvelle société coréenne, enthousiaste devant la perspective de se refonder selon le modèle hégémonique américain, mais qui reste néanmoins marquée par le souvenir de la guerre récente.

Outre cet exemple, les formes hypertextuelles que nous avons analysées permettent d'appréhender une partie des spécificités du mélodrame coréen. Les influences conjointes et concurrentes du néoréalisme italien et du cinéma classique hollywoodien aboutissent à une forme hybride devenant la métaphore de cette modernisation. Ainsi, les mélodrames modernes inspirés par ces deux formes importées sur le territoire permet aussi aux Coréens de « traduire en image leur extrême sentiment de désarroi dans un pays ravagé », en « puis[ant] dans les malheurs et les difficultés de l'après-guerre² », comme le relève Bastian Meiresonne. L'intégration de ces formes opérant selon un mouvement centripète s'accompagne d'un mouvement centrifuge de dissémination de la culture coréenne au cœur du Monde Libre.

L'intertextualité du cinéma permet en effet à la nation de se définir en se positionnant par rapport aux autres, ce qui lui permet de s'interroger en tant que communauté imaginaire à travers le regard (ou les formes filmiques) de l'autre. Se joue aussi ce que Sophie Rabau nomme une « réaction par rapport à l'autre qui m'a précédé et qui fait autorité³ », et dans notre cas, ces mouvements d'emprunts guettent une réaction réciproque de reconnaissance par l'autre. C'est précisément ce rapport conflictuel, entre mimésis didactique et singularisation par rapport à l'altérité, qui se joue dans les transferts culturels du cinéma coréen.

Par ces échanges, le mélodrame des années 1950-60 conserve un goût pour le réalisme – aussi bien sur les plans social et sociologique que par l'échange dialectique entre le monde et la fiction – que nous avons déjà identifié pendant l'occupation japonaise. Nancy Abelmann et Kathleen McHugh affirment même qu'« au lieu de maintenir la frontière générique entre le réaliste et le mélodramatique, entre l'expérience vécue et le récit de fiction, le cinéma sud-

¹ *Ibid.*, p. 123, traduction personnelle de “Where Han employed Ozu-like settings to convey a new geography of modernity, he used a style of cinematography poached from Hollywood to express the *feeling* of modernity”.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 96.

³ Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, *op. cit.*, p. 27.

coréen construit le mélodrame comme le mode de réalisme le plus efficace¹ ». Le style hollywoodien couplé à la présence néoréaliste du quotidien des personnages permet en effet d'ancrer plus fortement la fiction dans le monde contemporain.

Les polarités d'ordre moral, exprimées à travers les emprunts américains, se trouvent nuancées par le réalisme, et inscrites plus généralement dans une situation sociale. Comme l'affirme Françoise Zamour, « le mélodrame est essentiellement social, en ce qu'il est "au monde", toujours présent au mouvement du monde, sensible à ses changements² ». C'est ce que révèle ce cinéma hybride, qui recourt à un vaste panel de procédés stylistiques et narratifs, afin de mieux aborder les problèmes locaux. Il faut donc analyser ce que les cinéastes ont conservé (ou non) des apports extérieurs, pour mieux saisir la nature de leur engagement.

La multitude de « péripéties providentielles ou catastrophiques³ » qu'observe Jean-Loup Bourget dans *Le Mélodrame hollywoodien* surgit au cœur d'une routine coréenne devenant évidente grâce à l'omniprésence du banal et du quotidien, comme du rythme de la narration. Ainsi, le personnage est davantage montré comme étant aux prises avec cet environnement social qu'il ne l'est dans le cinéma américain, et cela se remarque plus particulièrement dans la rareté des gros plans, délaissés au profit d'échelles de plans plus larges. On sait que le gros plan a pour effet d'isoler l'individu du reste du monde, et qu'il entre, pour cette raison, en contradiction avec la prééminence du collectif sur l'individu que prône le discours confucianiste.

Parmi les rares gros plans qu'offre le cinéma coréen, trois ont retenu notre attention en raison des ruptures spatio-temporelles et affectives qu'ils induisent avec le monde de la fiction, ce qui les rend d'autant plus remarquables. Les deux premiers, qui figurent dans *L'Argent* (1958) de Kim So-dong et *Le Rêve (Kkum)*, (1955) de Shin Sang-ok, renvoient aux craintes suscitées par la modernisation. Le troisième, présent dans *La Main du destin* (1954) de Han Hyeong-mo, s'inscrit dans l'idéologie anticommuniste qu'encouragent les États-Unis.

Dans *L'Argent*, nous avons affaire au gros plan qui, selon Gilles Deleuze, « se définit, non par ses dimensions relatives, mais par sa dimension absolue ou sa fonction, qui est d'exprimer l'affect comme entité⁴ » – c'est-à-dire qu'il ne se caractérise pas spécifiquement par son échelle, mais qu'il traduit une affection seule. Revenu de son escapade en ville, Bong-

¹ Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 4, traduction personnelle de "instead of maintaining generic boundaries between the realistic and the melodramatic, between lived experience and fictional narrative, South Korean cinema construes melodrama as the most efficacious mode of realism".

² Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 281.

³ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 13.

⁴ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p. 148.

soo découvre avec horreur qu'il s'est fait voler tout son argent. La caméra cadre alors son visage en plan frontal, et la durée du plan laisse apparaître le désespoir à travers une série de micromouvements ou de spasmes qui s'emparent des traits de son visage (Figure 59).



Figure 59 : Le visage de Bong-soo après la terrible découverte.

La bande-son, qui fait retentir d'imaginaires sons de klaxons de voitures, ainsi que des bruits de raclements métalliques de trains sur des rails – c'est-à-dire quelque chose de strident, cacophonique et désagréable – extirpe brutalement le visage de Bong-soo des coordonnées spatio-temporelles de son foyer rural, pour projeter le personnage – comme le spectateur – dans un autre univers, et dans le souvenir mortifère du milieu urbain. Tout se passe comme a pu l'expliquer Gilles Deleuze dans *L'Image-Mouvement* : « Bien que le gros plan extraie le visage (ou son équivalent) de toutes coordonnées spatio-temporelle, il peut emporter avec soi un espace-temps qui lui est propre, un lambeau de vision, ciel, paysage ou fond¹ ».

Dans cette scène, c'est le son anxiogène de la ville qui convoque mentalement le lieu où s'est précédemment déroulé le vol, et se juxtapose au désespoir affiché sur le visage du personnage – devenu image-affection² – qui va emporter avec lui un lambeau sonore d'espace-temps. L'ambiance de la ville – virtuellement convoquée et de surcroît rendue

¹ *Ibid.*

² « [...] dans l'affection, le mouvement cesse d'être translation pour devenir mouvement d'expression [...]. Il n'est pas étonnant que, dans l'image que nous sommes, ce soit le visage, avec son immobilité relative et ses organes récepteurs, qui porte au jour ces mouvements d'expression, tandis qu'ils demeurent le plus souvent enfouis dans le reste du corps » (*ibid.*, p. 97).

étouffante par association avec le gros plan sur le visage désespéré – s’inscrit au sein des représentations dichotomiques rural / urbain analysées plus haut. La ville est, encore une fois, synonyme de vice.

Le deuxième gros plan pouvant nous intéresser surgit lors du dénouement du film *Le Rêve*, au moment du réveil de l’apprenti moine bouddhiste. Alors qu’il vient de vivre une longue et palpitante fugue avec la femme de ses rêves, celle-ci finit par mourir d’épuisement, et il comprend alors que le voyage touche à sa fin. Résigné, il se tourne vers l’homme qui les a longuement poursuivis, et annonce qu’il est prêt à mourir. On doit comprendre qu’il s’estime suffisamment heureux d’avoir eu la chance de vivre une histoire d’amour avec cette femme, et qu’il accepte son sort avec philosophie. Le moine doit en effet être puni pour avoir fui le temple, et laissé s’exprimer ses désirs charnels au détriment de sa foi et de son devoir d’abnégation envers le collectif.



Figure 60 : Le réveil du jeune moine.

Alors que l’épée de son rival est sur le point de s’abattre sur sa nuque, un gros plan sur son visage montre une expression oscillant entre l’extase et la peur. La bouche écarquillée esquisse un sourire puis un cri, mais la bande-son ne fait entendre aucun cri. Le plan suivant montre, en revanche, qu’il s’agissait d’un rêve, et cadre le visage dans une position horizontale, tandis qu’un cri sort de ses lèvres (Figure 60). Il laisse échapper, lors de sa condamnation onirique, l’expression euphorique de son dernier moment d’individualisme, tandis que la peur de retourner dans le monde réel l’étreint. Selon Gilles Deleuze, « telle est

l'image-affection : elle a pour limite l'affect simple de la peur, et l'effacement des visages dans le néant. Mais elle a pour substance l'affect composé du désir et de l'étonnement, qui lui donne vie, et le détournement des visages dans l'ouvert, dans le vif¹ ».

Tout se joue dans cette transition allant de la mort (effacement du visage euphorique) vers la résurrection (« dans le vif »), et où l'affect (euphorie) précède l'effacement (la peur). Après avoir vécu une histoire d'amour en rêve, il quitte son monde intérieur pour reprendre ses obligations dans le temple. Le raccord offre la transition du monde onirique vers la réalité, et le protagoniste partage le cadre avec un autre personnage dès le plan suivant. Il n'est plus seul, mais a pu se purger de ses désirs personnels, et se trouve désormais en mesure de répondre aux attentes de la société.

Han Hyeong-mo offre un autre traitement du gros plan dans *La Main du destin*, lorsqu'il prend le parti de ne cadrer les personnages nord-coréens qu'à travers des inserts sur leurs mains, en occultant les visages. Le gros plan n'est plus affectif, mais idéologique, dans la mesure où il consiste à déshumaniser les personnages, et à les extraire de l'environnement social. On peut affirmer, toujours avec Gilles Deleuze, le précepte suivant :

Il n'y a pas de gros plan de visage. Le gros plan c'est le visage, mais précisément le visage en tant qu'il a défait sa triple fonction [individuelle, socialisante et communicante]. Nudité du visage plus grande que celle des corps, inhumanité plus grande que celle des bêtes².

Il entend par-là que le gros plan déshumanise le sujet pour devenir un support autonome de l'expression des affects. Toutefois, ce que les gros plans expriment dans *La Main du destin*, c'est l'expression d'une absence d'affect. Le parallèle entre les Coréens du Nord et l'inhumanité est explicitement formulé lorsque Margaret s'oppose à son supérieur : « Politique, complots, destruction... Je commence à en avoir marre des méthodes dépassées du Parti Communiste ! L'agent Margaret est aussi un être humain. Les humains devraient pouvoir exprimer librement leurs opinions... ». Cette réplique redouble le discours de la composition interne des gros plans du film, qui impliquent « le rapport du gros plan soit avec d'autres gros plans, soit avec lui-même³ », et qui ne cessent de transmettre l'idée d'une menace à travers un réseau d'images marquées par l'absence de visages humains (Figure 61).

Ainsi, la main du chef est toujours reconnaissable en raison de la grosse bague ornée d'un visage de gobelin qu'il porte au majeur, et ses interactions avec les autres ne passent que par l'intermédiaire d'objets. Le contact humain est en effet absent des plans qui le montrent,

¹ *Ibid.*, p. 144.

² *Ibid.*, p. 141.

³ *Ibid.*, p. 147.

et s'effectuent, au mieux, par contiguïté avec un objet, comme on peut l'apercevoir lorsqu'il confie une note à son agent : leurs peaux ne se touchent à aucun moment. Ses gestes n'expriment que la froideur et l'autorité, et ne sont cadrés que pour signifier des relations de pouvoir, ou des ordres de mission qui en font simultanément des images-actions, c'est-à-dire qu'ils servent l'avancée de la narration, par la transformation d'une situation en une action qui conduit à une transformation de la situation de départ.



Figure 61 : Les espions du Nord.

Ce personnage ne partage le cadre qu'avec une autre espionne, elle aussi déshumanisée par le même procédé. Les cadrages comme le montage créent ce qui s'apparente à l'imaginaire du cinéma d'Alfred Hitchcock, c'est-à-dire « *une image qui prend pour objet des relations, des actes symboliques, des sentiments intellectuels*¹ ». Même si les mains sont cadrées dans un ensemble de relations qui participent à la trame narrative, elles expriment *autre chose* qu'une action, en l'occurrence une altérité que la forme filmique exclut du paradigme contemporain.

En revanche, le visage de Margaret est visible, parce qu'elle doute du bien-fondé des agissements de son parti politique, et qu'elle désire au fond appartenir au Monde Libre. La mise en scène fait régulièrement osciller cette figure entre l'humain (le visage) et le non-humain (les mains). Lorsqu'elle écrit des partitions de musique servant de messages codés pour le Nord, le montage alterne entre des plans moyens sur le personnage et des gros plans

¹ *Ibid.*, p. 268.

sur ses mains à l'œuvre. L'occurrence la plus évidente surgit lorsqu'elle tente de s'opposer à son chef, qui l'oblige, sous la menace, à mener sa mission à son terme : assassiner l'homme dont elle est amoureuse, et ainsi renoncer à son humanité en reniant ses affects.

Résignée, elle s'assoit lentement, le regard dans le vide, et un mouvement de caméra vers le bas filme sa main, tandis qu'elle s'empare du stylo, prête à signer un pacte symbolique avec le diable. La caméra remonte ensuite vers son visage que la lumière d'un éclair vient frapper (Figure 62). Ainsi, le plan s'inscrit dans un ensemble de relations symboliquement associées au Mal, et que signifie la séquence : la mission, l'idéologie, la déshumanisation.



Figure 62 : Margaret oscillant entre les deux pôles manichéens.

Le passage du visage à la main, puis de la main au visage s'inscrit dans la composition interne du film, faisant alternativement passer Margaret de l'humanité (grâce aux affects que transmet l'expression du visage) à la déshumanisation (la main isolée faisant écho aux gros plans déshumanisants de ses comparses, et la signature du pacte avec le diable). Dans ce film, le gros plan exprime principalement l'exclusion du Monde Libre et la déshumanisation, et il

parvient paradoxalement à dépouiller ce qu'il cadre de toute émotion pour faire surgir le visage symbolique du mal.

Le gros plan est un procédé atypique, dans le cinéma coréen de ces années-là, parce qu'il isole et exclut le personnage, tandis que les cinéastes cherchent le plus souvent à scruter des affects ou des émotions dans des situations sociales qui sont, par définition, déterminées par la présence du collectif, d'où l'étroite relation du mélodrame coréen avec le réalisme. À travers les trois exemples que nous venons d'analyser, force est de constater que le recours au gros plan ne détache jamais entièrement les sujets filmés du monde extérieur. Ainsi, dans *L'Argent*, la bande-son fait entendre en contrepoint le brouhaha d'une ville animée et donc peuplée d'êtres humains ; dans *Le Rêve*, c'est la terreur de regagner le collectif du monastère après une vie fantasmée dans un rêve solitaire ; tandis que dans *La Main du destin*, c'est l'angoisse d'une altérité nichée dans le Monde Libre, qui surgit.

La dichotomie entre le sentiment d'intrusion dû à l'occidentalisation de la Corée, et en même temps, son désir d'intégration dans le Monde Libre se joue dans le mélodrame, et repose sur un désir d'affirmation de soi. En effet, selon Peter Brooks, « le besoin de mélodrame est le besoin d'une forme d'affirmation et de dramatisation qui fera que le plan de la représentation produit le contenu du plan de la signification¹ ». En d'autres termes, le cinéma *budae jjigae* est sans doute une manière de composer avec une occidentalisation qui s'est trop rapidement imposée. Cela explique les nombreux décalages entre le discours confucianiste et la forme artistique, vectrice de désir envers l'Occident, dans les œuvres de cette époque. Les allusions et les pastiches permettent de formuler les discours *dans le* – ou à *partir du* – langage imaginaire de l'autre.

1.3. La Rhétorique de l'excès, une synthèse des contradictions

Malgré son attachement manifeste au réalisme, le mélodrame coréen reste régi par ce que Peter Brooks nomme le « mode de l'excès », qui vise à « approcher l'essentiel et le vrai, ce qui est caché comme par un rideau par ce que l'homme désigne généralement par le mot *réalité*² ». Il s'agit de rendre le monde excessivement lisible, en faisant surgir, dans les représentations, des signes hyperboliques susceptibles de percer le voile du quotidien, autrement dit permettre au spectateur de réapprendre à voir.

¹ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, op. cit., p. 211.

² *Ibid.*, p. 143.

C'est le principe que reconduisent les multiples conflits bipolaires dans les œuvres mélodramatiques, au gré d'un manichéisme qui déplace sans cesse le curseur moral du monde. Selon l'auteur, « l'élévation hyperbolique est l'art de la synthèse et de l'essentiel : elle extrapole de la surface de la vie une dramaturgie de signes plus purs¹ », qui ne cessent de rejouer des duels moraux. Comme déjà indiqué, elle se manifeste par la « rhétorique de l'excès », ou l'expression par tous les moyens possibles de la « morale occultée » (Peter Brooks), une vision morale érigée en repère que le récit se charge de dévoiler.

Même s'il s'intéresse au transfert du mélodrame théâtral dans des œuvres littéraires, Peter Brooks conçoit le mélodrame comme un « foyer analytique de la description des formes de notre culture² », c'est-à-dire comme une forme imprégnant les récits au sens large, peu importe le *medium*, et permettant d'analyser les mutations de « notre » culture – occidentale. Cependant, comme nous avons eu l'occasion de l'observer à maintes reprises, ce foyer s'est trouvé transféré dans d'autres cultures et sous diverses formes. Il est donc possible d'étendre cette notion aux cultures se situant au-delà de la « nôtre », et aux relations qu'elles entretiennent à travers le métissage.

La conception du mélodrame de Peter Brooks s'articule en deux temps : une phase d'impression, au cours de laquelle les sujets intériorisent un traumatisme, et une phase d'expression, au terme de laquelle il s'agit d'exorciser le mal hors de l'individu et, par extension, de toute la société. La rhétorique de l'excès s'exprime par l'exagération des signes, et l'ensemble permet de synthétiser les contradictions qui animent les représentations que le mélodrame offre du monde. Le procédé est régi par la volonté de « tout dire³ », afin de donner du sens aux épreuves de la vie : « C'est précisément parce que ces auteurs sentent qu'ils sont confrontés à des concepts et à des problèmes qui n'ont ni statut ni justification claire, qu'ils ont recours aux représentations démonstratives, exagérées du mélodrame⁴ ».

Il faut enfin rappeler que le mélodrame a tendance à s'imposer lors de changements de paradigmes, parce qu'il est lié à l'actualité, et qu'il se développe plus particulièrement lors des bouleversements du monde, lesquels sont eux-mêmes mélodramatiques⁵. Selon Peter Brooks, le mélodrame naît, à l'origine, en réponse à la chute ou disparition du sacré, et il exprime la volonté de renouer avec la transcendance perdue :

¹ *Ibid.*, p. 178.

² *Ibid.*, p. 248.

³ *Ibid.*, p. 27.

⁴ *Ibid.*, p. 32.

⁵ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 171.

Il s'agit là du moment épistémologique qu'il illustre et auquel il contribue : le moment qui, tant symboliquement que littéralement, marque la liquidation finale du sacré traditionnel et de ses institutions représentatives (l'Église et le monarque), le bouleversement du mythe de la chrétienté, la destruction de la cohésion organique et hiérarchique d'une société, et, partant, l'invalidation des formes littéraires (tragédie, comédie de mœurs) qui découlaient d'une telle société. Le mélodrame ne représente pas seulement la *chute* de la tragédie, il est aussi une réponse à la perte de la vision tragique¹.

Ainsi, à chaque bouleversement, la perte de l'ordre passé se rejoue dans le mélodrame, qui « offre les techniques de figuration temporelle dont la nation a besoin pour s'imaginer comme un sujet historique cohérent² ». Dans le cas du cinéma coréen, il s'agit de pallier la discontinuité historique fondamentale par le biais de la fiction, et de s'imposer comme sujet en s'inscrivant dans le temps, et en jouant perpétuellement la transition du passé (héritage) au présent (intégration à travers la modernité). La légitimation est d'autant plus nécessaire que le pays n'a cessé d'être en quête d'indépendance et de reconnaissance depuis le début du XX^{ème} siècle. Le mélodrame peut faire coexister le passé et le présent, de manière à pouvoir faire la synthèse de tous les paradoxes contemporains. Selon An Jinsoo, « le mélodrame expose les contradictions fondamentales entre ces temporalités associées. [...] Son effet est alors d'illustrer la pertinence et la continuité du passé et la nécessité de reconnaître l'arrivée inexorable du développement moderne³ ».

Il s'impose en Corée parce qu'il offre de rendre le monde lisible par sa propension à l'exacerbation. La création de sens passe par le duel polarisé qui se joue dans les représentations du monde, lesquelles fixent leurs limites, et questionnent celles de la société. Le genre offre par conséquent un univers régi par un ensemble de forces, dont l'affrontement s'articule avec les émotions engagées. Ainsi, malgré la présence du réalisme social, les films de l'âge d'or produisent des signes hyperboliques qui synthétisent la teneur et les enjeux des contradictions du monde, en simulant l'évidence d'une continuité historique.

Si l'avènement du mélodrame en Occident s'inscrit après la chute du sacré, celui de la Corée ne cesse de rejouer le recul du confucianisme qui, pour An Jinsoo date du début du XX^{ème} siècle lors de l'abolition du système féodal⁴. En parallèle, le protestantisme qui se développe est associé à la modernité depuis l'occupation du Japon, et encouragé par le régime

¹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 25.

² Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 71, traduction personnelle de "offers the techniques of temporal figuration that the nation needs to imagine itself as the coherent subject of history".

³ *Ibid.*, p. 72, traduction personnelle de "melodrama exposes the fundamental contradiction of these associated temporalities. [...] Its effect is then to illustrate the relevance and continuity of the past and the need to acknowledge the irreversible arrival of modern development".

⁴ "Significant changes took place in Korea's religious field in the late nineteenth and early twentieth centuries. Confucianism declined rapidly as the nation's dominant ideology" (*ibid.*, p. 66).

de Lee Seung-man. Selon lui, « le protestantisme a appris aux masses à comprendre leur souffrance présente à travers les concepts de péché originel, d'épreuve spirituelle, et de salut final¹ », mais il a été modulé pour s'accorder aux considérations nationalistes. Par exemple, les souffrances dues à l'invasion japonaise ne trouvent pas d'explication dans le péché originel. An Jinsoo parle alors de syncrétisme, une indigénisation sélective de valeurs chrétiennes qui offrent aux Coréens le moyen de se penser et de se projeter dans la modernité.

Il identifie une trajectoire et des thèmes communs entre mélodrame, nationalisme et protestantisme, dont la conjonction permet de gérer les traumatismes récents de l'histoire, et donne un sens aux injustices subies avec la promesse d'un rétablissement ultérieur de l'ordre : punition des mauvais, et récompense des justes. Au cinéma, les valeurs chrétiennes se trouvent fréquemment associées à la résistance contre l'Empire colonial, mais elles offrent également de nouvelles stratégies de représentation pouvant esthétiser les mutations et les nouvelles préoccupations morales et sociales d'un pays influencé par l'Occident.

Selon Peter Brooks, il existe dans le mélodrame une volonté de renouer avec la transcendance perdue du monde, d'où le symbolisme et le traditionnel combat manichéen se jouant *via* la rhétorique de l'excès. En Corée, l'imprégnation des valeurs chrétiennes sert à recréer la transcendance d'un ordre moral confucianiste en berne. Les analyses d'An Jinsoo montrent en effet que le christianisme reprend le flambeau du confucianisme, et recrée un ordre dictant une morale et des comportements. Toutefois, son analyse se limite aux personnages féminins, entravés par le confucianisme puis par le christianisme, mais il conclut sur la puissance du mélodrame qui ouvrirait une brèche permettant d'exprimer la résistance par l'affect, et c'est précisément ce qui nous intéresse.

La rhétorique de l'excès permet d'inscrire les récits dans le tâtonnement d'une histoire entrée en collision avec celles des autres. Cela se manifeste, d'une part, par un syncrétisme religieux qui rend compte de l'évolution des mœurs dans le processus d'appropriation de valeurs chrétiennes mêlées à la morale confucianiste. On constate, d'autre part, que la morale est régie par un ordre social, qui met en jeu et encadre les individus et les corps, mais qu'elle est aussi inscrite dans un ordre naturel, selon les lois d'une nature devenue garante de l'ordre moral.

¹ *Ibid.*, p. 73, traduction personnelle de "Protestantism taught the masses to understand their present suffering according to the concepts of original sin, spiritual ordeal, and eventual salvation".

1.3.1. Entre expressionnisme et abstraction lyrique : le syncrétisme à l'œuvre dans *Pure Love* (1957) de Han Hyeong-mo

Pour prendre le contrepied de l'étude d'An Jinsoo, nous avons choisi *Pure Love* (1957) de Han Hyeong-mo, qui met en scène le parcours d'un personnage masculin, parce que le film constitue un cas éloquent de la force avec laquelle le christianisme s'est imposé dans les fictions coréennes. Choi Mun-seon, le personnage principal, est un orphelin recueilli par un prêtre, et à qui la foi a permis de surmonter la solitude et la perte de ses parents, mais que le récit met à rude épreuve. Enlisé dans un triangle amoureux entre son premier amour Myeong-hee, et In-sun qu'il a sauvée de la noyade, il accepte de quitter sa province pour s'installer à Séoul, où il traverse quantité de péripéties relevant de la fatalité et de la providence mélodramatiques.

Malgré l'amour qu'il porte à Myeong-hee, l'ambiguïté de la relation qu'il entretient avec In-sun pousse Hwang, un rival frustré, à assassiner la jeune femme. Alors qu'il arrive chez elle au moment fatidique, Mun-seon est assommé par Hwang, et se réveille aveugle. Il est de surcroît accusé du meurtre d'In-sun, et incarcéré alors qu'il s'apprêtait à épouser Myeong-hee. Son calvaire prend fin lorsque son rival, étreint par la culpabilité, se rend. Il renonce finalement aux plaisirs de la vie en ville en abandonnant Myeong-hee, et décide de retourner vivre en province, où il consacre sa vie à Dieu.

Parmi les éléments constitutifs de la mise à l'épreuve du héros-victime, on retrouve le statut d'orphelin, la cécité¹, l'innocent accusé à tort, et l'intervention de la providence – le personnage emploie le terme de « miracle » –, qui le récompense pour sa vertu. Le schéma mélodramatique prend une dimension chrétienne, qui explicite les valeurs mises en jeu par le récit. Mun-seon est tiraillé entre deux figures féminines que la morale oppose, et dont le symbolisme chrétien vient renforcer l'ambivalence. Myeong-hee, fille d'un pasteur, est la « bonne » coréenne traditionnelle que le héros peut épouser. Toujours vêtue d'un *hanbok*, elle apparaît fréquemment dans des paysages naturels où Mun-seon la peint, dans un tableau qu'il nomme explicitement « Le Sanctuaire », avant de lui déclarer sa flamme dans une église, sous le regard de Dieu.

À l'inverse, In-sun est une après *girl*. Hôtesse de l'air, toujours vêtue à l'occidentale, elle entraîne Mun-seon à bord d'un taxi arborant le numéro « 666 » sur sa plaque d'immatriculation (Figure 63), et l'emmène dans un appartement luxueux et moderne. La dichotomie est signalée par des symboles et icônes relevant du manichéisme chrétien,

¹ La cécité est l'un des clichés-situations du mélodrame que mentionne Jean-Loup Bourget (*op. cit.*, p. 36).

entrelacés avec des signifiants propres au contexte coréen qu'ils renforcent (confucianisme / capitalisme, contrainte / liberté, tradition / modernité, femme pure / femme fatale).



Figure 63 : À gauche, Mun-seon déclare sa flamme à Myeong-hee dans une église ; à droite, il se laisse entraîner dans un taxi par In-sun.

En somme, la trajectoire de Mun-seon est relativement convenue. Le sort du héros perverti par les attraits d'un monde urbain – marqué par le désir et la faute – que son instinct lui dictait de fuir dépend de sa capacité à surmonter l'épreuve finale du purgatoire que constitue la prison, avant le retour de l'ordre et la rédemption. Han Hyeong-mo recourt au thème de l'innocent accusé à tort, mais cela sous-tend néanmoins la présence d'une culpabilité latente que le héros doit comprendre et exorciser. In-sun est la victime structurelle, punie parce qu'elle incarne une féminité moderne non désirée, et son assassinat permet de désigner plus explicitement Hwang comme le véritable traître.

Toutefois, c'est l'incapacité de Mun-seon à renoncer aux avances d'In-sun qui a indirectement mené à cette situation. Frustré d'avoir été éconduit par Myeong-hee au profit de son rival, Hwang n'accepte pas un second rejet de la part d'In-sun à cause du même homme, et la jeune femme paie le prix de l'indécision du héros. La jalousie pousse Hwang à commettre l'irréparable, et à faire accuser son rival du meurtre. Ce faisant, ses actions amènent à interroger et mettre à l'épreuve la pureté de Mun-seon.

Le lendemain du meurtre, le héros déchu se réveille à l'hôpital, atteint de cécité : « Je ne peux plus rien voir, tout est sombre ! La vue m'a quitté, tout n'est que ténèbres ! Tout n'est que ténèbres, je ne peux plus voir ! ». Le mot « ténèbres » est prononcé à deux reprises – la répétition participe de la rhétorique de l'excès –, et le handicap initie alors la mise à l'épreuve de sa foi. Dans le monologue qui suit, Mun-seon confesse ses péchés : il regrette la vie d'ermite qu'il a eu l'*audace* de quitter pour vivre en société, et aimer Myeong-hee. Il estime que son égoïsme matérialiste le rend responsable de la mort d'In-sun, et revendique une culpabilité plus profonde que celle de la justice : « Même si la cour me déclare non coupable, comment pourrai-je revoir Myeong-hee après cela ? ».

La véritable épreuve débute lorsque Hwang, pris de remords, lui rend visite et lui confesse son crime. Or, Mun-seon, qui a déjà pris sa décision, lui ordonne de fuir, pour pouvoir endosser la responsabilité du meurtre, en avouant à la place de Hwang. Il se substitue à son bourreau pour purger sa propre peine, et se soumettre au jugement divin. Condamné à mort, il prie jour et nuit dans sa cellule jusqu'au jour de l'exécution. L'épreuve est mise en scène à travers des jeux d'ombres et de lumières expressionnistes, montrant que le héros s'efforce de lutter contre ses craintes et ses désirs, et la tentation de dénoncer Hwang pour retrouver Myeong-hee.



Figure 64 : Les jeux d'ombres et de lumières qui s'impriment sur la surface du visage de Mun-seon, lors du verdict.

La séquence du verdict illustre la lutte manichéenne sur le point d'advenir. Tandis que la voix du juge retentit, annonçant les chefs d'inculpation et la peine de mort, Mun-seon est cadré en plan taille, dans une contre-plongée qui s'accroît lorsque la caméra s'avance pour saisir au plus près son visage, à la surface duquel l'ombre et la lumière s'affrontent en duel (Figure 64). Mun-seon apparaît alors soit comme un saint, lorsqu'une auréole lumineuse entoure son visage éclairé, soit comme un démon, lorsque l'ombre domine le cadre, et qu'un faible rayon de lumière l'éclaire depuis les abysses. La séquence s'achève sur le visage du héros, qui, saisi à contre-jour ne laisse plus paraître ni relief, ni expression. Il se mue en une surface lisse et plane, qui absorbe la lumière dans ses profondeurs. Tout se passe comme le décrit Gilles Deleuze :

La profondeur est le lieu de la lutte, qui tantôt attire l'espace dans le sans-fond d'un trou noir, et tantôt le tire vers la lumière. Et bien sûr, il arrive au contraire que le personnage devienne étrangement et terriblement plat, sur fond d'un cercle lumineux, ou bien que son ombre perde toute épaisseur, par contre-jour et sur fond blanc [...]. L'ombre exerce alors toute sa fonction anticipatrice, et présente à l'état le plus pur l'affect de la Menace [...]¹.

En utilisant tour à tour les différents procédés décrits dans la citation, Han Hyeong-mo met en avant les nouveaux enjeux auxquels le héros s'apprête à se soumettre. Son visage devient un espace d'affrontement plastique entre la lumière et les ténèbres, le bien et le mal, tandis qu'il est saisi par l'affect que constitue la menace qui plane sur son destin, et qui consiste en une épreuve devant prouver sa vertu.

Dans sa cellule, Mun-seon est successivement hanté par la peur de mourir, et par le désir de fuir avec sa bien-aimée. Ainsi, il rêve de sa propre pendaison, dans une séquence où l'ombre domine et signifie que la menace est à son comble. La scène s'ouvre sur la corde au bout de laquelle il sera pendu, filmée à contre-jour, dans un plan dont la profondeur de champ permet au héros de passer, comme par le chas d'une aiguille, à travers le sur-cadrage que forme l'ouverture du nœud coulant (Figure 65). Son destin apparaît alors comme scellé. Une fois le levier de pendaison activé, la trappe se dérobe sous les pieds de Mun-seon, et l'homme se réveille en sursaut dans sa cellule. Il lutte contre la peur de la mort, mais se ressaisit, affirmant à voix haute que c'est la voie qu'il a choisie.



Figure 65 : « Je vous le dis encore, il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu », *Matthieu 19 :24*.

C'est ensuite son désir qui se manifeste dans le songe. Il poursuit son monologue : « Et si un miracle survenait et me permettait de m'échapper avec Myeong-hee ? Non... Je dois cesser cette hypocrisie. Je dois chasser mon obsession pour Myeong-hee ». Après avoir verbalisé l'envie de revoir sa fiancée, celle-ci apparaît dans la cellule, et le supplie de fuir avec elle, mais il résiste à la tentation. Il la serre dans ses bras une dernière fois, et lui demande de prendre congé. Le séjour en prison est filmé comme une plongée au purgatoire, et

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, op. cit., p. 157-58.

la cellule constitue un espace de matérialisation des tentations contre lesquelles le héros doit lutter pour prouver sa foi. Cela passe par un recours à l'esthétique expressionniste du clair-obscur, et jusque dans les ombres que projettent les barreaux de la cellule sur le personnage.

L'ensemble du conflit intérieur est cependant régi par l'abstraction lyrique, que Gilles Deleuze définit par le principe du choix :

De son rapport essentiel avec le blanc, l'abstraction lyrique tire donc deux conséquences : une alternance des termes au lieu d'une opposition ; une alternative, un choix de l'esprit, au lieu d'une lutte ou d'un combat. [...] l'alternative ne porte pas sur des termes à choisir, mais sur des modes d'existence de celui qui choisit¹.

Gilles Deleuze oppose l'expressionnisme et l'abstraction lyrique – l'un constituant le terrain d'une lutte, et l'autre celui d'une alternative entre plusieurs choix ouverts –, mais dans *Pure Love*, le premier est encadré par le second, et les deux se complètent. En effet, la lutte intérieure de Mun-seon procède d'un choix qui réaffirme la puissance de la forme mélodramatique : s'en remettre à la Providence. Mettre sa vertu à l'épreuve fait écho au titre *Pure Love*, et consiste à prouver l'amour sans faille pour la divinité. Le héros fait ce que Gilles Deleuze considère comme un « choix authentique », c'est-à-dire élu en connaissance de cause : « le personnage du vrai choix élève l'affect à sa pure puissance ou potentialité [...], mais aussi l'incarne et l'effectue d'autant mieux qu'il dégage en lui la part de ce qui ne se laisse pas actualiser, de ce qui déborde tout accomplissement (l'éternel recommencement)² ». Ainsi, Mun-seon doit surmonter toutes les épreuves pour effectuer son choix, et faire face aux affects que suscite un tel sacrifice.

C'est pourquoi, lorsque Myeong-hee surgit dans son esprit, il assure qu'ils se reverront dans l'au-delà. Cette certitude témoigne de la conscience du choix effectué, « le vrai choix, celui qui consiste à choisir le choix, est censé tout nous redonner. [...] Le vrai choix fait qu'en abandonnant la fiancée, elle nous est rendue par là même³ ». En effet, le lendemain, le miracle attendu se produit : Hwang s'est rendu à la police, et le héros est libéré. En se soumettant au jugement divin et à la Providence, Mun-seon purge ses passions, et est récompensé pour sa foi. C'est la raison pour laquelle, une fois libéré, il renonce à Myeong-hee, et retourne vivre en ermite pour assumer le choix jusqu'au bout.

¹ *Ibid.*, p. 158.

² *Ibid.*, p. 163.

³ *Ibid.*, p. 164.

La prison fait donc office de purgatoire pour le héros. Elle devient un « espace quelconque identique à la puissance de l'esprit¹ » par le passage « de l'espace physique à l'espace spirituel² ». Ce faisant, l'abstraction lyrique redouble les potentialités du mélodrame par l'entrelacs des affects engagés par le symbolisme religieux, le schéma narratif mélodramatique et la thématique du matérialisme moderne. Une fois de plus, le dénouement suppose que le héros quitte la ville et la société corrompue pour regagner la pureté du monde rural, où il pourra vivre de l'amour pour la divinité.

1.3.2. L'éloquente gestuelle ou l'extériorisation incontrôlée des affects latents

S'il lui fallait définir une pathologie du mélodrame, Peter Brooks affirme qu'il opérerait pour le mutisme, parce que « le mélodrame parle d'expression³ ». Les émotions s'expriment également à travers les corps, et tendent à le déborder dans le mélodrame. Nous avons établi qu'à l'origine de tout mélodrame existe un traumatisme du corps social, lequel doit l'extérioriser pour se purger.

Or, comme nous l'avons souligné avec l'exemple des personnages féminins du mélodrame coréen, le corps individuel des personnages devient fréquemment l'allégorie du corps social. Il s'agit donc désormais d'analyser une rhétorique de l'excès passant par les gestes incontrôlés, et le langage involontaire de corps qui s'autonomisent et révèlent les symptômes du mal-être. Tantôt présages, tantôt symboles, les *gestes éloquents* sont des réactions à toutes les formes de pression exercées sur des corps traumatisés, qui n'aspirent qu'au retour de la stabilité.

Selon Peter Brooks, « il y a des moments où les gestes sont si pleinement habités de sens qu'ils atteignent la fixité et la transparence du symbole⁴ ». Discrets ou exacerbés, ils constituent une extériorisation plastique d'affects permettant de déchiffrer le monde. Le pressentiment s'empare du corps, le débord, et se mue en présage, si bien que les gestes peuvent exprimer une retenue bienséante ou, à l'inverse, une explosion d'affects liée à l'oppression. Ainsi, lorsque Mun-seon quitte sa solitude pour rejoindre la ville, c'est tout son corps qui se met en alerte : « Mon corps et mon esprit tremblent de façon incontrôlée, comme s'ils étaient pris dans une tempête », confie-t-il à Myeong-hee. C'est le corps individuel qui répond au contact imminent du corps social.

¹ *Ibid.*, p. 165.

² *Ibid.*

³ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 74.

⁴ *Ibid.*, p. 182.

Il en va de même pour Hwang après le meurtre d'In-sun. Conscient d'envoyer un innocent à la potence, il est en proie à un sentiment de culpabilité que seul son corps exprime. Sa femme remarque qu'il fume davantage que d'habitude, et son apparence se dégrade peu à peu. D'ordinaire très apprêté, il apparaît éméché et le teint cireux. Son épouse finit par découvrir qu'il est l'assassin parce qu'il parle dans son sommeil. Une fois de plus, le corps individuel régi par l'affect ne cesse de tendre vers un retour à l'ordre communautaire.

Dans l'une des dernières séquences de *Madame Freedom*, Han Hyeong-mo met l'accent sur l'opposition de deux formes gestuelles, qui incarnent respectivement la liberté individuelle et le rappel à l'ordre social. Il s'agit du moment où Seon-yeong s'apprête à coucher avec M. Han, le mari de sa patronne. La séquence débute juste après le suicide public de Mme Choi, dans un salon de danse, et la transition vers l'espace privé dans lequel se trouve le couple est presque ostentatoire.

Le cadrage montre la fenêtre du motel depuis l'extérieur, puis la caméra avance jusqu'à traverser la vitre, faisant passer le spectateur de la sphère publique à la sphère privée. Seon-yeong et M. Han dansent joue contre joue, et sont filmés dans des plans rapprochés qui mettent en valeur les mouvements notables de leurs mains. Elles s'étreignent, se faufilent sur les épaules et sur le dos de l'autre, et sont accompagnées de récurrentes pressions des doigts, qui témoignent du désir interdit qu'ils éprouvent l'un pour l'autre. Comme dans *La Main du destin*, la caméra explicite l'affect en jeu grâce à un mouvement panoramique passant du couple au lit conjugal.

C'est alors que surgit l'épouse, qui les surprend en flagrant délit alors qu'assis au bord du lit, ils viennent d'éteindre la lumière. Cette dernière la rallume immédiatement, s'approche sans un mot, et gifle Seon-yeong à deux reprises. Ainsi, la sphère publique a rattrapé celle-ci, et l'extériorisation violente de la colère de Mme Han est celle du corps social qui l'oblige à rentrer dans le rang. La caméra met l'accent sur des gestes révélateurs d'affects. Dans ce cas de figure, le désir individuel est sanctionné par la main de la morale confucianiste, qui régit la société coréenne comme la famille, à savoir de façon hiérarchique. Il n'est pas anodin que la chute de Seon-yeong soit finalement provoquée par une femme légitime qui est de surcroît sa patronne.

Il arrive parfois que la caméra ne soit plus au service des corps, mais s'en empare afin d'explicitier les forces en jeu dans le récit. C'est le cas dans *Forever with You*, qui offre des sur-cadrages triangulaires incongrus, marquant par cette forme géométrique, les rapports de domination à l'œuvre (Figure 66). Le premier survient lorsque Gwang-pil est libéré de prison.

Sang-moon, devenu prêtre, vient le chercher, et le plan de leur première interaction laisse apparaître le héros encadré par les deux jambes de son ami d'enfance. À ce moment du récit, Gwang-pil ignore que sa bien-aimée Ae-ran a épousé son rival Dal-soo. Il apprendra par la suite que les lettres qu'elle lui a envoyées pendant son séjour en prison étaient, en réalité, écrites de la main de Sang-moon, qui craignait pour la santé mentale de son ami.



Figure 66 : Quand les corps deviennent une partie structurante de la représentation.

La démesure du rapport hiérarchique du cadrage est extrêmement signifiante, parce qu'elle fait de Sang-moon le tuteur de Gwang-pil, chargé de lui transmettre la voie de la vertu. En haut à droite, se dresse une croix chrétienne, symbolisant les valeurs de Sang-moon, ainsi présenté comme le garant de l'ordre moral, et le sauveur chargé d'apaiser les affects que la découverte de la vérité suscitera chez Gwang-pil.

La deuxième occurrence d'un tel cadrage a lieu lors de la première réapparition d'Ae-ran, filmée entre les jambes de sa fille, qui montre un enfermement dans le rôle traditionnel de mère, et la lie par obligation morale à cet époux qu'elle n'aime pas – faire un enfant hors mariage est mal vu, or elle a épousé Dal-soo en le faisant passer pour le père de la petite Eun-

ji. L'enfermement est redoublé par l'encadrement de la fenêtre, présent aux bords de l'image, mais également par la rambarde du balcon sur lequel se trouve la jeune femme.

Le procédé est réitéré quelques instants plus tard, lorsque Gwang-pil débarque chez elle. Sa présence est presque menaçante, car il surplombe simultanément Ae-ran, Eun-ji et Dal-soo. De plus, une puissante mélodie tragique retentit à l'instant où il ouvre la porte, et souligne la colère et le désespoir qui animent le personnage. Le rapport de force implique l'intrusion de l'élément non désiré, voué à briser l'harmonie factice de la famille. À gauche, on aperçoit l'ombre menaçante du chapeau de Dal-soo, et à droite, la fenêtre par laquelle Ae-ran était précédemment filmée. Les signes qui les caractérisent les uns et les autres se trouvent séparés par le corps de Gwang-pil. Ces deux derniers cadrages se font par ailleurs écho, dans la mesure où Gwang-pil découvrira plus tard qu'il est le véritable père de la fillette. Le cadrage entre les jambes de l'enfant peut alors être interprété différemment, et transcrire le poids du secret mélodramatique¹ d'Ae-ran, comme le souligne son reflet dans le miroir, ce qui permet de diriger son regard vers l'arrière – vers le passé caché qui s'apprête à resurgir.

Dans le mélodrame, le corps fonctionne donc comme signe. Il s'autonomise pour exprimer des affects refoulés. Il ne le fait que partiellement, parce que c'est le mélodrame qui s'empare des corps, et crée des situations de refoulement où l'expression s'impose. Les gestes les plus insignifiants deviennent signifiants, et la mise en scène cinématographique soutient le sens aussi bien par la description que par la focalisation, ou l'instrumentalisation des corps par les choix de cadrage. Ils expriment l'aliénation à l'ordre du monde, et que reflète la structure du mélodrame.

1.3.3. La nature transcendantale

Au-delà des corps, c'est la nature toute entière qui semble se charger d'affects, et tantôt entrer en résonance avec ceux des personnages, tantôt lancer des avertissements en réponse à leur mauvaise conduite. Tout se passe comme si la nature était affectée par les souffrances et les bouleversements engendrés par les transgressions morales des individus. Nous avons analysé les espaces urbains et naturels investis par les personnages, il convient désormais de réfléchir à la réciproque, les réactions exprimées par l'univers mélodramatique. Cela passe par

¹ Le secret est le premier cliché-situation que Jean-Loup Bourget énumère (*op. cit.*, p. 31). Il fait obstacle au bonheur des personnages, et implique la persistance d'un événement passé. L'aveu, son pendant, permet de redistribuer les cartes, et de faire évoluer les relations entre les personnages. Dans notre cas de figure, il offre un nouveau regard sur le récit.

le rythme qu'impose la nature, et qui accompagne les trajectoires des personnages, ou, à l'inverse, tente de s'y opposer par la rupture ou le déchaînement.

Pure Love suit un schéma circulaire rythmé par une temporalité cosmologique, les étapes du récit étant marquées par le passage des saisons. Ainsi, le film s'inscrit dans la logique de « l'éternel retour de l'identique¹ » destiné à restaurer l'ordre perdu du monde. L'intrigue débute en été, avec l'éclosion des passions amoureuses que Mun-seon vit successivement avec In-sun et Myeong-hee. C'est également le moment du départ, et de la découverte d'un nouveau monde pour le héros qui veut s'accomplir professionnellement pour être digne de sa bien-aimée. L'emprisonnement débute en automne, saison marquée par la mort de la végétation, tandis que la libération a lieu en hiver, le jour de Noël, et annonce la venue d'un miracle. Son ultime prière en prison est accompagnée du chant « Silent Night² », et son corps tout entier est tourné vers sa fenêtre, à travers laquelle on aperçoit la chute des premières neiges. L'ensemble tend à orchestrer le miracle de Noël venant récompenser la foi du héros.

Par ailleurs, le retour systématique de l'ordre s'accompagne de la punition des pécheurs. Or, il est fréquent qu'il soit préfiguré par la mise en scène d'un phénomène naturel représentant un affect négatif, et faisant office de mauvais présage. C'est le cas dans *La Province de Yangsan* (*Yangsando*, 1955) comme dans *La Servante* (*Hanyeo*, 1960), lorsque Kim Ki-young suggère le courroux divin par l'image de la foudre frappant un arbre au moment de la trahison et de l'adultère (Figure 67). Dans *Pure Love*, en revanche, les arbres décharnés au milieu desquels erre Myeong-hee se chargent de refléter plastiquement la tristesse de cette jeune femme au cœur pur, dont le fiancé a été jeté en prison pour un crime qu'il n'a pas commis. Il en va de même lorsque la femme de Hwang s'éteint après lui avoir demandé de se rendre à la police, et que la caméra insiste sur la fleur fanée trônant sur la table de nuit. Ainsi, la nature se charge de refléter les affects de la morale transgressée, en extériorisant le préjudice causé aux victimes du monde corrompu.

Garante de l'ordre moral, la nature oriente son empathie vers les victimes, et se déchaîne à l'occasion des transgressions. Comme l'affirme Julia Przyboś, « les éléments en colère et les cataclysmes naturels apparaissent comme des représentations stéréotypées des crises sociales et politiques. De ce fait, ils signalent au public la décomposition de l'ordre

¹ *Ibid.*, p. 147.

² « Silent night » (« Douce nuit, sainte nuit », « Stille Nacht, heilige Nacht ») est l'un des chants de Noël les plus célèbres, composé dans l'espace germanophone par le prêtre Joseph Mohr (1792-1848). Il est interprété pour la première fois le 23 décembre 1818 dans l'église Saint-Nicolas d'Oberndorf bei Salzburg (Autriche).

social du monde scénique¹ ». En effet, les transgressions morales du mélodrame coréen sont, pour Kathleen McHugh, souvent conditionnées par la dimension sociale, car « les normes de comportement sont ainsi articulées autour d’une structure de classe plutôt que morale² ». C’est ce qui explique que les mauvaises actions sont rarement motivées par l’absence de morale, mais contraintes par des situations matérielles, fréquemment liées à la dimension sociale. C’est particulièrement le cas du cinéma coréen, qui articule les situations inextricables des personnages infortunés, et les actions qui en découlent, avec le jugement de la société.



Figure 67 : À gauche : *La Province de Yangsan* lorsque Soo-dong découvre la trahison d’Ok-ran ; à droite : *La Servante* lorsque l’époux cède aux avances de la servante.

Dans *La Province de Yangsan*, Ok-ran trahit Soo-dong pour sauver son père, que Moo-ryong, le riche prétendant qui la convoite, a promis de faire gracier si elle l’épouse. Dans *La Servante*, l’élévation sociale de la famille oblige la mère à recruter une servante, pour se consacrer à son travail et gagner de l’argent. L’adultère du père provoque un renversement des rapports de classe, et la jeune servante finit par soumettre toute la famille. C’est finalement la poursuite de l’ascension matérialiste qui pousse la famille à se condamner elle-même. La foudre signale le moment charnière à partir duquel la morale transgressée renverse les rapports de force d’une classe à l’autre. La transgression morale met en péril l’équilibre de l’univers mélodramatique, qui manifeste sa détresse à travers l’annonce métaphorique du châtement divin.

Ainsi, la rencontre du cinéma coréen avec l’Occident a provoqué un ensemble de bouleversements signalés par quantité de contradictions. De l’intrusion de valeurs modernes et étrangères au désir d’intégration dans le Monde Libre, les mélodrames se trouvent régis par les affects de la crainte et du désir, qui exacerbent les traits saillants de la société, et

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 148-149.

² Kathleen McHugh, “South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar”, in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 24, traduction personnelle de “Standards of behavior are thereby articulated apropos of a class structure than a moral one”.

entremêlent le réalisme social à des hasards invraisemblables. La fiction mobilise une rhétorique de l'excès qui explicite, encadre et structure l'opacité d'un paradigme bouleversé par l'histoire. Tous ces éléments témoignent d'une recherche active de sens, qui participe à la recherche d'un imaginaire commun passant par les images filmiques.

2. *Récit et esthétique fédérateurs : se raconter pour se (re)construire*

Alors que les événements historiques (colonialisme, guerre, division et néocolonialisme) ont laissé au pays peu de prise sur son propre destin, il lui faut se (re)définir. Or, comme l'affirme Anne-Marie Thiesse, la fondation d'un imaginaire national est sous-tendue par un paradoxe lié à l'altérité : « les identités nationales ont été forgées dans le cadre d'intenses échanges internationaux, dont le résultat fut la détermination d'un modèle commun de production des différences¹ ». Kathleen McHugh s'oriente également dans cette direction avec l'idée que « les composants présumés uniques qui fondent cette expérience [l'appartenance à une nation] ne deviennent saillants, visibles et identifiables que lors de rencontres avec ce qui lui est étranger, autre² ». La création d'un tel imaginaire repose donc sur des spécificités qui ne le deviennent qu'au contact de différences cultivées et entretenues avec d'autres pays.

Au cinéma, la fabrication d'un imaginaire coréen s'est traduite, d'une part, par la recherche d'une continuité historique passant par des personnages-clés (figures historiques ou personnages dont le parcours est lié au passé historique), d'autre part, par une réactualisation des structures narratives fondatrices (*shinpa*), régie par une conscience d'historicité formelle et thématique. Pour finir, il s'agit de se positionner comme un sujet historique par rapport à l'altérité bipolaire de l'Occident et de la Corée du Nord.

2.1. *Fabrication d'héritages et recherche d'une continuité historique*

Se définir passe d'abord par la mise en œuvre d'un terreau commun. Selon Anne-Marie Thiesse, ce processus relève de la création : « Ce qui fait la nation, c'est la transmission à travers les âges d'un héritage collectif et inaliénable. La création des identités nationales va

¹ Anne-Marie Thiesse, « Des fictions créatrices : les identités nationales », *Romantisme*, 2000, n° 110 (*De la représentation, histoire et littérature*), p. 51.

² Kathleen McHugh, "South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 17, traduction personnelle de "the presumably unique components that make up that experience tend only to become salient, visible, and identifiable in encounters with that which is alien, other to it".

consister à inventorier ce patrimoine commun, c'est-à-dire, en fait, à l'inventer¹ ». Le socle doit se composer de plusieurs éléments qu'elle énumère très précisément :

La liste des éléments que doit posséder une nation digne de ce nom est aujourd'hui bien établie : des ancêtres fondateurs, une histoire établissant la continuité de la nation à travers les vicissitudes de l'histoire, une galerie de héros, une langue, des monuments culturels et historiques, des lieux de mémoire, un paysage typique, un folklore, sans compter quelques identifications pittoresques : costume, gastronomie, animal emblématique².

The Shadowless Pagoda (1957) de Shin Sang-ok parvient à réunir simultanément six de ces composantes : la continuité historique, le récit d'un personnage mythique, la présence d'un monument culturel et historique, les paysages typiques, le folklore et les costumes.

2.1.1. Une communauté a-temporelle : l'entrelacs du passé et du présent dans *The Shadowless Pagoda* (1957) de Shin Sang-ok

Le récit porte sur la construction de Seokgatap, l'une des deux pagodes du temple de Bulguksa (Gyeongju), au sud-est de la péninsule. L'intrigue se situe aux alentours de l'an 751, à la fin de la construction du temple. Seokgatap a été classé trésor national en 1962, soit cinq ans après la sortie du film, ce qui l'inscrit dans les préoccupations liées au patrimoine. Il s'agit d'une adaptation de la légende d'Asadal et d'Asanyeo : il travaille jour et nuit pour achever les pagodes, et sa femme, inquiète de ne pas le voir rentrer, finit par venir au temple. Comme l'accès est interdit, elle l'attend près du lac Yeongji. Un jour, croyant voir le reflet de la pagode à la surface de l'eau, elle s'y précipite, et se noie. Depuis, Seokgatap est surnommé Mueongtap (la pagode sans ombre), et le lac Yeongji, le lac de l'ombre.

Dans le film, Shin Sang-ok présente un triangle amoureux sous-tendu par des rapports de classe. La noble Guseul s'éprend d'Asadal pendant la construction de la pagode. Déjà marié, celui-ci finit par succomber, mais la différence de classe ne leur permet pas de vivre cet amour librement, d'autant plus que la famille de Guseul souhaite arranger un mariage avec un notable. Les deux amoureux prévoient de s'enfuir une fois la pagode terminée. Comme dans la légende, Asanyeo décide de rendre visite à son mari, mais ne peut entrer dans le temple, et un moine lui dit d'attendre près du lac, affirmant que la pagode projettera une ombre lorsqu'elle sera achevée – l'information est erronée, l'ombre n'atteint jamais la surface du lac. Entre-temps, Asanyeo découvre l'adultère de son mari et se suicide dans le lac.

Une fois la pagode achevée, Asadal apprend la mort de son épouse, sombre dans la folie, et se met à errer à sa recherche. Au même moment, Guseul arrive, et tente de le convaincre de

¹ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 52.

² *Ibid.*

fuir avec elle, mais ne parvient pas à le sortir de sa torpeur. Son désir de fuite est découvert, et la jeune femme est condamnée au bûcher pour avoir voulu contrevenir à son mariage arrangé, et Asadal finit par se noyer dans le lac de l'ombre.

The Shadowless Pagoda offre quantité d'éléments fédérateurs pour les Coréens : la légende d'Asadal et d'Asanyeo, la fondation du temple, ainsi que des personnages en somptueux costumes traditionnels. Outre ces composantes, Shin Sang-ok instaure une continuité historique avec l'évocation des ravages du mariage arrangé, et la remise en cause du confucianisme. Pour Anne-Marie Thiesse, « la représentation des nations a aussi pour particularité d'être fondée sur un déni du changement, en exaltant l'archaïsme et l'immobilité d'une communauté a-temporelle existant de toute éternité¹ ». Or, le film sous-tend l'idée que les problématiques du présent s'appliquent au passé et aux mythes, et c'est en partie par ce procédé que le cinéaste infuse le principe d'une continuité. Ainsi, le triangle amoureux qui structure quantité de films de l'âge d'or du mélodrame peut être appliqué à une légende.

Cela permet de mettre en relief les problématiques sociales (différences de classes) et sociétales (diktats du confucianisme aux dépens de l'amour) qui sont celles questionnées au présent, et de leur donner une dimension a-temporelle. Les contradictions de la société contemporaine sont alors présentées comme immuables, et cela passe par une rhétorique de l'excès prise en charge par une nature toute-puissante, à l'image de la fatalité qui enferme les personnages. Lorsque Asadal cède aux avances de Guseul, le montage crée une simultanéité avec la mort du père. Alors que les deux amants s'étreignent sous une pluie torrentielle, le vieillard s'éteint en prononçant le nom du fils, avant un coup de tonnerre et les pleurs d'Asanyeo. L'orage se joint au tragique de la situation pour signifier que leurs destins sont désormais scellés par la mort.

De même, la séquence finale met en jeu la conjonction d'éléments naturels opposés, qui finissent par fusionner. Le ciel, la terre, le lac et les montagnes se fondent sous l'action de la brume, de la fumée, des flammes, des ombres et des lumières, qui brouillent l'horizon (Figure 68). L'ensemble forme un paysage éternel – pouvant faire songer à la peinture de paysage traditionnelle – où coexistent plastiquement la vie et la mort, en assurant la persistance de cette légende par la hantise des âmes errantes de ces personnages aux destins tragiques.

¹ *Ibid.*, p. 62.

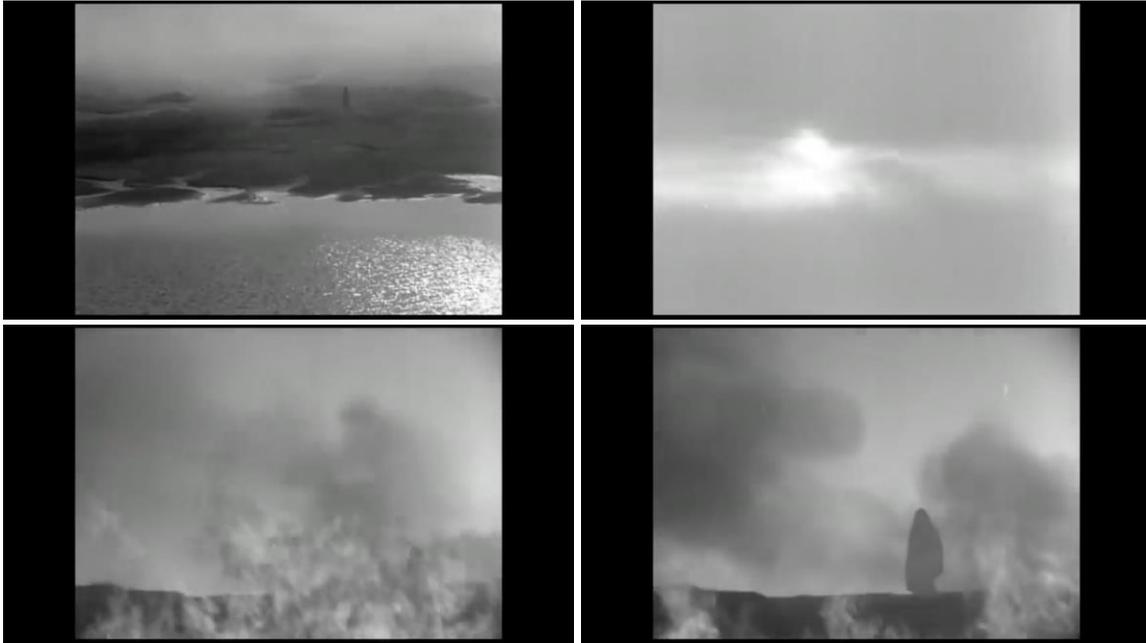


Figure 68 : L'errance d'Asadal et la mort de Guseul dans les flammes.

Filmés à contre-jour, les personnages ne sont déjà plus que des ombres dont les représentations préfigurent la mort. La séquence est accompagnée d'une musique extra-diégétique qui s'apparente à un bourdonnement infernal surmonté de chœurs brochant des chants cruellement dissonants. Avant de se suicider, Asadal voit se dessiner à tour de rôle les visages de Guseul et d'Asanyeo dans la brume qui enveloppe son corps (Figure 69). Toutes ces images inventées par Shin Sang-ok font songer au chamanisme, terme qu'Adrien Gombeaud définit en ces termes :

Pour simplifier : le chamanisme est fondé sur l'idée que les hommes ne sont pas les seuls à posséder un esprit, mais que tous les éléments de la nature en sont habités. À la mort, l'esprit ne disparaît pas. Il ne s'agit pas d'un passage vers un autre monde (de la terre au ciel), mais d'un changement d'état (du visible à l'invisible, du matériel à l'immatériel)¹.

Ainsi, la mort et la vie, le passé et le présent coexistent, et s'entrelacent narrativement et plastiquement. Les corps s'évaporent et fusionnent avec la brume et la fumée dans un « flou atmosphérique » qui, selon Daphné Le Sergent « semble [...] être la marque d'une pulsion de mort, d'une force entraînant le sujet vers une dissolution dans son environnement² ». Les morts rejoignent l'état invisible et immatériel, mais continuent d'habiter le monde présent et matériel. Ainsi s'établit une continuité historique passant par le récit mythique du bâtisseur de Seokgatap, et revisité avec l'œil et les préoccupations du présent.

¹ Adrien Gombeaud, « Aux frontières du merveilleux », *Positif*, n° 513, novembre 2003, p. 100.

² Daphné Le Sergent, « Brume et poussière, Pour un flou atmosphérique au cinéma », in Pascal Martin, François Soulages (dir.), *Les Frontières du flou au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2014, p. 195.

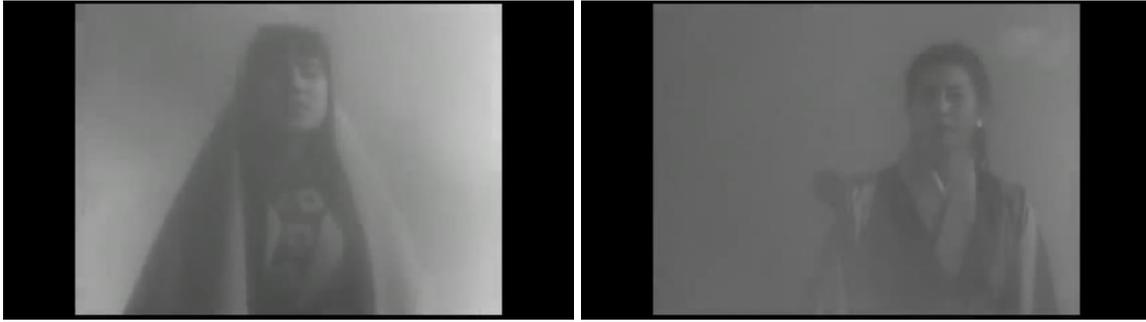


Figure 69 : Les visages de Guseul et d'Asanyeo se dessinent dans la brume.

2.1.2. Résistances et leurs symboles dans *Yu Gwan-sun* (1959) de Yoon Bong-chun

Cette recherche de correspondances entre le passé et le présent résonne avec les propos d'Anne-Marie Thiesse, qui note que « [l'historiographie d'une nation] doit mettre en évidence la continuité et l'unité de la nation comme être collectif au travers des siècles, en dépit de toutes les oppressions, de tous les revers, de toutes les trahisures¹ ». Outre la nécessité d'une continuité historique, la nation se fédère donc autour d'une fiction qui doit être cohérente. Le film *Yu Gwan-sun* (1959) de Yoon Bong-chun s'inscrit dans un tel processus, avec le principe d'une répétition tragique de l'événement historique. Retraçant l'histoire de Yu Gwan-sun, une célèbre étudiante résistante, morte en martyre à l'âge de dix-huit ans pendant le soulèvement de 1919 contre l'envahisseur japonais, le film sort en 1959, un an avant la révolution étudiante d'avril 1960 qui poussera Lee Seung-man à abdiquer.

Le cinéaste offre un récit visant à glorifier la résistance contre l'opresseur, et qui, dans le contexte, a pu résonner dans le cœur des Coréens, soumis à un régime de plus en plus répressif. Pour Simon Daniellou, les longs métrages de l'époque portant sur des sujets historiques « documentent [...] une certaine conception de l'histoire, celle d'une vieille garde de politiciens et d'artistes sud-coréens qui tentent de s'approprier le passé d'une nation sur le point de basculer dans trois décennies de dictature militaire² ».

Le film doit faire perdurer la puissance nationaliste que véhicule l'histoire de la résistance, qui permet de réaffirmer la force et la cohésion du peuple à travers la réappropriation d'une identité nationale niée par l'opresseur, car comme l'explique Travis Workman, « il faut d'abord représenter [...] la négation de l'identité nationale et le conflit entre les nations impériales et coloniales. Ensuite, il faut montrer au peuple national qu'il

¹ Anne-Marie Thiesse, *op. cit.*, p. 55.

² Simon Daniellou, « Historical films about the Korean Empire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 69, 2013, p. 2, mis en ligne le 1^{er} juin 2016, <http://journals.openedition.org/1895/4651>, consulté le 29 octobre 2022.

surmonte cet état d'oppression par l'exercice de sa volonté politique¹ ». Or, le régime mis en place par Lee Seung-man devient de plus en plus répressif, et consiste principalement à s'incliner devant la puissance néocoloniale.

Dans *Yu Gwan-sun*, Yoon Bong-chun offre une résurrection de la résistance, qui passe par le récit d'une grande figure historique de l'époque coloniale, Yu Gwan-sun, « équivalente à Jeanne D'Arc² », très appréciée par les Coréens, et à laquelle il accole quantité de symboles valorisant la grandeur de sa vertu. Il s'agit de se positionner dans l'Histoire comme étant moralement vertueux. À cet égard, les signes qui la caractérisent le plus fréquemment sont chrétiens, et s'inscrivent encore dans le syncrétisme religieux que Simon Daniellou remarque également dans d'autres films de l'époque :

Un certain syncrétisme entre confucianisme et christianisme se dégage également de ces longs métrages et traduit une évidente influence américaine, le président [Lee] entretenant dès la Libération de très fortes accointances avec les États-Unis. D'un côté, le soutien indéfectible de leur famille est présenté comme indispensable à l'épanouissement des héros de la résistance, l'amour filial et l'abnégation des épouses en étant les deux manifestations principales [...]. De l'autre, une imagerie chrétienne est à plusieurs reprises revendiquée³.

Cette forte présence de la religion chrétienne s'explique en grande partie par le fait que le protestantisme, arrivé en Corée sous l'occupation, s'est accompagné de la mise en place d'un système éducatif et d'installations médicales modernes. Il a alors très vite été associé à la modernité et au nationalisme, l'éducation représentant pour le peuple un moyen d'émancipation de l'oppression coloniale⁴.

C'est la raison pour laquelle plusieurs symboles christiques teintent le parcours de la jeune Yu Gwan-sun, qui parvient à mobiliser tout son village contre l'occupant. Elle est emprisonnée, ses parents sont tués par la police japonaise, elle est traînée devant une cour de justice, et mourra sous la torture après être parvenue à rallier toutes les prisonnières à sa cause. Lorsqu'elle est enfermée, elle songe à son parcours, et l'inclinaison de sa tête, seul élément éclairé du plan, la fait ressembler à une sainte (Figure 70). Des images de son passé défilent, et se perdent lorsque surviennent celles du présent, à l'occasion desquelles on peut voir son père, mort sous la torture des autorités. Sa position – les bras en croix, le *hanbok* en lambeaux

¹ Travis Workman, "Narrating and Aestheticizing Liberation in *Hurrah! For Freedom and My Home Village*", *op. cit.*, p. 78, traduction personnelle de "one must first represent [...] the negation of national identity, and the conflict between the imperial and colonial nation. Then the national people must be shown overcoming this state of oppression through the exercise of their political will".

² Hyoin Yi, « Le Film historique », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 102.

³ Simon Daniellou, *op. cit.*, p. 4.

⁴ Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 67.

replié sur les jambes s'apparentant à un pagne – est également christique, et s'inscrit dans la représentation vertueuse des résistants morts en martyrs.



Figure 70 : Yu Gwan-sun songeant à son père.

Pour finir, Yu Gwan-sun se voit assigner le numéro 13 lors de son procès, et ce détail est souligné par une *voix-off* chargée d'une pointe d'ironie. Le procès de la jeune femme est ainsi subtilement comparé à la Cène, dernier repas que Jésus partage avec ses apôtres. En effet, elle se trouve, pour la dernière fois, en compagnie de tous ses camarades venus la soutenir dans cette épreuve. La mise en scène offre une canonisation cinématographique de Yu Gwan-sun, et, par extension, de tous les héros de la résistance.

La dimension nationaliste est également très explicite lors de la séquence de remémoration dans la cellule. Le souvenir d'une professeure d'Histoire devient un prétexte pour clamer haut et fort l'existence de cinq mille ans d'histoire de la Corée. S'ouvre une digression au cours de laquelle elle repense aux visites de monuments historiques. En *voix-off*, elle évoque le temple de Bulguksa, « un trésor national et pinacle de la culture de la province de Silla », et insiste sur la merveille architecturale du site, lorsqu'elle mentionne qu'elle ne s'est jamais ennuyée devant les pagodes Dabotap et Seokgatap. Elle se souvient y avoir « respiré l'esprit de la nation », et les images accompagnent la *voix-off* à travers une histoire de la Corée présentée par le biais de ses monuments historiques.

Dans cette séquence, les histoires personnelles sont inscrites dans l'histoire de la Corée, notamment lorsque l'héroïne mentionne Kim Dae-seong, qui aurait passé plus de trente ans à finaliser les statues de Bouddha à l'entrée de la grotte de Seokguram. Après une symphonie visuelle des monuments du pays, les souvenirs se resserrent peu à peu autour de l'histoire personnelle de Yu Gwan-sun, elle-même inscrite dans celle de l'oppression coloniale. Elle se souvient du jour où les forces armées ont fait irruption dans son école pour arrêter une camarade, de son parcours de résistante, du moment où les Japonais ont brûlé sa maison, et celui où son père est mort sous la torture. L'ensemble est accompagné d'images galvanisantes

de foules dans les escaliers du dortoir, et dans les rues où les manifestants brandissent le drapeau national, avant que les flammes ayant emporté sa maison n'envahissent le cadre, et qu'un plan sur le corps christique du père s'y substitue à son tour.

En intégrant de petites histoires dans la grande, Yoon Bong-chun replace les destins individuels dans une histoire collective que les spectateurs sont invités à partager. Par la continuité du montage, le cinéaste fédère des liens entre les lieux historiques, les personnages et figures de l'histoire, et les images du peuple dont l'héroïne fait partie. Il convoque les valeurs de la résistance passée, associées aux valeurs chrétiennes (abnégation, sacrifice), pour créer le sentiment d'appartenance à une communauté, un peuple, une nation, faisant face à une nouvelle oppression. Travis Workman explique en effet que le colonial et le postcolonial « ne sont jamais réductibles à une période d'oppression et à une période de dépassement par la libération, mais sont toujours liés au problème de la répétition¹ ». Il entend par-là que le présent cherche (et trouve) souvent un écho dans le passé revisité des représentations.

2.1.3. *Madame Freedom* pour une actualisation de l'héritage traditionnel

Dans *Madame Freedom*, le désir d'indépendance nationale est introduit par le professeur Jang (l'époux de Seon-yeong), qui enseigne le Coréen, plus précisément le *hangeul*. Comme l'explique Juliette Morillot, « cet alphabet marque depuis sa création au XV^{ème} siècle l'indépendance intellectuelle et culturelle de la Corée, qui jusqu'alors devait passer par les idéogrammes et donc par la pensée chinoise pour transcrire sa langue² ». Pascal Dayez-Burgeon ajoute que « le *hangeul* constitue aujourd'hui une des inventions dont les Coréens sont les plus fiers³ », mais les érudits de l'époque méprisent cette écriture simplifiée, la jugeant barbare, et le successeur du roi Sejong – inventeur du *hangeul* – l'interdit en 1504. Le *hangeul* est réhabilité en 1894, avant d'être interdit par l'occupant japonais. Il réapparaît et se popularise après la libération du pays, pour remplacer les idéogrammes chinois, et contribuer à l'alphabétisation d'une grande partie de la population.

Contrairement à Seon-yeong et aux autres *girls*, le professeur Jang peut être le garant de l'héritage coréen traditionnel grâce à la langue nationale. Alors que sa femme entend découvrir la modernité occidentale, Miss Park le sollicite pour apprendre le coréen, ainsi que

¹ Travis Workman, "Narrating and Aestheticizing Liberation in *Hurrah! For Freedom and My Home Village*", *op. cit.*, p. 80, traduction personnelle de "are never reducible to a period of oppression and a period of supersession through liberation, but are always tied up with the problem of repetition".

² Juliette Morillot, « Les deux Corées depuis 1945 : guerre froide et nationalisme coréen », *Pouvoirs*, n° 167, avril 2018, p. 26.

³ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 84.

toutes ses collègues de bureau. Dévoué à une idée nationaliste de la démocratie, il accepte la requête, et enseigne à ces femmes pendant son temps libre. Christina Klein estime que « dans son rôle de figure masculine, il les guide vers une compréhension plus approfondie de leur culture nationale et, peut-être, compense l'attrait suscité par leur environnement américain¹ ». À cet égard, le professeur Jang incarne une forme alternative de la modernité, parce qu'il puise dans un héritage strictement coréen.

En effet, selon Juliette Morillot, le retour du *hangeul* au Nord comme au Sud constitue une émancipation symbolique qui passe par le refus du *sadae juui*, qui « désigne la soumission traditionnelle au puissant : le sujet face à son roi, mais aussi historiquement les royaumes de Corée face à la Chine² ». Jang – que le récit situe du côté de la vertu – présente de ce fait un idéal national moderne par la continuité qu'il instaure grâce à la préservation de la langue de l'indépendance, enseignée sous une forme actualisée, spécifiquement coréenne, et s'opposant implicitement à l'intégration des mots anglais des après *girls*.

Ainsi, à la collusion avec l'Occident, s'ajoute un désir d'émancipation et de singularisation patriotique, qui passe par de multiples écritures du roman national grâce au cinéma – et dans les exemples analysés, une dialectique s'instaure entre le patrimoine local et la présence de l'altérité. Tantôt celles-ci puisent dans des représentations extérieures, évocatrices de la chrétienté (*Yu Gwan-sun*), tantôt elles reviennent aux conceptions originelles du chamanisme pour questionner l'intrusion de nouvelles valeurs (*The Shadowless Pagoda*), auxquelles elles offrent parfois une réponse alternative (*Madame Freedom*). La dialectique de l'ancien et du moderne, de l'endogène et de l'exogène est omniprésente, et se manifeste également dans la forme singulière qu'offre la porosité des genres par le transnationalisme, dans le contexte coréen.

2.2. Une structure classique fondée sur la rupture

Le travail effectué à partir de la forme classique du *shinpa* reprend cette dialectique de l'ancien et du nouveau, mais témoigne également de l'obsolescence de cette structure pour le spectateur de cette période de l'histoire. Le cinéma coréen des années 1950-60 manifeste en effet la volonté d'innover par rapport aux formes classiques. À cet égard, les cinémas

¹ Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 90, traduction personnelle de "As a masculine figure, he guides them towards a deeper understanding of their national culture and, perhaps, offsets the lure of their American surroundings".

² Juliette Morillot, *op. cit.*, p. 25.

étrangers ont pu constituer une source d'inspiration permettant de construire de nouveaux récits, et de nouvelles représentations du monde.

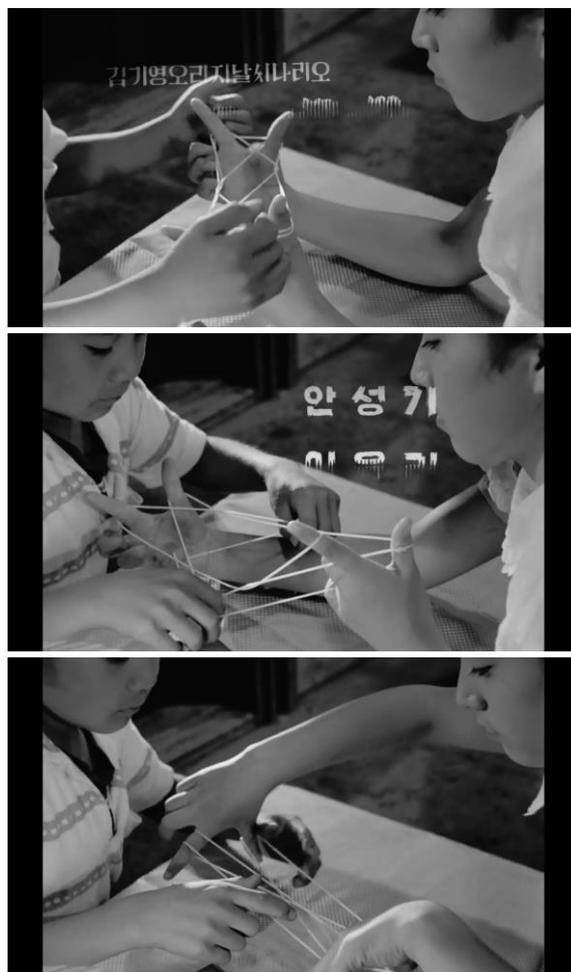


Figure 71 : Les deux enfants composent une infinité de formes à l'aide d'un simple élastique.

Une réflexion sur la forme narrative est mise en abyme dans le générique d'ouverture de *La Servante*, qui cadre pendant 1min 20s les mains de deux enfants jouant avec un élastique, dont ils renouvellent sans cesse la forme (Figure 71). Métaphoriquement, tout se passe comme le décrit Gilles Deleuze : « Le tout est [...] comme un fil qui traverse les ensembles, et donne à chacun la possibilité nécessairement réalisée de communiquer avec un autre, à l'infini. Aussi, le tout est-il l'Ouvert, et renvoie au temps ou même à l'esprit plutôt qu'à la matière et à l'espace¹ ». Le fil qui compose et décompose des toiles constamment réinventées signifie l'infinité des possibles narratifs qu'offre le cinéma à travers l'agencement d'unités spatio-temporelles, dont l'ordre et la composition esthétique relèvent du choix arbitraire du cinéaste.

¹ Gilles Deleuze, *Cinéma 1. L'Image-Mouvement*, op. cit., p. 29.

L'ouverture de *La Servante* offre d'emblée une réflexion sur ce que l'on choisit de raconter, et les manières dont il est possible de le faire.

2.2.1. La forme *shinpa* mise à mal : déclin et disparition des héros

Comme nous l'avons analysé plus haut, le *shinpa* nationaliste conçu sous l'occupation japonaise suit toujours le schéma selon lequel la victime persécutée par un traître est finalement sauvée par un héros devenu fou à cause de l'oppression. Cependant, même si le schéma de départ persiste dans une partie des films de l'âge d'or, force est de constater qu'il ne mène plus au même dénouement. Le héros d'antan, qui se sacrifiait pour restaurer la souveraineté du peuple et de la nation, est désormais affecté par une impuissance chronique et / ou une compromission morale qui sera responsable de sa chute, et qui est symptomatique d'un confucianisme en crise.

Comme l'affirme Cho Eun-sun, « si les imaginaires nationaux se sont emparés du patriarcat comme l'une des formations sociales les plus cruciales, une autorité patriarcale endommagée [...] peut considérablement modifier le caractère de ces imaginaires¹ ». Ainsi, l'impuissance et les échecs répétés des héros déçus réverbèrent indirectement le bouleversement identitaire engendré par le traumatisme de la division et du néocolonialisme occidental, lesquels sont notamment retranscrits par la figure du père ne parvenant plus à maintenir la cohésion ou le bonheur de la famille. Comme l'illustre Yu Hyeon-mok dans *Une Balle perdue* (1961), les héros sont totalement dépassés par les événements.

Cette dynamique liant un imaginaire national en crise à ses représentations, est rendue visible parce que les cinéastes semblent prendre pleinement conscience de l'historicité, lorsqu'ils font référence à des films précédents. Alors même qu'ils tentent d'en reprendre la structure, les héros ne parviennent plus à résoudre les impasses, ni à délivrer les communautés. C'est le cas de Kim So-dong qui construit, dans *L'Argent* (1958), de frappantes similarités avec *La Veille de l'indépendance* (1948) de Choi In-gyu, mais clôt son intrigue sur un emprisonnement, alors que la première œuvre se terminait sur l'indépendance du pays.

En effet, à la fin du film matriciel, M. Min raconte qu'il a tué le père d'Ok-ran par accident, « à cause de l'argent », et, dans un geste rédempteur, décide de léguer ses biens à la Corée. Dans *L'Argent*, la séquence durant laquelle Bong-soo tue Eok-jo, l'usurier du village

¹ Eun-sun Cho, "The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity", in, Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 100, traduction personnelle de "If national imaginings have seized upon patriarchy as one of the most crucial social formations, a damaged patriarchal authority [...] can significantly alter the character of these imaginings".

responsable de sa perte, peut rappeler le récit de M. Min : se battre pour de l'argent, mourir par accident. De plus, M. Min est lui-même usurier, et comme les deux personnages de Kim So-dong, ils sont amis avant que la pauvreté ne les mène à la folie. Pour finir, le titre *L'Argent* renvoie à la longue tirade de M. Min, qui répète le terme plusieurs fois pour désigner l'origine de tous les maux. Il espère qu'à sa mort, et après proclamation de l'indépendance, la situation s'améliorera. *L'Argent* peut donc être envisagé comme un commentaire de *La Veille de l'indépendance*, auquel il répond par la négative.

Les similitudes entre les deux films tendent à montrer que le pays ne se porte pas mieux qu'avant l'indépendance, et que cette utopie égalitaire en laquelle M. Min avait foi n'est pas parvenue à s'imposer. Dans *La Veille de l'indépendance*, la jeune génération se dirigeait vers la promesse d'un avenir radieux. Neuf ans plus tard, le fils de Bong-soo (*L'Argent*) est accusé et condamné pour le meurtre commis par son père, qui arrive trop tard pour rétablir la vérité. La fin du film montre Bong-soo en train de courir derrière le train qui emporte son fils à tout jamais, sans qu'il ne parvienne à empêcher la catastrophe, et qui s'effondre en pleurs sur les rails. Il n'y a donc pas eu d'avenir radieux, et ce qui était censé disparaître – la pauvreté, et la corruption –, est présenté comme toujours d'actualité.

L'impuissance du héros est réactualisée par Kim Ki-young dans *La Province de Yangsan* (1955), qui semble inspiré par *Un rêve profond* (1920) de Kim Do-san, et du *remake*, *Su-il et Sun-ae* (1926) de Lee Kyeong-son, nouvelle version se terminant par la mort des deux amoureux. La trame est similaire : Su-il et Sun-ae promettent de s'aimer jusqu'à la mort, mais la famille de Sun-ae la pousse à épouser Kim Chung-bae. Dans les deux versions d'origine – adaptées d'un *shinpa* japonais –, la bien-aimée résiste, mais épouse Kim qu'elle n'aime pas. En réaction, Su-il travaille d'arrache-pied pour devenir riche, devient un propriétaire cupide, tandis que Sun-ae, par remords, sombre dans la folie. Selon An Jinsoo, la version japonaise s'achève par son suicide, tandis que les versions coréennes offrent un *happy end* : Su-il pardonne à Sun-ae qui retrouve la raison¹.

Dans *La Province de Yangsan*, les noms des personnages diffèrent, mais le récit présente de nombreuses similitudes avec les œuvres précédentes. Dans un paysage semblable – « au bord de la rivière Taedong, brillamment éclairée par la lune² » – Soo-dong et Ok-ran promettent de vivre et de mourir ensemble. C'est sans compter sur Moo-ryeong, le fils d'un

¹ Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 65.

² Chang-il Kang, *op. cit.*, p. 88.

riche notable, qui, à peine revenu de Séoul, jette son dévolu sur Ok-ran. Sa mère voit l'opportunité de la marier avec un bon parti, et refuse une union avec Soo-dong, dont les revenus sont trop modestes. Ok-ran bénéficie toutefois du soutien de son père, qui s'oppose à son épouse, et aide le couple à fuir.

S'ensuit une lutte acharnée de part et d'autre : les amoureux tentent de fuir, mais sont toujours rattrapés par Moo-ryeong, qui dispose de moyens et d'un pouvoir sans limites. L'enchaînement de péripéties et de circonstances mélodramatiques finit par avoir raison de la volonté d'Ok-ran, contrainte d'épouser Moo-ryeong en échange de la libération de son père, emprisonné pour meurtre, alors qu'il tentait de s'opposer aux serviteurs du riche héritier. Apprenant la nouvelle, Soo-dong se suicide, et sa mère, dévastée, poignarde Ok-ran le jour du mariage.

La version de Kim Ki-young, beaucoup plus pessimiste que les films précédents, puise dans le *shinpa* d'origine, mais en transposant le suicide de la jeune femme de la version japonaise au personnage masculin, réduit à l'impuissance. En effet, malgré une interminable lutte, le héros mélodramatique finit par épuiser tous les recours, et doit laisser la place au traître. Même si, à l'instar des *shinpa* d'antan, il parvient à sauver Ok-ran d'un viol par Moo-ryeong au début de l'intrigue, le scélérat dispose par la suite de bien d'autres ressources – principalement financières – contre lesquelles le héros n'a plus la capacité de se dresser. La figure héroïque est brisée, et la cupidité l'emporte sur la vertu.

Le héros déchu est omniprésent, dans les années 1950. Dans *A Dream of Fortune*, l'inaction du père pousse la mère à se lancer dans des transactions douteuses avec un inconnu, lequel s'enfuit avec toutes leurs économies ; si le père baisse les bras, le fils s'élance à la poursuite du voleur, mais est renversé par une voiture, et meurt. Tout se passe comme s'il y avait une rupture indépassable dans l'héritage du *shinpa* traditionnel, devenu impuissant à cause du changement de paradigme.

On peut y discerner le signe d'un renouveau du genre, amenant de nouvelles pistes cinématographiques s'accordant mieux avec l'actualité. Le thème de l'argent reste présent, mais n'a plus la même signification. Sous l'occupation japonaise, il donnait du pouvoir à l'envahisseur, contre lequel le peuple était invité à se révolter ; il est désormais autonome, et corrompt le cœur des individus qu'il aliène au moyen du système capitaliste, dans lequel amour et matérialisme tendent à se confondre. Les tentatives et les échecs de retour aux formes préexistantes témoignent d'une volonté de se (re)définir. Or, ce qui caractérise le mieux la période est sans aucun doute le principe de rupture, qui se perçoit aussi bien dans la

fiction (échec du *shinpa* nationaliste) que dans l'esthétique (l'hybridité générique et les ruptures de tons).

2.2.2. Hybridités génériques : une intensification de la rhétorique mélodramatique

Comme le relève Nancy Abelmann, l'âge d'or du mélodrame est simultanément régi par une « hybridité générique », et par la « spécificité référentielle¹ » de la ligne centrale, pouvant croiser des genres tels que le film d'horreur, le film de guerre, ou le film noir. Appliquée aux genres cinématographiques, la métaphore de l'élastique de *La Servante* est toujours éloquente. Selon Raphaëlle Moine, les logiques des genres suivent « un caractère fortement centripète, puisque le genre considéré y occupe en quelque sorte le centre d'une toile où se rejoignent, se composent et se décomposent les fils des influences les plus diverses, actuelles ou plus anciennes, cinématographiques ou culturelles² ». L'élastique – ou le mélodrame – perpétuellement transformé peut prendre une infinité de formes – l'hybridation.

Au sein de cette hybridité, certains genres sont dominants « à en juger par la quantité de films produits, leur succès et leur capacité à se disséminer et à exporter certains de leurs traits dans d'autres genres contemporains³ ». Dans notre cas, le mélodrame est à l'évidence dominant, il conditionne donc les modalités d'apparition des genres annexes. Chacun est sous-tendu par un « paramètre identitaire », qui le fait « entre[r] en contact sur le mode de la concurrence, du repli ou de la résistance identitaires, de l'enrichissement ou de l'acculturation, avec d'autres régimes génériques, en particulier avec celui d'un cinéma hollywoodien dominant⁴ ». En d'autres termes, le mélodrame se nourrit et se renouvelle à partir d'autres genres, souvent américains, mais l'ensemble doit mener vers de nouvelles formes censées devenir autonomes.

Ainsi, dans *Une Balle perdue*, Cho Eun-sun analyse la trajectoire de Yeong-ho à l'aune des codes du film noir et du film de gangster. Le personnage se trouve pris entre deux figures féminines, dont l'une est parée de motifs liés au genre : elle fume des cigarettes, et cache un revolver dans un tiroir. Ils entretiennent une relation passionnée, mais vouée à un destin tragique, et la mort de la femme fatale entraîne la chute du héros. Muni du revolver de sa défunte amante, il cambriole une banque avant d'être arrêté et condamné à mort. Selon Cho Eun-sun, le devenir temporaire de Yeong-ho en un héros de film noir lui permet de rétablir

¹ Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 8, traduction personnelle de “generic hybridity” et “referential specificity”.

² Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma* [2002], Paris, Armand Colin, 2015, p. 150.

³ *Ibid.*, p. 167.

⁴ *Ibid.*, p. 168.

une autre forme de masculinité par le prisme de l'aura virile empruntée aux icônes masculines hollywoodiennes qui épousent la déchéance¹.

La réciproque est valable, car l'emprunt au film noir et au film d'horreur peut aussi souligner l'impuissance, voire la détresse des personnages masculins. C'est le cas dans *La Servante*, qui arbore les traits du cinéma gothique, « l'exact pendant féminin du genre noir masculin et dont on s'accorde à reconnaître [qu'il combine] mélodrame et film noir² ». En effet, *La Servante* est à la fois un mélodrame présentant la quête matérialiste d'une famille de la classe moyenne, et son insatiable appétit pour l'accumulation de biens, mais aussi l'histoire d'une déliquescence déclenchée par la déchéance du père, après l'intrusion d'une femme fatale dans le foyer. Or, le récit est narré à travers le point de vue du père – présenté comme la victime impuissante de l'histoire –, et le genre gothique, en tant que « pendant féminin du genre noir masculin », répond à la perte de souveraineté du patriarcat traditionnel.

La présence d'éléments horrifiques met cependant en valeur le drame sous-jacent : les inégalités sociales venant hanter la modernité. Myeong-ja, au service de la famille Kim, est en effet une « femme fatale de la classe ouvrière³ ». La chercheuse Kim Soyoung explique que de nombreuses jeunes femmes issues des milieux ruraux viennent dans la capitale pour fuir la pauvreté, mais obtiennent des postes précaires : ouvrières, domestiques, ou conductrices de bus. Selon elle, le film « révèle l'anxiété de la nouvelle classe moyenne à l'égard d'une altérité émergente issue d'une classe inférieure⁴ ». *La Servante* présente le retour d'une altérité refoulée, prenant en charge l'image d'un passé – le prémoderne, le rural, la pauvreté – perçu comme arriéré et monstrueux.

L'arrivée de la jeune servante fonctionne comme une intrusion, d'où le recours aux codes du cinéma d'horreur américain. Myeong-ja est d'abord présentée comme étant un nuisible, puis devient « un monstre hybride né du refoulement de la sexualité féminine et de l'absence d'opportunités quant à la mobilité sociale⁵ ». Elle est fréquemment associée aux rats qui logent dans les cloisons de la maison, au point que Chris Berry relève qu'elle « brouille la

¹ Eun-sun Cho, "The Stray Bullet and the Crisis of Korean Masculinity", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 108-10.

² Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 142.

³ Soyoung Kim, "Questions of Woman's Film: *The Maid, Madame Freedom*, and Women", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 191, traduction personnelle de "working-class femme fatale".

⁴ *Ibid.*, p. 192, traduction personnelle de "discloses the anxiety of the newly formed urban middle class toward an emerging lower-class other".

⁵ *Ibid.*, traduction personnelle de "hybrid monster born out of the repression of feminine sexuality and the lack of opportunities for class mobility".

frontière entre l'animal et l'humain¹ », ce qu'il analyse comme « une caractéristique déterminante de l'abject et de l'horifique² ». Dans ce manoir de deux étages – symbolisant l'aisance et la modernité par opposition aux *hanoks* constitués d'un seul niveau – l'image du pauvre et du prémoderne se charge de monstruosité.

Outre son zoomorphisme, Myeong-ja finit par ressembler à une *wonhon*³ – une femme fantôme animée par un désir de vengeance –, au point que Daniel Martin et Alison Peirse qualifient *La Servante* de « film de fantômes sans fantôme⁴ ». Souvent vêtue d'une robe blanche – couleur de la pureté et du deuil –, elle arbore de longs cheveux noirs détachés symbolisant le rejet des conventions confucianistes, et caractéristiques des fantômes féminins asiatiques. L'ensemble est renforcé par une esthétique du clair-obscur, et par la présence d'ombres portées menaçantes que soulignent des cadrages obliques traduisant la rupture due à l'intrusion du personnage dans la sphère familiale.

Myeong-ja séduit le maître de maison, et tombe enceinte de lui. Lorsque sa femme – elle-même enceinte – l'apprend, elle convainc la jeune servante d'avorter, mais refuse d'appeler un médecin pour ne pas entacher leur réputation. Myeong-ja est alors contrainte de se jeter dans les escaliers. Selon Kim Kyung-hyun, c'est à ce moment-là que le mélodrame bascule dans l'horreur, et entraîne la vengeance de la servante⁵, qui, tel un nuisible, envahit la chambre de ses hôtes pour réquisitionner la présence du mari dans son lit. Consciente que cette famille bourgeoise tient à sa réputation, et par conséquent, ne tentera rien contre elle, elle peut renverser les rapports de classe et semer la terreur dans le foyer, allant jusqu'à tuer le fils, et forcer le père à se suicider avec elle avec de la mort aux rats.

Telle la *wonhon* décrite par Daniel Martin et Alison Peirse, elle veut venger la mort de son enfant⁶, et ses motivations deviennent explicites lorsqu'elle menace de tuer le nouveau-né des Kim, déclarant que deux enfants nés du même père doivent « soit vivre ensemble, soit mourir ensemble ». Comme dans de nombreuses histoires coréennes de fantômes, elle a le don – issu du folklore – de la « transformation animale⁷ » par sa fréquente association avec les rats. L'entrelacs du mélodrame et de l'horreur emprunte donc des traits propres à la culture

¹ Chris Berry, “*The Housemaid* (1960), Possessed by the Depossessed”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 154, traduction personnelle de “she blurs the boundary between the animal and the human”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “a defining characteristic of the abject and horrifying”.

³ Hyangjin Lee, “Family, death and the *wonhon* in four films of the 1960's”, in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *Korean Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013, p. 24.

⁴ Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *ibid.*, p. 5, traduction personnelle de “a ghost film without a ghost”.

⁵ Kyung-hyun Kim, “Lethal Work: Domestic Space and Gender Troubles in *Happy End* and *The Housemaid*”, in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 210.

⁶ Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 2.

⁷ *Ibid.*, traduction personnelle de “animal transformation”.

coréenne, mais il faut noter les influences occidentales. Kim Kyung-hyun compare notamment les mouvements de caméra, le soin apporté aux contrastes d'ombres et de lumières, ainsi que la composition soignée des plans à l'expressionnisme des films d'Alfred Hitchcock¹.

Chris Berry décèle dans les qualités fantomatiques du personnage une résonance avec le contexte postcolonial : « Les cultures locales violemment réprimées, les traditions [...] reviennent pour perturber la modernité imposée aux colonisés par le colonisateur² ». La Corée occidentalisée reste hantée par un passé rural venant signaler les dysfonctionnements du présent. La servante qui convoite l'aisance des Kim commence par imiter les habitudes occidentales, en fumant des cigarettes, puis en occupant la place de l'épouse – le maître de maison dort dans son lit, pendant que la maîtresse lui sert ses repas dans sa chambre –, et finit par entraîner la famille dans sa chute. Sa présence signale à la fois l'instabilité de la sphère intime et familiale, et les inégalités du capitalisme, exploitant ceux qui se situent au plus bas de l'échelle sociale.

Les codes du cinéma d'horreur viennent servir le mode de l'excès, et s'inscrivent dans la logique du mélodrame, dans lequel la monstruosité est le résultat de l'exacerbation des problèmes sociaux. Daniel Martin et Alison Peirse le confirment, « le mode mélodramatique est tellement influent dans le cinéma coréen que ses qualités narratives émergent fréquemment dans l'horreur », offrant une tonalité prédominante axée sur « la tristesse plutôt que la peur³ ». Le choc esthétique produit par l'intrusion de l'horreur dans le mélodrame familial véhicule la colère de la classe dominée, engendrée par un système injuste, qui se perpétue parce que la classe dominante dispose du corps d'autrui pour son confort matériel.

En parallèle, un discours s'érige contre le néocolonialisme américain qui transforme les espaces, les modes de vie et les valeurs. Outre la présence d'un fantôme – le passé venant hanter le présent –, la dimension critique est présente dans l'esthétique, en raison de l'hybridité générique créée par l'appropriation de codes et de genres occidentaux (expressionnisme) mobilisés au service d'une représentation spécifiquement locale (*wonhon*).

On peut mentionner comme dernier exemple *Flower in Hell* (1958) de Shin Sang-ok, qui entrelace mélodrame, film noir et film de guerre. L'intrigue se déroule aux abords d'une base militaire, et la présence de *GI's*, de scènes de fusillades, et de nombreux éléments de

¹ Kyung-hyun Kim, "Lethal Work: Domestic Space and Gender Troubles in *Happy End* and *The Housemaid*", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 211.

² Chris Berry, *op. cit.*, traduction personnelle de "Violently suppressed local cultures, practices, and more return to disrupt the modernity forced upon the colonized by the colonizer".

³ Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 5, traduction personnelle de "So influential is the melodramatic mode in Korean cinema that its narrative qualities frequently emerge in horror" et "sadness rather than fear".

décors, tels que les grillages et barbelés du camp militaire, ou les Jeep dans lesquelles les personnages se déplacent, convoquent l’imaginaire de la guerre. À travers une telle représentation, le réalisateur met en relief la persistance du traumatisme récent de la guerre de Corée. La quête principale du héros – retrouver son frère et le ramener auprès de leur mère au village natal, et ainsi restaurer la famille déchirée – fait par ailleurs écho à la partition du pays. La séquence de la mort de Sonya est probablement la plus riche et la plus signifiante, en termes d’hybridité des genres, comme l’analyse Steven Chung :

La séquence finale déplace les signifiants génériques de *Flower* du mélodrame, du film de gangster et du western vers ceux du film de guerre : le marais comme un champ de bataille, la brume s’apparentant à la fumée des armes à feu, le meurtre de Sonya filmé comme un combat rapproché. [...] En fait, bon nombre des autres structures et espaces dans lesquels se déroule le film [...] suggèrent non seulement les vestiges de la guerre, mais aussi son effet persistant sur la vie quotidienne¹.

C’est encore la tonalité mélancolique qui domine dans le métissage du mélodrame par le film de gangster, le western, et le film de guerre américain. Cette dernière esthétique témoigne de la persistance d’un traumatisme récent qui continue de peser sur la réalité de l’époque. Le spectre qui hante *Flower in Hell* n’est pas lié à un personnage, mais à des genres américains, dont le pastiche met en abyme la présence des Américains dans le pays.

Ces trois exemples montrent que le mélodrame coréen se nourrit d’autres genres pour enrichir sa forme esthétique, et amplifier l’outrance. Frédéric Monvoisin évoque une « fusion des genres » apparue avec *La Main du destin* (1954) qu’il décrit comme une « innovation », qui imprègne « la quasi-totalité du cinéma sud-coréen jusqu’à nos jours² », et comportant des « sautes » et des « ruptures³ » de ton. Nous souhaitons distinguer la fusion des genres, telle que nous venons de l’analyser, d’une forme convoquant plus précisément des effets de saute ou de rupture de ton. Même si les deux procédés se placent sous le signe de l’excès, le second en renforce la rhétorique, parce qu’il ne se contente pas de diffuser un sous-texte, mais valorise la brutalité du choc esthétique.

2.2.3. Sautes et ruptures de tons : le choc des genres et de l’excès

Selon Steven Chung, les films coréens empruntant aux genres occidentaux produisent souvent une impression d’étrangeté, en raison d’« effets visuels politiquement provocateurs

¹ Steven Chung, “*Flower in Hell* (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 143-45, traduction personnelle de “The closing sequence shifts *Flower*’s generic signifiers from melodrama, crime, and Western closer to that of the war film : the swamp as battlefield, the mist as gun smoke, Sonya’s murder as close quarters combat. [...] In fact, many of the other structures and spaces against which the film is set [...] suggest not only the vestiges of war but also its continuing effect on everyday life”.

² Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 87.

³ *Ibid.*, p. 88.

de la réalité sociale¹ ». Plusieurs cinéastes ont ainsi recours à de brutales ruptures de ton, en insérant un genre inattendu au sein de la fiction. L'effet produit est si soudain qu'il se charge d'autoréflexivité, et agit à comme un commentaire de l'intrigue, et par extension de la société.

Dans *La Province de Yangsan* (1955) de Kim Ki-young, identifié comme un *shinpa* traditionnel revisité, le suicide de Soo-dong convoque subitement le genre de l'horreur. Après son affrontement avec Moo-ryong, le père du jeune héritier est furieux, et se rend avec ses hommes chez le héros. La mère de Soo-dong les invite à entrer, et les mène jusqu'à une double porte, qu'elle ouvre lentement, un volet après l'autre. L'action se trouve étrangement suspendue, au point que le groupe d'hommes, très vindicatif quelques instants auparavant, se retrouve figé, les bras ballants, attendant de découvrir ce que la mère s'apprête à leur montrer. L'étirement du moment de la révélation permet d'accentuer le choc que constitue la découverte du cadavre de Soo-dong, qui s'est pendu dans la grange.

L'effet de surprise est renforcé par une esthétique horrifique. L'ouverture des portes s'accompagne d'une musique extra-diégétique traînante, se confondant avec le grincement des gonds. Une fois les deux battants ouverts, les sanglots de la mère retentissent en *off*, tandis que la caméra s'approche lentement du cadavre, qui se balance légèrement de gauche à droite, et donne l'impression de flotter dans les airs. Par ailleurs, l'apparence de Soo-dong présente des similitudes avec la *wonhon* : le visage est caché derrière l'épaisseur de ses longs cheveux noirs détachés, avec lesquels contrastent les vêtements blancs (Figure 72).

La subite intrusion de l'horreur crée un choc esthétique qui exacerbe la tragédie du destin de Soo-dong, et, plus généralement la mort inattendue du héros. À cet égard, la séquence présente une double rupture, à la fois générique et narrative, dans la mesure où le héros n'est pas censé mourir. L'effet est souligné par la suspension de l'action qui précède la découverte du cadavre, et par l'intrusion soudaine de l'horreur dans le *shinpa*. Tout se passe comme si la rupture de ton exprimait littéralement l'horreur que représente la mort de la figure héroïque.

En outre, la ressemblance de Soo-dong avec une *wonhon* relève d'une autre rupture dans l'histoire du cinéma coréen. Le film est précurseur du cinéma d'horreur, mais également de l'ensemble de l'œuvre de Kim Ki-young. La figure de la *wonhon* surgit *via* une diffraction entre sa présence esthétique et sa trajectoire. Le cadavre emprunte les traits physiques du fantôme coréen, mais c'est sa mère qui hérite de la colère, et finit par poignarder Ok-ran pour

¹ Steven Chung, "Flower in Hell (1958): Stylization, Landscape, and the Presence of War", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 139, traduction personnelle de "politically provocative visualizations of social reality".

avoir trahi sa promesse envers le jeune homme. Un certain rapport à l'animalité – qui se poursuit dans l'œuvre du cinéaste – est également déjà présent dans le personnage de Moo-ryong, amateur de chasse qui compare les femmes à des proies, et inscrit ainsi un rapport de domination entre hommes et femmes, mais surtout entre riches et pauvres.



Figure 72 : La découverte du corps de Soo-dong.

Ainsi, la rupture que constitue cette brève séquence permet d'apporter un commentaire pessimiste sur l'état d'un monde où le courage et la vertu ne suffisent plus pour triompher du mal. Comme l'explique Lee Hyangjin, les travers sociaux dépeints dans les films d'horreur « peuvent ainsi être compris comme représentant diverses voix d'un pays plongé dans la souffrance : les voix non seulement des femmes, mais aussi des classes inférieures¹ ». C'est précisément ce que sous-tend la séquence horrifique de la découverte du cadavre : l'horreur

¹ Hyangjin Lee, "Family, death and the *wonhon* in four films of the 1960's", in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 33, traduction personnelle de "can thus be understood to represent the diverse voices of a suffering country: the voices not only of women, but also the lower classes".

naît de la domination des plus riches. La brutale rupture de ton permet d'amplifier le discours mélodramatique.

Un procédé similaire est à l'œuvre dans *A Dream of Fortune* (1961) de Han Hyeong-mo. Alors que l'intégralité du film se présente comme une comédie mélodramatique, dont la légèreté se manifeste dans une intrigue ayant régulièrement recours à l'humour, les dix dernières minutes basculent dans un *pathos* dont l'excès force à entendre le discours moral que porte le récit. Le professeur Son Hak-su et sa femme vivent chichement parce qu'ils doivent rembourser un prêt contracté pour leur logement. Ils rencontrent l'Américain Charlie Hong qui leur propose un investissement prometteur, alors qu'il s'agit en fait de contrebande.

À cause de cela, la famille se trouve ruinée, la mère s'effondre en pleurs, le fils vient la consoler, tandis que le mari est secoué par un rire nerveux. La cacophonie sonore qui mêle les pleurs, les rires et la voix de l'enfant crée une atmosphère schizophrénique, proche de la folie. La situation empire lorsque l'enfant se lance à la poursuite de l'escroc, mais est renversé par une voiture. Lors de la dernière séquence, les deux parents dévastés sont filmés en contre-jour, et l'éclairage ne laisse plus apparaître que les émotions que dégagent leurs potures : la mère appuyée contre un mur, secouée par les sanglots, le père à proximité qui l'observe, avant de s'avancer vers elle pour la consoler. Alors qu'il a jusque-là été présenté comme irresponsable et incompétent, pour la première fois, il s'apprête à reprendre la situation en main.

Leurs silhouettes centrent l'attention sur la tristesse et le dialogue qui suit. Tous deux expriment leur culpabilité, et le père formule explicitement la morale du film à trois reprises : « Nous étions pauvres, mais nous étions honnêtes. [...] Young-jun voulait juste que nous vivions une vie honnête. Vivre une vie honnête, c'est la leçon qu'il nous a laissée ». En réponse, la mère se retourne, et exprime une dernière fois ses regrets : elle n'a jamais pu acheter les chaussures neuves que son fils n'a cessé de réclamer. Et alors qu'ils s'étreignent en pleurant, la caméra descend et cadre en gros plan les chaussures usées que Young-jun ne portera plus jamais.

La rupture fonde encore le mode de l'excès. En effet, la brutalité du changement de ton – passage soudain du comique au tragique – surprend, et mobilise l'attention sur des affects exacerbés et mis au service d'un message moral : vivre une vie honnête, ne pas vouloir s'enrichir de manière suspecte. Ce faisant, le cinéaste réinvestit la puissance du mélodrame au service d'un discours sur les maux de la société moderne, les désirs matérialistes, et les inégalités. Les personnages, punis, reconnaissent leur faute, tandis que le *pathos* souligne l'avalanche de malheurs qu'a provoquée leur cupidité.

Que le mélodrame bifurque vers un autre genre, ou que le récit se charge subitement de puissances mélodramatiques, les ruptures génériques participent d'une rhétorique de l'excès, visant à expliciter la « leçon » du film. De même, la réactualisation des formes originelles (*shinpa*), et la fusion avec des formes occidentales constituent des transformations autoréflexives autorisant une (re)définition de soi (« projection nationale¹ ») toujours élaborée dans la dualité (passée et présente, endogène et exogène). En effet, la quête d'identité entraîne la fabrication et l'appropriation d'un héritage, et la nécessité que son inscription se poursuive jusque dans le monde contemporain.

Il s'agit dès lors de se construire simultanément *avec* et *contre*, en sélectionnant les fragments nécessaires au maintien d'une cohérence linéaire, et en les actualisant dans le monde coréen. *Avec* la tutelle américaine, une partie des valeurs occidentales, et l'héritage de la résistance ; *contre* le Communisme, une partie jugée obsolète des valeurs confucianistes, et le néocolonialisme américain. C'est ce qui explique les contradictions que le mélodrame est voué à exprimer et à questionner.

2.3. *Se raconter par rapport à l'acceptation et au rejet de l'altérité*

Nous avons jusqu'alors peu évoqué le trauma associé à la division du pays, alors qu'il ne cesse de croiser les thématiques parcourues. En effet, la partition entre le Nord et le Sud constitue un enjeu crucial dans la réimagination d'une communauté, dans la mesure où elle rompt la « ferme croyance en [une] nationalité unique² ». Frontalement, cette question est peu traitée au cours des années 1950-60, à cause d'une Guerre froide qui impose la censure de toute ambiguïté relative au Communisme. Il est donc possible que les cinéastes de l'époque se soient montrés frileux à l'idée de l'évoquer ou même de la mentionner.

Le sujet est toutefois évoqué de façon indirecte, et Kathleen McHugh interprète la quasi absence de personnages masculins « forts » comme le symptôme du manque qu'a provoqué « la perte d'une identité nationale unifiée, quoique fondamentalement illusoire, pour laquelle sont subies les négations et les contraintes de l'État³ ». Elle perçoit, dans la déchéance des héros, l'image d'un pays se structurant *avec* ou *sur* la perte, à travers la blessure originelle de

¹ Jean-Michel Frodon, *op. cit.*

² Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics, op. cit.*, p. 102, traduction personnelle de «firm belief in [a] single nationhood».

³ Kathleen McHugh, «South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar», *in*, Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 22, traduction personnelle de «the loss of a unified, if fundamentally illusory national identity, for which the negations and constraints of the state are endured».

la scission du Nord et du Sud. De même, An Jinsoo remarque que le traumatisme hante en filigrane le cinéma de cette époque, à travers des thèmes et motifs liés aux retombées socio-économiques de la guerre, et à la représentation de la pauvreté¹.

Plusieurs cinéastes se sont quand même risqués à représenter des personnages nord-coréens, qui ont bien entendu été soumis aux contraintes de la censure. Or, les films en question font malgré tout état d'un rapport dichotomique à l'altérité que constitue l'autre moitié, devenue autant un ennemi qu'un objet de nostalgie. Deux œuvres retiennent l'attention : *La Main du destin* (1954) de Han Hyeong-mo, sorti un an après la fin de la guerre, et qui évoque une histoire d'amour entre une espionne du Nord et un agent du Sud ; et *Piagol* (1955) de Lee Kang-cheon, qui met en scène une unité de l'armée nord-coréenne menée par le capitaine Agari, et se cachant dans les montagnes après avoir refusé l'armistice.

La Main du destin est le tout premier film anticommuniste de Corée se fondant dans le paysage cinématographique de l'époque, sur les plans esthétique, narratif et thématique. À l'inverse, *Piagol* offre une approche radicalement différente en raison du parti pris de ne présenter aucun personnage sud-coréen d'envergure. Les deux cinéastes ont choisi un angle délicat, compte tenu des circonstances, et *Piagol* a d'abord été censuré, Lee Kang-cheon ayant été contraint de remonter la séquence finale pour lever l'ambiguïté quant à un éventuel discours procommuniste.

Dans les deux films, les personnages communistes comportent des similitudes : ils agissent en groupe, voire en meute, et obéissent aux ordres d'un supérieur présenté comme froid et cruel. Les membres du parti sont déshumanisés, soit par des procédés visant à occulter toute présence d'affects, soit par leurs actes de barbarie. Pour finir, la structure mélodramatique permet aux plus ambigus d'accéder à la rédemption lorsqu'ils changent de camp, tandis que les autres doivent mourir sans exception.

2.3.1. Une structure nécessaire

Dans un cas comme dans l'autre, les personnages nord-coréens n'agissent pas de leur propre chef, et ont besoin d'une autorité structurante qui dicte leur conduite. Cette constante dans les représentations des Communistes s'oppose à la montée de l'individualisme prônée au Sud, laquelle, outre son lien avec la disparition des traditions, promet la liberté. Dans les

¹ Jinsoo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 77.

représentations du Sud, le Communisme se caractérise toujours par une absence de libre arbitre qui débouche sur une absence de morale.

Cette dichotomie est réciproquement présente dans les deux films. Dans *La Main du destin*, l'espionne du Nord découvre la liberté au contact de l'agent du Sud dont elle s'éprend, mais également en prenant conscience des conséquences du matérialisme. Elle connaît un conflit intérieur, oscillant entre l'accomplissement de sa mission et ses désirs personnels. Dans *Piagol*, Lee Kang-cheon montre la déliquescence du groupe de Communistes : ils ne peuvent plus franchir la DMZ fraîchement établie, sont retranchés au sud du pays, et lorsque Piagol (nom de la vallée dans laquelle ils ont installé leur base) est prise par les « réactionnaires » du Sud, ils sont privés de commandant et par conséquent d'objectif. À partir de là, ils s'adonnent à leurs pulsions les plus primitives.

Par exemple lorsque la jeune partisane Soju, grièvement blessée, vient annoncer la chute de Piagol, elle croise Mansu qui, au lieu de la ramener auprès du capitaine, la viole. La jeune femme en meurt, et Mansu s'éclipse discrètement. Ce passage révèle, pour Travis Workman, la totale absence d'autonomie et de bonté des Communistes, selon les représentations du Sud :

Mansu commet le viol et le meurtre au moment où la mission politique de la révolution dans le Sud touche à sa fin, ce qui suggère que la moralité communiste n'est pas fondée sur la conscience individuelle du bien et du mal et qu'elle permet donc facilement la criminalité égoïste ; même contre son propre camp, lorsque la mission politique ne fournit plus de cadre éthique et de justification à la violence meurtrière¹.

Ainsi, en l'absence de cadre structurant, ils sont incapables de discerner le bien du mal, et laissent libre cours à leurs pulsions, quitte à commettre les pires atrocités sur leurs compatriotes. Cet aspect est renforcé lorsqu'un autre partisan qui a assisté à la scène, caché dans les fourrés, attend le départ de Mansu pour violer à son tour le cadavre de Soju. Ce passage marque le délitement du groupe, lequel conduit à s'entredéchirer, et Travis Workman affirme qu'ils « ne peuvent que se retourner les uns contre les autres lorsque les structures de l'État et du parti disparaissent et qu'ils sont livrés à eux-mêmes² ». *Piagol* présente un modèle de société qui n'est pas viable, et dans lequel la paranoïa qui s'empare des individus pousse à la folie meurtrière.

¹ Travis Workman, "*Piagol* (1955): Realism and Melodrama in the Anti-communist Film", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 110, traduction personnelle de "Mansu commits the rape and murder at the moment when the political mission of revolution in the South is coming to end, suggesting that communist morality is not based in an individual sense of right and wrong and therefore easily allows for selfish criminality; even against one's own people, when the political mission no longer provides an ethical framework and justification for murderous violence".

² *Ibid.*, p. 117, traduction personnelle de "cannot but turn against one another when the structures of the state and the party disappear and they are left to their own devices".

2.3.2. Des Communistes déshumanisés

Pour que cela devienne encore plus évident, les Nord-Coréens sont fréquemment déshumanisés. Dans *La Main du destin*, comme cela a été mentionné, l'absence de cadrages sur les visages les prive d'affects et d'émotions. Car ce qui exprime l'affect, selon Gilles Deleuze, « c'est un visage, ou un équivalent de visage (objet visagéifié)¹ », c'est-à-dire capable d'exprimer une émotion. Or, le chef de Margaret n'est présenté qu'à travers des gros plans sur ses mains, et l'une d'entre elles est ornée d'une bague surmontée d'une tête de gobelin (*dokkaebi*²), permettant à chaque fois de l'identifier. Le visage du gobelin ne peut pas être considéré comme un objet visagéifié, parce qu'il constitue un accessoire ornemental qui s'insère dans les codes manichéens, et situe le personnage du côté du mal.

Dans *Piagol*, l'accent est mis sur la cruauté et ses retombées sur le groupe et la société. La révolution communiste est présentée comme « brutale, manipulatrice, politiquement irrationnelle, d'une violence insensée, et destructrice des relations familiales traditionnelles³ ». La mise en scène d'une purge à Namsalli, ville natale du jeune Il-dong, le met en avant. Ils incendient les maisons, assassinent les habitants, et l'un d'entre eux tue la mère d'Il-dong. Les images outrent la violence : flammes dévorant les habitations, bébé qui rampe sur le cadavre d'une mère qu'il essaie de téter, Il-dong enlaçant sa mère mourante, pendant qu'Ae-ran (bras droit du capitaine) lui ordonne de l'abandonner. La séquence présente la destruction de la société coréenne traditionnelle : le village natal est brûlé, les mères sont assassinées par leurs enfants, parce que la famille n'est plus reconnue comme un lien structurant.

L'horreur se poursuit dans la séquence suivante, lorsque la meute oblige les prisonniers à exécuter le chef du village qu'ils ont capturé, et qu'Il-dong reconnaît avec effroi son oncle. Plus tard, lorsque le capitaine Agari découvre l'existence de ce lien de parenté, il tue froidement le jeune homme, faisant fi des preuves de son allégeance au parti. Le lien familial est destitué par l'idéologie communiste, de même que les relations amoureuses sont interdites : la lutte des partisans requiert l'évidement de la personnalité et la disparition des affects.

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p. 138

² Dans la mythologie coréenne, le *dokkaebi* (traduit en français par « gobelin ») est une créature repoussante et souvent considérée comme étant à l'origine des incendies et des maladies contagieuses (National Folk Museum of Korea (dir.), *Encyclopedia of Korean Folk Beliefs*, Séoul, Gil-Job-Ie Media, 2015, p. 51). Julia Przyboś (*L'Entreprise mélodramatique*, *op. cit.*) évoque combien la laideur est caractéristique de la figure du traître ou du scélérat, dans le mélodrame – la laideur intérieure s'extériorisant à travers l'apparence du personnage. En outre, le Communisme était à l'époque souvent associé à une maladie contagieuse – d'où, probablement, le choix du *dokkaebi* dans *La Main du destin*.

³ Travis Workman, « *Piagol* (1955): Realism and Melodrama in the Anti-communist Film », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 109, traduction personnelle de «brutal, manipulative, politically irrational, senselessly violent, and destructive of traditional family relations».

La grande cruauté de la scène d'exécution du chef de Namsalli marque les représentations ultérieures des Coréens du Nord. Les villageois capturés sont soumis à un *ultimatum* : tuer le chef ou être tués. Un plan subjectif filmé du point de vue de l'un des prisonniers montre les lances de bambou qui leur sont tendues, avant qu'un léger mouvement de caméra ne déplace le cadre sur un pistolet braqué sur eux. Après une courte hésitation, ils s'emparent des lances et exécutent leur chef. Pour Mark Morris, c'est une scène « de violence extrême – viscérale, immédiate, frontale, l'horreur d'une violence implacable concentrée sur la pointe d'une lance de bambou¹ », et elle hantera les représentations des Communistes dans le cinéma sud-coréen.

En 1979, Yu Hyeon-mok reprend ce motif dans le film *La Saison des pluies*, lorsqu'un partisan du Nord est sommé de prouver son allégeance au parti. Il est soumis au même dilemme : tuer les personnes avec lesquelles il a grandi, ou être tué pour trahison. Tout se passe comme si, pour entrer au parti, il fallait se défaire de son humanité, et se débarrasser de ses affects. Ainsi, les représentations s'articulent autour des « atrocités commises par les envahisseurs du Nord à l'encontre des civils, généralement des paysans pauvres² ». Mark Morris explique encore que les films portant sur les conflits entre Nord et Sud ont engendré des séquences-types d'un genre s'hybridant avec le film de guerre et le film d'horreur :

[D]es pauvres gens attachés à des pieux, abattus ou poignardés par des soldats de l'*Inmingun*³ ; ou pire encore, des innocents tués par des voisins ou des membres de leur famille sous la menace de leur propre vie ; des parents maltraités par leur propre progéniture convertie au Communisme ; ou pire encore, des pères assassinés par leurs fils⁴...

Les situations évoquées font écho à *Piagol*, le premier film représentant ce genre de mélodrame, parce qu'elles sont sadiques et inhumaines, et qu'elles sont le résultat de la déliquescence du lien censé unir des voisins, des amis, une famille ou un même peuple.

Cette autre forme de l'horreur cinématographique – plus « réaliste » que celle qui a été précédemment évoquée – contribue elle aussi au mode mélodramatique de l'excès. Pour Travis Workman, malgré la brutalité des représentations, le mélodrame reste présent, mais

¹ Mark Morris, "War-horror and anti-Communism: from *Piagol* to *Rainy Days*", in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 48, traduction personnelle de "of extreme violence – visceral, immediate, face-to-face, implacable violence-horror concentrated on the tip of a bamboo spear".

² *Ibid.*, p. 50, traduction personnelle de "Atrocities against civilians, usually poor peasants, by the Northern invaders".

³ Les soldats communistes du Nord.

⁴ *Ibid.*, traduction personnelle de "poor people lashed to stakes, shot or stabbed by Inmingun soldiers; or worse still, innocent people killed by neighbours or family members under dire threats to their own lives ; parents abused by their own born-again Communist offspring; or worse still, fathers murdered by sons".

plus particulièrement du côté des victimes du Sud¹. Ainsi, pour reprendre l'exemple de la séquence d'exécution de *Piagol*, les polarités morales sont explicitement verbalisées par la victime juste avant sa mort : « Bâtards de rouges ! Est-ce le communisme qui tue des innocents ? Tuez-moi, bâtards ! Je révélerai vos péchés dans l'au-delà ! Vous, les rouges ! ». La réplique situe à trois reprises les Communistes du côté de l'anormalité et du mal, et plus clairement en dehors de la foi chrétienne, avec la référence aux péchés commis. Le discours idéologique s'intègre dans un discours moral, et témoigne d'une assimilation de la vision occidentale du monde.

La mise en scène accompagne ce manichéisme en invitant le spectateur à adopter le point de vue des victimes, lors du plan subjectif sur les armes (lances et pistolet), mais également par l'angle de caméra choisi lors de la tirade du condamné. Il est filmé en plongée, et le cadre laisse apparaître en bordure les jambes des assaillants et des compatriotes qui sont sur le point de l'exécuter, ainsi que les pointes menaçantes des lances. La composition le place en position de faiblesse, littéralement pris de haut et encerclé, ce qui renforce la sincérité de son discours, son abnégation, et le fonctionnement de l'empathie du spectateur.

La séquence de l'attaque de Namsalli est l'une des plus marquantes du film, parce qu'elle est la seule à montrer des personnages du Sud, et ainsi, à situer plus concrètement les Communistes du côté des mauvais, en les opposant aux « réactionnaires » vertueux et / ou mis à mort. Dans le reste du film, et à l'exception des deux personnages principaux, Chul-soo et Ae-ran, voués à changer de camp, les révolutionnaires du groupe d'Agari, bien que dotés de personnalités propres, ne suscitent pas pour autant de sympathie. Agari fait, dès le départ, exécuter l'un de ses hommes parce qu'il a perdu un fusil lors d'une opération, puis il tue Il-dong, lorsqu'il apprend qu'il est le neveu du chef de Namsalli. Mansu viole Soju, la laisse mourir, et tue ensuite deux autres camarades sans motivation apparente. Le mode mélodramatique fait ressortir la cruauté des bourreaux, en exacerbant la détresse des victimes, et les sentiments de pitié et d'injustice du spectateur.

2.3.3. La rédemption par l'intrigue mélodramatique

La Main du destin et *Piagol*, s'achèvent par une rédemption des personnages principaux passant par la création de liens entre le conflit politique et la romance mélodramatique. C'est

¹ Travis Workman, "*Piagol* (1955): Realism and Melodrama in the Anti-communist Film", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 109.

grâce aux affects que mettent en œuvre les histoires d'amour que les personnages communistes se trouvent ré-humanisés, et qu'ils finissent par rejeter leur parti.

L'intrigue de *La Main du destin* se scinde en deux parties distinctes. La première met en scène la rencontre de Margaret et de Young-cheol, tandis que la seconde débute lors de la révélation de l'identité de la jeune femme. Cela permet de mettre au jour une humanité que le spectateur a devinée, puisque la romance avec Young-cheol suscite des doutes vis-à-vis de son camp. Lorsqu'il lui demande son prénom coréen, elle répond que les marginaux n'ont pas de nom et ne le méritent pas. Elle fait alors simultanément référence au statut de *yanggongju* qu'elle occupe au Sud, et à celui d'espionne du Nord, ce qui l'empêche de révéler son identité, autrement dit d'être elle-même. Elle se dénigre à plusieurs reprises, avouant à demi-mot son mensonge à Young-cheol, dans des répliques entretenant l'ambiguïté de son statut.

Lorsque son supérieur lui ordonne de tuer Young-cheol, elle connaît de longues hésitations, mais le conduit dans un guet-apens, où elle sacrifie sa vie pour le sauver. Une fois le chef éliminé, le héros se précipite vers elle, qui lui demande de l'achever pour ne pas « mourir de la balle d'un ennemi », ce qui confirme sa défection du parti communiste. La rédemption faite, Margaret n'est plus une ennemie, et les deux personnages peuvent échanger un baiser. Se produit alors la complétude qu'évoque Jean-Louis Comolli, d'un « jeu de bascule entre deux désirs, deux besoins, deux mouvements – motion d'identité/motion d'altérité¹ », alors que le film se termine sur Young-cheol tirant à contrecœur sur la jeune femme. Le meurtre de l'aimée contient, cette fois, l'ambivalence de la représentation de l'altérité communiste, entre désir et rejet, entre amour et haine, entre nostalgie et crainte.

Le processus de ré-humanisation fonctionne autrement pour le chef du parti qui apparaît cette fois dans son intégralité lors de l'affrontement final. L'entrée en scène est dramatisée : Young-cheol l'aperçoit hors-champ, et son visage exprime la terreur, accompagnée d'un léger mouvement de recul. Le plan suivant dévoile progressivement le corps de l'ennemi, dont les jambes émergent depuis la pénombre, et s'avancent pour s'ajuster à la faible profondeur de champ, avec un flou évanescent sur le corps, tandis que la caméra le filme lentement des pieds à la tête dans un panoramique vertical. En prenant corps, le Communisme perd son effrayante abstraction, le chef apparaît comme un individu ordinaire, et non plus comme une voix – celle d'un chef d'orchestre menaçant et omniscient. Comme l'explique Jean-Louis Comolli :

¹ Jean-Louis Comolli, « Mon ennemi préféré ? », *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lonrai, Verdier, 2004, p. 275.

Détaillé par la mise en scène, anatomisé par le montage, le méchant apparaît pour ce qu'il est, sujet assez mal en point, bloc d'individu émietté, personnage lui-même écartelé entre les démons qui le possèdent... [...] le cinéma reconnaît de l'humain en l'homme, fût-ce le pire ennemi, peut-être tout simplement parce que face à la part de machine l'homme quel qu'il soit ne peut être que plus humain¹.

Si l'ennemi a un corps, il retrouve son humanité, et, « fût-ce le pire ennemi », il devient possible de s'y opposer. Il en va ainsi pour un personnage comme pour un régime politique. Ainsi, « ajouter, en le filmant, du corps [...] à l'idéologie de l'autre, c'est évidemment représenter cette idéologie avec plus de force, c'est-à-dire, peut-être, provoquer une réaction plus vive chez le spectateur, lui donner plus de matière à saisir et plus de désir à combattre² ».

Dans *La Main du destin*, c'est le supérieur de Margaret qui prend en charge la peur que doit susciter l'idéologie communiste, par un processus d'identification à Young-cheol. Le dévoilement du corps de l'idéologie à combattre redonne à l'ennemi une parcelle d'humanité – à envisager cette fois comme une faiblesse –, ce qui permet l'affrontement final et le triomphe du héros. Une fois éliminé, c'est à nouveau sa main qui apparaît, toujours ornée de la bague, mais cette fois immobile. En tuant le corps physique, Young-cheol est venu à bout de l'idéologie et du symbole du mal – la main et la bague devenues inertes –, comme de son désir à l'égard de l'altérité. Les deux héros ont l'un et l'autre prouvé leur vertu.

Dans *Piagol*, les lignes narratives de la romance et de la mission militaire ne sont pas séparées, et se nourrissent mutuellement. Travis Workman observe un mélange entre le réalisme social nord-coréen et le mode mélodramatique du Sud³. Selon lui, cela permet au cinéaste de proposer une œuvre réaliste, parce que tournée dans des décors réels, et proposant des personnages Nord-coréens non monolithiques, tout en respectant le manichéisme exigé par l'idéologie en place. En effet, les affects doivent obligatoirement rester du côté des victimes du Communisme, et des deux personnages principaux, Chul-soo et Ae-ran, à partir du moment où ils doutent du bien-fondé de leur mission et de l'idéologie condamnée. En fait, Lee Kang-cheon s'empare de la forme réaliste employée par l'*ennemi* pour la détourner, afin d'enrober le propos anticommuniste d'une impression de vérité.

C'est par le biais d'une histoire d'amour que le personnage féminin est amené à remettre en cause l'idéologie de son parti. Au contact de Chul-soo – qui doute dès le départ, en raison de la cruauté de ses confrères –, Ae-ran éveille sa conscience politique, et évolue du

¹ *Ibid.*, p. 273-74.

² *Ibid.*, p. 389.

³ Travis Workman, "*Piagol* (1955): Realism and Melodrama in the Anti-communist Film", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 113.

statut de « partisane sans cœur à une détractrice critique¹ ». En effet, avant de s'éprendre de Chul-soo, elle apparaît comme une soldate impitoyable, capable de commettre les pires atrocités pour le parti. Au cours d'un dialogue avec son capitaine, on apprend que les relations amoureuses, interdites au sein du groupe, sont punies par une exécution pure et simple. Ae-ran finit par saisir l'absurdité de cette règle, et surtout son caractère arbitraire, lorsque le capitaine Agari lui fait des avances, malgré cette pseudo règle. Elle cesse alors de réprimer ses sentiments pour Chul-soo, et ils décident de rejoindre ensemble les rangs du Sud.

La rédemption est complète et visuellement apparente dans les deux derniers plans. Après nombre de péripéties ayant conduit à la mort de presque tous les partisans, Chul-soo et Ae-ran affrontent Agari qu'ils finissent par vaincre. Ils se dirigent ensuite vers le village le plus proche, mais Chul-soo, touché par une balle, finit par s'effondrer, et la jeune femme poursuit son chemin rédempteur après avoir couvert son visage. Les derniers plans sont très évocateurs, car pour la première fois, son corps n'a pas à lutter contre les reliefs montagneux, elle parcourt un espace plat et dégagé suggérant d'une part son entière liberté – le monde s'ouvre littéralement à elle – et d'autre part sa sécurité – elle n'a plus à vivre cachée.

Dans l'avant-dernier plan, elle se dirige tout droit vers la caméra, et par conséquent vers le spectateur qu'elle semble rejoindre. Elle sourit, accompagnée par une musique victorieuse, tandis que, dans le plan suivant, apparaît en surimpression le drapeau de la Corée du Sud (Figure 73), que Lee Kang-cheon a dû ajouter après coup pour échapper à la censure, car il signifie explicitement le changement de camp du personnage.

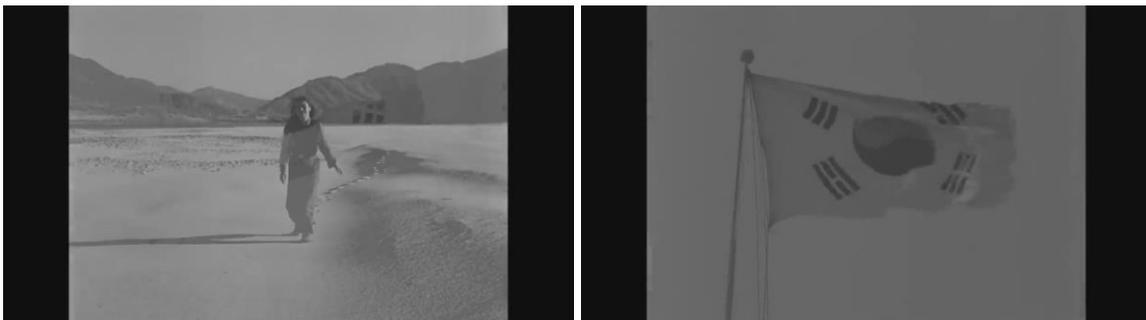


Figure 73 : Victorieuse, Ae-ran se dirige vers la caméra, tandis que le drapeau du sud apparaît en surimpression, et un fondu enchaîné ne laisse plus apparaître que celui-ci.

Dans les films anticomunistes, l'humanisation des personnages passe donc par la découverte d'émotions dont le mélodrame a toujours fait sa matière première. Dans les deux films, c'est la trame mélodramatique qui permet la conversion et la rédemption des

¹ *Ibid.*, p. 108, traduction personnelle de “from a cold-hearted partisan to a critical detractor”.

Communistes, et qui fonde, par extension, les pôles moraux régissant ces intrigues. Le genre remplit alors le rôle que Peter Brooks donne à l'« expressionnisme de l'imagination morale¹ ». On doit comprendre que le Communisme est lié au mal, parce que les personnages qui défendent cette idéologie sont dénués d'affects, et peuvent donc commettre les pires atrocités, alors que les valeurs que défend la Corée du Sud sont l'empathie, l'amour, et le pardon.

Dans *La Main du destin*, le capitalisme occidental est mis à l'honneur, à travers les activités du couple – qui assiste à un match de boxe, fait du golf, ou va au bal –, alors que *Piagol* dépeint en contrepoint une idéologie communiste capable de détruire le modèle familial confucianiste, et ne permettant pas le repentir, puisque le cinéaste présente dès le début des partisans abandonnés par leur propre pays. Ces films projettent de la sorte un imaginaire sud-coréen en pleine mutation, cherchant à se définir à la fois *avec* et *contre* les altérités américaine et nord-coréenne.

L'entrée dans l'âge d'or du cinéma classique coréen correspond donc à une période d'exploration imaginaire de son identité, pendant laquelle le pays entend se (re)définir en tant que nation. Les œuvres projettent un ensemble de valeurs dans lesquelles la communauté peut se reconnaître, mais qui semblent régies par le désir d'intégrer le Monde Libre. Comme nous l'avons vu, cela passe d'une part par la volonté de construire une histoire commune grâce à la réactualisation de récits fondateurs, et d'autre part par une mise en forme adaptée aux récits et au contexte, et qui s'exprime par des métissages inscrivant un double phénomène de reconnaissance et de distinction entre la Corée du Sud et les autres nations. Enfin, l'aspiration au Monde Libre implique de prendre position contre le Communisme, et donc de se détacher de l'altérité nord-coréenne. Malgré la régulation du bureau de la censure, nous constatons une ambivalence dans le rapport avec cet autre, rejeté et désiré.

3. *Récits cathartiques et dénouements incertains*

En effet, malgré une relative constance des valeurs soit promues, soit dépréciées, il existe quand même des stratégies permettant de braver implicitement les tabous. La plus usitée réside dans le déséquilibre de la structure canonique, qui offre un développement laissant libre cours aux pulsions interdites, où les actes les plus répréhensibles peuvent être représentés parce que le dénouement, même le plus bref, rétablit l'ordre, restaure la place de chacun, et punit les pécheurs.

¹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 71.

La récurrence des dénouements extrêmement courts conduit à envisager certains films comme des prétextes à braver les interdits grâce aux protagonistes. Le plus souvent, cela donne lieu à des fins tragiques, amères ou incertaines, en raison des nombreuses transgressions commises par les personnages. Nous avons déjà montré que la plupart des récits sont motivés par une obsession qui conduit le ou les personnages à la faute, puis à la punition. Il semble que, fréquemment, le fait d'explorer ces obsessions se substitue partiellement à l'accomplissement moral de l'intrigue.

3.1. Une mise en abyme du procédé dans *Le Rêve* (1955) de Shin Sang-ok

En 1955, Shin Sang-ok réalise *Le Rêve*, où l'apprenti moine bouddhiste Jo-shin est amoureux de Dallye, venue visiter le temple. Lorsqu'il apprend qu'elle est sur le point de se marier, il va se confesser à son supérieur. Prêt à se damner pour passer au moins une journée avec elle, il le supplie, lequel accède à sa requête, et l'enferme dans une pièce où il devra psalmodier jusqu'à son retour. Cependant, Dallye surgit, lui déclare sa flamme, et le supplie de fuir avec elle. Suit un long périple, qui les entraîne dans les montagnes, où ils sont poursuivis sans relâche par le fiancé de la jeune femme. Épuisés, ils se mettent en quête d'un abri, et trouvent une maison où ils s'installent pour mener une vie heureuse. Le temps passe, les cheveux de Jo-shin ont repoussé, et il manifeste un attrait pour la richesse matérielle.

Le passé les rattrape pourtant, quand l'un des moines vient leur annoncer la vengeance imminente du fiancé éconduit, et suggère à Jo-shin de retourner au temple. Celui-ci refuse et le tue avant de cacher le corps dans la forêt. Le lendemain, le fiancé de Dallye parvient à retrouver leurs traces, et la poursuite reprend. Malheureusement, Dallye finit par mourir d'épuisement au moment où leur poursuivant les rattrape. Jo-shin demande au fiancé de le tuer, mais se réveille dans la salle des psalmodies. Finalement, la voix-off du narrateur explique que Bouddha a purifié le jeune homme de ses désirs et angoisses, et que l'illumination rencontrée au cours de cette fugue onirique l'a conduit à la sainteté.

Même si *Le Rêve* tient un discours moral incitant à la répression du désir à travers la plongée progressive du jeune moine vertueux dans les abysses du mal – il devient cupide et commet un meurtre –, il met en abyme l'un des usages du cinéma de l'époque, qui consiste à éprouver les tabous au moyen de la fiction. À l'instar de Jo-shin qui parvient à vivre son obsession par le biais du rêve, le spectateur a l'occasion de transgresser les règles en s'identifiant par procuration aux mauvaises actions des personnages.

Le processus peut s'apparenter à une catharsis qui serait détournée de son usage premier, au sens où il permet ici au spectateur de purger ses passions par identification à un coupable. Si l'on se réfère aux termes employés par Aristote pour définir l'effet produit sur le spectateur par la tragédie – « la tragédie est l'imitation d'une action noble, conduite jusqu'à sa fin [...] et qui par l'entremise de la pitié et de la crainte, accomplit la purgation des émotions¹ » –, la situation présentée produit un effet similaire de purification, mais par identification avec des actions mauvaises. Au sens psychanalytique, la catharsis est le processus lors duquel le patient décharge des affects refoulés, souvent liés à un traumatisme qu'il est amené à revivre dans le cadre de la thérapie, notamment sous hypnose². Or *Le Rêve* permet au personnage et au spectateur d'éprouver par le biais de l'imaginaire des affects que la morale pousse à contenir.

Cependant, la fin abrupte restaure la morale, et rétablit un équilibre cathartique au sens où William Marx l'analyse, à savoir un processus grâce auquel les affects se trouvent rééquilibrés : « La catharsis tragique a [...] pour rôle, par le jeu alterné de la pitié et de la terreur, de débarrasser le spectateur de toutes les émotions qui leur sont corrélées³ ». Du côté de la pitié – éprouvée devant le spectacle d'un semblable en proie à la terreur –, il mentionne « la colère, la bienveillance, la hardiesse, l'exaltation, l'euphorie, l'impudence, la loquacité et la sensualité⁴ », tandis que du côté de la terreur – éprouvée face aux événements vécus de l'intérieur, et donc par identification avec le personnage –, il évoque « la lâcheté, les tremblements, la dépression, le chagrin, la stupidité et la taciturnité⁵ ».

Pour William Marx, à l'issue de l'intrigue, le spectateur purge ses passions par les interactions antagonistes de ces affects simultanés. On peut supposer qu'il en va de même pour l'équilibre moral lié à ces émotions et à leurs excès. La catharsis est encore définie par le *C.N.R.T.L.* comme une « purification de l'âme du spectateur par le spectacle du châtement du coupable⁶ ». Ainsi, quand le jeune moine est tué à la fin de son rêve, on peut considérer que la catharsis est accomplie puisque ses excès immoraux ont été punis.

Par ailleurs, le choix de traiter un tel sujet dans un film sur le bouddhisme confère davantage de force à l'illusion, dans la mesure où dans cette philosophie, « la vie d'un homme peut correspondre à un rêve ; le rêve n'est rien d'autre que la réalité. [...] le monde et la vie

¹ Aristote, *Poétique*, *op. cit.*, 1449 b.

² Jean Laplanche, Jean-Bertrand Pontalis, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, Presses universitaires de France, 5^{ème} édition 2007, p. 60.

³ William Marx, « Catharsis », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, *op. cit.*, p. 67.

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ *C.N.R.T.L.*, « Catharsis » (<https://www.cnrtl.fr/definition/catharsis>).

humaine sont ainsi, donc il faut pratiquer le bien moral¹ ». Ainsi, le rêve du moine se révèle cathartique, car après l'avoir *vécu* par le biais de l'imaginaire, Jo-shin est purifié, et accède à l'élévation spirituelle.

3.2. Éprouver le monde moderne

La récurrence de ce contournement conduit de nombreux cinéastes à offrir de très brefs dénouements. Tout se passe comme s'ils essayaient de faire durer le plaisir coupable au détriment du dénouement moral. C'est le cas de *Madame Freedom*, qui, comme l'observe Christina Klein, offre un retournement de situation d'une durée de quatre minutes. Après avoir été surprise avec l'époux de sa patronne, Seon-yeong rentre chez elle, mais est chassée du foyer par son mari. Alors qu'elle s'éloigne dans la neige, son fils sort de la maison, et se jette dans ses bras. Le film s'achève sur cette étreinte, avec Seon-yeong s'excusant et pleurant sur l'épaule de l'enfant, sous le regard ambigu du professeur Jang. Selon Kathleen McHugh, la fin de *Madame Freedom* résonne avec le contexte néocolonial de l'époque :

Si *Madame Freedom* « imagine le destin de la nation comme celui de la femme violée et assujettie », le père et le fils sont les spectres de ce qui ne peut plus ou ne peut pas encore être imaginé – une nation distincte avec une tradition, une autorité et un peuple intacts. Plutôt que de résoudre ce scénario, avec Seon-yeong bannie ou réintégrée, le film s'arrête à ce moment, l'allégorie nationale est suspendue, hantée par des spectres².

Ce faisant, Han Hyeong-mo ne prend pas parti *contre* les valeurs occidentales, mais laisse planer l'ambiguïté relative à un contexte lui-même incertain. En outre, Christina Klein affirme que « la fin abrupte offre peut-être une conclusion idéologiquement nécessaire, mais elle n'annule pas ce qui a eu lieu avant³ ». En effet, l'intégralité du film – à l'exception de la séquence finale filmée depuis le point de vue du professeur Jang – est présentée depuis le regard de Seon-yeong, et l'auteure suggère que cette restauration finale est précisément ce qui a pu autoriser les spectateurs à s'identifier à l'héroïne, pendant le reste de l'intrigue. Le public

¹ Hyoin Yi, « Le Film historique », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 99.

² Kathleen McHugh, "South Korean Film Melodrama: State, Nation, Woman, and the Transnational Familiar", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 36, traduction personnelle de "If *Madame Freedom* "imagines the fate of the nation as that of the violated and subjugated woman", father and son are specters of what can no longer or cannot yet be imagined – a distinct nation with tradition, authority, and people intact. Rather than resolve this scenario, either with Seon-yeong banished or reincorporated, the film leaves the moment, the national allegory suspended, haunted by specters".

³ Christina Klein, "*Madame Freedom* (1956): Spectatorship and the Modern Woman", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 127, traduction personnelle de "The abrupt ending may be an ideologically necessary conclusion, but it does not cancel out what came before".

peut alors éprouver, sans se compromettre, « l'individualisme radical de Mme Oh – l'“essayer”, en quelque sorte¹ ».

3.3. Une critique indirecte du patriarcat dans *A Female Boss* (1959) de Han Hyeong-mo

Dans *A Female Boss* (1959), Han Hyeong-mo recourt à ce procédé, mais le retournement se charge cette fois d'ironie. Le film se centre sur le personnage de Johanna Shin, rédactrice en chef du magazine *La Femme moderne*, dont la direction est majoritairement assurée par des femmes. Au-dessus de son bureau, elle arbore fièrement une enseigne inscrivait « Les femmes sont supérieures aux hommes » (Figure 74), et affichant ouvertement le thème du récit : l'inversion des genres. Le paradigme inversé ne concerne toutefois que le monde du travail, puisque Johanna ne cesse de lutter contre les injonctions au mariage de la part de son entourage, ainsi que contre les préjugés des hommes qui veulent lui venir en aide, persuadés qu'elle est incapable de diriger seule son entreprise.



Figure 74 : « Les femmes sont supérieures aux hommes ».

Les rapports de domination au sein de l'entreprise sont complètement inversés, mais le sexisme demeure. Par exemple, l'une des employées est enceinte, mais craint que ses collègues l'apprennent, parce que, dans cet univers, il est mal venu de l'être, non pour des questions de productivité ou de rentabilité, mais de faiblesse vis-à-vis des hommes. Plusieurs scènes montrent les deux sous-chefes prenant plaisir à harceler et humilier l'un de leurs collègues masculins. Les rapports de domination n'ont plus seulement lieu au sein de la hiérarchie, mais sont redoublés par l'opposition des genres.

Cependant, la situation se complique lorsque Johanna tombe amoureuse de son nouvel employé – qu'elle a recruté pour pouvoir le harceler, et se venger d'une incivilité commise le matin-même –, et une fois de plus, le film s'achève par une subite réversion, qui entraîne la

¹ *Ibid.*, p. 128, traduction personnelle de “Mme Oh’s radical individualism – to ‘try it on’, as it were”.

restauration de l'ordre. Johanna épouse son collègue, et le dernier plan montre qu'elle a troqué ses tailleurs contre des *hanbok*, et qu'elle attend un enfant. La dernière séquence révèle que c'est son époux qui a repris la direction du magazine, et la caméra s'attarde sur l'enseigne, qui affiche désormais : « Les hommes sont supérieurs aux femmes » (Figure 75).



Figure 75 : « Les hommes sont supérieurs aux femmes ».

Tout le monde est rentré dans le rang, les postes de chefs reviennent aux hommes, et les postes d'assistantes aux femmes, qui sont rabaissées par leurs homologues masculins. Par ce procédé, Han Hyeong-mo dévoile ironiquement les travers de l'ordre actuel, en outrant le fait que la société *est* patriarcale, et que les comportements des personnages féminins présentés comme anormaux sont la norme lorsqu'ils proviennent des hommes. La fin abrupte permet de dévoiler, au terme d'une prise de pouvoir des femmes, l'existence d'injustices normalisées, et d'une inégalité tolérée entre les genres, et qui sont entretenues par le confucianisme.

Ainsi, qu'il s'agisse de se lancer corps et âmes dans une obsession, de disséquer les pratiques du monde moderne et les désirs qu'il suscite, ou de porter un discours critique sur l'ordre patriarcal en inversant temporairement les rôles, la brièveté des dénouements peut transformer les développements en récits cathartiques pour le public, invité à s'identifier aux désirs des protagonistes, et à pouvoir transgresser les règles à travers eux. Nous ne prétendons pas à l'exhaustivité, mais c'est un tel procédé qui autorise une scène de baiser entre une espionne du Nord et un agent du Sud, à condition que la traîtresse meure dans les secondes qui suivent ; ou qui fait qu'un cinéaste ne filme pratiquement que des Nord-Coréens, à condition de les faire tous mourir, et que l'ultime plan – un gros plan sur le drapeau du Sud – apparaisse comme éminemment patriotique.

La restauration de l'ordre doit toujours entrer en accord avec les valeurs morales de l'idéologie dominante, et il s'agit pour beaucoup de cinéastes d'échapper à la censure. Toutefois, même si le mélodrame coréen – comme tout mélodrame – aspire à un retour à l'ordre, il semble cultiver un attrait pour sa transgression.

Répondant au paradigme traversé, les œuvres des années 1950 constituent un terrain d'expérimentation, de tâtonnement, et de recherche ; c'est un outil de compréhension de soi pour une nation secouée par de multiples bouleversements. Ainsi, les images et les récits laissent transparaître des quêtes d'identités qui se perçoivent dans les rapports aux systèmes de représentation des autres. Cela s'exprime grâce à la bipolarité outrée du mélodrame, qui ne cesse de basculer d'une extrémité à l'autre : tradition et modernité, communauté unifiée en nation et intégration dans le Monde Libre, et, plus simplement passé et présent.

Au cours de cette période, certaines constantes cinématographiques se mettent en place, et seront vouées à perdurer jusqu'aux années 1980. Nous avons observé que la collusion avec l'Occident a profondément redessiné les trajectoires de personnages, ainsi que leur évolution dans des espaces en pleine mutation inscrivant des bouleversements socio-politiques à même l'image. Les maux de la nation sont explorés au prisme des genres, et de relations hétérosexuelles qui transcrivent une perte de repères à travers les figures déchues de femmes et d'hommes devenant l'allégorie d'une perte de souveraineté.

Toutefois, le danger que peut représenter l'Occident va de pair avec le désir qu'il inspire, ou la volonté de puissance qu'il suscite, et qui se manifestent à travers un mimétisme d'ordre formel, pouvant aller jusqu'à la reproduction de séquences hollywoodiennes iconiques. Le renouveau technique et esthétique, qui se développe dans le même temps, montre quelles sont la force et la vitesse avec lesquelles l'imaginaire coréen s'est imprégné de ces constantes hégémoniques. Les cinéastes se les sont réappropriées pour se donner les moyens de se frayer un chemin dans le concert des nations.

Ce phénomène de réappropriation s'observe clairement dans divers phénomènes d'hybridité des genres, susceptibles de proposer de nouvelles identités formelles et narratives, et de favoriser le renouveau esthétique, tout en montrant, par ces emprunts, une aspiration à la reconnaissance des autres. Il s'agit, à travers le cinéma *budae jjigae*, de réussir à s'intégrer dans le Monde Libre, tout en cultivant des spécificités proprement coréennes. L'ironie veut que, pour s'intégrer pleinement dans le Monde Libre, il a été nécessaire de prendre position contre le Communisme, et donc, contre l'autre moitié de cette nation déchirée depuis 1953.

Ce sont les apories auxquelles doivent faire face les Coréens du Sud (décolonialisme / néocolonialisme, anticommunisme / blessure de la division, nationalisme / intégration dans le Monde Libre), qui rendent toujours nécessaire l'existence du mélodrame, pour sa capacité dialectique à offrir la représentation déchiffrable ou lisible d'un monde subitement devenu incompréhensible. Le mélodrame propage en effet un ensemble de valeurs qu'il s'agit de

respecter et d'appliquer, tout en offrant la possibilité temporaire et virtuelle de les transgresser. Grâce à la fiction, le public peut expérimenter certains tabous, et par la suite assister au rétablissement final de l'ordre, ce qui l'invite, à terme, à se positionner du côté de la vertu telle que la définit la vision dominante.

Malgré la présence de la censure, le cinéma coréen de 1954 à 1961 offre un formidable bouillonnement créatif, qui se manifeste par la vitalité avec laquelle la réinvention des formes accompagne les multiples préoccupations. Le mélodrame moderne est né, et Bastian Meiresonne affirme que « ce genre représente plus de la moitié de la production cinématographique des décennies 1950 à 1970¹ ». Les deux décennies suivantes reconduisent les modèles analysés, mais les adaptent aux contextes. Nous verrons que les œuvres poussent certains de ces traits à leur paroxysme, et que se dessinent de nouveaux rapports de force imaginaires grâce à l'intertextualité. La dictature militaire sur le point d'advenir laisse de moins en moins d'espace à l'expression et à la création, et tandis que certains cinéastes suivent les directives imposées, en créant des œuvres monumentales, malgré leur caractère propagandiste, d'autres sont poussés à redoubler d'inventivité, et participent activement à une évolution des formes et au travail critique de l'imaginaire collectif.

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 96.

PARTIE II

MÉLODRAME ET DICTATURE :

UN ESPACE D'AFFRONTEMENTS IDÉOLOGIQUES

I. UNE POURSUITE SOUS LA DICTATURE : APOGÉE DE L'ÂGE D'OR (1961-1972).....	225
1. <i>Patrimoine, histoire et patriotisme : les couleurs de la Corée au cinéma.....</i>	226
1.1. De nouvelles technologies au service du patrimoine : <i>Seong Chun-hyang</i> (1961), une ode à la nation	228
1.2. La couleur du Sud dans <i>Red Muffler</i> (1964).....	235
1.3. Retour sur la couleur de Joseon dans <i>Traces</i> (1967) : se réappropriier l'héritage visuel de la culture coloniale.....	243
2. <i>Des récits fondés sur les valeurs du gouvernement : la malédiction sociale et familiale des Filles du Pharmacien Kim</i> (1963), <i>Yu Hyeon-mok</i>	253
2.1. Un ordre social autorégulé	258
2.2. Forces naturelles et surnaturelles	262
2.3. Une synthèse des dénouements mélodramatiques	266
3. <i>Familles, propagande et anticommunisme : des récits idéologiques fondés sur le programme du dictateur</i>	267
3.1. Le fils idéal de <i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965) dans une famille dysfonctionnelle	268
3.2. Park Chung-hee le sauveur, dans <i>Rice</i> (1963) de Shin Sang-ok.....	276
3.3. Une autre dimension de l'anticommunisme dans <i>Les Descendants de Caïn</i> (1968) de Yu Hyeon-mok.....	281
II. ESPOIRS ET DÉSESPOIRS DE LA JEUNESSE AU CINEMA : DU RAYONNEMENT À LA DÉLIQUESCENCE.....	297
1. <i>Jeunesse, désillusions et passation</i>	302
1.1. La Jeunesse comme sujet dans <i>The Classroom of Youth</i> (1963)	304
1.2. <i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964) contre les mélodrames familiaux.....	312
1.3. Les multiples passations de <i>Confession of an Actress</i> (1967)	329
2. <i>Le lyrisme des films littéraires : prémices d'une forme moderne ?</i>	340
2.1. Discontinuités du réel.....	345
2.2. Désirs et transcendance de la morale	367
3. <i>Désespoirs cinématographiques : jeunesse méprisée, exploitée et condamnée</i> (1972-79)..	382
3.1. Expérimentation d'une émancipation avec <i>Pollen</i> (1972) de Ha Kil-chong	387
3.2. Le kaléidoscope d'une quête de bonheur dans <i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974) de Lee Chang-ho	397
3.3. Mise en abyme de la luciole dans <i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975) de Kim H-son	412

Après l'échec et la fuite du président Lee Seung-man, le Général Park Chung-hee s'empare du pouvoir, lors du coup d'État du 16 mai 1961, avec pour objectifs d'éliminer la corruption et la pauvreté, et de développer l'économie et le pouvoir militaire, tout en maintenant l'alliance avec les États-Unis. Dès sa prise de fonction, il dissout l'assemblée nationale, confisque toute activité politique, censure la presse et les médias, interdit les manifestations, et met en place la *Korean Central Intelligence Agency* (KCIA), chargée d'éradiquer le Communisme.

Il mène une politique autoritaire fondée sur la croissance économique, et instaure un capitalisme d'État, dans lequel les grands groupes industriels (*chaebol*) – Samsung, Hyundai, ou LG – sont mobilisés et favorisés. Comme l'explique l'historien Pascal Dayez-Burgeon, la méthode de Park Chung-hee consiste à « industrialiser pour exporter¹ », et il s'empresse de mettre en place des mesures protectionnistes sur l'ensemble des secteurs. La croissance est fulgurante, au point que l'on parle de « Miracle sur le Han », mais il se fait au détriment de travailleurs sous-payés. Près de 60 % de la population est rurale, et s'appauvrit par contraste avec celle de villes où les inégalités continuent également de croître.

Malgré la hausse des inégalités et le labeur sous-payé, Park Chung-hee parvient à se faire élire aux élections présidentielles d'octobre 1963. Pour ce faire, il fait appel au patriotisme des Coréens, avec un slogan évocateur, « La croissance d'abord, ensuite le bien-être », et mise sur l'éducation avec le développement d'universités publiques. La croissance se fait avec l'aide des États-Unis que Park Chung-hee traite avec beaucoup d'égards. Aussi, envoie-t-il des milliers de soldats coréens au Vietnam en 1965, en échange de fonds et de technologies, ce qui permet au pays de développer son industrie d'armement.

La création de la KCIA s'accompagne d'une nouvelle loi anticommuniste, et d'un renforcement de la Loi de Sécurité Nationale, visant à étouffer la presse. Son premier mandat sombre rapidement dans la répression, les nouvelles législations facilitent l'arrestation de ses opposants, et « tout avis un tant soit peu critique est taxé de communisme et impitoyablement réprimé² ». Outre le nationalisme, c'est donc grâce à la censure et par l'intimidation que Park Chung-hee applique son programme dictatorial³.

¹ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 241.

² *Ibid.*, p. 245.

³ Michael E. Robinson, *op. cit.*, p. 135.

Le cinéma se trouve fortement contraint par cet ensemble de bouleversements politiques, avec la mise en place d'une loi d'encadrement (*Motion Picture Law*), en 1962, qui rend les conditions de production particulièrement laborieuses, et que Frédéric Monvoisin détaille :

Toute structure de production souhaitant poursuivre son activité doit produire un minimum de 15 films par an. À cela s'ajoutent des normes techniques et financières particulièrement contraignantes, qui entraînent la fermeture des structures les plus faibles et la fusion de celles souhaitant poursuivre leur activité de production. Le nombre de maisons de production, estimé à 71 en 1961, passe à 16 au cours de l'année 1962, assurant de fait un meilleur contrôle. À cela s'ajoutent encore des normes pour l'importation. Toute maison de production souhaitant exploiter un film étranger sur le sol coréen doit d'abord produire et distribuer un nombre défini de films nationaux¹.

La chute spectaculaire du nombre de sociétés de production, due aux attentes imposées par cette nouvelle loi, permet au gouvernement d'avoir plus facilement la mainmise sur les films diffusés. Christina Klein remarque en effet que, parmi les réalisateurs ayant fondé leur société de production au cours de la décennie précédente, seul Shin Sang-ok peut satisfaire ces critères², et peut donc poursuivre sa carrière dans des conditions acceptables – jusqu'à la décennie suivante, au cours de laquelle il devra fermer son studio (1974), « mis à pied par le dictateur Park Chung-hee [...] pour avoir protesté contre la censure fréquente des films³ ».

Antoine Coppola explique que la promulgation de cette loi comprend « l'instauration d'une censure généralisée et le développement d'une culture de masse⁴ ». La première prend la forme d'une double censure, dont l'une est appliquée au scénario, et l'autre au film. Sa vocation est similaire à celle mise en place au cours de la décennie précédente (interdiction de valoriser le Communisme et de critiquer l'idéologie dominante), mais en étant beaucoup plus sévère.

À ces tabous idéologiques s'ajoutent des contraintes d'importation, qui appauvrissent les sociétés de production, mais conditionnent également la qualité des films réalisés. Park Chung-hee limite l'importation des films étrangers, qu'il brandit comme des récompenses pour encourager la production de films coréens. Très populaires auprès du public, ces œuvres sont beaucoup plus rentables que les films locaux, et permettent de limiter les pertes entraînées par la création de masse. Dans "Creating a National Cinema: The South Korean Experience", le chercheur Thomas Doherty évoque un ratio de trois films locaux pour un film

¹ Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 90.

² Christina Klein, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 228.

³ Hubert Niogret, « Shin Sang-ok », in Adrien Gombeaud (dir.), *Le Dictionnaire du cinéma asiatique*, *op. cit.*, p. 480.

⁴ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 25.

étranger importé¹, auquel s'ajoute un système de gratifications permettant aux producteurs d'en acquérir davantage. Ainsi, les producteurs-distributeurs ayant réalisé un « bon film » ou « film de qualité » (*usu yeonghwa*²) sont encouragés par l'attribution d'un droit de diffusion sur des films étrangers supplémentaires.

Un cercle vicieux s'installe, et entraîne une prolifération de films à faibles budgets (péjorativement appelés *quota-quickies*), et d'œuvres spécifiquement commandées pour des festivals internationaux, dont la contrainte est de respecter le cahier des charges propagandiste, afin d'obtenir en contrepartie davantage de films étrangers. En 1965, le protectorat s'étend au cinéma, et les quotas passent de soixante à quatre-vingt-dix jours par an dédiés aux films locaux, forçant les producteurs et réalisateurs à maintenir un rythme effréné. Les cinéastes sont incités à produire des œuvres de propagande, en mettant en valeur le patrimoine, ou la modernisation et l'urbanisation du pays.

En 1972, la proclamation de l'ère *Yushin* – ou ère de la rénovation – rend les conditions encore plus drastiques, et précipite le déclin de l'âge d'or, ce qui se traduit par la chute du nombre de productions³ (229 films en 1969, 122 en 1972⁴, et 101 en 1977⁵). Cela n'empêche pas pour autant certains cinéastes de résister comme ils le peuvent, en s'efforçant d'exprimer dans leurs œuvres, le désespoir du peuple, et un certain pessimisme envers l'avenir – souvent métaphorisé par la jeunesse.

Autrement dit, le règne de Park Chung-hee (1961-79) étouffe la création en imposant des œuvres de propagande gouvernementale ou anticomuniste, et en contrôlant ou censurant celles allant à l'encontre de sa vision. Le mélodrame reste la forme dominante, parce qu'il peut contraindre toute pensée du monde à un schéma moral interdisant l'esprit critique. Toutefois, cela n'empêche pas certains cinéastes de résister, grâce à ces mêmes formes filmiques, et de transcrire indirectement le musèlement subi, voire le dénoncer subtilement. Il s'agira de montrer comment ces formes de la contestation parviennent à percer le voile du mélodrame de propagande.

¹ Thomas Doherty, "Creating a National Cinema: The South Korean Experience", *Asian Survey*, University of California Press, vol. 24, n° 8, août 1984, p. 842, <https://www.jstor.org/stable/2644427>, consulté le 31/12/2022.

² David Scott Diffrient, "'Military Enlightenment' for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea's Golden Age War Films", *Cinema Journal*, vol. 45, n° 1, 2005, p. 27, <http://www.jstor.org/stable/3661078>, consulté le 01/01/2023.

³ "The 1970s produced hardly any critically acclaimed films like those of the late 1950s and early 1960s. Instead, they brought lots of quota-quickies into theaters" (Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 55).

⁴ *Ibid.*

⁵ Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, *op. cit.*, p. 52.

Nous analyserons dans un premier temps des œuvres de propagande, pour cerner les imaginaires qui s’y déploient, et interroger leurs limites. Il s’agira dans un second temps d’analyser les ruses employées pour contourner la censure, dans une matrice d’imaginaires cinématographiques de plus en plus standardisée. Nous verrons alors que le mélodrame, même lorsqu’il est mis au service de la propagande, offre des interstices pour discrètement dénoncer les souffrances du peuple. Il ne s’agit pas d’établir une rupture entre ceux s’étant plié à l’exercice, et ceux ayant résisté – même ceux qui opèrent sous la contrainte, dissimulent un certain degré de résistance –, mais de mettre en avant une dialectique entre un travail de projection nationale, et toutes les tentatives cherchant à le déconstruire.

I. Une poursuite sous la dictature : apogée de l’âge d’or (1961-1972)

En accord avec la politique économique menée par Park Chung-hee, l’industrie du cinéma se voit confiée au quartier des affaires de Chungmuro à Séoul, dans lequel sont regroupées les rares sociétés de production ayant résisté à la promulgation de la loi sur le cinéma¹. Comme l’affirme David Scott Diffrient, il passe d’une « pratique artisanale à un système de studios² ». Cette centralisation, couplée à la réduction drastique du nombre de sociétés de production, permet à l’État d’intervenir plus aisément au sein de la création. Pour asseoir son pouvoir, le dictateur recourt à la censure, et joue avec le système de quotas pour encourager la réalisation de films de propagande.

Derrière ces manœuvres, se devine la nécessité de refonder – et de projeter – un imaginaire national fort, censé répondre à « l’angoisse d’une disparition ou d’un déclin national³ » suscité par la succession de bouleversements politiques. En effet, la prise de pouvoir par un coup d’État, les séquelles de la récente division, l’interventionnisme américain, et la signature d’un traité de normalisation nippo-coréen en 1965⁴ redessinent les données historiques et culturelles du pays.

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l’avant-garde*, *op. cit.*, p. 28-29.

² David Scott Diffrient, “‘Military Enlightenment’ for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea’s Golden Age War Films”, *op. cit.*, p. 27, traduction personnelle de “an artisanal practice to a studio system”.

³ Hyangjin Lee, “Family, death and the *wonhon* in four films of the 1960’s”, in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 31, traduction personnelle de “the re-emerging anxiety of a national disappearance or decline”.

⁴ Il s’agit d’un accord faisant des deux pays de nouveaux partenaires régionaux de la Guerre froide. Le contrat stipule, entre autres, la reconnaissance de la nullité des traités protectorat et d’annexion du Japon lors de la colonisation, une aide financière de cinq cents millions de dollars versée à la Corée du Sud en échange d’un renoncement aux excuses officielles, et l’ouverture d’échanges commerciaux entre les deux pays (Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 242).

Tous ces événements trouvent un écho dans les œuvres filmiques. Malgré la rancœur historique à l'égard de ce nouveau partenaire, la *Motion Picture Law* interdit toute « représentation négative des pays étrangers avec lesquels la Corée du Sud [entretenait ou] était sur le point d'entretenir des relations diplomatiques¹ », ce qui crée des tensions narratives et esthétiques que nous analyserons dans un premier axe. Par ailleurs, même si les films réalisés au cours de la période traitent de sujets et d'époques très variés – de l'époque féodale à la période contemporaine – que les cinéastes explorent à travers de multiples genres – du mélodrame familial au film de guerre, en passant par le film d'horreur –, les problématiques abordées s'uniformisent et tendent vers une image moderne, unifiée et fédératrice de la Corée et de ses valeurs.

Nous analyserons d'abord le nationalisme et le patriotisme des œuvres de propagande projetant un héritage commun. Il s'agira de déceler de nouvelles modalités de création et de mise en valeur du patrimoine, aussi bien techniques – à travers des récits mythiques sublimés par le technicolor et le cinémascope – qu'imaginaires – réactualisation du *shinpa*. Nous verrons ensuite que le mélodrame familial se développe au service de la propagande du modèle économique et social du dictateur. Ces films doivent porter aux nues un modèle familial fondé sur la piété filiale, et allégorique d'un idéal national. Nous présenterons enfin les porosités sciemment entretenues entre le monde et la fiction, et passant par la réappropriation de l'histoire récente.

1. Patrimoine, histoire et patriotisme : les couleurs de la Corée au cinéma

« Notre histoire remonte à près de cinq mille ans. C'est l'un des meilleurs pays du monde », lance presque nonchalamment Yeong-soon à son amant japonais, dans *Traces (Ijeojanyeong, 1967)* de Shin Sang-ok. Comme cette réplique est lâchée au milieu d'un rendez-vous galant, elle contraste avec la ligne dramatique de la séquence, et s'avère être un prétexte peu subtil pour promouvoir l'héritage historique de la Corée. Au cours des années 1960, de nombreux films servent à consolider et à revendiquer les spécificités du pays par une mise en valeur du patrimoine. Ce type d'œuvres est encouragé sous la gouvernance de Park Chung-hee, qui impose un traitement sélectif et orienté de l'histoire. Le chercheur Yi Hyoin

¹ Jinsoo An, *Parameters of disavowal: Colonial representation in South Korean cinema*, op. cit., p. 46, traduction personnelle de “negative portrayal of foreign countries with which South Korea was about to develop diplomatic relations”.

évoque la « quasi-déification¹ » de certaines figures historiques, tel l’amiral Lee Sun-shin – qui a repoussé la flotte japonaise en 1592 –, dans *Lee Sun-shin, le héros* (1962) de Yu Hyeon-mok ou *Journal du temps de guerre* (1977) de Chang Il-ho.

De son côté, Cho Jun-hyoung relève le foisonnement de drames à la cour royale (ou mélodrames historiques), au début des années 1960, qu’il qualifie de spectaculaires pour la présence de batailles, de spectacles intra-diégétiques, de héros vaillants, et pour la beauté des décors et costumes², lesquels contribuent au rayonnement culturel de la Corée.

Shin Sang-ok, qui à ce moment-là possède le studio le plus puissant, devient rapidement le représentant de cette tendance. Il a les moyens financiers, humains et technologiques pour magnifier ce qu’il filme, par exemple avec le technicolor et le cinémascope, dont il contribue à populariser l’usage. Selon le site *Korean Film Archive*³, le premier film coréen en couleur est *A Diary of Woman* (*Yeoseong il-gi*, 1949) de Hong Seong-gi, mais l’instabilité de la restitution des couleurs, et l’absence de laboratoire dédié au développement des couleurs ont freiné l’engouement pour le technicolor. Il en va de même pour le cinémascope, dont la première utilisation en 1958 par Lee Kang-cheon pour *Life* (*Saengmyeong*) n’a pas pris auprès du public à cause du manque de maîtrise de l’outil⁴.

En 1961, Shin Sang-ok et Hong Seong-gi réalisent chacun leur version de *Chun-hyang*, l’un des plus célèbres *pansori*, en usant du technicolor *et* du cinémascope. Les deux films sortis en même temps font l’objet d’une compétition médiatisée – « la plus grande [...] de l’histoire de l’industrie du cinéma coréen⁵ » – remportée par Shin Sang-ok⁶. Au vu de l’importance de ce cinéaste dans l’industrie comme dans la réalisation de films historiques, et la sublimation du folklore national, nous analyserons trois de ses films, *Seong Chun-hyang* (1961), *Red Muffler* (1964) et *Traces* (1967). Tous sont filmés en couleur, traitent d’une période distincte – l’ère de Joseon, la guerre de Corée et l’occupation japonaise –, et participent de façon fragmentaire à l’élaboration et projection d’une histoire et d’un imaginaire coréens, et spécifiquement sud-coréens dans le cas de *Red Muffler*.

¹ Hyoin Yi, « Le Film historique », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 100.

² Jun-hyoung Cho, “A Brief History of Korean Cinema”, in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 44.

³ “Fun Facts about Korean Cinema: What was the first Korean movie in color?”, *Korean Film Archive*, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005061, consulté le 03/01/2023.

⁴ “Fun Facts about Korean Cinema: What is Korea’s first cinémascope movie?”, *Korean Film Archive*, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005066, consulté le 03/01/2023.

⁵ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 171-72, traduction personnelle de “the biggest [...] on the history of Korean film industry”.

⁶ *Ibid.*, p. 117.

Le premier permettra de relever des éléments esthétiques et intertextuels, mobilisés pour la restitution et la mise en valeur du folklore et de l'héritage coréens. La caractéristique du deuxième tient aux couleurs du drapeau national – principalement rouge et bleu – employées pour construire et glorifier des symboles sud-coréens par opposition à l'Occident et à la Corée du Nord. Le troisième vise une réappropriation de la « couleur de Joseon », apparue sous l'occupation japonaise, en réponse au traité de normalisation nippon-coréen.

1.1. De nouvelles technologies au service du patrimoine : Seong Chun-hyang (1961), une ode à la nation

La dernière réplique de Mong-ryong dans *Seong Chun-hyang* en dit long sur la vocation de l'œuvre. À l'adresse de sa bien-aimée Chun-hyang, il déclare solennellement : « Ton âme délicate a supporté l'oppression [...]. Ton nom sera connu de tous à travers la nation, et à travers toutes les générations ». Par cette formule, c'est le futur antérieur que convoque Shin Sang-ok, qui revivifie le mythe de Chun-hyang, et l'inscrit comme un symbole de la nation. Tout se passe comme si le passé s'adressait au présent, à l'égard duquel il confiait des attentes que le film venait de combler.

Lee Hyangjin observe que ce récit a toujours occupé une place importante au cinéma¹. Après une adaptation muette du Japonais Hayakawa en 1923, il est revisité à l'occasion du premier film parlant *The Tale of Chun-hyang* (1935) de Lee Myong-gu, et connaît plusieurs versions en 1955 (*The Tale of Chun-hyang*, Lee Gyu-hwan), 1957 (*The Great Tale of Chun-hyang*, Kim Hyang) et 1958 (*The Tale of Chun-hyang*, An Chong-hwa). Outre les deux versions de 1961 de Shin Sang-ok et Hong Seong-gi, l'auteur évoque *Chun-hyang* (1971) de Kim Soo-yong, *The Tale of Chun-hyang* (1976) de Park Tae-won, *Seong Chun-hyang* (1987) de Han Sang-hoon, *The Tale of Chun-hyang* (2000) d'Im Kwon-taek, et même plusieurs versions nord-coréennes, dont *Love, Love, My Love* de Shin Sang-ok (1985)².

Patrick Maurus explique la pérennité du récit par la malléabilité qu'offrent sa structure et ses archétypes mélodramatiques :

¹ Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, op. cit., p. 72.

² « Choi Eun-hee puis Shin Sang-ok sont enlevés en 1978 par les services secrets de la Corée du Nord dans des conditions rocambolesques. Celles de leur évasion en 1986 le sont tout autant. [...] Shin et Choi tournent sept films en Corée du Nord [...] » (Hubert Niogret, « Shin Sang-ok » in Adrien Gombeaud (dir.), *Le Dictionnaire du Cinéma asiatique*, op. cit., p. 480).

La fille de *gisaeng* qui résiste au magistrat corrompu au nom de l'amour, et qui est récompensée par l'arrivée du bon magistrat, justement celui qu'elle aimait, voilà qui peut être lu de toutes les façons. Peuple martyrisé, femmes maltraitées, moralité foncière du peuple et des femmes, méchanceté des aristocrates ou, au contraire, fonctionnement fondamentalement sain de l'État¹.

À chaque époque, les Coréens semblent effectivement avoir su se reconnaître à travers cette histoire. Lee Hyangjin évoque la version de 1935, qui a permis au public de « s'identifier à Chun-hyang et aux personnages de classe inférieure qui subissaient l'injustice, l'oppression et l'humiliation de ceux qui abusaient de leur pouvoir² », sous l'Empire colonial, tout en revisitant le folklore national à travers ce récit. Chun-hyang, fille d'une *gisaeng* et d'un noble, se caractérise par une identité duelle qui permet de mettre à l'épreuve les structures sociales. Lee Mee-jeong le confirme, lorsqu'elle affirme que « la magnifique histoire d'une passion amoureuse ne doit pas faire oublier le brûlot qui dénonce la rigidité de la société³ ».

Il s'avère pourtant que cette histoire matricielle, pouvant aboutir à des discours aussi bien révolutionnaires que réactionnaires, a elle-même été façonnée à partir d'une autre matière. La légende provient du *Salpuri-gut*, un rituel chamanique pratiqué dans la ville de Namwon (au sud-ouest de la Corée), et censé apaiser l'âme d'une jeune femme nommée Chun-hyang. Selon les croyances, elle était laide, et est morte seule et vierge. La rancœur et la frustration contenues dans son âme auraient provoqué sécheresse et famine, ainsi que les morts mystérieuses et successives de tous les magistrats venus s'installer dans la région. Le rituel pratiqué pour apaiser l'esprit de Chun-hyang s'accompagne d'un conte oral dans lequel elle est décrite comme une magnifique femme qui épouse un noble avec lequel elle mène une vie heureuse. La légende est parvenue jusqu'au *pansori*, au XVIII^{ème} siècle, et s'est étoffée au fil du temps, jusqu'à devenir la version suivante⁴.

Chun-hyang, fille d'un noble et d'une *gisaeng*, et Mong-ryong, fils du magistrat local, s'éprennent l'un de l'autre, mais le jeune homme doit accompagner son père à Séoul pour passer l'examen d'État. Après leur départ, un nouveau magistrat arrive, et veut épouser Chun-hyang de force. Elle le rejette, est emprisonnée et torturée, mais ne cède pas à ses avances. Alors qu'il s'apprête à la condamner à mort, Mong-ryong revient, sauve sa bien-aimée d'une mort certaine, et devient le nouveau magistrat.

¹ Patrick Maurus, in Jean-Philippe Renouard, « *Chunhyang, puk puk et pansori*. Entretien avec Patrick Maurus », *Vacarme*, n° 13, 2000, p. 54.

² Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, op. cit., p. 72, traduction personnelle de "could identify themselves with Chun-hyang and other lower-class characters who have to endure injustice, oppression and humiliation by those abusing their power".

³ Mi-jeong Lee, *Le Pansori. Un art lyrique coréen*, op. cit., p. 49.

⁴ Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, op. cit., p. 69-70.

Lee Hyangjin explique que l'adaptation de la légende de Chun-hyang en *pansori* a été faite dans une période de contestation. Il évoque les invasions successives des Japonais (1592-98) et des Mandchous (1627-36), qui ont « dévasté l'économie nationale et désintégré les structures sociales de l'ancienne Corée¹ », ce qui a conduit à l'émergence du nationalisme entre la fin du XVII^{ème} siècle et le début du XVIII^{ème} siècle. Le pays était sous tutelle de la Chine, et les Coréens se sont mis à rêver d'émancipation. Les critiques de la classe dominante, sur la corruption des magistrats, et sur l'exploitation des paysans par les propriétaires se sont multipliées.

Selon l'auteur, c'est à ce contexte socio-politique que répond *Chun-hyang*, à l'origine. Son histoire est traversée par une dimension patriotique qui infuse dans les adaptations filmiques, et qui peut expliquer sa résurgence au cours du siècle passé, dans la mesure où le cinéma coréen est lui-même né dans la contestation, et n'a cessé de représenter des crises de souveraineté. Il n'est donc pas surprenant que *Chun-hyang*, née avec le nationalisme coréen, ait trouvé des échos au cinéma jusqu'à présent.

Par ailleurs, la version de Shin Sang-ok semble afficher une conscience de l'historicité nationaliste de la fiction. Le cinéaste met en effet tous les moyens en œuvre pour façonner une vitrine du folklore national dans la mise en scène de ce récit mythique. La légende de *Chun-hyang* a toujours bénéficié d'un traitement spécifique au cinéma (premier film parlant en 1935, premier film en technicolor et cinémascope en 1961, premier film en 70 mm en 1971), et le geste de Shin Sang-ok réaffirme l'importance de ce récit folklorique dans l'histoire de la nation.

L'utilisation du technicolor et du cinémascope permet au cinéaste de magnifier les scènes de foules qui accaparent la très grande largeur de l'écran, mais également les espaces (paysages bucoliques, majestueux palais colorés) et les pratiques (promenades sur le marché, fêtes traditionnelles). La largeur de l'écran permet d'offrir de larges vues du peuple, avec la multiplicité des silhouettes, et les couleurs des costumes d'afficher les statuts sociaux. Ainsi, la foule est majoritairement vêtue de blanc, tandis que les *gisaeng*, les nobles et leurs servants portent des *hanbok* colorés, qui répondent aux couleurs des édifices qui les abritent (Figure 76). La couleur permet d'offrir une représentation de la société hiérarchisée à l'ère de Joseon, tandis que le cinémascope lui permet d'élargir le panorama à la beauté des paysages et de l'architecture.

¹ *Ibid.*, p. 70, traduction personnelle de “devastated the national economy and disintegrated the social structure of old Korea”.



Figure 76 : Les couleurs sont utilisées de manière à distinguer les statuts des personnages, mais également leur degré d'importance dans le récit.

Shin Sang-ok s'attache par ailleurs à montrer différents pans de la culture traditionnelle. Ainsi, le film débute pendant le *surit-nal* (ou fête du *dano*), l'une des fêtes nationales les plus importantes¹. Il montre plusieurs traditions liées à l'événement, comme lorsqu'il cadre deux hommes pendant un tournoi de *ssireum* (lutte) (Figure 77). Dès sa première apparition, l'héroïne s'arrête devant le stand d'un chaman, tandis qu'un peu plus tard, on l'aperçoit en train de voltiger debout sur une balançoire. Tout est mis en œuvre pour recréer l'atmosphère festive de *dano*, et permettre au spectateur local d'identifier la fête à travers ces pratiques.



Figure 77 : Le *ssireum* est une activité phare de la fête du Dano.

En outre, la séquence au cours de laquelle Mong-ryong tombe sous le charme de Chunhyang évoque le tableau *Dano Pungjeong*, peint en aquarelle par Shin Yun-bok² entre 1780 et 1810³ (Figure 78). Le tableau montre une *gisaeng* entourée de baigneuses, et épiée par deux jeunes moines tandis qu'elle s'apprête à monter sur une balançoire. Dans *Seong Chun-hyang*, Mong-ryong aperçoit l'héroïne faisant de la balançoire depuis le balcon de son palais, et fait

¹ Le *surit-nal* se déroule le cinquième jour du cinquième mois du calendrier lunaire, et donne lieu à des festivités variées telles que des rituels chamaniques, des danses, des spectacles satiriques, des tournois de *ssireum* (lutte) entre les hommes, tandis que les femmes font de la balançoire, et se lavent les cheveux dans la rivière avec des plantes.

² Plus connu sous le nom de Hyewon, Shin Yun-bok (1758-1813) est un peintre de cour de la période Joseon. Son œuvre est principalement connue pour son attachement aux représentations humoristiques, et parfois érotiques, de la vie quotidienne.

³ Yun-bok Shin, *Dano Pungjeong*, conservé à Séoul, Musée d'art Gansong, 1780-1810.

venir son serviteur Bang-ja, qu'il interroge sur l'identité de la jeune femme. Le champ montre les deux hommes en train d'épier, tandis que le contrechamp dévoile l'objet de leur regard (Figure 79). Chun-hyang est en train de se balancer sous le regard amusé de sa servante. Elles sont entourées de femmes et de fillettes en *hanbok*, et la juxtaposition des deux plans rappelle le tableau du peintre Shin Yun-bok, dont le montage traduit les lignes directrices.



Figure 78 : Shin Yun-bok, *Dano Pungjeong*, 1780-1810.



Figure 79 : Mong-ryong et Bang-ja épient Chun-hyang.

Plusieurs éléments du tableau font converger le regard vers la *gisaeng*, à commencer par le choix des couleurs. Le *hanbok* jaune et orange du sujet principal contraste avec les tons bleutés des autres personnages. Le personnage est encadré par deux arbres, derrière lesquels le ruisseau situé à gauche de l'image, et orienté vers la femme, disparaît. Les baigneuses situées à gauche en contrebas forment un arc de cercle qui vient surencadrer la *gisaeng*, tandis qu'un personnage portant un panier, et situé à droite se dirige à sa rencontre. Deux autres femmes en haut à droite de la toile renforcent l'effet d'encadrement, tandis que les regards de l'un des deux petits moines bouddhistes cachés derrière des rochers en haut à gauche est lui aussi tourné vers la jeune femme sur sa balançoire.

Dans les deux plans successifs du film, plusieurs éléments rappellent cette toile. Chun-hyang – socialement affiliée au statut de sa mère – porte des couleurs semblables à celles de son homologue picturale, et la composition du paysage comporte des similarités : un ruisseau sur la gauche, des arbres, et des personnages exclusivement féminins portant, pour la plupart, des jupes de *hanbok* bleues. Les deux garçons qui les épient se trouvent exclus du cadre, mais le contrechamp adopte leur point de vue par une prise de vue subjective. En effet, avant de dévoiler Chun-hyang, un panoramique de droite à gauche montre qu’il s’agit du regard de Bang-ja, lequel balaie le paysage du regard à la recherche de ce que lui montre son maître. Le spectateur est alors lui-même invité à épier la scène.

Cette référence picturale n’est pas anodine, dans la mesure où Shin Sang-ok a étudié les beaux-arts à Tokyo, pendant sa jeunesse (1941-44)¹, et qu’il a probablement conscience de l’importance de Shin Yun-bok dans l’histoire de la peinture coréenne. En effet, celui-ci s’inscrit dans le courant naturaliste moderne (XVIII^{ème} siècle) de la période tardive de Joseon qui, par opposition aux formes ayant précédé, vise à une émancipation artistique de l’influence de la Chine au moyen de la peinture². Jusque-là, les peintres représentaient, le plus souvent, des paysages imaginaires, inspirés des œuvres chinoises de l’école de Zhe³, mais à partir du XVIII^{ème} siècle, des artistes tels que Jeong Seon (1676-1759) ou Choi Buk (1721-69), commencent à s’inspirer de paysages coréens qu’ils ont pu observer de leurs propres yeux.

D’autres comme Shin Yun-bok, Yun Du-seo (1668-1715) ou Kim Deuk-sin (1754-1822) s’attachent à représenter des scènes du quotidien. Le peuple devient le sujet principal de ces estampes, et les rencontres – amoureuses ou érotiques, souvent teintées d’humour – entre des personnages de différentes classes sociales mettent en scène un nouvel imaginaire populaire. Ces nouveaux sujets de la peinture accompagnent le nationalisme au cours de la période qui a vu naître la légende de Chun-hyang.

¹ David Scott Diffrient, “*Hanguk* Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of *Red Muffler*”, in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 156.

² J. P. Park, “The Anxiety of Influence: (Mis)Reading Chinese Art in Late Chosŏn Korea (1700-1850)”, *The Art Bulletin* 97, n° 3, 2015, p. 304, <http://www.jstor.org/stable/43947742>, consulté le 06/01/2023.

³ Il s’agit d’un style conservateur de peinture ayant émergé au XV^{ème} siècle en Chine, au cours de la dynastie Ming. Aspirant à revenir à l’ancienne peinture de cour pratiquée aux XII^{ème} et XIII^{ème} siècles, l’école de Zhe est fondée par le peintre Dai-jin (1388-1462), et se distingue par une préférence pour des représentations décoratives de paysages fragmentaires, d’oiseaux et de fleurs sur de larges toiles. Les peintres de Zhe utilisent des pinceaux larges pour créer des contrastes de texture, sur toute la surface peinte, pour apporter plus de profondeur de champ, et des effets visuels dramatiques (*Ibid.*, p. 314 ; Alice R. M. Hyland, “Chinese Paintings in Texas Museum Collections”, *Ars Orientalis*, n°25, 1995, pp. 149–59, <http://www.jstor.org/stable/4629494>, consulté le 24/08/2023 ; James Cahill, “Some Thoughts on the History and Post-History of Chinese Painting”, *Archives of Asian Art*, n°55 2005, p. 23, <http://www.jstor.org/stable/20111325>, consulté le 24/08/2023).

Dans *Seong Chun-hyang*, Shin Sang-ok transpose au cinéma le tableau de Shin Yun-bok pour représenter l'un des sujets picturaux de prédilection de l'époque tardive de Joseon, à savoir la rencontre amoureuse teintée d'érotisme (reprise du voyeurisme) entre un aristocrate et une *gisaeng*. À travers la transposition, il convoque un imaginaire du nationalisme coréen, qu'il réinscrit dans le monde contemporain. De plus, il insère des pistes sonores du *pansori* éponyme à plusieurs moments-clés du film, par exemple lorsque Chun-hyang se fait battre sur la place publique par le nouveau magistrat, ou lors de son exécution. La voix gutturale d'une chanteuse retentit en *off*, et s'ajoute au concert des références patrimoniales.

Il faut enfin ajouter la présence du chamanisme à l'historicité nationaliste que convoque le cinéaste. Le chercheur Lee Hyangjin relève que *Seong Chun-hyang* est la seule adaptation qui comporte la présence d'éléments superstitieux¹. Selon lui, ils permettent de légitimer l'union des deux personnages de classes différentes par l'invocation du destin. Toutefois, au vu de nos précédentes analyses, il paraît important d'intégrer cet élément dans la conscience d'une lignée historiographique de l'imaginaire nationaliste de *Chun-hyang*, qui à l'origine provient d'un rituel chamanique.

Chun-hyang rencontre le chaman à deux reprises. Leur première interaction a lieu lors de la séquence d'exposition. Accompagnée de sa suivante, elle s'arrête devant son stand, et lui demande de deviner son identité – il est aveugle –, ce à quoi il répond, sans la moindre hésitation : « Vous êtes la plus jolie fille de Samnam, Chun-hyang ». Leur seconde interaction se déroule la nuit précédant l'exécution de la jeune femme, lorsqu'il lui rend visite en cellule. L'héroïne vient de faire un cauchemar, dans lequel apparaissent un miroir brisé, un épouvantail pendu et un corbeau, et elle demande au vieillard de l'interpréter. Le chaman prédit son acquittement, le retour imminent de Mong-ryong, et analyse les trois éléments du cauchemar. Paradoxalement, il interprète le miroir brisé et l'épouvantail pendu comme le signe d'une admiration, tandis que le corbeau représenterait « la beauté et une maison ».

Ces deux rencontres peuvent être une allusion au *salpuri-gut*, censé apaiser l'esprit de la jeune femme laide du mythe originel, et pratiqué par un ou une chaman(e). Dès le départ, le chaman aveugle identifie Chun-hyang comme la plus jolie fille de la ville, et plus tard, il lui prédit un avenir heureux et prospère avec l'homme qu'elle aime. L'écart presque antinomique entre les signifiants et les signifiés lors de l'analyse du cauchemar rappelle celui qui sépare la vie de la malheureuse Chun-hyang – morte sans avoir connu l'amour – de l'histoire narrée par les chamans qui pratiquaient le *salpuri-gut* – dans laquelle elle était décrite comme une

¹ Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, op. cit., p. 78.

magnifique jeune femme ayant vécu heureuse avec un notable. La beauté est un élément sur lequel le chaman insiste (elle est mentionnée dans les deux séquences), et sa prédiction s'apparente à l'histoire racontée lors du rituel chamanique originel, afin d'apaiser l'âme de Chun-hyang. Tout se passe comme si Shin Sang-ok affichait l'héritage du *salpuri-gut* dans son film à travers la figure du chaman.

Avec *Seong Chun-hyang*, Shin Sang-ok s'emploie à revisiter le folklore par le biais d'un récit fondateur, au cœur duquel il inscrit une généalogie de l'expression du nationalisme coréen à travers des arts allant du *pansori* à la peinture. Chun-hyang présente l'allégorie d'une nation droite et vertueuse, capable de tout endurer – des invasions successives aux injustices sociales – sans jamais renoncer à ses convictions, et partant, à son identité.

1.2. La couleur du sud dans *Red Muffler* (1964)

Comme nous l'avons évoqué, la légende de *Chun-hyang* connaît également des adaptations en Corée du Nord, et suppose en cela un imaginaire national englobant les deux parties du pays. Or, la prise de pouvoir de Park Chung-hee au sud implique une mise en relief idéologique de la partition ayant succédé à la guerre de Corée. Dès lors, il s'agit d'inventorier un patrimoine spécifiquement sud-coréen, et cet enjeu s'applique également au cinéma, comme l'explique Thomas Doherty : « Pour les cinéastes de l'après-guerre, la séparation du pays en un Sud capitaliste et pro-occidental et un Nord communiste exigeait qu'ils s'adressent à un public qui ne soit pas simplement coréen mais sud-coréen¹ ».

Cette démarche est particulièrement visible dans le film *Red Muffler* (*Ppalgan mahura*) que Shin Sang-ok réalise en 1964, avec le soutien de l'armée de l'air coréenne et de subventions gouvernementales². Il s'agit du « film sur la guerre de Corée le plus populaire et le plus cher de l'âge d'or³ », selon David Scott Diffrient, qui ajoute que l'œuvre a suscité un engouement pour le genre, à cette période. L'intrigue se déroule pendant la dernière partie de la guerre de Corée, et met en scène un bataillon de pilotes d'élite. Le titre *Red Muffler* renvoie aux foulards rouges que les soldats de cette faction portent autour du cou, et qui les

¹ Thomas Doherty, "Creating a National Cinema: The South Korean Experience", *op. cit.*, p. 846, traduction personnelle de "For postwar filmmakers, the separation of the country into a capitalistic, pro-Western South and a communist North required that they address an audience that was not simply Korean but South Korean".

² Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, *op. cit.*, p. 50.

³ David Scott Diffrient, "'Military Enlightenment' for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea's Golden Age War Films", *op. cit.*, traduction personnelle de "the most popular and expensive Korean War film of the Golden Age".

distinguent des autres corps d'armée. Le film est un mélodrame sporadiquement entrecoupé de séquences de combats aériens, partiellement filmées par l'armée de l'air.

Il se centre sur le Major Na Gwan-jung, qui coordonne l'escadre des foulards rouges. Épris de Ji-seon, la veuve de son défunt camarade No Do-sun, il met ses sentiments de côté par respect pour sa mémoire, et s'arrange pour l'unir à Bae Dae-bong, un nouveau soldat du bataillon qui lui rappelle son ami. En parallèle, les périlleuses missions aériennes menacent de compromettre les projets des personnages. Bae Dae-bong manque d'être tué à deux reprises, le Major se sacrifie *in extremis* pour le sauver, et parvient à mener à bien la dernière mission.

Bien que *Red Muffler* porte sur la guerre de Corée, il ne se présente pas comme une œuvre foncièrement anticommuniste. Les Coréens du Nord n'y sont que des silhouettes indistinctes placées dans le camp d'en face. À la place, Shin Sang-ok adopte la posture réciproque, qui consiste à transmettre une exaltation patriotique à travers la dimension spectaculaire des scènes de batailles aériennes, et l'esprit de camaraderie du régiment du Sud. Il contribue ainsi à l'imagination d'une identité sud-coréenne glorieuse, sans passer par l'hostilité envers le Nord. Son travail amène davantage les Coréens du Sud à se reconstruire *avec* plutôt que *contre* une idéologie, des valeurs morales et des symboles spécifiques.

D'une part, *Red Muffler* s'inscrit dans un certain nombre de normes esthétiques et thématiques des films de guerre coréens, dont la spécificité réside dans une propension au mélodrame. Les pilotes sont montrés dans leur quotidien, en train de se disputer, de festoyer, ou connaissent des déboires amoureux. Un tel dispositif invite le spectateur à éprouver de la sympathie pour les soldats, et à déplorer les malheurs qui leur arrivent. D'autre part, nous verrons que la singularisation imaginaire du Sud passe par un travail dialectique des couleurs, en particulier du bleu et du rouge, qui renvoient symboliquement au *Taegeugki*, le drapeau national – « un yin-yang façon Pepsi¹ » –, mais qui permettent également d'évoquer la division en filigrane. Enfin, Shin Sang-ok s'emploie à brouiller la frontière entre le devoir du soldat et celui du citoyen, et impose une conduite morale à appliquer au front et dans la société. Le film montre que si les préceptes moraux sont respectés, la nouvelle société pourra s'épanouir, et brandir fièrement le *Taegeugki*.

¹ David Scott Diffrient, "Hanguk Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of *Red Muffler*", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 175, traduction personnelle de "a Pepsi-like yin-yang".

1.2.1. Le refus d'un antagonisme frontal : la camaraderie et l'ennemi anonyme

Les films de guerre se définissent principalement par des éléments sémantiques (thèmes, motifs et sujets¹) se rapportant aux guerres modernes. Selon la chercheuse Raphaëlle Moine, ils mettent souvent en scène « des faits militaires (batailles, guets-apens, lignes de front...), magnifient les gestes héroïques ou privilégient les doutes et les interrogations sur l'utilité du combat armé, retracent l'histoire de simples soldats ou d'officiers, tour à tour compétents ou courageux² ». *Red Muffler* s'inscrit sans peine dans cette définition, aussi bien dans les nombreuses séquences de combats aériens que dans celles montrant les interactions entre personnages qu'actualise la guerre hors du champ de bataille.

Toutefois, comme le souligne Mark Morris, contrairement aux films de guerre américains, ceux de la Corée du Sud se déroulent sur le territoire. En effet, les guerres qui imprègnent l'imaginaire des films du genre aux États-Unis (Seconde Guerre mondiale, guerre du Vietnam et, dans une moindre mesure, guerre de Corée) se sont déroulées dans d'autres pays. À l'inverse, les Coréens l'ont vécue sur leur territoire, et ont été soumis à « une expérience de la violence, concentrée dans le temps et dans l'espace³ ». Cette différence conditionne des spécificités nationales dans les thèmes et archétypes du genre. Alors que les soldats américains sont représentés loin de chez eux, ceux de la Corée côtoient leurs proches, et assistent aux bouleversements de leur pays et de leur quotidien.

David Scott Diffrient analyse *Red Muffler* comme un film hybride, entre film de guerre et mélodrame, en raison des deux intrigues simultanées qui s'entrecroisent et s'influencent mutuellement⁴. La trajectoire amoureuse de Ji-seon se trouve modifiée par la guerre – après avoir perdu sa famille au Nord, elle perd son époux au front –, mais a elle-même une incidence sur la ligne dramatique des combattants, entraînant le sacrifice de Na Gwan-jung, qui refuse qu'elle perde un second mari.

Cette hybridité entre les deux genres se retrouve dans d'autres films, tels *The Marines who Never Returned* (1963) de Lee Man-hee, ou *Le Nord et le Sud* (1964) de Kim Ki-deok. Dans le premier, la camaraderie est mise en avant à travers le principe d'une famille de substitution que reforment les soldats autour d'une fillette orpheline qu'ils ont recueillie. Dans le second, le triangle amoureux entre une jeune femme, le soldat du Nord qu'elle a aimé – et

¹ Raphaëlle Moine, *Les Genres du cinéma*, op. cit., p. 21.

² *Ibid.*, p. 21-22.

³ Mark Morris, "War-horror and anti-Communism: from *Piagol* to *Rainy Days*", in David Martin, Alison Peirse (dir.), op. cit., p. 49, traduction personnelle de "an experience of violence, concentrated in time and space".

⁴ David Scott Diffrient, "Hanguk Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of *Red Muffler*", in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), op. cit., p. 163-64.

dont elle est tombée enceinte – avant la guerre, et celui du Sud qu'elle a fini par épouser – qui a reconnu l'enfant –, complexifie l'intrigue centrée autour de l'espionnage. Le soldat du Nord ne dévoilera ses informations que si on lui permet de revoir sa bien-aimée, mais sans le savoir, il se lie d'amitié avec son rival.

Dans *Red Muffler*, le sacrifice du héros cristallise la propagande des films qui promeuvent « la fierté de l'infanterie [...] et l'amitié entre les hommes¹ », mais également « une ambiance de tendresse et de chaleur au lieu de l'image rigide d'une armée en guerre² », tout en insistant sur la puissance des émotions des soldats du Sud, par opposition à la déshumanisation des Communistes³. Comme l'explique Chŏng Chaehyŏng, les films des années 1960 qui traitent de la guerre de Corée ont pour vocation de « persuader les Coréens du Sud de la supériorité du régime politique de leur pays⁴ ». Dans cette œuvre de Shin Sang-ok, la camaraderie, la fierté et le courage sont soulignés par le travail des couleurs, la présence d'un thème musical fédérateur, et la dimension spectaculaire des séquences aériennes.

Ces éléments constitutifs de l'héroïsme guerrier sont mis à l'honneur dans la séquence d'exposition, qui met en scène la première mission des nouveaux pilotes de chasse. Alors qu'ils s'apprentent à suivre l'ultime étape de leur formation, des foulards rouges leur sont remis. La dimension symbolique de cet accessoire est explicitement formulée par l'instructeur : « Ce que vous venez de recevoir est la fierté de nous autres pilotes, le symbole d'un patriotisme ardent et d'une conscience rouge sang ». Le discours se poursuit, et offre une définition de l'héroïsme attendu des soldats. Ils doivent faire preuve de courage, « dans la bataille ou en amour », combattre les injustices, et faire preuve de bienveillance face à la souffrance des autres. La distribution de foulards rouges crée un sentiment d'appartenance à l'élite des « vrais hommes », et s'accompagne de responsabilités, à la guerre comme au quotidien.

L'esprit de camaraderie est insufflé lorsque chacun présente son surnom : l'efféminé, le galet, l'intello, l'ouvrier, et le sanglier. Le passage rappelle une scène de *The Marines who Never Returned*, sorti l'année précédente. Dans cette œuvre de Lee Man-hee, la fillette recueillie donne aux militaires de semblables surnoms, et la séquence marque le début d'une relation fraternelle au sein du régiment, et l'apaisement de tensions présentes en amont. Dans

¹ Chaehyŏng Chŏng, « Cinéma et société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 60.

² *Ibid.*

³ Dans *Le Nord et le Sud*, la dimension idéologique est passée sous silence. Le film se cantonne à la douleur de la division, et à l'absurdité de la guerre fratricide, engendrée par les intérêts de puissances impériales extérieures. Malgré tout – probablement pour contourner la censure –, le soldat du Nord déclare avoir voulu venir au Sud pour « trouver l'amour et la liberté », et sous-entend par conséquent que ces vertus ne sont pas présentes au Nord.

⁴ Chaehyŏng Chŏng, « Cinéma et société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*

Red Muffler, l'objectif est à peu près le même, à partir du moment où les pilotes portent tous des foulards rouges, les membres du cercle doivent activement collaborer, et sont voués à entretenir des relations quasi familiales.

Une fois leur formation terminée, les pilotes partent pour une première mission, et la séquence de cinq minutes cimente les relations du groupe. Assis à l'arrière d'un camion, ils commencent à chanter « Red Muffler¹ », l'hymne des foulards rouges, pour se donner du courage. Les chants sont par la suite amplifiés par l'arrivée de cuivres et de percussions extra-diégétiques s'ajoutant au chœur. À mesure que la mélodie prend corps, des sourires complices se dessinent sur les visages, et le tout est sublimé par la chorégraphie des avions de chasse qui décollent et s'envolent, par les prises de vues aériennes (Figure 80), et par les explosions sur les soldats d'en-face, marquant la réussite de la mission.



Figure 80 : Le premier envol de l'escadre des foulards rouges.

Le thème martial, épique et galvanisant, se poursuit tandis que les avions de chasse offrent un véritable ballet aérien, mettant à l'honneur la technologie de pointe et le professionnalisme de l'armée de l'air. La situation initiale montre un groupe soudé, organisé et courageux, tandis que les ennemis servent de faire-valoir. Filmés en plans d'ensemble ou de demi-ensemble, leurs visages ne sont jamais visibles, tandis que des plans rapprochés

¹ Composée par Hwang Mun-pyong, la chanson éponyme « Red Muffler » est à l'origine d'un engouement pour les thèmes musicaux de cinéma dans les années 1960 (David Scott Diffrient, « *Hanguk Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of Red Muffler* », in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 180n).

montrent les visages des pilotes du Sud, et adoptent leur point de vue à l'aide de champs-contrechamps. Les Nord-Coréens ne sont que des silhouettes en uniforme disparaissant dans les explosions (Figure 81).



Figure 81 : Une saute dans le montage laisse même apparaître la disparition littérale des figurants avant l'explosion.

Par ailleurs, la colorimétrie est travaillée de manière à promouvoir le Sud et ses valeurs héroïques (courage, empathie, sacrifice pour la patrie). Le *Taegeugki* rouge et bleu se détache des tons neutres des appareils et des uniformes sur lesquels il apparaît de façon répétée. C'est surtout la couleur rouge des foulards qui symbolise les devoirs de soldats et de citoyens que le mélodrame doit transmettre. Le foulard rouge a une fonction de talisman mélodramatique, il transmet une « affirmation d'appartenance, [et] confère un pouvoir bénéfique¹ » à son propriétaire. Il véhicule le sentiment de fierté nationale du Sud. Il faut toutefois noter l'association paradoxale du rouge au Sud, la couleur étant plutôt celle du Communisme. Nous allons voir que ce choix apporte des nuances quant au traitement de l'altérité nord-coréenne, lesquelles expriment une difficulté à surmonter le traumatisme de la division.

1.2.2. La dialectique d'une identité fracturée à travers le bleu et le rouge

L'usage du technicolor confère une dimension flamboyante – les couleurs saturées sont mobilisées au service de la dramaturgie – au mélodrame de guerre qu'offre Shin Sang-ok. À l'instar de son homologue américain Douglas Sirk – le réalisateur le plus représentatif du mélodrame flamboyant aux États-Unis –, le cinéaste coréen travaille sa palette de couleurs à partir d'une codification signifiante, propre à « l'intérieur du film² ». Le rouge et le bleu dominant l'image, et érigent avec nostalgie l'image d'une nation contrainte d'exister sans son autre moitié.

La dialectique colorimétrique se produit majoritairement à partir du personnage de Ji-seon, la veuve de No Do-sun. Systématiquement vêtue de bleu, elle incarne allégoriquement

¹ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 133.

² *Ibid.*, p. 213.

tout ce qui contrarie l'élaboration d'une identité sud-coréenne. Originnaire du Nord, elle devient hôtesse dans un bar une fois veuve, et revêt des tenues occidentales propres aux après *girls*. Elle concentre alors deux problématiques centrales de l'imaginaire national, la partition entre Nord et Sud, et l'influence de l'Occident. Les déboires sentimentaux auxquels elle se trouve confrontée témoignent d'une part d'une impossibilité de se reconstruire sans faire table rase du passé, tandis que d'autre part elle ne parvient plus à s'intégrer dans le groupe, une fois corrompue par les plaisirs de l'Occident.

En effet, elle doit par deux fois oublier le passé – les morts des membres de sa famille et de son époux – pour réintégrer la société en épousant l'héroïque pilote d'élite Bae Dae-bong. Cela traduit implicitement la nécessité pour le Sud d'oublier son passé avec le Nord pour pouvoir se reconstruire. Cette représentation indirecte de l'éprouvante séparation du pays est soulignée par l'usage de la couleur, et plus particulièrement lors de la séquence dans laquelle Ji-seon apprend le décès de son mari. Alors que l'orchestre militaire commence à jouer un dernier morceau en son honneur, la veuve, vêtue d'une écharpe bleue, sanglote dans le foulard rouge qu'elle avait brodé pour le retour de son époux (Figure 82). L'image se trouve envahie par les deux couleurs, qui font écho aux deux moitiés séparées au centre du *Taegeugki*, et leur confère une dimension tragiquement irréconciliable.



Figure 82 : Ji-seon (à droite) vient d'apprendre la mort de son époux.

Par ailleurs, la couleur bleue, associée au Nord par l'intermédiaire de Ji-seon, n'est pas la seule à véhiculer la mélancolie de la séparation. David Scott Diffrient explique que « pour la plupart des Sud-Coréens, le foulard rouge est autant l'emblème des écoliers nord-coréens que celui de l'armée de l'air de la République de Corée – un rapprochement qui met en évidence les liens familiaux ou de sang qui unissent les deux Corées¹ ». Outre la dimension

¹ David Scott Diffrient, “*Hanguk Heroism: Cinematic Spectacle and the Postwar Cultural Politics of Red Muffler*”, in Nancy Abelmann, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 166, traduction personnelle de “For most South Koreans, the red muffler is as much the regalia of North Korean schoolchildren as it is of the ROK Air Force – a connection that casts in relief the familial or blood ties linking the two Koreas”.

symbolique de l'objet éponyme qui ouvre une analogie reliant les deux Corées (les foulards des écoliers nord-coréens et ceux de l'armée de l'air), il met l'accent sur les liens du sang que sous-tend la couleur rouge. La séquence met donc indirectement en scène le deuil de la Corée unifiée.

1.2.3. Une allégorie élémentaire du *Taegeugki*

Il faut toutefois reconnaître que l'injonction d'oublier le passé est fondamentalement irréalisable, dans la mesure où la division s'inscrit comme un traumatisme dans l'histoire du pays. La reprise des couleurs du *Taegeuk* (le yin-yang central du drapeau) pour signifier une division ancrée dans la mémoire de la nation participe à l'inscription d'un passé commun. Outre la partition, David Scott Diffrient évoque la nécessité de sortir de l'ombre que projette sur le pays l'occupation militaire américaine¹. En effet, dans les films de guerre d'Hollywood, les Américains sont souvent présentés comme des sauveurs venant libérer les autres nations. Le récit de *Red Muffler* entend se réapproprié l'image de la guerre nationale, et se clôt par un exploit sud-coréen fictif, lorsque le Major Na fait exploser un pont situé au Nord, que les Américains n'étaient pas parvenus à détruire après trente-six tentatives.

Cette réappropriation passe également par les valeurs que véhicule la trame mélodramatique. Lorsque Ji-seon réintègre la société en épousant Bae Dae-bong, elle peut cesser de travailler, ne plus être hôtesse et quitter le bar, soit un espace connoté par l'Occident. Elle accède ainsi à la rédemption en se conformant aux attentes de la société, qui la replacent dans un foyer.

Enfin, le désir de se réapproprié – et refonder – l'imaginaire de la nation s'observe également dans la spatialité et les métaphores colorimétriques précédemment évoquées. David Scott Diffrient évoque la récurrente dichotomie spatiale des foulards rouges, qui évoluent entre ciel et terre², tandis que plus loin, il mentionne une collision entre le feu et la glace à travers les rencontres « entre Na en costume rouge et Ji-seon au foulard bleu, entre le mélodrame et le film de guerre, entre le passé et le présent, entre l'iconographie communiste et capitaliste³ ». Or, les quatre éléments naturels mentionnés renvoient une fois de plus au *Taegeugki*. Le *Taegeuk* au centre est encadré par quatre symboles renvoyant chacun à un élément : l'air (ou le ciel), la terre, le feu et l'eau (Figure 83).

¹ *Ibid.*, p. 153.

² *Ibid.*, p. 161.

³ *Ibid.*, p. 175, traduction personnelle de “between red-suited Na and devil-in-a-blue-scarf Ji-seon, between the melodrama and the war film, between past and present, between communist and capitalist iconography”.

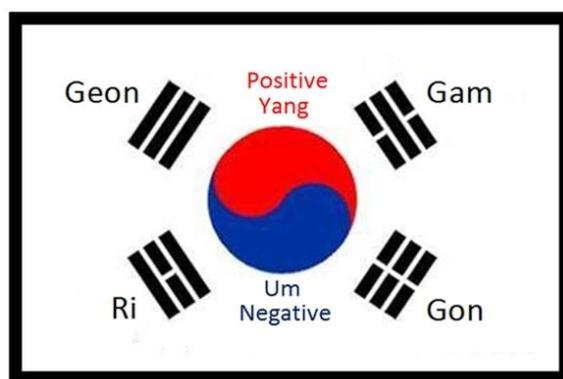


Figure 83 : Le drapeau sud-coréen¹. Le *Taegeuk* au centre symbolise l’harmonie ; le *Geon*, le ciel ; le *Gon*, la terre ; le *Ri*, le feu ; le *Gam*, l’eau.

Avec *Red Muffler*, Shin Sang-ok livre un film de propagande au service d’un imaginaire spécifiquement sud-coréen, mais il parvient dans le même temps à cristalliser les enjeux qu’une telle entreprise implique, à savoir de se heurter à la dure réalité de la division du pays, mais également à l’influence de la tutelle américaine sur le paradigme actuel. Ainsi, malgré l’image héroïque qu’il projette de la Corée du Sud, il rend compte d’une blessure indélébile en sous-texte, laquelle participe envers et contre tout à l’imaginaire national.

1.3. Retour sur la couleur de Joseon dans *Traces* (1967) : se réappropriier l’héritage visuel de la culture coloniale

Comme nous l’avons mentionné, la seconde moitié des années 1960 est marquée par le traité de normalisation entre la Corée du Sud et le Japon (1965), ce qui a permis à plusieurs cinéastes coréens de pouvoir tourner au Japon. Les prises de vues de paysages nippons ont alors proliféré, et des critiques de cinéma se sont élevés contre cet usage trop fréquent, qu’ils considéraient comme de simples images destinées à satisfaire la curiosité touristique des spectateurs, dans la mesure où elles n’apportaient rien aux films². Le chercheur An Jinsoo évoque le concept de « couleur japonaise³ » (*waesaek*) pour désigner ce phénomène, qui implique la perception de la menace d’un empiètement de la culture populaire japonaise dans la société sud-coréenne.

En forme de réponse au pénible souvenir de l’assimilation forcée que fait resurgir la présence croissante d’images et de thèmes se rapportant au Japon, l’auteur relève l’émergence

¹ Image extraite du site créé par la Kedge Business School, *Korea Motion*, <https://koreamotion.wordpress.com/tag/symbole/>, consulté le 10/01/2023.

² Jinsoo An, “Film and the Waesaek (‘Japanese Color’) Controversies of the 1960s”, *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, op. cit., p. 48.

³ *Ibid.*, p. 35, traduction personnelle de “Japanese color”.

d'une « esthétique du reniement ¹ » de la culture coloniale, traduisant l'échec de la décolonisation. L'énonciation est souvent mise en évidence, avec des personnages s'adressant face caméra aux spectateurs, ou parfois des narrateurs qui convoquent en creux la présence spectrale des *pyeonsa*, et certains personnages japonais interviennent dans les récits pour suggérer le rapport ambivalent entre les deux pays, ce que ravive la signature du traité. La période coloniale resurgit au cinéma, où elle se trouve reconfigurée à l'aune des problématiques actuelles. Une nouvelle matrice servant à dépeindre le colonialisme prend forme avec la multiplication des personnages marginalisés des *gisaeng*, dont la présence fait resurgir le *shinpa*, à travers des relations amoureuses impliquant l'exclusion sociale.

Le genre se trouve remodelé dans des gestes traduisant un désir de réappropriation décoloniale, au moyen du regard. Nous avons évoqué la « couleur de Joseon » de l'époque coloniale, laquelle consistait à faire de la Corée un objet de fascination pour l'envahisseur, et le contexte politique avait poussé certains cinéastes à se conformer au regard hégémonique de celui-ci. À partir de la seconde moitié des années 1960, les cinéastes remettent en scène le point de rencontre entre les regards des deux parties, traduisant esthétiquement l'ambiguïté liée à la normalisation des relations entre le Japon et la Corée. Toujours selon An Jinsoo, se réapproprier l'image de la *gisaeng*, « qui avait auparavant satisfait le regard colonial² », est notamment le moyen de se réapproprier l'héritage visuel de la période coloniale.

Dans *Traces*, Shin Sang-ok met en scène une réappropriation de la couleur de Joseon, au service d'un processus de décolonisation que sous-tend le désir de refonder un imaginaire national. L'intrigue se déroule vers la fin de l'occupation (les années 1940), comme l'indiquent les discussions de personnages concernant la japonisation des noms de famille. Noguchi, un jeune peintre japonais né en Corée, est mu par l'obsession de saisir ce qu'il nomme « l'âme de Joseon » à travers des paysages qu'il reproduit. Un jour, il sauve un résistant coréen, qui, en retour, lui fait découvrir la danse de cour des *gisaeng*, que plus personne n'est autorisé à enseigner depuis l'annexion, et que la jeune Yeong-sun serait l'une des dernières à pratiquer.

Après avoir assisté au spectacle, Noguchi est convaincu d'avoir entrevu l'âme de Joseon, et désire la percer à jour à l'aide de la peinture. Après avoir essuyé de nombreux refus de la part de l'intéressée qui voue une haine sans nom aux Japonais, il parvient à la convaincre de

¹ *Ibid.*, p. 38, traduction personnelle de “aesthetics of disavowal”.

² Jinsoo An, “In the Colonial Zone of Contact: Kisaeng and Gangster Films”, *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, *ibid.*, p. 82, traduction personnelle de “who had previously catered to the colonial gaze”.

la sincérité de sa quête. Les deux jeunes gens se retrouvent alors quotidiennement, et Yeong-sun danse tandis que Noguchi la peint. Ils finissent par tomber amoureux, mais la *gisaeng* découvre que le père du jeune homme a tué le sien au cours du mouvement de l'indépendance de 1919, et met brutalement fin à leur relation.

De son côté, Noguchi est envoyé à la guerre en Mandchourie, lorsque son père découvre avec horreur qu'il a peint une *gisaeng* – sujet qu'il juge vulgaire. Enfin, le jeune homme finit par apprendre la raison qui a poussé Yeong-sun à le quitter. Il décide alors de fuir le front, et marche des jours durant pour aller présenter des excuses à sa bien-aimée, au nom de son père et de son pays. La jeune *gisaeng* ne parvient pas à surmonter la rancœur, et refuse de revoir Noguchi, qui se donne finalement la mort.

Traces montre que le traité de normalisation oblige à repenser les relations avec le Japon, et laisse transparaître la nécessité de se repositionner dans l'histoire commune des deux pays. Shin Sang-ok propose une réappropriation de l'image de Joseon à travers la figure de la *gisaeng*, et son histoire d'amour impossible avec le jeune Japonais. Nous verrons que la courtisane de Joseon implique le retour du *shinpa*, qu'elle réactualise à l'aune du traité de normalisation. Elle se présente également comme l'allégorie d'une Corée indomptable, et « matérialise la limite du pouvoir du colonisateur, [...] supposé être total et absolu¹ ». Enfin, le geste du cinéaste s'inscrit dans la rhétorique de la création artistique comme un acte de résistance à la couleur du Japon, dans l'ensemble du film, du peintre à la *gisaeng*.

1.3.1. Un *shinpa* réactualisé

Il convient de revenir sur le terme de *shinpa*, qui se distingue à cette période de celui de mélodrame. Dans les années 1960, il désigne une forme conventionnelle et dépassée de mélodrame centrée sur des histoires d'amour impossible, et dont l'appellation est souvent connotée péjorativement. Le terme se charge de la même dépréciation réductrice que celui de « mélo » pour l'Occident, c'est-à-dire une intrigue « invraisemblable [...] à la sentimentalité souvent écœurante² », « qui bouleverse toutes les règles de l'art et du bon sens, et qui se termine toujours par le triomphe des bons sur les méchants³ ». Même si le chercheur Jean-Marie Thomasseau admet que cette conception n'est pas entièrement fautive, elle s'avère terriblement simplificatrice.

¹ *Ibid.*, p. 88, traduction personnelle de “visualizes the limit of the colonizer’s power, which [...] assumed to be total and absolute”.

² Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, p. 9.

³ Jean-Marie Thomasseau, *Le Mélodrame*, *op. cit.*, p. 3.

Selon lui, le préjugé naît en partie de l'association du mélodrame à la sphère populaire – voire populacière –, et de son détachement de qualités stylistiques littéraires, en privilégiant les procédés scéniques. Le *shinpa* connaît un destin similaire, selon An Jinsoo, parce que « le terme a été exploré *ad nauseam* comme un mode de représentation sentimental [...], avec des limites et des défauts esthétiques [et a] souvent été marqué comme une forme régressive, précisément en raison de son association avec la culture coloniale passée¹ ». Le mélodrame et le sous-genre coréen qu'est le *shinpa* étant conditionnés par des contextes d'apparition tumultueux – la Révolution française et l'occupation japonaise –, leurs évocations ont fini par susciter une forme courante de rejet malgré leurs apports : l'élargissement du public au théâtre pour l'un, la résistance indirecte à l'occupant pour l'autre.

Les années 1960-70 sont propices au retour du *shinpa*. Outre le traité de normalisation qui ravive les blessures du passé, et réclame que l'on se saisisse à nouveau des formes d'antan pour les réinvestir, la censure de plus en plus stricte du gouvernement de Park Chung-hee empêche de désigner explicitement les responsables des maux du peuple, et n'autorise comme bouc émissaire que le destin tout-puissant. C'est ce qui impose le retour de cette forme narrative. Toutefois, la figure du traître perd de sa substance, et soit elle se diffuse dans des éléments plus abstraits du récit (mauvais choix du personnage, monde urbain corrompu, pression sociale due au confucianisme), soit elle disparaît au profit d'une fatalité inexorable justifiée par un destin malheureux – le plus souvent, une malédiction.

Selon Darcy Paquet, le *shinpa* de l'âge d'or se caractérise par une intrigue sentimentale hétérosexuelle entravée par des différences de classe sociale, le manque d'argent, ou la cruelle machination d'un personnage tiers ; il se termine par le triomphe de la vertu, ou par la chute du personnage face à la pression sociale. Les personnages masculins sont généralement en position de supériorité en raison de leur éducation et / ou du prestige de leur famille, tandis que les personnages féminins se déclinent en deux catégories : soit une classe sociale plus basse (jeune femme pauvre ou *gisaeng*), soit d'effrayantes femmes sexuellement libérées, mais destinées à retourner dans le droit chemin grâce à un homme. Le cadre idéologique se déploie, le plus souvent, entre des valeurs traditionnelles et modernes, mais le récit encourage rarement le progrès social, en invitant à respecter les diktats du confucianisme².

¹ Jinsoo An, *op. cit.*, p. 94, traduction personnelle de “the term has been explored *ad nauseam* as a sentimental mode of representation [...] with aesthetic limits and failings [and has] often been marked as a regressive form precisely because of its association with the past colonial culture”.

² Darcy Paquet, “*Christmas in August and Korean Melodrama*”, in Frances Gateward (dir.), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 45.

Cette définition structurelle de Darcy Paquet témoigne d'une évolution et d'une complexification du *shinpa* par rapport à la période coloniale, très simplement parce que le genre s'adapte aux époques traversées. Malgré les préjugés associés à son appellation, son retour – même dans un cadre diégétique colonial – s'accompagne d'une portée critique, comme l'exprime An Jinsoo :

L'essor du mélodrame *shinpa* [...] n'était pas simplement une réutilisation des anciens récits populaires de l'ère coloniale. [...] Alors que l'imaginaire colonial était dominé par les actions des élites sociales ou culturelles, le mélodrame *shinpa* s'est élevé pour exprimer une empathie écrasante pour ceux qui étaient mis à l'écart par les normes sociales coréennes strictes sous le régime colonial. La résilience de la forme *shinpa* représente une critique de la logique complaisante d'un imaginaire colonial qui a trahi le mode communautaire de conception de la lutte anticoloniale – une lutte menée pour la protection des plus vulnérables et des plus défavorisés¹.

Autrement dit, les récits se déroulant au passé continuent de s'adresser au présent, et poursuivent leur objectif initial de prendre parti pour les plus défavorisés. L'auteur mentionne des recherches d'équivalences et d'échanges entre les deux périodes, offrant de nouvelles lectures du présent à travers le passé. Comme l'affirme Walter Benjamin, « irrécupérable est, en effet, toute image du passé qui menace de disparaître avec chaque instant présent qui, en elle, ne s'est pas reconnu visée² ». Ainsi, la *gisaeng* ressuscitée pourrait s'apparenter à un prolongement rétrospectif de la *yanggongju* d'après-guerre, avec laquelle elle partage des caractéristiques sociales (marginalisation, pouvoir temporaire). Sa présence croissante au cinéma à la fin des années 1960 n'en fait pas une simple transposition de l'après *girl*, mais constitue aussi le symptôme du trauma qui hante la société coréenne. Pour paraphraser Walter Benjamin, la *gisaeng* est une image du passé dans laquelle le présent du traité de normalisation s'est reconnu. Il ne s'agit plus, dès lors, de lutter contre l'Empire colonial, mais de porter un regard critique sur les nouvelles relations entre les deux pays à partir des écarts entre classes sociales.

Dans *Traces*, le regard rétrospectif est permis et mis en valeur par la temporalité diégétique. Les deux jeunes gens appartiennent à la seconde génération de l'Empire colonial,

¹ Jinsoo An, "In the Colonial Zone of Contact: Kisaeng and Gangster Films", *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, op. cit., p. 94, traduction personnelle de "The rise of *shinpa* melodrama, I would argue, was not simply a reuse of the old popular narratives of the colonial era. [...] As colonial imagining became dominated by the actions of social or cultural elites, the *shinpa* melodrama rose to express overwhelming empathy for those who were pushed aside by stringent Korean social norms under colonial rule. The resilience of the *shinpa* form represents a critique of the complacent logic of a colonial imagining that betrayed the communitarian mode of conceiving the anticolonial struggle – a struggle that was waged for the protection of the most vulnerable and disadvantaged".

² Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire » (1940), in Michael Löwy, *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"* [version numérique], éditions de l'éclat, 2014, p. 58.

dans la mesure où ils sont nés alors que le pays était occupé, et qu'ils atteignent l'âge adulte à la fin de l'ère de Joseon. La distance critique n'est plus la même, parce qu'ils n'ont pas connu la dynastie Lee¹, et qu'ils ont une idée moindre de l'ampleur du conflit qui anime les deux pays. Cela permet de justifier la naissance d'une histoire d'amour entre les deux protagonistes, voués à s'entredéchirer après avoir découvert leur passé historique commun.

L'impossible histoire d'amour entre Noguchi et Yeong-sun met en jeu toutes les tensions contemporaines de l'œuvre. Elle interroge la perception des crimes de l'Empire colonial au regard du traité qui remet en cause les relations avec le Japon, et nous allons voir que Shin Sang-ok y répond par une réappropriation de l'image volée de Joseon, médiatisée par la figure de la *gisaeng*.

1.3.2. L'indomptable *gisaeng*

Lorsqu'il assiste pour la première fois à de la danse traditionnelle de cour, Noguchi est accompagné de deux compères japonais, Hayashi et Hasegawa. Les réactions successives des trois personnages sont particulièrement révélatrices quant à la dialectique des regards en jeu :

- (Hayashi) C'est joli, mais la danse ce n'est pas mon truc. En revanche, j'adorerais prendre du bon temps avec cette femme !
- (Noguchi – *il se tourne vers l'hôtesse qui les sert*) Plus personne n'enseigne la danse de cour ?
- (Hasegawa – *il les interrompt*) N'importe quel Coréen peut ressentir l'esprit de Joseon grâce à la danse de cour.
- (Noguchi) Hasegawa, tu pleures ?
- (Hasegawa) Noguchi, Hayashi, je dois me confesser. Je ne suis pas Japonais. Je suis Coréen. J'ai menti au monde entier parce que je détestais mon pays, mais maintenant, je sais qui je suis. Je ressens le bel esprit de Joseon au plus profond de mon être. J'étais fier d'être Coréen en voyant cette danse. [...] Sans cette danse, j'aurais vécu comme un lâche.

Le dialogue révèle le conflit qui se joue dans les regards portés sur Joseon, et que Yeong-sun incarne par allégorie. Hayashi prend en charge le regard dominateur de l'envahisseur, lorsqu'il affirme n'avoir pas saisi l'intérêt de la danse, et qu'il réduit la *gisaeng* au rang d'objet de désir à sa disposition. À l'inverse, Hasegawa est profondément touché par le spectacle, et se met subitement à assumer son appartenance à Joseon. À la suite de son aveu, un conflit éclate entre lui et Hayashi, qui le rejette, l'insulte et le frappe avant de s'en aller, furieux. Au croisement de ces deux regards antagonistes, Noguchi est mu par la curiosité et l'intérêt pour la culture de Joseon. Il réalise qu'il vient d'assister à un spectacle unique et sur le déclin, d'où sa question à l'adresse de l'hôtesse. La réaction inattendue de Hasegawa vient lui confirmer que l'âme de Joseon s'est présentée à lui à travers la danse de la *gisaeng*.

¹ La dynastie de rois ayant occupé le trône de Joseon de 1392 à 1910 (du roi Lee Seong-gye au roi Sunjong).

Cette séquence reconfigure le regard que Noguchi porte sur Joseon. Au départ, le jeune homme se dit fasciné par la beauté du pays, et tente d'en saisir l'essence à travers les paysages. Sa posture fait référence aux films réalisés à cette période – et à l'engouement pour les *bunka eiga* –, lorsque les Japonais avaient fétichisé la culture coréenne en déclin, et principalement ses paysages bucoliques, qui avaient alors fleuri dans le cinéma de Joseon. La danse de cour amène Noguchi à comprendre que Joseon ne se réduit pas à une localité exotique, mais qu'il s'agit de l'esprit flamboyant de toute une nation.

Il le comprend d'autant plus que la jeune femme lui oppose un refus farouche de se laisser saisir sur sa toile, comme si Joseon refusait de confier son image à l'envahisseur. La danse de la *gisaeng* parvient symboliquement à transcender le regard sexualisant et fétichisant des Japonais sur le corps des Coréennes, et sur la nation toute entière. Yeong-sun devient le centre d'une discontinuité des regards, dans la mesure où elle résiste à l'appropriation de l'image de son corps et de sa danse. Noguchi a finalement trouvé l'âme de Joseon dans ce qui a vocation à lui résister, et, par extension, à résister à l'envahisseur japonais, refusant de lui céder son identité en laissant échapper son image et son patrimoine.

1.3.3. La Mémoire conservée et revivifiée

Lorsque le père de Noguchi découvre qu'il peint une *gisaeng*, il tente d'abord de le dissuader, et l'encourage à choisir des sujets en rapport avec la guerre, qu'il juge plus nobles. Le jeune homme ne cède pas, et présente son œuvre, qu'il nomme *Ijojanyeong* (ce qui donne son titre au film), soit littéralement « Traces de la dynastie Lee », dans le cadre d'une exposition. La réaction du père passe du mépris à la fureur, lorsqu'il découvre le titre de l'œuvre : « Ce titre peut donner la fausse impression que Joseon est toujours en vie, invaincu ». Il va jusqu'à emprisonner son fils pour l'obliger à changer le titre de son tableau.

La fureur du père montre que la quête artistique de Noguchi a abouti. Il est parvenu à saisir sur la toile l'esprit de Joseon, grâce à cet art ancien et voué à disparaître, d'où le terme de « traces ». Le geste de Noguchi permet de sauver Joseon « d'une seconde mort spirituelle¹ », tandis que le geste cinématographique de Shin Sang-ok vient le compléter par le biais du mouvement. En effet, même si le jeune Japonais parvient à saisir l'âme de Joseon et, de ce fait, à consigner et faire perdurer la mémoire de l'indomptable nation, le réalisateur lui offre une revivification à travers le mouvement des images, et dans la durée. Comme l'explique André Bazin, le cadre centripète du *medium* filmique redouble l'attention portée au

¹ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 10.

sujet du tableau : « le cinéma, loin de compromettre et de dénaturer un autre art, est au contraire en train de le sauver en lui rendant l'attention des hommes. [...] Il] ne vient pas “servir” ou trahir la peinture mais lui ajouter une manière d'être¹ ».

Afin de mieux saisir la dialectique qui se joue, il convient d'analyser une séquence qui synthétise les trois arts mobilisés. Lorsque Yeong-sun consent à se laisser peindre par Noguchi, le montage suggère de nombreuses ellipses par une succession de fondus enchaînés réunissant par surimpression la jeune danseuse, le peintre, et l'argent qu'il lui donne chaque jour pour qu'elle accepte de danser pour lui (Figure 84). Malgré la coexistence plastique des deux personnages dans le plan, l'opacité successive mais jamais simultanée des deux sujets, ainsi que la ligne de dialogue de Yeong-sun qui réclame son argent pour poursuivre les séances, suggèrent une séparation entre les deux artistes. À ce moment de la séquence, la *gisaeng* est encore réticente à l'idée de dévoiler l'esprit de Joseon à travers la chorégraphie.



Figure 84 : De longs fondus enchaînés montrent simultanément le peintre et la danseuse à l'œuvre, ainsi que l'accumulation du temps par une accumulation d'argent.

Au milieu de la séquence, elle réalise que Noguchi est en mesure de comprendre son art, et avoue ne pas avoir mis toute son âme dans ses performances. Prise de remords, elle le paie pour qu'il immortalise le spectacle dans les meilleures conditions : « Peins-moi pendant que je danse. Peins Joseon sur ta toile ». Dans cette réplique, Yeong-sun assume son association à Joseon au prisme de la danse traditionnelle. Il faut un cadre favorable, dit-elle, sous le soleil, devant le palais de Gyeongbokgung. Le lieu est important, dans la mesure où le palais choisi a été fondé en 1394 par le premier roi de la dynastie Lee, et pratiquement détruit pendant l'occupation japonaise². Il fait pleinement partie du patrimoine de Joseon que les envahisseurs ont démantelé, mais que Shin Sang-ok tente de revivifier par la fiction, malgré la dimension anachronique que sa présence confère à la séquence.

¹ André Bazin, « Peinture et Cinéma », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, op. cit., p. 191.

² Pascal Dayez-Burgeon, op. cit., p. 159.

Yeong-sun se remet alors à danser dans ce cadre qu'elle juge idéal, tandis que Noguchi finalise son croquis. Un nouveau jeu de surimpressions montre le Japonais en plan rapproché, et le corps dansant de la *gisaeng* en plan américain, avant que le croquis ne se substitue au visage du peintre, et que la danse mouvante ne se superpose à sa propre représentation figée et fixée sur la toile (Figure 85). Le montage permet alors de synthétiser les trois arts que sont la danse, la peinture et le cinéma. À travers ce geste, Shin Sang-ok attire l'attention sur la danse traditionnelle de cour, fonde l'importance d'en conserver des traces par sa fixation en image, et la revivifie en inscrivant les deux processus dans des images en mouvement.



Figure 85 : La danse de cour et sa représentation fixe.

Au terme de la séquence, le peintre et la danseuse parviennent à coexister dans un même plan sans recours à la surimpression (Figure 86). Pour atteindre cette proximité, il aura fallu que le Japonais accède à la (re)connaissance de Joseon par son art, après s'être heurté à une résistance. Loin du rôle communément attribué à la *gisaeng* dans l'imaginaire colonial, le cinéaste lui rend l'influence et la puissance qui ont été niées. Souvent au contact d'hommes puissants (aussi bien japonais que coréens), elles ont été des éléments clés de la résistance. Dans *Traces*, la résistance passe par la réappropriation et le contrôle que Yeong-sun exerce sur son image – et, par extension, sur l'image de Joseon qu'elle décide ou non de dévoiler –, et sur les modalités du regard posé sur elle. C'est à cette seule condition que la Corée peut envisager des relations normalisées avec l'opresseur de jadis.



Figure 86 : Noguchi, Yeong-sun et Joseon.

Pour terminer cette analyse, *Traces* met en scène la réappropriation de la couleur de Joseon, en réaction à la couleur japonaise. Joseon n'y est pas un simple lieu géographique, mais un esprit nationaliste capable de résister à l'oppression. En effet, la politique d'acculturation présente dans le film par l'évocation de la japonisation des noms de famille se trouve entravée grâce à l'art. Les cadrages de Shin Sang-ok offrent les conditions d'élaboration d'un nouveau regard sur la période coloniale à travers la revivification d'un patrimoine en perte. La *gisaeng*, figure située au plus bas de l'échelon social, est érigée en sujet noble à travers la peinture, dont le cinéma redouble le geste fixateur.

Cependant, la cohabitation induite par le traité de normalisation n'efface en rien la mémoire de l'oppression. Ainsi, au terme de l'intrigue, lorsque Noguchi s'apprête à faire des excuses symboliques à son amante coréenne, celle-ci ne peut se résoudre à lui ouvrir la porte. La suivante de la jeune femme insiste, en affirmant que « la rancœur entre le Japon et la Corée doit cesser », mais Yeong-sun répond : « Notre histoire mutuelle est couverte de sang. Cela prendra du temps, de faire disparaître tout ce sang ». La petite histoire est submergée par la grande, et le héros se suicide. La *gisaeng* s'effondre en pleurs devant son cadavre, dont le sang coule sur les pavés, avant de laisser place à l'eau claire de la pluie. Même si le sang a cessé de couler, les larmes ne tarissent pas, et l'union est compromise.

Ces trois films sont éminemment patriotiques, mais s'inscrivent également dans une dialectique avec une époque marquant l'arrivée de Park Chung-hee au pouvoir. En outre, ils affichent un constant brouillage à l'œuvre dans la conception d'imaginaires nationaux marqués par la présence d'altérités. *Seong Chun-hyang* voit le jour en 1961, l'année du coup d'État militaire, et consiste en une tentative de redéfinition de la nation, dans un contexte où l'oppression est censée être révolue. Le cinéaste revient alors aux fondements du nationalisme coréen qu'il magnifie à l'aide du technicolor et du cinémascope. *Red Muffler* répond à la nécessité d'affirmer une identité sud-coréenne à cause de la pérennité de la division, mais inscrit cette blessure à même l'histoire. Dans le même temps, il s'agit pour les Coréens de s'approprier l'imaginaire de la guerre par une exaltation de l'armée nationale. Enfin, *Traces* met en valeur le patrimoine, mais interroge aussi les conditions possibles d'une normalisation des relations avec l'ancien oppresseur japonais.

Ainsi, malgré des manifestations propagandistes grossières telles que l'on peut en trouver dans certaines répliques de *Traces*, Shin Sang-ok ne cesse de réfléchir aux conditions d'émancipation de la nation dont il est censé dresser un portrait exemplaire. C'est par le recours au mélodrame et la conscience de son historicité que le cinéaste fait surgir les affects

d'une Corée aux prises avec l'histoire, passée et immédiate. *Seong Chun-hyang* et *Traces* convoquent le *pansori* et le *shinpa* pour revisiter les temps historiques de l'oppression et de la résistance qui ont fait naître ces formes, tandis que l'intrigue mélodramatique de *Red Muffler* porte un ensemble de symboles dichotomiques qui affectent les représentations coréennes depuis la division. Il semble que certaines émotions échappent au contrôle de la censure.

2. *Des récits fondés sur les valeurs du gouvernement : la malédiction sociale et familiale des Filles du Pharmacien Kim (1963), Yu Hyeon-mok*

Nous avons déjà évoqué le caractère malléable du mélodrame, et sa capacité à revêtir tour à tour des traits révolutionnaires ou conservateurs. Ainsi, Julia Przyboś conclut *L'Entreprise mélodramatique* avec le constat suivant :

Il existe en effet des mélodrames de toutes les couleurs politiques. Une fois remontée, la mécanique du mélodrame se met à fonctionner au profit de tout propagandiste habile. Le mélodrame a perpétué et perpétuera sans doute toujours la soumission de l'individu à la famille, à la patrie, à la race, à la classe, à l'humanité¹...

Le mélodrame répond toujours aux structures humaines et sociales qui le font advenir. Au cœur d'une dictature militaire, il est facile d'imaginer que les récits perpétuent des formes d'assujettissement des individus à l'autorité (famille, patrie, classe). Nous allons constater que le mélodrame sud-coréen est le terrain d'un combat permanent entre les discours de propagande et la nécessité d'exprimer le mal-être social que le gouvernement s'évertue à masquer.

L'industrie du cinéma sud-coréen des années 1960-70 est un outil de contrôle bien conçu. Contraintes de produire des films en lien avec la volonté du gouvernement pour obtenir des œuvres étrangères, les sociétés de productions sont soumises aux mêmes exigences que le reste des entreprises, au service de la croissance économique. Ainsi, d'un côté, la Motion Picture Law encourage le renforcement de la productivité au cinéma – Lee Young-il évoque le slogan « entreprises cinématographiques à but lucratifs² » –, de l'autre, les conditions de survie des sociétés de production reposent sur les films de propagande. Elles ne doivent pas se contenter de créer de la richesse, mais promouvoir le nouveau système, tandis que les contraintes productivistes entraînent la réalisation effrénée de films à la qualité souvent décriée.

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 194.

² Young-il Lee, *op. cit.*, p. 143, traduction personnelle de "Profit Making Film Enterprises".

Les schémas narratifs tendent à se ressembler d'un film à l'autre, tout comme les acteurs qui prêtent leurs visages aux archétypes. Les années 1950 ont vu naître un *star system* d'inspiration hollywoodienne, qui s'est consolidé durant les années 1960¹. Les acteurs sont finalement peu nombreux, et doivent tourner à un rythme effréné. Par exemple, au cours de sa carrière, l'acteur Shin Seong-il joue dans plus de cinq cents métrages, « enchaînant jusqu'à douze tournages par jour, et apparaissant dans un nombre record de 65 films en 1967² ». Il partage cinquante-huit fois l'affiche avec son épouse, l'actrice Um Aeng-ran. De même, Nam Jeong-im interprète plus de deux cents personnages en l'espace de quinze ans, tandis que Yoon Jeong-hee, qui débute sa carrière en 1967 dans *The Classroom of Youth*, tourne dans près de trois cents films en une décennie³.

Soumis aux exigences des sociétés de productions, comédiens et comédiennes mettent leur physique et leur jeu au service de personnages-modèles. Selon Adam Hartzell, l'actrice Hwang Jeong-soon (*A Seaside Village, Les Filles du pharmacien Kim*) interprète souvent le rôle de la mère parfaite⁴, tandis que la bonhommie de Kim Seung-ho (*L'Argent, Romance Papa*) est très souvent mobilisée pour des rôles de pères attachants, mais dépassés par la modernité. Son décès prématuré à l'âge de cinquante et un ans entraîne son remplacement immédiat par Song Jae-ho, surnommé le « père national⁵ », selon Bastian Meiresonne. Kim Jin-gyu (*Une Balle perdue, Seong Chun-hyang*), au visage à la fois ferme et doux, est généralement sollicité pour le gendre idéal, parfaitement intégré dans le monde moderne, mais tout de même respectueux des traditions, quand Um Aeng-ran (*Romance Papa, La Jeunesse aux pieds nus*) prête son air sage à la fille idéale, studieuse, obéissante et bien éduquée.

Chacun de ces types sert à élaborer une image idéalisée du microcosme familial – et, par extension, social et sociétal. Il existe évidemment des acteurs et actrices qui apportent davantage de nuances, comme c'est le cas de Choi Eun-hee (*Le Locataire et ma mère, Flower in Hell*), qui incarne différentes facettes de la féminité dont elle cristallise toutes les contradictions, de la bonne confucéenne à l'après *girl* qui menace de faire implorer le système de valeurs traditionnelles. Passé un certain âge, les rôles évoluent, comme on peut le voir au

¹ Au milieu des années 1960, l'apparition massive de films sur la jeunesse touche la génération née après la libération, et éduquée à l'occidentale, qui s'identifie beaucoup aux acteurs et actrices présents sur les écrans. Très friande des magazines consacrés aux vedettes, cette génération affectionne particulièrement le couple Shin Seong-il et Um Aeng-ran, dont ils essaient de copier le style de vie apparent (Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, *op. cit.*, p. 11).

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ Adam Hartzell, "A Seaside Village (1965)", in Darcy Paquet, *Koreanfilm.org*, <https://koreanfilm.org/kfilm60s.html#seasidevil>, consulté le 06/02/2023.

⁵ Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, *op. cit.*, p. 10.

cours de la carrière de Shin Seong-il, très populaire auprès d'une jeunesse qui se reconnaît en lui dans les années 1960, tandis que les années 1970 lui offrent des rôles de patrons, d'époux et / ou d'amants.

L'industrie du cinéma dispose par ailleurs d'acteurs secondaires – par exemple, Heo Jang-gang (*Rice, Les Filles du pharmacien Kim*) ou Kim Hee-kap (*Le Cocher, Sous le ciel de Séoul*) sont fréquemment des voisins confidents, ou des hommes de mains à la solde des antagonistes –, tellement présents sur les écrans qu'ils en deviennent aussi connus que leurs homologues. Ils sont l'équivalent des *supporting actors* hollywoodiens, « familier[s] au public, même si parfois celui-ci ne connaît pas [leur] nom¹ ».

Tout est mis en œuvre pour projeter, *via* la fiction et la familiarité, un modèle idéal de société, à travers le microcosme que forment les familles et le voisinage. Or, au début des années 1960, le mélodrame familial est l'un des genres les plus usités du cinéma coréen. Il met en scène des familles dysfonctionnelles le plus souvent vouées à se réconcilier au terme de l'intrigue, pour mettre en relief les tensions qui animent la société, et restaurer l'image brisée du modèle familial. Les thèmes les plus fréquents sont les conflits entre générations, les relations familiales, le travail, le mariage, et les problèmes financiers.

Ces récits sous-tendent simultanément une injonction à la piété filiale – comme les enfants doivent soutenir le pauvre père, le peuple doit soutenir le dictateur et la patrie pour le bien commun –, et la mise en avant d'un nécessaire changement à l'issue des conflits de génération. Comme l'analyse Cho Jun-hyoung, les parents sont fréquemment associés à la génération de Lee Seung-man, méprisée par la jeunesse pour son lien avec la corruption, et jugée inapte à fonder un pays moderne et progressiste². Réciproquement, la tendance des films sur la jeunesse du milieu de la décennie exprime le dilemme de la jeune génération, qui oscille entre désir et rejet de valeurs désuètes, et la nécessité de les intégrer pour vivre heureuse, d'où la difficulté à choisir entre tradition et modernité.

À ce conflit générationnel s'ajoutent d'autres enjeux de société. Ainsi, à la remise en cause d'un patriarcat, corrompu et violent à l'égard des femmes, s'ajoute paradoxalement le pendant d'une société solidement structurée grâce à celui-ci. C'est ce que démontre la prolifération de femmes folles, ainsi que le remarque Yu China : « on voit la folle opposée à une société disciplinée, ou bien abandonnée par l'homme. Ces femmes non adaptées au

¹ Christian Viviani, « Éléments pour une typologie de l'acteur hollywoodien à l'âge classique », in Jean-Loup Bourget, Jacqueline Nacache (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009, p. 93.

² Jun-hyoung Cho, "A Brief History of Korean Cinema", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 43.

patriarcat sont une version coréenne de la sorcière médiévale ; chassées dans la rue, elles s'exposent à la risée des villageois et des enfants¹ ». Ces nouveaux archétypes subissent l'exclusion, s'ils ne sont pas capables d'intégrer les valeurs patriarcales de la société.

L'énumération par Thomas Doherty d'autres archétypes en témoigne également : « Les belles-filles souffrantes, les maris coureurs de jupons, les mères sacrifiées et les amants séparés abondent, tous traités de manière larmoyante et se terminant généralement de façon tragique² ». Il faut en outre noter que, même si certains acteurs incarnent des modèles idéaux de la famille, ils sont parfois amenés à jouer l'élément dysfonctionnel du microcosme, le pendant de leur propre archétype qu'il faut soit punir, soit ramener dans le droit chemin. Ainsi, les époux adultères finissent par revenir au foyer après avoir été corrigés. À l'inverse, les personnages les plus vertueux sont destinés à souffrir, et sont les victimes des mauvaises conduites de leurs proches. Une fois de plus, la souffrance est garante de la vertu.

Les films s'emparent de travers sociaux (inégalités, patriarcat exacerbé, persistance de traumatismes historiques), mais il est interdit de mettre en cause le gouvernement et les hommes politiques. L'accumulation de malheurs que subissent les protagonistes découle généralement du hasard, du destin ou de mauvais choix. La présence centrale de la famille est le moyen efficace de promouvoir, *via* la fiction, des modèles de conduite à adopter en société, en suggérant qu'ils permettront dans le même temps de résoudre les problèmes du peuple.

Si l'on s'en tient à la morale que véhiculent ces récits, nous retrouvons de très forts liens entre la souffrance et l'excellence, à travers le goût de l'effort individuel au profit de la communauté. Les personnages n'abandonnent jamais face aux situations les plus désespérées, et finissent par être récompensés pour leur endurance. Leur attitude fait ainsi écho à l'effort de reconstruction et d'industrialisation pour transformer le pays. Il convient d'analyser cette rhétorique de l'espoir permanent, incitant les masses à donner toujours plus de leur personne au service de l'économie nationale, et du modèle sociétal en voie de modernisation.

Pour illustrer cette facette de l'âge d'or, nous analyserons *Les Filles du pharmacien Kim* (*Gimyakguk-ui ttadeul*, 1963) de Yu Hyeon-mok, qui met en scène la deuxième génération d'une famille maudite. La dimension superstitieuse du récit permet de justifier l'acharnement du sort sur les différents membres, tout en insistant sur le déclin progressif d'un ordre désuet. Le film synthétise pratiquement tous les traits saillants des mélodrames réalisés au cours de

¹ China Yu, « L'Image de la femme dans le cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 120.

² Thomas Doherty, "Creating a National Cinema: The South Korean Experience", *op. cit.*, p. 845, traduction personnelle de "Suffering daughters-in-law, philandering husbands, sacrificing mothers, and separated lovers abound, all treated in a lachrymose manner and generally ending tragically".

l'ère Park Chung-hee, du caractère aveugle du destin au discours moral explicite du dénouement, en passant par un confucianisme modernisé. Le film offre en effet un ensemble de confrontations et de contradictions se jouant régulièrement dans les imaginaires concurrents que présentent les mélodrames de l'époque.

À l'époque féodale de Joseon, Suk-jeong est mariée à un homme dont elle n'est pas amoureuse. Elle se suicide, jetant alors le mauvais sort sur sa descendance. Dix-huit ans plus tard, son fils, qui deviendra le pharmacien Kim éponyme, se dérobe le jour de son mariage, pour s'isoler dans la maison abandonnée de sa défunte mère. Ses domestiques le disent hanté par son fantôme. Trente ans plus tard, il est le père de quatre filles nées au cours de l'occupation japonaise. L'aînée Yong-suk est veuve, et vit seule avec son enfant. Yong-bin est une *modern girl*, qui refuse de se marier avant d'avoir terminé ses études. Yong-ran est une jeune fille espiègle et insolente, qui sort en catimini toutes les nuits pour retrouver Han-dol, le domestique de la famille avec lequel elle entretient une liaison. Enfin, Yong-ok est la benjamine discrète et obéissante de la fratrie.

Évoluant entre superstitions et modernisation, les quatre filles du pharmacien Kim connaissent des jours difficiles. Yong-suk ne supporte plus la chasteté qui incombe à son rôle de veuve, et entame une liaison avec le médecin du village, et fait alors l'objet d'infâmes rumeurs. Yong-ran est promise à Gi-du, mais sa liaison avec le domestique est révélée, et le mariage est annulé. Son père la marie à un homme qui s'avère violent, impuissant et consommateur d'opium. Yong-ok finit par épouser Gi-du à la place de sa sœur, mais, toujours amoureux de Yong-ran, il noie son chagrin dans l'alcool. Enfin, Yong-bin devait épouser Hong-seob après l'obtention de son diplôme, mais celui-ci en épouse une autre.

Adapté d'un roman de Park Kyong-ri, le film montre la plongée vertigineuse de la famille Kim dans le désespoir, chaque membre traversant péniblement son existence, une souffrance après l'autre. Comme nous l'avons esquissé, *Les Filles du pharmacien Kim* synthétise à lui seul la plupart des éléments propres aux mélodrames de l'époque. Il conviendra d'aborder les différents thèmes traités à travers trois éléments cruciaux qui fondent la structure, et que viennent redoubler l'hybridité esthétique des genres.

Nous verrons dans un premier temps que l'ordre social est autorégulé par la communauté que fondent la famille et le voisinage, qui usent d'autorité, de rumeurs, voire de violence pour maintenir des valeurs conservatrices que la fiction s'évertue à remettre en cause. Nous observerons dans un deuxième temps une conjonction de forces naturelles et surnaturelles rendue possible par fatalisme mélodramatique, et redoublée par l'hybridation

avec le fantastique et l'horreur. Nous analyserons enfin le dénouement multiple qu'offre la pluralité des personnages et des destins : les différentes fins travaillent à l'exacerbation de la morale occultée, et sont toutes caractéristiques de l'époque.

2.1. Un ordre social autorégulé

Souvent décrit comme l'un des cinéastes les plus critiques de son époque¹, Yu Hyeon-mok livre une œuvre faite de structures interdépendantes, et attachées à l'éternelle reproduction des mêmes schémas – aussi mortifères soient-ils. La famille constitue l'élément central du récit des *Filles du pharmacien Kim*. Elle prend en charge le conflit générationnel de cette époque, avec un parti pris pour le progressisme. Qu'il s'agisse de la famille Kim ou des différents noyaux familiaux que forment les filles en se mariant, ce microcosme est présenté comme une institution autoritaire, en particulier à l'égard des femmes. Cet aspect est d'autant plus souligné que les personnages principaux sont tous féminins.

Elles sont constamment soumises à la violence de leurs homologues masculins, qui tentent d'exercer un contrôle sur leurs destins à travers un contrôle sur leurs corps. La période coloniale, faite de mariages arrangés, est propice au traitement de valeurs confucianistes qu'il faut moderniser. Ainsi, lorsque le pharmacien Kim décide de choisir un époux pour ses filles, il consulte l'homme pressenti, mais ne demande pas l'accord de sa fille. Lorsqu'il annonce à Yong-bin qu'il souhaite marier Yong-ran avec Gi-du, la jeune femme lui fait part de ses réserves quant au mode de vie qui attend sa cadette. Le père répond que son avis importe peu, et que la situation du jeune homme exige qu'il se marie prochainement.

Ce passage révèle la position du père dans la société. Propriétaire terrien, il a tenu une herboristerie qu'il a été contraint de revendre avec l'arrivée de la médecine moderne. Il a alors ouvert une entreprise de pêche, mais l'affaire s'enlise parce que les Japonais se sont emparés des meilleurs emplacements. Conditionné par un passé féodal, il se sent intimement responsable du sort de ses employés – comme l'était le propriétaire du village –, même au détriment de sa famille, d'où l'appellation éponyme de « pharmacien Kim », alors qu'il n'exerce plus cette profession. Confrontée aux exigences de l'ancienne génération à qui le confucianisme dicte l'obéissance, la nouvelle peine à trouver sa voie.

Le destin de Yong-ran, qui se joue à travers son corps, en témoigne explicitement. Au début de l'intrigue, sa mère et ses sœurs lui reprochent son insolence et sa propension à

¹ Jun-hyoung Cho, "A Brief History of Korean Cinema", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 46.

l'exhibition. La jeune femme ne cesse de rabattre sa jupe de *hanbok* au-dessus de ses genoux, tantôt pour émoustiller son amant Han-dol, tantôt pour être plus à l'aise, et mieux supporter la chaleur. À travers ce geste récurrent, elle revendique une forme de liberté envers et contre les diktats de la morale confucianiste.

Lorsque le père la surprend avec Han-dol, il renvoie le domestique, et le mariage avec Gi-du est annulé. Ayant transgressé l'ordre établi, Yong-ran ne correspond plus aux attentes de la morale traditionnelle – elle n'est plus vierge – et est ostracisée. Privée de la pleine jouissance de son corps, la jeune femme se voit dépossédée de sa liberté. Le corps féminin est traité comme une propriété privée destinée au futur époux. Même si Gi-du est toujours amoureux d'elle, il refuse de l'épouser parce qu'il n'aura pas eu *l'exclusivité* de son corps. De même, lorsque Han-dol revient la chercher, il semble contrarié par le fait qu'elle ait eu des rapports sexuels avec son nouvel époux, et se réjouit lorsqu'il apprend qu'il est impuissant.

C'est la perpétuation tacite de ce système patriarcal qui permet à cet époux impuissant de la maltraiter. Lorsque la mère de Yong-ran tente d'intervenir pour l'empêcher de battre sa fille, il rétorque qu'elle devrait s'estimer chanceuse qu'il ait accepté d'épouser « cette putain ». Vaincue, la mère repart tête baissée sous les hurlements de sa fille en train de se faire battre, se répète à voix haute qu'elle ne doit pas s'en mêler, et qu'il est « libre de faire ce qu'il veut avec elle ». Le modèle veut qu'une fois partie du foyer, la fille devienne la propriété de son époux. Dans le respect du schéma traditionnel, la mère ne peut que prier pour que sa fille soit sauvée, ce qu'elle s'empresse de faire.

Mariée à un homme qu'elle n'aime pas, Yong-ran est dépossédée de son corps, qui imprime désormais l'ironie réciproque de l'impuissance du mari à cause de l'opium, mais lorsqu'il n'en consomme pas, il se montre violent. Son incapacité à satisfaire Yong-ran fait qu'il accuse la jeune femme de vouloir le tromper à la première occasion. Enlisé dans un cercle vicieux, il extériorise l'absence de contrôle sur son corps en prenant le pouvoir sur celui de sa femme, qu'il marque de ses nombreux coups.

La violence atteint son apogée lorsque les craintes de Yeon-hak se concrétisent, parce que Han-dol retrouve Yong-ran. À peine sorti de prison, le mari arrive chez lui, et s'empare d'une hache pour tuer l'amant. Dans son accès de folie, il laisse libre cours à ses pulsions, et tue au passage la mère qui tente de s'interposer, avant de s'en prendre à son rival. La violence est esthétisée par une brutale rupture de ton, et le film bascule brièvement dans l'horreur. Le double meurtre a lieu sous une pluie torrentielle, et l'orage, ainsi que les sons de la tempête annoncent le drame à venir tout en exacerbant l'atmosphère horrifique.

Filmé dans des cadrages obliques qui témoignent de son instabilité psychique, le mari affiche des expressions démentes – yeux exorbités, larges sourires sadiques, balancements primitifs du corps – qui apparaissent et disparaissent au rythme des éclairs. Ce sont tour à tour la noirceur de sa silhouette et le visage du fou, qui sont donnés à voir (Figure 87). Lorsqu’il ne brandit pas sa hache au-dessus de sa tête en riant à gorge déployée, il s’adonne à une sorte de chorégraphie grotesque avant de s’élancer sur sa proie. Une fois son œuvre accomplie, l’orage prend fin, et l’accalmie indique que les pulsions de Yeon-hak ont été déchargées. Le monstre disparaît de l’intrigue, laissant derrière lui deux cadavres.



Figure 87 : Yeon-hak le monstre à la lumière de l’orage.

Le mécanisme pulsionnel révèle, selon Gilles Deleuze, une dialectique fermée entre le milieu social, et la manière dont s’y inscrit le protagoniste soumis à la pulsion : « le monde originaire [de la pulsion] n’existe et n’opère qu’au fond d’un milieu réel, et ne vaut que par son immanence à ce milieu dont il révèle la violence et la cruauté ; mais aussi le milieu ne se présente comme réel que dans son immanence au monde originaire¹ ». De la même façon, la pulsion destructrice de Yeon-hak « révèle la violence et la cruauté » de la famille traditionnelle qui exclut tout élément dysfonctionnel.

Socialement handicapé par son impuissance, il ne peut perpétuer les attentes qui incombent à son rôle de chef de famille, et il assassine symboliquement la figure maternelle que Yong-ran ne pourra jamais devenir, ainsi que l’amant qui possède ce dont il ne dispose pas. L’époux impuissant est alors représenté comme un monstre – que Gérard Lenne analyse comme prenant en charge une « a-normalité² », allant à l’encontre de normes physiologiques ou sociales –, et détruit ce qui le renvoie à son anormalité.

À la suite de ces événements, Yong-ran rejoint l’archétype de la folle : échevelée et débraillée, elle erre le long du port à la recherche de Han-dol, et interpelle des passantes pour

¹ Gilles Deleuze, *L’image-Mouvement*, op. cit., p. 175.

² Gérard Lenne, *Le cinéma « fantastique » et ses mythologies*, Paris, éditions du cerf, 1970, p. 25.

leur demander si elles ne l'ont pas vu. De temps à autre, elle se jette dans les bras de Gi-du qu'elle confond avec son défunt amant, et se fait battre en retour. Le monstre qu'elle a été contrainte d'épouser l'a dépouillée de sa substance. Alors qu'elle luttait pour sa liberté, Yong-ran est désormais aliénée au souvenir de l'homme qu'elle aimait à cause de celui qui l'a détruite. Sa trajectoire met en évidence l'obsolescence d'un système qui ne fait plus que tourner à vide, aspirant à sa perpétuation, mais n'engendrant que la destruction.

Pour se préserver, l'institution familiale reçoit le soutien tacite du voisinage pour maintenir l'ordre. Dans le village où vivent les quatre sœurs, les rumeurs vont bon train, et la malédiction de la famille Kim est de notoriété publique. Yong-ran serait possédée par le fantôme de sa grand-mère, selon des voisins l'ayant aperçue la nuit en train d'escalader le mur et de se diriger vers la montagne. Yong-suk se retrouve au poste de police, accusée par son beau-frère d'avoir tué son enfant, et les villageois se précipitent au commissariat pour en savoir davantage – son cas est particulièrement révélateur de la pression sociale qui s'exerce. Veuve avec un enfant à charge, la liaison charnelle qu'elle entretient avec le médecin est observée d'un mauvais œil : on la juge infidèle à la mémoire de l'époux décédé.

Toutes les mésaventures de la famille Kim sont mises sur le compte de la malédiction, et cela ne fait que nourrir le déni face aux dysfonctionnements du modèle social et familial. Ce qui sort de la norme est considéré comme monstrueux, et se trouve associé au mauvais sort. Ainsi, les rendez-vous secrets de Yong-suk et du médecin se muent en une horrible histoire d'infanticide. En outre, les rumeurs elles-mêmes tendent à se concrétiser sous l'effet de la croyance commune. Yong-ran finit bel et bien possédée par un fantôme, mais c'est celui, métaphorique, de son amant. Les malheurs arrivent aussi à cause d'une communauté qui se repose sur des normes obsolètes, qui font advenir la frustration. La mise à l'écart de Yong-ran et de Yong-suk ne peut pas avoir lieu sans une communauté pour établir leur culpabilité.

Ainsi, l'institution familiale déjà très codifiée est également bien gardée par un voisinage qui impose un règlement conservateur, et se consacre à son éternelle reproduction, offrant, par la même occasion, l'allégorie d'un sentiment de contrôle et de surveillance. *Les Filles du pharmacien Kim* offre un exemple type de cette structure, qui ne cesse de se répéter au fil des œuvres du cinéma coréen des années 1960. Ce schéma tend à projeter, par fragments, des structures sociales censées être idéales tout en insistant sur les dysfonctionnements qui pourraient conduire à leur déliquescence.

2.2. Forces naturelles et surnaturelles

En dépit du discours social rationnel, le film affiche une perpétuelle ambiguïté quant à l'existence de la malédiction des Kim. La nature semble répondre aux fautes morales par le déchaînement cataclysmique des éléments, tandis que la prégnance du chamanisme offre quantité de présages qui semblent justifier les croyances locales.

À plusieurs reprises, la nature semble s'accorder avec l'existence d'une volonté divine. Orages et tempêtes s'abattent sur le village au gré des transgressions morales de la famille. La nuit où la mère découvre la liaison de Yong-suk et du médecin, la tempête gronde, et le vent se lève dès que la faute est révélée. Elle s'approche de l'arbre sacré devant lequel elle a l'habitude de prier, et voit les idoles de pailles s'agiter sous la force du vent. Un montage parallèle montre le pharmacien Kim chez une *gisaeng*, en train de boire de l'alcool, lorsqu'il voit un lampion virevolter. Comprenant qu'un orage se prépare, il décide de rentrer chez lui malgré l'insistance de la jeune femme qui veut passer la nuit avec lui. Tout se passe comme s'il renonçait à commettre la faute pour échapper à la punition divine.

Le lendemain, le bateau de pêche parti la veille arrive à quai, et Gi-du est l'unique survivant, aucun autre marin n'a survécu. La superstition justifie à nouveau les événements, lorsque Gi-du explique que « ce n'était pas un simple grand vent. C'était comme s'il était possédé par un fantôme ». Comme l'observe Jean-Loup Bourget dans *Le Mélodrame hollywoodien*, « la catastrophe "naturelle" est fréquemment assimilée à un châtement divin¹ », et la tempête se trouve anthropomorphisée, et investie d'une vitalité placée au service d'une puissance punitive.

Nous avons évoqué l'orage, la nuit du double meurtre commis par Yeon-hak. Dans cette séquence, les phénomènes météorologiques semblent cette fois entrer en résonance avec la psyché malade de l'époux trompé. Le ciel et la terre ne font qu'un, et s'acharnent à nouveau sur les membres de la famille maudite. Tempêtes et orages reflètent plastiquement les états de la communauté, mais apparaissent également pour résoudre les tensions qui s'y jouent.

Or, cette conception symbiotique entre le ciel et la terre résonne avec le chamanisme, qui gouverne une partie des croyances populaires mises en avant dans l'intrigue. Sa pratique est montrée comme très ancrée dans le quotidien, par exemple lorsque la mère suggère naturellement à Gi-du d'aller consulter la chamane du village avant de partir en mer. La malédiction des Kim est elle-même le fruit de ces croyances, et la mise en scène de certains événements tend à matérialiser les superstitions, à travers le recours à des éléments

¹ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 59.

fantastiques. Reprenant la pensée de Tzvetan Todorov, Raphaëlle Moine revient sur l'ambiguïté qui définit en partie¹ le fantastique au cinéma :

Le genre fantastique se caractérise par une hésitation, devant un événement en apparence inexplicable, entre deux explications concurrentes : l'une rationnelle, qui respecte les lois connues du monde [...] ; l'autre surnaturelle, qui sort des limites de la connaissance usuelle (c'est une manifestation de forces de l'au-delà, de Dieu ou du diable, d'esprits extraterrestres...)².

Cette conception du fantastique faisant coexister rationnel et irrationnel s'accorde bien avec le chamanisme, qui prône la coprésence du monde matériel et immatériel. Yu Hyeon-mok transforme l'interdiction par la censure de critiquer le système social en une indécidabilité esthétique au service d'une destinée malheureuse qui affecte les Kim. La superstition prend corps à travers ses cadrages, afin de déplacer l'attention sur la malédiction plutôt que sur la pauvreté et le misérabilisme.

Le jour de son mariage, le pharmacien Kim se rend dans la maison délabrée de sa défunte mère, la séquence débute en suggérant la présence d'un spectre. Le premier plan montre un crochet rouillé attaché à une poutre, et dégage une atmosphère sinistre. Le lieu est sombre, le tonnerre gronde, le crochet est couvert de toiles d'araignée, et l'arrière-plan laisse deviner une végétation envahissante. La lumière d'un éclair frappe la poutre, et la caméra descend jusqu'à frôler le sol. Elle se déplace lentement vers l'avant, faisant plier les longs brins d'herbe séchée se trouvant sur son passage, avant de remonter légèrement, et de dévoiler le jeune pharmacien Kim dans son *hanbok* nuptial. En un seul plan, le cadrage suggère que le jeune garçon est observé par un fantôme dont la caméra adopte le point de vue.

Invité à s'identifier au regard du fantôme, le spectateur se trouve confronté à une porosité entre le monde et la fiction. Le quatrième mur devient presque diégétique, en particulier lorsque les domestiques retrouvent le jeune homme, et comparent le fantôme de sa mère à un serpent, renvoyant le spectateur au déplacement au ras du sol que la caméra l'a visuellement amené à effectuer. Le spectateur prend brièvement la place du fantôme qui hante la fiction, et un paradoxe naît de son immobilité, et de la traversée presque physique que lui fait éprouver la caméra. Dans cet univers régi par les croyances chamanistes, sa présence devient à la fois matérielle et immatérielle. Les croyances prennent alors le spectateur pour support, et matérialisent d'emblée un doute voué à perdurer tout au long du récit.

¹ L'auteure démontre que cette définition possède des limites dans la pratique, dans la mesure où peu d'œuvres conservent le principe d'une indécidabilité entre l'explication rationnelle et irrationnelle des événements.

² Raphaëlle Moine, *op. cit.*, p. 40.

Une autre séquence confond superstitions et présage avéré. Après avoir été contrainte de laisser Yong-ran aux mains de son mari violent, la mère croise une chamane qui lui annonce sa mort imminente. Elle propose de faire un rituel pour apaiser les esprits qui tourmentent sa famille. Pendant le rite, la mère est allongée et recouverte d'un drap blanc, tandis que la chamane danse, et s'adresse aux esprits. Sur l'autel qu'elle a dressé, trônent quatre bougies, un bouquet de fleur, et une tête de porc. À droite, on aperçoit trois musiciens, qui jouent un air répétitif et ponctué par un gong. La chamane s'empare d'un sabre, et décapite un poulet dont elle ne conserve que le corps. Elle poursuit sa chorégraphie, et répand quelques gouttes de sang sur le drap qui recouvre la mère. Pendant ce temps, Yong-ran et sa servante sont agenouillées devant son corps, et doivent chanter. Incrédule, Yong-ran est prise d'un fou rire incontrôlable, et la chamane lui lance un regard réprobateur.

La nuit du rituel, la mère fait un cauchemar. L'autel est dressé, le gong rythme la chorégraphie de la chamane, qui s'apprête à décapiter le poulet. Soudain, les traits de Yeon-hak se substituent à ceux de la chamane (Figure 88). Sous ses yeux effarés, il s'avance, brandissant le corps encore convulsant de la créature décapitée devant son entrejambe, comme une métaphore de sa propre castration (Figure 89). Il jette la volaille sur le drap qui, cette fois, ne recouvre plus la mère, mais Yong-ran en train de rire aux éclats. Un dernier plan montre le visage en gros plan de la mère, dont la lumière très contrastée ne laisse paraître que la peur luisant dans ses yeux écarquillés, laissant le reste du visage dans l'ombre (Figure 90). Finalement, elle se réveille couverte de sueur avant d'apprendre que Yeon-hak vient de sortir de prison, et que sa fille est en danger.

La séquence brouille encore la frontière entre les mondes matériel, immatériel, réel et imaginaire. Elle convoque et entremêle passé et futur, croyance et présage à travers l'entrelacs fantastique du rituel qui a eu lieu, et la représentation voilée d'événements qui vont se produire. Selon Gérard Lenne, « le cinéma nous montre [...] que le fantastique, c'est la confusion (au sens précis, mathématique) de l'Imagination et de la Réalité, le choc du Réel et de l'Imaginaire¹ ». Le recours au fantastique permet à Yu Hyeon-mok de prolonger la croyance superstitieuse, et de faire perdurer le mystère qui plane sur le destin des Kim.

Tous les éléments à venir sont présents, et déplacés dans les signes du rituel au prisme du rêve : l'impuissance fourmillante de Yeon-hak, qui s'apprête à décharger ses pulsions refoulées à travers le meurtre, est contenue dans l'image de l'animal décapité (castration symbolique) et secoué de spasmes (pulsions grouillantes) ; son désir d'anéantir la maternité au

¹ Gérard Lenne, *op. cit.*, p. 13.

sens large, à travers la substitution de Yong-ran à la mère ; et surtout, la folie de Yong-ran, à travers son absurde fou rire incontrôlé. Enfin, le dernier plan sur les yeux écarquillés de la mère s'inscrit dans une rhétorique de la vision au sens spirituel et spectatoriel du terme. Il transcrit l'accession du regard à un savoir supérieur *via* une temporalité transcendée, et l'impuissance du personnage face aux événements dont il est témoin avant l'heure.



Figure 88 : Yeon-hak se substitue à la chamane, dont il revêt la tenue.



Figure 89 : Il agite la créature devant son bassin.



Figure 90 : Épouvantée, la mère assiste impuissante à la scène ; contrainte de voir et incapable d'agir, comme le suggèrent les jeux de lumières et d'ombres.

Pour terminer, la mise en scène de Yu Hyeon-mok matérialise les croyances, pour assurer la coexistence du rationnel et de l'irrationnel. Le recours au fantastique et au maintien d'une ambiguïté de la malédiction est mis au service du fatalisme mélodramatique, qui suggère l'impuissance des individus et de la société face à des forces supérieures qui les gouvernent. Ce procédé transcrit la logique restrictive du gouvernement, qui interdit toute critique sociale, à l'époque. Nous allons voir que le dénouement de cette intrigue ouvre une

rationalisation dialectique entre l'ancien monde des croyances et le monde moderne de la connaissance qui, paradoxalement, tient un discours conservateur, toujours en adéquation avec la ligne gouvernementale.

2.3. Une synthèse des dénouements mélodramatiques

Grâce à ses multiples personnages, *Les Filles du pharmacien Kim* synthétise les dénouements mélodramatiques les plus fréquents de cette décennie. La folie et la mort qui s'emparent de Yong-ran constituent le destin commun des femmes déchues, punies pour avoir tenté de s'élever contre l'ordre moral. On retrouve cet archétype dans *L'Incendie dans la montagne* (1967) de Kim Soo-yong, *Homebound* (1967) de Lee Man-hee, ou *A Court Lady* (1972) de Shin Sang-ok. Cela permet au passage de dénoncer les travers du patriarcat, et la répression des désirs sexuels féminins. Yong-suk ne meurt pas, mais se trouve expulsée de l'intrigue à la suite des rumeurs, parce que son mode de vie est considéré comme inadéquat au sein d'une société qui l'exclut.

Le film montre également que les personnages qui respectent les attentes de l'ancienne génération ne sont pas heureux pour autant. Une fois mariée avec Gi-du, Yong-ok est une épouse et mère modèle, mais son mari rentre toujours ivre, et la méprise. Ce n'est qu'à la fin, après de nombreux rejets, et une tentative de viol (son beau-frère), que son quotidien s'apaise. Une fois les Japonais repoussés, les pêcheurs ont accès aux meilleurs emplacements, et le village devient prospère – ils sont désignés comme responsables des travers de la communauté. Gi-du se montre plus attentionné, et semble prêt à assumer son rôle d'époux et de père au sein de la famille. La trajectoire de Yong-ok est représentative de la dialectique entre souffrance et excellence, elle reste vertueuse face aux situations les plus éprouvantes, et se voit récompensée.

Seule Yong-bin parvient à s'émanciper de sa condition grâce aux études. Elle n'a cessé de repousser le mariage pour terminer son diplôme, et finit par épouser un homme respectable – résistant, de surcroît – qui partage ses valeurs. Des quatre sœurs, elle est la seule à réussir à accorder les valeurs traditionnelles et modernes. Lors de l'ultime séquence, elle s'apprête à quitter définitivement son village pour vivre à Séoul, convaincue que Tongyeong est maudit.

Alors qu'un bateau est sur le point de l'emmener, Yong-ok et Gi-du tentent de la retenir sur le port. Son beau-frère lui assure que le malheur n'est pas propre au lieu. Au même moment, Yong-bin se souvient des paroles de son prétendant Gang-geuk : « Y a-t-il un endroit où les gens vivent sans jamais rencontrer de tragédie ? Lorsque les gens endurent et

surmontent la douleur et la tristesse, ils peuvent alors dépasser la tragédie et continuer à vivre ». Elle réalise alors que le malheur frappe tout le monde sans exception, qu'il n'y a ni village maudit, ni malédiction, et décide finalement de rester vivre à Tongyeong auprès de sa famille, avec Gang-geuk qu'elle épouse.

Ce dénouement cristallise trois éléments typiques des mélodrames. Le premier consiste à résoudre une intrigue très sombre par un *happy end*, aussi bref soit-il. Après la censure d'*Une Balle perdue* (représentation trop pessimiste de la société), les cinéastes s'autocensurent en offrant des fins heureuses aux personnages accumulant de nombreux coups du sort. Dans *Les Filles du pharmacien Kim*, Yong-bin se marie avec un homme présenté comme vertueux¹, et reste vivre auprès de ses proches. Tout le village paraît se diriger vers un avenir heureux.

Le deuxième trait récurrent consiste à résoudre l'impasse du conflit générationnel en optant pour un entre-deux acceptable pour les deux parties. La malédiction est levée à l'instant où Yong-bin cesse d'y croire. Le rationnel l'emporte finalement sur l'irrationnel, associé aux croyances traditionnelles. Le changement de paradigme est avéré. Cependant, la jeune femme décide de rester auprès de son père, qui souffre d'un cancer de l'estomac. En faisant ce choix, elle répond aux attentes confucianistes avec la piété filiale, et s'évertue à préserver d'anciennes valeurs sur le déclin, dont est garant le père, voué à s'éteindre.

Le troisième procédé consiste à expliciter la morale du récit, souvent à travers une ligne de dialogue répétitive. Ce sont les paroles déjà citées de Gang-geuk, qui résonnent dans la tête de Yong-bin, et qui lui permettent de mieux accepter sa situation. Ainsi, *Les Filles du pharmacien Kim* est représentatif des films de son époque, tant dans sa structure narrative qui vise à promouvoir les vertus du sacrifice pour la collectivité, le progrès social, et la piété filiale que dans son recours exacerbé à un destin aveugle, ce qui permet d'exprimer le désespoir d'un peuple, tout en transférant la responsabilité sur les Japonais.

3. *Familles, propagande et anticomunisme : des récits idéologiques fondés sur le programme du dictateur*

Nous avons isolé les trois caractéristiques qui fondent la majeure partie des thèmes et schémas narratifs des mélodrames de la période. La famille et le voisinage comme microcosme garant d'un ordre moral conservateur, le recours à la fatalité et à la providence

¹ Gang-geuk aime Yong-bin depuis plusieurs années, mais n'a pas pu lui déclarer sa flamme parce que l'armée japonaise l'avait emprisonné pour son implication dans la résistance.

pour contourner la censure, et un dénouement rendant la morale la plus explicite possible. Il convient d'étudier leurs modalités, une fois mises au service de l'idéologie gouvernementale. Il s'agira de *Sorrow Even up in Heaven* (*Jeo haneul-edo seulpeumi*, 1965) de Kim Soo-yong, *Rice* (*Ssal*, 1963) de Shin Sang-ok, et *Les Descendants de Caïn* (*Cain-eui huye*, 1968) de Yu Hyeon-mok.

Dans *Sorrow Even up in Heaven*, Kim Soo-yong dénonce la pauvreté, la corruption et la délinquance contre lesquels le gouvernement a promis d'agir. Shin Sang-ok promeut, dans *Rice*, la politique de modernisation des espaces ruraux du régime de Park Chung-hee, grâce à l'incursion providentielle d'un événement historique (le coup d'État du président). Enfin, dans *Les Descendants de Caïn*, Yu Hyeon-mok s'empare de la période précédant la guerre de Corée pour tenir un discours anticommuniste, où s'entremêlent morale et idéologie, cette fois *via* le bouleversement du quotidien d'une communauté rurale paisible.

3.1. *Le fils idéal de Sorrow Even up in Heaven (1965) dans une famille dysfonctionnelle*

Yun-bok est l'aîné d'une fratrie de quatre enfants. Abandonnés par leur mère, ils vivent avec un père malade qui les exploite pour gagner un peu d'argent. Le garçon tient un journal intime adressé à sa mère, dont quelques fragments structurent le récit au moyen d'une *voix-off* qui raconte ses mésaventures. Touché par la détresse de l'enfant, M. Kim, un enseignant de son école, fait publier son journal, et l'aide à sortir de la misère. Le parcours tragique de l'enfant retentit dans tout le pays, et de nombreuses personnes s'empressent de venir en aide à sa famille. Le récit s'achève sur la rédemption des parents, lorsque la mère revient auprès de la famille, et que le père est saisi de remords.

Le film propose des modèles de conduite à adopter face au monde brisé laissé par Lee Seung-man, et incarné par le monde des adultes. Il s'agit de promouvoir le programme de son successeur, qui promet d'éradiquer pauvreté et corruption, en dressant l'état des lieux d'une société plongée dans la misère et le désespoir, à travers les yeux d'un enfant dont la famille a abdiqué. Numéro un au box-office de l'année 1965, *Sorrow Even up in Heaven* est l'adaptation d'un récit autobiographique de Lee Yun-bok, et s'inscrit dans la lignée des films de qualité, éligibles pour l'obtention d'un film étranger supplémentaire. Son orientation pro-gouvernementale n'est donc pas surprenante, et s'exprime à travers le personnage du fils idéal, modèle de vertu capable de conduire vers une société épanouie et solidaire.

On doit souligner, d'une part, la structure mélodramatique évidente avec les archétypes de la victime, du traître et du héros, aisément identifiables, offrant la lecture d'un monde de

souffrances qu'il est nécessaire de transformer. Se maintient, d'autre part, le sentiment d'injustice que suscite le genre, et qui est renforcé par le jeune âge du personnage, victime des pires outrages dans un monde d'adultes enlisé dans la misère. Nous analyserons finalement le modèle social et familial promu par le personnage et sa quête de bonheur.

3.1.1. Une structure et un schéma mélodramatiques lisibles

Le film présente les trois archétypes du mélodrame. Yun-bok, la victime, est l'allégorie de la nouvelle génération, par opposition à celle de Lee Seung-man. Les parents sont les traîtres d'une génération corrompue, qui se contente de profiter du labeur de sa progéniture – le père gaspille l'argent gagné par ses enfants dans des jeux d'argent. Le sauveur est M. Kim, destinateur du récit – et garant du système de valeurs –, qui parvient à réintégrer la victime dans la collectivité. Dans *L'Entreprise Mélodramatique*, Julia Przyboś montre que le schéma mélodramatique originel suppose l'expulsion préliminaire de la victime de la communauté, à cause du traître, puis la révélation du visage du traître, et son expulsion par la communauté, suivie de la réintégration de la victime. C'est le canevas que suit Yun-bok, de l'expulsion à la réintégration. La séquence d'exposition annonce une exclusion soudaine en raison du déclassement radical d'une famille contrainte de quitter Séoul pour emménager dans une mesure délabrée en périphérie.

Le premier plan est un panoramique horizontal qui de droite à gauche suit le mouvement d'un train quittant la ville. La caméra s'arrête sur la famille en train de charger des affaires sur une charrette. La voix-*off* de l'enfant s'adresse à la mère absente, et expose la situation : trop pauvre pour payer le loyer, la famille doit quitter sa maison. Ils partent vivre dans une cabane abandonnée, mais peinent chaque jour pour se nourrir. Les images montrent les enfants poussant la charrette sur laquelle trônent le père et la benjamine. Le titre du film apparaît ensuite sur un plan général qui laisse apercevoir le déplacement de la famille en arrière-plan, à droite du cadre. Le générique s'arrête avec l'apparition du nom du réalisateur, au moment où la famille rejoint l'autre bord du cadre (Figure 91).

La régression est inscrite dans le sens des déplacements, les personnages quittant la droite de l'écran pour se diriger vers la gauche. L'action se déroule dans le sens inverse de la lecture, suggérant ainsi le recul de la progression sociale des personnages, et l'exclusion de la victime. Ce phénomène se remarque ensuite dans le contraste avec les autres enfants. Yun-bok arrive toujours en retard à l'école, parce qu'il est trop occupé à travailler et à s'occuper de sa famille. À l'exception de M. Kim, aucun des professeurs ne prend la peine de se soucier de l'enfant, abandonné par l'institution. Comme l'explique Julia Przyboś, les victimes « vivent

en marge des structures familiales et sociales et ne sauraient pleinement s'intégrer à la communauté qui ne leur réserve pas de place dans la hiérarchie¹ ».



Figure 91 : La séquence d'exposition du film ne laisse apparaître que des déplacements, allant de droite à gauche du cadre.

Cette exclusion s'exprime sous forme de procédés proches de l'anecdotique, tels qu'un plan furtif dans lequel Sun-na, la sœur du protagoniste, regarde avec tristesse une petite fille tenant la main de sa mère. Dépourvue de figure maternelle pour canaliser les vices d'un père irresponsable, la famille démantelée de Yun-bok est plongée dans une misère qui empêche les enfants de trouver leur place dans la société. Des camarades se moquent de lui parce qu'il est pauvre, et son mode de vie ne lui permet pas de s'intégrer.

Après les cours, il vend des *chewing-gums* à la sauvette en centre-ville, et part faire des courses avec sa recette. Chaque journée est une nouvelle épreuve, parce qu'il subit la persécution croissante de la communauté. Tout se passe comme le décrit Jean-Marie Thomasseau : « Les péripéties dramatiques [...] qui accompagnent la persécution de la victime, secrètent un pathétique violent dont l'intensité s'accroît au fur et à mesure que l'on progresse dans les scènes² ». En effet, Yun-bok se fait d'abord harceler par des garçons de son âge, mais le phénomène s'aggrave lorsque, dans plusieurs séquences, ce sont des adultes qui se montrent violents, le frappent, lui volent ses maigres possessions, et le kidnappent pour l'exploiter.

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 87.

² Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 27.

L'innocence persécutée permet de mettre à l'épreuve la vertu du personnage. Selon Jean-Marie Thomasseau, les enfants excellent à endosser ce rôle, parce qu'ils mènent le pathétique à son expression la plus forte¹ : « Abandonnés, livrés à eux-mêmes, en butte à la persécution de brutes, grâce à leur naïf bon cœur et à leur héroïsme, au bout d'une longue errance, ils retrouvent la cellule familiale qui les avait perdus ou rejetés² », et c'est précisément la trajectoire que suit Yun-bok.

Cela permet également de mettre en avant une crise de la société, comme l'observe Julia Przyboś : « La victime structurelle est le catalyseur de la bonté innée des gens. [...] Une fois la victime structurelle chassée, les membres de la société sont incapables de faire le bien et se retrouvent à la merci des forces agressives que le traître a éveillées en eux³ ». Autrement dit, l'exclusion de la victime par le traître rejoue allégoriquement les origines d'un mal-être sociétal qui s'exprime à travers la violence et l'injustice à l'égard des vertueux.

Toutefois, même si Yun-bok fait face à de nombreuses tribulations, les interventions opportunes de M. Kim permettent à l'enfant de ne jamais céder au vice. Ainsi, lorsqu'affamé, il est sur le point de voler de la nourriture sur un étal, il se remémore les paroles de son mentor : « Est-ce mal de voler alors que j'ai si faim ? [...] Je me rappelle de ce que m'a dit M. Kim. Il m'a dit que tout irait bien pour moi tant que j'aurais bon cœur ». Il renonce donc au larcin, et la dimension morale de son acte prend visuellement la forme d'un clocher en arrière-plan. Le plan renvoie, en fait, à un autre moment où l'enfant s'était déjà retrouvé au pied du mur : alors qu'il s'était refusé à mendier, il avait fini par être contraint de s'y essayer. La présence d'un clocher en contre-plongée dans le cadre soulignait alors la présence d'une instance supérieure, garante de la morale, et représentée par la religion chrétienne (Figure 92).



Figure 92 : La présence d'un clocher en arrière-plan suggère la présence d'une force supérieure régissant le monde.

¹ *Ibid.*, p. 35.

² *Ibid.*, p. 35-36.

³ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 95.

Enfin, le parcours du protagoniste connaît l'étape de la reconnaissance lorsque le journal intime est publié, grâce à M. Kim, le sauveur chargé de mettre en lumière une vérité morale, et qui pour ce faire doit « élargir le cercle de ses destinataires¹ » pour rendre à la victime ses lettres de noblesse. La publication du journal est suivie d'une médiatisation dans la presse, lorsque la chaîne de télévision KBS rend visite à Yun-bok. Son histoire pathétique suscite la compassion des adultes, qui prennent conscience d'avoir été les complices et les instruments du traître – l'ancien président Lee Seung-man, même s'il n'est pas mentionné.

Jean-Marie Thomasseau rappelle que « la reconnaissance marque aussi un retour au point zéro du début² », et c'est effectivement ce qui se produit pour Yun-bok, avec le retour de la mère et le repentir du père. De son côté, Julia Przyboś peut nous éclairer sur l'intérêt et l'objectif du mélodrame en respectant un tel schéma narratif :

Il consiste à la remise en place des personnages. Mais qui dit mise en place dit mise en ordre. Rétablir ou raffermir un ordre hiérarchique strict et immuable dans lequel tous les membres de la communauté occupent une fois pour toutes la position qui leur revient structurellement et fonctionnellement³.

Le mélodrame restaure la stabilité d'une communauté et d'une société déliquescence. Le recours à la famille et à son système hiérarchique permet d'ouvrir une dialectique propagandiste entre le père et le dirigeant. C'est ce qu'entend Chōng Chaehyōng, lorsqu'il évoque « la relation entre le pays et le peuple, représentés l'un par le père, l'autre par la famille⁴ ». Tout comme un mauvais dirigeant, un mauvais père n'est pas en mesure de maintenir la cohésion de la famille et de guider ses enfants vers la lumière.

3.1.2. Le véritable traître de *Sorrow Even up in Heaven*

L'opposition entre deux générations, correspond donc métaphoriquement à deux types de gouvernances. Le récit dénonce évidemment le régime précédent pour valoriser celui en cours de mandat. Ainsi, les parents explicitement désignés comme les traîtres du récit – Yun-bok formule en voix-*off* sa rancœur à l'égard de ses parents, parce qu'ils les ont contraints à « vivre comme des animaux » – représentent plus largement la génération Lee Seung-man. Quant à Yun-bok, il prend à la fois en charge la communauté des enfants, et le peuple de la génération Park Chung-hee.

¹ *Ibid.*, p. 138.

² Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 29.

³ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 119.

⁴ Chaehyōng Chōng, « Cinéma et société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 58.

La prise de parti pour les enfants, dans ce conflit générationnel et hiérarchique, transparaît à travers les signes de l'énonciation, qui invitent dès le départ le spectateur à s'identifier au point de vue de Yun-bok et de sa fratrie. En effet, outre la voix-*off* du protagoniste qui exprime ouvertement le point de vue du récit, la caméra est, la plupart du temps, à hauteur d'enfant, ce qui contribue à rendre le monde plus grand et menaçant qu'il ne l'est. Les enfants sont présentés dans toute leur impuissance face au monde. Les rapports de domination physique et hiérarchique sont visuellement appuyés par la hauteur et les contre-plongées de la caméra.

Par exemple, lorsque Tae-sun (la benjamine de la famille) se trouve perdue dans le centre-ville, le cadrage offre la vision d'un monde immense, par contraste avec la minuscule fillette (Figure 93). Elle réclame de l'aide auprès d'adultes qui la repoussent, voire la font tomber sans se soucier de son sort. Leur cruauté est exacerbée par les plans, qui masquent leurs visages, et leur refusent ainsi toute humanité, en plus de les faire paraître menaçants par un effet proche du gigantisme.



Figure 93 : Tae-sun mendie en centre-ville. Les passants se montrent odieux, et la fillette se fait repousser et jeter par terre.

La cruauté du monde adulte est donc exacerbée, par contraste avec la vulnérabilité des enfants. De même, les actes abominables qui y sont perpétrés sont fréquemment assimilés à l'esthétique de la guerre, dont le spectre ne cesse de planer tout au long du film. La vente de *chewing-gums* – friandises occidentales que distribuaient les *GI's* aux enfants – étant interdite, les enfants qui s'y adonnent sont embarqués comme du bétail à l'arrière de camions qui les envoient à l'orphelinat (Figure 94). L'apparence du véhicule rappelle, par analogie, les camions à l'arrière desquels les soldats portaient faire la guerre à leurs frères du Nord.

Par ailleurs, les espaces s'apparentent fréquemment à des décors de guerre, avec des grilles ornées de barbelés et des tranchées (Figure 95), tandis que Sun-na chante une chanson sur un frère tombé pendant la guerre. Ainsi, tout est mis en œuvre pour enchâsser le conflit générationnel dans celui d'une guerre, qui continue de hanter la société coréenne.

Le thème de la séparation qui régit la trame émotionnelle est démultiplié, et décliné à travers de nombreux abandons forcés. La voix-off de Yun-bok interroge d'emblée la raison pour laquelle lui et sa mère doivent « vivre séparés » ; à l'orphelinat, le garçon est encore séparé de sa sœur ; plus tard, c'est le père qui déserte la cabane durant un mois entier, pour chercher du travail ; grondée par Yun-bok, Sun-na finit par partir chercher une place de servante en ville, semant le chaos dans cette famille déjà disloquée. Son départ provoque celui de Yun-bok, qui emmène Tae-sun en ville pour trouver de quoi survivre, laissant Yun-sik, le dernier frère, seul. Ils finissent également par être séparés, jusqu'à l'arrivée de M. Kim, qui parvient à réunir la famille grâce à la publication du journal.



Figure 94 : Yun-bok découvre que Sun-na s'est faite attraper, et il sera le suivant.



Figure 95 : À gauche, Yun-bok et Sun-na longent une tranchée, à droite, Yun-bok s'apprête à fuir l'orphelinat en traversant une brèche dans des barbelés.

L'esthétique de la guerre et les affects qui y sont associés permettent de dresser le portrait d'un monde sinistre, où règnent la pauvreté et la délinquance. Le cinéaste Kim Soo-yong prend soin de montrer les aspects les plus négatifs du pays, passant par le prisme de son traumatisme le plus terrible. Le monde laissé par Lee Seung-man est rongé par la misère, l'injustice et le vice, et s'apparente à un prolongement de la guerre de Corée.

3.1.3. Révélation de la morale occultée : un nouveau modèle fondé sur l'effort

Yun-bok est l'archétype de la victime mélodramatique par excellence. Respectueux de ses parents malgré sa rancœur à l'égard de leur indignité, il fait toujours preuve de piété filiale.

Il s'occupe de ses cadets et de son père, et sacrifie même ses maigres bénéfices lorsqu'il croise le chemin d'une vieille femme en train de mendier avec une fillette sur les genoux. Son attitude le présente comme un modèle de vertu, capable de tout sacrifier pour le bien de la communauté. À l'exception de l'optimisme, il remplit les conditions énumérées par Jean-Marie Thomasseau : « L'abnégation, le goût du devoir, l'aptitude à souffrir, la générosité, le dévouement, [...] avec l'optimisme et une confiance inébranlable dans la Providence qui aidera toujours celui qui saura s'aider¹ ».

Son apparence dégradée au fil du récit témoigne de ses efforts au service du bien commun : son uniforme scolaire qui paraît de plus en plus usé, et son visage de plus en plus sale. Ces éléments visuels contribuent à la puissance des affects que suscite son parcours, et « expriment [ses] mésaventures mieux que toute parole² ». L'arrivée finale de M. Kim révèle la morale du récit, résumant en une tirade enflammée, le chemin de croix du jeune garçon :

La vie a été indiciblement cruelle pour ce garçon, mais Yun-bok n'a pas cédé. Il s'est battu pour lui-même, a étudié dur, a travaillé dur et a aidé les autres. [...] Ce garçon a touché le cœur de cette nation qui croit que le succès signifie prendre de l'avance de façon égoïste. [...] Nous, les Coréens, devons vivre bien. Mais vivre bien signifie que personne ne doit subir les mêmes épreuves que Yun-bok. Yun-bok s'est battu et a gagné. Il a gagné. Nous devons retrousser nos manches et aider ceux qui sont dans sa situation. Ils sont tout autour de nous. Nous devons les aider.

À travers ce discours moralisateur et passionné, M. Kim impose son rôle de destinataire, et déploie la passerelle entre le monde et la diégèse. La morale du film invite les Coréens à travailler plus dur pour le bien de toute la nation, pour qu'il n'y ait plus de laissés-pour-compte. Elle s'affirme comme une réponse à l'injustice fondatrice du schéma mélodramatique traversé par Yun-bok, et que Julia Przyboś résume ainsi : « Le personnage le plus digne de grossir les rangs de la société idéale en est exclu, tandis que celui qui fait fi des lois y vit tranquillement et agit impunément !³ ».

Yun-bok devient un modèle de courage et de dévotion pour tous les Coréens, qui sont invités à reformer une hiérarchie plus vertueuse, régie par le respect des règles confucianistes. Comme le décrit Jean-Marie Thomasseau, « la morale du mélodrame cherche, en outre, à réhabiliter la famille et la patrie. [...] Elle enseigne la nécessité du maintien de la hiérarchie sociale en place, le dévouement inconditionnel du serviteur à son maître, du soldat à son chef⁴ ».

¹ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 41.

² Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 88.

³ *Ibid.*, p. 171.

⁴ Jean-Marie Thomasseau, *op. cit.*, p. 41.

Ainsi, *Sorrow Even up in Heaven* est un film de propagande, qui reprend les canons du mélodrame originel pour offrir, grâce à la lisibilité du genre, un retour acerbe sur le précédent régime politique, et vanter implicitement celui de Park Chung-hee, en mesure de tout arranger grâce à la collaboration du peuple. Comme nous l'avons indiqué plus haut, l'Histoire révèle que les efforts de la nation seront effectivement mobilisés, mais au détriment d'une génération de travailleurs.

3.2. Park Chung-hee le sauveur, dans *Rice* (1963) de Shin Sang-ok

Comme l'expliquent Brian Yecies et Shim Ae-gyung, Shin Sang-ok jouit d'une position privilégiée au sein de l'industrie cinématographique. Après la réalisation de *Evergreen Tree* (1961), dans lequel il promeut l'éducation à destination des populations rurales, le cinéaste a été invité par le président en personne à la Maison Bleue¹. Les deux auteurs cités évoquent l'importance de cet événement compte tenu de l'hégémonie de la société Shin Films dans le paysage cinématographique de l'époque².

Ils indiquent également le rôle qu'il joue dans la réalisation de *Rice*³, film sorti juste avant l'élection officielle de Park Chung-hee – soit deux ans après le coup d'État –, lequel met en scène l'arrivée d'un gouvernement providentiel dans un village rural touché par la misère. Le film a été utilisé comme un moyen de promouvoir le programme de Park Chung-hee pendant la campagne présidentielle, notamment avec une sortie en septembre 1963, soit un mois après l'annonce des élections censées asseoir sa légitimité au gouvernement⁴. Dans *Rice*, Shin Sang-ok masque à peine la propagande derrière l'allégorie familiale et villageoise.

Yong, un vétéran de guerre retourne dans son village natal et ne trouve que misère et désolation. La population est pauvre et affamée, et le héros décide d'entreprendre un projet collectif avec les habitants : il s'agit de creuser un tunnel à travers la montagne qui sépare la rivière des rizières asséchées. Au cours du projet, Yong fait face à de nombreux obstacles, du notable Song qui tente de monter les villageois contre lui à l'administration corrompue qui

¹ L'équivalent de la Maison Blanche aux États-Unis.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies évoquent la Shin Films comme une société mère, régissant trois autres compagnies de production : Star (1965), Anyang (1967, obtenu grâce au soutien financier de Park Chung-hee), et Shina (1968). Dès 1964 – soit un an après la rencontre du cinéaste avec le chef de l'État –, Shin Sang-ok dirige plus de 250 employés : réalisateurs, assistants de réalisation, mais aussi acteurs. Il dispose de moyens très importants : technologies de pointe, département de planification, salles de montage et studios de tournage (*The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, New York / London, Routledge, 2016, p. 26).

³ À la suite de cette rencontre, Shin Sang-ok bénéficie de soutiens financiers de la part du gouvernement dont il fait la propagande. Ce partenariat s'achève à la fin des années 1960, avec le durcissement de la censure (*ibid.*).

⁴ *Ibid.*, p. 29.

l'empêche de bénéficier des aides de l'État. Alors que les travailleurs sont sur le point d'abandonner, le coup d'État de Park Chung-hee a lieu, et Yong reçoit les aides matérielles et financières prévues par le programme de modernisation des mondes ruraux du nouveau président. Le tunnel d'irrigation voit rapidement le jour, la famine disparaît, le village prospère, et Yong peut finalement épouser Jung-hee, la fille de son détracteur Song.

Shin Sang-ok offre un film pro-gouvernemental, dans lequel il présente Park Chung-hee comme le puissant et vertueux sauveur de la nation. Il multiplie, d'une part, les souffrances de personnages dont il désigne explicitement les origines (occupation japonaise et guerre de Corée), et s'emploie à les relier ouvertement au monde réel. Il présente, d'autre part, l'impasse dans laquelle le gouvernement de Lee Seung-man a plongé la Corée avec le conflit générationnel, et la mise en scène d'une administration corrompue. Enfin, l'avènement du coup d'État dans la fiction va au-delà d'une simple restauration de la communauté, et suggère le sauvetage de l'ensemble de la nation, en présentant métaphoriquement un système capable de réunifier les deux parties du pays.

3.2.1. Des mondes de souffrances

Shin Sang-ok ouvre *Rice* avec l'intertitre suivant :

Ce film est issu de la véritable histoire de la naissance des installations agricoles dans la province de Chungcheong. [...] Ce n'est pas le récit d'un individu ni d'un village en particulier mais une histoire qui aurait pu et qui a dû arriver dans tous les villages de la Corée. Ce film est réalisé dans l'espoir que tous les Coréens vivent leurs vies avec espoir et passion, comme les personnages de ce film.

Le cinéaste signale d'emblée que le film est une allégorie du peuple coréen, passant par les personnages fictifs d'une communauté à laquelle chacun est explicitement invité à s'identifier. En soulignant l'ancrage de la fiction dans la réalité, il donne une puissante immédiateté au discours propagandiste qu'il s'apprête à transmettre. Ce procédé annonce une rhétorique de l'excès qui traverse l'intégralité de l'œuvre.

L'état d'un pays meurtri par la guerre et par le passage au gouvernement de Lee Seung-man est immédiatement renforcé par les blessures des personnages. Dans la séquence d'exposition, plusieurs vétérans arborent un membre artificiel, tandis que d'autres se déplacent en fauteuil roulant. Les archétypes féminins présents tout au long de l'intrigue affichent d'autres blessures d'ordre psychologique – des femmes folles ou déchues –, également laissées par les affres de l'histoire récente. Malgré la présence appuyée de ces souffrances à l'image, les personnages en redoublent la puissance dans les lignes de dialogues.

Les premiers échanges ont lieu entre une hôtesse et un vétéran très menaçant à son égard. N'ayant pas les moyens de payer ses consommations, il brandit son bras artificiel, et affirme qu'elle exerce son métier grâce aux hommes qui ont défendu le pays. Excédée, elle rétorque : « Vous croyez être les seuls à avoir souffert à cause de la guerre ? Nous, les femmes, avons également souffert, et pourtant nous continuons de travailler ainsi. Peut-être même que nos blessures sont plus profondes et plus douloureuses que les vôtres ! ». Elle met en évidence le fait que les femmes comme les hommes ont contribué à l'effort de guerre, et qu'elle a dû et doit travailler pour gagner sa vie.

L'accent mis sur la souffrance des personnages perdure tout au long de l'intrigue, aussi bien dans les dialogues qu'à travers les corps et les expressions. Le vétéran précédemment congédié par l'hôtesse est raccompagné par Yong – lui-même blessé à la jambe –, l'un soutient son ami d'un bras, tandis que l'autre s'appuie sur sa béquille. Les deux silhouettes titubantes errant dans les ruelles la nuit évoquent la dureté du monde. L'ami de Yong finit par déclamer, en posant la main sur la poitrine, dans un geste théâtral : « C'est si sombre ! Si sombre ! ». Son corps prend en charge l'expression d'une Corée d'après-guerre, désespérée, tandis que l'attitude modèle de Yong, qui l'aide et dédramatise la situation, offre un contrepoint à cet accablement, et invite à garder espoir en l'avenir.

3.2.2. La communauté dissoute par la corruption

Rice met encore en scène le conflit générationnel de cette époque. La dichotomie surgit avec le personnage de la chamane, qui s'oppose au projet constructif de Yong à cause de croyances spirituelles apparaissant comme arriérées. Comme l'affirme Alison Peirse, « le projet de modernisation imposé par Park a entraîné [...] l'éradication des *mudang* (femmes chamanes)¹ », d'où notre interprétation de sa relégation dans le passé. Lorsque le héros réunit le village pour présenter son plan d'action, la *mudang* se lève et clame qu'il ne faut pas détruire le foyer du dieu de la montagne, qui aurait vaincu les Japonais lors d'un projet similaire. On lui rétorque que c'est la bombe atomique qui les a terrassés, et non le dieu de la montagne. La rationalité progressiste vient s'opposer aux superstitions conservatrices, qui doivent disparaître du monde rural, au profit de la modernisation de la totalité du pays.

Par opposition aux affects liés à la Corée dévastée, ceux des traîtres de l'ancienne génération est l'absence d'émotions et de compassion, et ils sont pratiquement tous présentés

¹ Alison Peirse, "Tracing Tradition in Korean Horror Film", *Asian Cinema*, vol. 22, mars 2011, p. 33, traduction personnelle de "As a result of Park's enforced modernization project, [...] *mudang* (female shaman) [were] eradicated".

comme pragmatiques et corrompus. Song s'oppose à l'union de sa fille Jung-hee avec Yong, et, à l'annonce du retour de Yong, il essaie d'arranger un mariage avec un autre homme. Leurs classes sociales les séparent, et Song refuse Yong comme gendre parce que cela pourrait compromettre les élections auxquelles il compte se présenter. Son refus des sentiments de sa fille au profit de sa carrière politique le tient à l'écart des affects – associés au peuple et à la nouvelle génération. Lorsque le père de Yong s'éteint, Song affirme qu'il assistera aux funérailles pour ne pas perdre inutilement des votes de ses concitoyens.

L'opposition des deux parties, ainsi que leur position respective sur le plan moral sont mises en évidence à plusieurs reprises, par exemple lorsque l'ensemble du village travaille d'arrache-pied, et qu'un montage parallèle montre en contrepoint Song et son épouse, ivres et oisifs. On plaint d'emblée les villageois affamés, luisants de sueur en plein soleil, et qui transportent sur leurs dos les matières premières, parfois en s'effondrant d'épuisement, et en affrontant les reliefs d'un paysage sec et minéral. De son côté, le couple savoure alcools et nourriture, assis sur un futon moelleux, dans leur luxueuse habitation, et leurs corps ne sont instables que sous l'effet de l'alcool.

Par ailleurs, les élites corrompues n'hésitent pas à recourir à de basses manœuvres, pour susciter la peur et dissoudre le groupe solidaire formé par la communauté. Opposée au projet de Yong, cette génération dépourvue d'affects manipule ceux du peuple. Constatant l'avancée considérable du chantier, Song feint, avec plusieurs notables, d'apporter son soutien au héros avec l'objectif de s'emparer de ses terres. Lorsque le protagoniste refuse la proposition, Song décide de soudoyer des villageois affamés, s'arrange pour faire emprisonner Yong, et parvient temporairement à décomposer le groupe. Il joue sur leurs faiblesses, en convoquant notamment la faim qui étreint leurs enfants, et le confort dont les familles pourraient disposer s'ils se laissaient corrompre, et renonçaient au projet.

3.2.3. Quintessence de la restauration

Le traître est arrêté lors de l'arrivée hors-champ de Park Chung-hee, le sauveur du récit mélodramatique et de la nation. Son nom n'est pas mentionné, mais la femme de Song évoque une révolte militaire, après l'arrestation de son époux. Il est déclaré que « l'administration du gouvernement précédent était très corrompue », et que le nouveau gouvernement soutiendra le projet de modernisation du héros, lequel demande qu'on libère Song pour qu'il puisse participer aux travaux : « nous devons nous unir pour bâtir un meilleur pays ». L'œuvre fait référence à l'un des éléments du programme du dictateur, le projet *Saemaedul* (Nouveau

Village), censé « remédier au sous-développement rural¹ » avec de nouvelles infrastructures, et notamment des canaux d'irrigation, comme dans le film.

Le gouvernement corrompu s'effondre, et le coup d'État militaire permet au projet de recevoir de l'aide. Outre l'entrée en scène providentielle du gouvernement, les retombées pour le village sont presque miraculeuses. Après avoir envoyé des fonds permettant de nourrir les travailleurs, un camion rempli d'explosifs – le moyen de mettre en évidence l'efficacité sur un plan militaire – est dépêché dans le village, accélérant considérablement les travaux. Toutefois, la quintessence de la propagande se produit au moyen d'une métaphore de la réunification du pays, lorsque les ouvriers finalisent la construction du tunnel.

Alors que deux groupes creusent de chaque côté du tunnel, Yong entend le son des pioches de l'autre côté du mur, bondit de joie, et creuse de plus belle. Un panoramique horizontal fait passer du visage de Yong à celui de son ami Gong-bae, de l'autre côté de la paroi, avant de revenir sur celui du héros, et ainsi de suite. Peu à peu, les panoramiques ricochant d'un côté puis de l'autre accélèrent, jusqu'à atteindre un rythme effréné, suggérant l'intensification du travail, et la réunification imminente des deux parties (Figure 96).

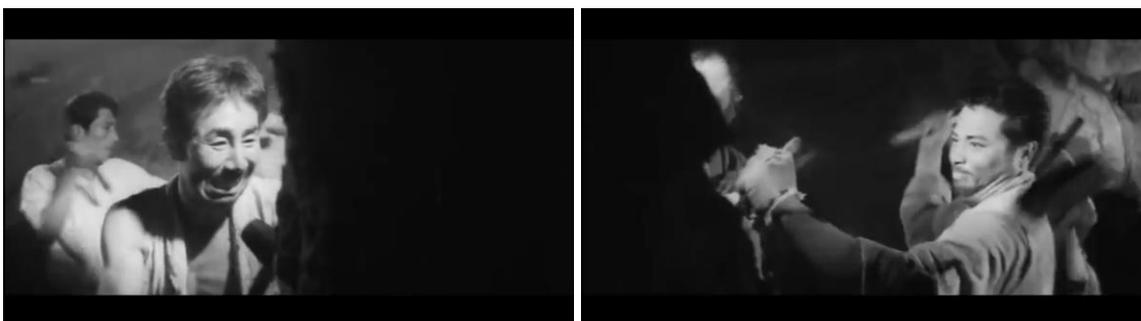


Figure 96 : Un panoramique horizontal fait passer la caméra successivement d'un côté et de l'autre de la paroi, de Yong (à droite) à Gong-bae (à gauche), et inversement.

Quand la pioche de Yong transperce la paroi, la musique épique extra-diégétique soulignant l'effort des travailleurs s'interrompt. Un gros plan montre la stupeur et la joie du héros, qui reprend son ouvrage pour creuser un trou plus large. Un ensemble de champs-contrechamps filmé à travers la cavité souligne l'euphorie des camarades (Figure 97). Après le contact visuel, viennent les retrouvailles physiques, Yong passe ses bras à travers le trou, et Gong-bae les attrape. Les larmes de joie donnent l'impression de retrouvailles après des années. L'achèvement du projet est une métaphore de la réunification des deux Corées, et suggère l'idée d'un gouvernement puissant et capable de fédérer la nation toute entière.

¹ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 251.

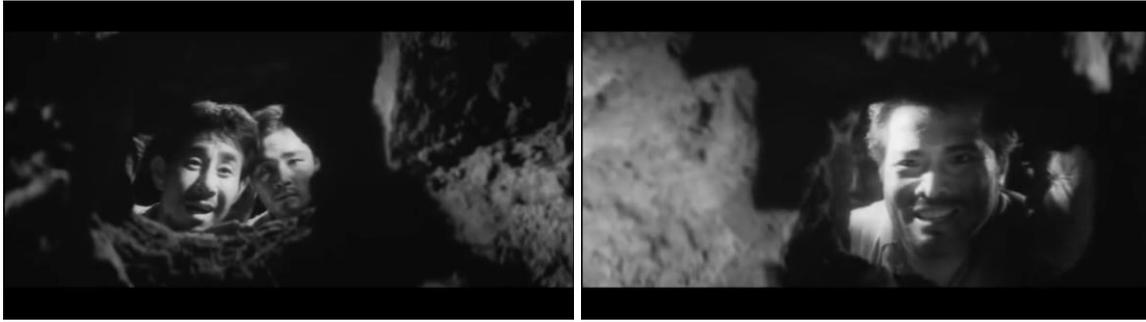


Figure 97 : Les retrouvailles des deux parties.

Pour sceller la restauration de la communauté, le récit se termine par un mariage. Tous les habitants sont affairés à travailler – avec le sourire – dans les rizières, lorsque le cortège nuptial sillonne le paysage. Tous s’interrompent pour célébrer l’union des jeunes époux, et Gong-bae lance alors à Yong : « Ce n’est pas toi, le suivant ? ». Le regard du héros croise timidement celui de sa bien-aimée, et tous rient de bon cœur. Le mariage sert à « souder la communauté¹ », comme le relève Françoise Zamour, mais la scène en annonce un second, entre Yong et Jung-hee, la fille du traître repent. C’est ce que Jean-Loup Bourget associe à un « mariage par procuration, [car] le couple assiste au mariage d’un autre couple et s’attribue pour sa propre part le bénéfice du rituel² ».

Rice est un film de propagande dont le recours hyperbolique à la rhétorique de l’excès impose un schéma mélodramatique des plus explicites. Le lien affiché entre la fiction et le monde, le curseur moral désignant Park Chung-hee comme bon, et son prédécesseur comme mauvais, la promotion du programme gouvernemental, ainsi que l’injonction au labeur pour le peuple sont d’une excessive transparence. Le nouveau dictateur est un sauveur, et sa présence est à la fois diégétique et extra-diégétique, puisque le film de Shin Sang-ok le présente comme celui qui éradiquera la misère et la corruption.

3.3. Une autre dimension de l’anticommunisme dans *Les Descendants de Caïn* (1968) de Yu Hyeon-mok

Dans l’article « Cinéma et société de 1953 à 1968 », Chŏng Chaehyŏng évoque, comme source d’inspiration du cinéma, « l’anticommunisme de la Guerre froide³ », parce que c’est le moyen d’afficher la supériorité de la Corée du Sud, par opposition aux Nord-Coréens, lâches voire démoniaques. La chercheuse Kim Suk-young le confirme, « les films sud-coréens

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 192.

² Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, p. 91.

³ Chŏng Chaehyŏng, « Cinéma et société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 60.

traitant de la guerre de Corée sont pour la plupart le fruit de l'imagination de la Guerre froide¹ », et la Corée du Sud a en grande partie fondé son identité à partir du rejet total de l'autre. En d'autres termes, l'imaginaire d'une nation proprement sud-coréenne s'est construit au prisme d'une conflictualité assumée avec l'autre moitié du pays, et conditionnée par l'imaginaire occidental de la Guerre froide.

Comme l'affirme David Scott Diffrient, « les thèmes de la division familiale, de la reconstruction civique et du sacrifice héroïque *pro patria*² » sont particulièrement valorisés par le gouvernement, qui récompense les films et scénarios anticommunistes aux Grand Bell Awards³ dès 1966. La prolifération d'œuvres allant dans ce sens contribue à nourrir un tel positionnement. Parmi ces films, Antoine Coppola relève, d'un côté, des films « retraçant la guerre de Corée⁴ », et de l'autre, des films en faveur du gouvernement « évoquant les actes héroïques de la résistance de droite⁵ », et se déroulant en dehors du champ de bataille, ou dans un autre contexte que celui de la guerre.

La première catégorie regroupe des œuvres usant des mêmes ressorts dramatiques en affadissant la critique, qui tente d'exister en filigrane. Pour David Scott Diffrient, dans *The Marines who Never Returned (Dora-oji anneun haebyeong, 1963)* de Lee Man-hee, la mise en scène spectaculaire – « de la boue est projetée sur la caméra et des balles réelles sifflent devant la tête des acteurs⁶ » – masque la critique d'une guerre engendrée *par* et *pour* des puissances extérieures, et que porte au second plan la figure de l'orpheline recueillie par le bataillon. Pour lui, la petite fille qui a perdu sa mère, et erre sur le champ de bataille, « représente le statut intermédiaire de la plupart des civils pendant la guerre de Corée⁷ », et elle « pourrait être comprise comme une métaphore de la nation coréenne, prise entre deux

¹ Suk-young Kim, "Crossing the Border to the 'Other' Side: Dynamics of Interaction between North and South Koreans in *Spy Li Cheol-jin* and *Joint Security Area*", in Frances Gateward (dir.), *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 221, traduction personnelle de "South Korean films about the Korean War for the most part have been the products of the Cold War imagination".

² David Scott Diffrient, "'Military Enlightenment' for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea's Golden Age War Films.", *op. cit.*, p. 23, traduction personnelle de "themes of familial division, civic reconstruction, and heroic self-sacrifice *pro patria*".

³ Introduits par le gouvernement en 1961, lors des cérémonies des Grand Bell Awards, sont distribuées des distinctions récompensant les films susceptibles de promouvoir une image positive de la Corée du sud et de son gouvernement (David Carter, *East Asian Cinema* [2007], Kamera Books, réédition numérique : 2010, p. 152).

⁴ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 27.

⁵ *Ibid.*

⁶ David Scott Diffrient, "'Military Enlightenment' for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea's Golden Age War Films.", *op.cit.*, p. 23, traduction personnelle de "mud flying at the camera and live bullets whizzing past the actors' head".

⁷ *Ibid.*, p. 38, traduction personnelle de "represent the in-between status of most civilians during the seesaw Korean War".

superpuissances (les États-Unis et l'Union soviétique) négociant l'avenir d'un pays qui ne représentait pas grand-chose pour l'une ou l'autre avant sa bifurcation¹ ».

Cependant, la critique n'existe que de façon indirecte, à travers des archétypes propres aux films de guerre coréens. Selon David Scott Diffrient, contrairement aux films occidentaux qui présentent essentiellement des soldats et des officiers, les films coréens offrent une palette d'archétypes que nous connaissons déjà : « les veuves de guerre et les réfugiés, les mères célibataires et les *yanggongju*, les chirurgiens et infirmières militaires, les orphelins et les enseignants² ». Ces personnages au destin souvent funeste portent à l'écran des blessures historiques, allant des séparations familiales à l'impuissance d'agir, ou évoquant la mainmise des Américains : tous font face à des situations qui les dépassent.

Dans *Le Nord et le Sud* de Kim Ki-deok, la division se matérialise à l'image, lorsque le Major Jang – qui a trahi ses camarades du Nord pour retrouver son premier amour au Sud – découvre sa bien-aimée mariée au Capitaine Lee, avec qui il a sympathisé. Il renonce à elle pour qu'elle vive heureuse avec son mari, et réunit leurs mains, avant de s'effacer (Figure 98). Ce plan métaphorique concrétise la séparation officielle de deux pays que l'on pensait un jour voir réunis. La dimension symbolique vient du cadrage, qui matérialise un second mariage, dont la valeur procède de l'approbation et du renoncement du soldat du Nord, qui laisse partir son premier amour – comme le Nord renonce à son histoire commune avec le Sud.



Figure 98 : Le Major Jang joignant les deux mains et renonçant à son premier amour.

Plus tard, en face d'un fils qui ne reconnaît pas son père biologique – ce qui souligne la durée de l'éloignement des deux parties du pays –, le Major Jang décrit la frontière comme la pire création de l'homme. Il met alors l'accent sur les retombées de la division, plutôt que sur le conflit lui-même. Paradoxalement, *Le Nord et le Sud* se déroule dans une base militaire,

¹ *Ibid.*, traduction personnelle de “might be understood as a metaphor for the Korean nation, caught between two superpowers (the United States and the Soviet Union) negotiating the future of a country that had meant little to either before its bifurcation”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “widows and refugees, unmarried mothers and *yanggongju* prostitutes, army surgeon and nurses, orphans and schoolteachers”.

mais la guerre est quasiment absente. Le chercheur Mark Morris remarque la constance de ce trait dans les films de guerre de l'époque, et suppose un éloignement des conflits *via* la fiction, en réaction à une proximité trop forte des combats et de la mort dans la vie des Coréens¹.

Ainsi, de nombreux films ont tendance à se centrer sur les drames humains qui découlent de la guerre et de la partition du pays, plutôt que sur les scènes de combat. Le sujet central réside effectivement davantage dans la déploration de la division et des séparations familiales ou amoureuses que dans le rejet proprement dit du Communisme – « déplorer la division, plutôt que l'interpréter² », selon les termes de Daniel Martin –, même s'il est exprimé à l'occasion de plusieurs répliques.

On peut trouver surprenant de voir un soldat du Nord envisagé positivement au cinéma, alors qu'il est à cette époque interdit de valoriser le Communisme. Le Major Jang n'est pourtant pas le seul personnage du Nord à bénéficier d'une humanité, et nous avons déjà évoqué Margaret (*La Main du destin*), Ae-ran et Chul-soo (*Piagol*), nous pourrions ajouter à une liste non exhaustive Gyu-bok dans *L'Incendie dans la montagne* (*Sanbul*, 1967) de Kim Soo-yong. Cette possibilité tient à la puissance d'un mélodrame dont la dialectique manichéenne autorise des ressorts tels que la rédemption ou la punition des pécheurs, puisque les personnages ont tous pour fonction de montrer le droit chemin (moral et idéologique).

Pour gagner leur humanité, les Nord-Coréens doivent rejoindre – ou désirer rejoindre – le Sud. Mais, même en cas de rédemption, ils sont tenus de mourir – et de souffrir autant que possible. Tel est leur destin pour avoir choisi le camp du mal, comme c'est le cas du Major Jang, qui tombe d'une falaise, mais ne meurt pas immédiatement, de Margaret (*La Main du destin*) qui demande à son amant de l'achever, ou de Gyu-bok (*L'Incendie dans la montagne*) qui finit carbonisé après une longue agonie dans une forêt labyrinthique. Ce dernier aura préalablement été humilié en tant qu'esclave sexuel des veuves de guerre d'un village.

La mise à mort presque systématique des Nord-Coréens est imprégnée de la discrimination subie par les Coréens quittant le Nord pour rejoindre le Sud³. Il reste que le Major Jang n'est pas seulement celui qui fait le *bon choix*, il reconnaît la supériorité morale

¹ Mark Morris, "Spectacle and Sorrow: The Korean War Film", in Daniel Martin, Mark Morris (dir.), *Discovering Korean Cinema*, London, The Korean Cultural Centre UK, 2010, p. 41.

² Daniel Martin, "South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s", *The Journal of Korean Studies* (1979-), vol. 19, n° 1, 2014, <http://www.jstor.org/stable/43923159>, consulté le 21/03/23, p. 97, traduction personnelle de "lamenting division rather than actually interpreting it".

³ "Koreans who defected from the North to the South before or during the Korean War were subjected to open prejudice and discrimination in the South" (Suk-young Kim, "Crossing the Border to the "Other" Side: Dynamics of Interaction between North and South Koreans in *Spy Li Cheol-jin* and *Joint Security Area*", in Frances Gateward, *Seoul Searching: Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, op. cit., p. 223).

du Sud lorsqu'il se rend, et affirme être venu pour « trouver l'amour et la liberté », et avoir fait la guerre parce qu'il « ne [pouvait] pas parler librement ». La fatalité s'abat quand même sur lui, parce que, pour Julia Przyboś, « le drame de la justice se joue entre la Providence et le traître¹ ». Tout se passe comme si le sort faisait du Nord et du Sud deux entités distinctes. La scission morale et idéologique devient familiale et nationale, d'où le fréquent recours à la dialectique du sang et de l'hérédité. Ainsi, dans *Piagol*, le soldat communiste dont l'oncle est resté au Sud est exécuté parce qu'il a du « sang réactionnaire ». Nord et Sud ne partagent plus le même héritage.

Cette rhétorique de la division est la seconde tendance des films anticomunistes se déroulant à l'écart du champ de bataille. Le rejet de l'autre s'exprime dans l'incapacité à coexister, et se solde par une accumulation de violences fratricides. Dans *Les Descendants de Caïn*, le mélodrame est un instrument de propagande, associant à nouveau le Communisme au mal absolu. La polarisation permet de jouer avec les craintes du spectateur afin de légitimer, dans le même temps, un choix idéologique passé – celui de favoriser les plus aisés en remettant en vente les terres confisquées aux Japonais – qui a creusé des inégalités sociales. Comme l'affirme Lee Hyangjin, « l'anticommunisme a été utilisé pour contrôler le public en suscitant la crainte d'une éventuelle reprise de la guerre civile et d'une prise de contrôle totale du Sud par les Communistes² ».

Adapté d'un roman de Hwang Sun-won, *Les Descendants de Caïn* se déroule en 1946, au cœur d'un village situé au Nord, où il s'agit de redistribuer les terres reprises aux Japonais³. Le film s'ouvre sur l'euphorie de villageois fêtant la libération, mais des partisans communistes décident d'enclencher la redistribution. Les propriétaires terriens sont destitués et soumis à un tribunal populaire cédant rapidement aux plus bas instincts. Le partage se transforme en un gigantesque pillage, les amitiés se déchirent, et les familles se disloquent.

Au milieu de ce cadre tumultueux, un triangle amoureux se forme entre Choi, le chef des partisans communistes, Ojaknyeo, l'épouse qu'il maltraite, et Park Hun, le vertueux propriétaire des lieux. Cette femme prise entre un Communiste et un réactionnaire évoque l'inévitable choix entre Nord et Sud, mais constitue aussi un ressort dramatique mettant à l'épreuve la morale occultée du monde. Au terme de l'intrigue, et après avoir poignardé Do-

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 175.

² Hyangjin Lee, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics, op. cit.*, p. 134-35, traduction personnelle de «Anti-communism has been used to control the public by engendering the fear of a possible recurrence of civil war and of the communists' total take-over of the South».

³ Au Sud, les terres sont remises en vente, tandis qu'au Nord, elles sont distribuées aux travailleurs.

seob (le père d'Ojaknyeo devenu partisan communiste), Park Hun décide de fuir au Sud avec son amante, loin de la violence d'un Nord contaminé par l'idéologie communiste.

Les Descendants de Caïn reprend et détourne la forme et les archétypes des *shinpa* nationalistes, dont *Arirang* avait marqué le point de départ. Brian Yecies et Shim Ae-gyung mentionnent l'influence du réalisme de Joseon, issu de l'époque coloniale, hérité des films de Na Un-gyu¹, et que nous avons analysé plus haut comme le produit d'une action conjointe entre une toile de fond rurale rappelant le quotidien de nombreux Coréens, la capacité du mélodrame à replacer les affects du peuple dans l'actualité, et une influence stylistique occidentale reflétant la modernisation de la société coréenne.

Le détournement effectué par Yu Hyeon-mok produit l'image d'une société désordonnée, multipliant les violences fratricides. Le Communisme y est présenté comme une maladie individualiste, qui franchit l'entrée du village dès l'arrivée de Choi, pour s'introduire jusqu'au plus profond des individus, et se répandre de façon exponentielle. Face à une telle menace, la violence physique devient le moyen légitime de répondre à l'oppression, et se fait même nécessaire pour préserver la société. Ainsi, le geste de Park Hun (le Sud) lorsqu'il poignarde Do-seob (le Nord) fonctionne comme une purge salvatrice – pour le délivrer du mal qui le ronge –, et une tentative de restauration de la paix dans la communauté. Yu Hyeon-mok propose un *shinpa* nationaliste dont le délabrement formel s'accorde avec la représentation d'une nation déliquescence, dont il convient de rebâtir les fondements.

Notons, par ailleurs, que *Les Descendants de Caïn* présente des archétypes ayant subi des mutations. Le propriétaire terrien – autrefois collaborateur corrompu – devient une figure paternelle et vertueuse à l'égard du village. Il n'est plus le traître, mais la victime incomprise d'un ordre bouleversé, tandis que les Communistes deviennent, par l'oppression exercée sur la population, les seigneurs féodaux qu'ils prétendent combattre. On peut également analyser la rhétorique de la contamination du virus du Communisme, qui engendre des bouleversements profonds. Au contact des partisans, les villageois se muent en créatures presque monstrueuses, dans une communauté indisciplinée où règne le chacun pour soi, et où les valeurs familiales et sociales sont désintégrées.

3.3.1. Un *shinpa* nationaliste sud-coréen

La forme narrative des *Descendants de Caïn* oppose des propriétaires vertueux et des Communistes ayant trahi le peuple avec de fausses promesses d'émancipation et d'abolition

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, op. cit., p. 43.

de la propriété. Avec ce détournement des archétypes du *shinpa* nationaliste – propriétaires corrompus par le Japon, et paysans résistant pour la collectivité –, Yu Hyeon-mok propose une relecture idéologique de l'Histoire, en adéquation avec le régime de Park Chung-hee. En effet, les deux propriétaires que sont Park Hun et son oncle Yong-je ne sont pas des figures asservissantes, et ils contribuent tous deux à la collectivité par leur travail. Park Hun est enseignant, et rend service au village *via* l'éducation, tandis que Yong-je construit un réservoir d'eau pour les rizières environnantes. Leur famille est très respectée, comme en témoigne la pierre commémorative érigée par les villageois après la mort du grand-père de Park Hun. Le sage du village lui rappelle que « les paysans locataires et le vieux Do-seob ont érigé cette pierre pour honorer ce vertueux propriétaire ».

La figure passe du statut de traître à celui de bienfaiteur. Garant de l'ordre moral et matériel du village dont il a la charge, il est implicitement associé au président Park Chung-hee. Dans le schéma mélodramatique classique, son association simultanée à l'autorité et à la vertu le prédispose à endosser le rôle du sauveur, après l'exclusion d'une victime, alors que, dans ce film, il se trouve lui-même ostracisé, et réduit à l'impuissance. À l'instar de la victime, son exclusion entraîne le désordre social, mais sa bonté et ses valeurs démocratiques le poussent à accepter son sort pour le bonheur de son village.

La victime est Ojaknyeo, la servante de Park Hun, qui mène une vie paisible avec son père Do-seob – à qui Park Hun a confié la gestion de ses terres –, et son frère Sam-geuk. Le retour de son époux Choi (mobilisé par l'Empire japonais), après plusieurs années, initie les souffrances de cette femme, injustement accusée de trahison envers son mari. Tout au long de l'intrigue, elle prend le parti de son employeur, et s'oppose aux Communistes, et Choi est persuadé qu'elle entretient une liaison avec le propriétaire. Malgré la réciprocité de leurs sentiments, Park Hun et Ojaknyeo n'ont jamais fauté, en respectant les mœurs confucéennes – mais Ojaknyeo n'ayant pas consommé son mariage avec Choi, cela amoindrit la valeur de leur union.

Ojaknyeo occupe le statut de victime structurelle, en raison de la dualité (idéologique et morale) des accusations qui pèsent sur elle. Lorsque son époux la retrouve pour la première fois, il la frappe allègrement. Plus tard, quand Do-seob est corrompu par le Parti, c'est à son tour de battre sa fille jusqu'au sang, parce qu'elle continue de servir le propriétaire des lieux, et ose discuter ses ordres. Le désordre social engendré par l'arrivée des Communistes affecte également son corps, puisqu'après avoir perdu connaissance sous les coups du père, elle

tombe gravement malade. Son état de santé se dégrade proportionnellement à celui de la communauté, sombrant peu à peu dans le chaos.

Sa loyauté sans faille envers le propriétaire est soulignée, lorsqu'elle s'esquive pour pleurer dans une barque échouée au bord d'un lac. Filmée de dos dans l'embarcation qui symbolise son désir de partir, elle fait face à une montagne qui ferme tout horizon. Le flou atmosphérique que crée une brume opaque masque son corps, et signifie son effacement au profit du sauveur impuissant, auquel elle remet son destin. Réciproquement, le plan étant filmé du point de vue de Park Hun, l'effet produit par les volutes blanches transcrit une séparation plastique entre les deux personnages, qu'engendre la stase dans laquelle l'homme est plongé par sa propension à subir sans jamais rendre les coups.

En contrepoint de la victime et du héros impuissant, la figure du traître se transforme. À l'instar du propriétaire corrompu de l'époque coloniale, les Communistes accaparent le pouvoir, les richesses, et malmènent les femmes. Parmi eux, Choi se démarque en raison de son rôle dans le triangle amoureux. Son attitude est diamétralement opposée à celle de Park Hun. Il est violent envers Ojaknyeo, passe son temps à boire dans la taverne, où il frappe les fesses de la serveuse. Il est ridiculisé par l'exagération et le nombre de ses accès de colère, et se trouve à ce point diminué qu'il est tué par des camarades soviétiques.

Même si les Communistes prétendent combattre pour la liberté des opprimés, plusieurs dialogues révèlent qu'ils manipulent les villageois, en leur donnant l'illusion qu'ils sont à l'origine des idées votées. Selon Julia Przyboś, « les traîtres sont [...] maîtres dans l'art de manier la langue. Ils en font une arme qu'ils dirigent contre les innocents, et ceci au mépris de leur fonction sociale¹ ». En arrivant au village, leur première intervention consiste à fermer l'école pour en faire des bureaux pour la ligue des paysans et prolétaires. Ce choix n'est pas anodin, parce qu'il s'agit, d'une part, de priver Park Hun de sa fonction au sein de la société, et d'autre part, de mettre un terme à l'émancipation des masses par l'éducation. Privé de sa capacité de penser, et affublé d'un chef diminué, le peuple devient plus malléable.

La stratégie est payante, puisque la population échange rapidement ses valeurs morales contre des terres et des biens matériels, en tournant le dos au bienfaiteur. Nous retrouvons donc les archétypes initiaux de la victime, du traître et du sauveur, mais ils sont mis à mal. Non seulement les rôles du propriétaire et du révolutionnaire ont été échangés, mais le traître est lui-même instrumentalisé par son Parti, tandis que le sauveur est désormais impuissant, et n'a finalement plus d'autre choix que de fuir.

¹ Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 91.

Une fois le chaos semé, se déploie ce que Brian Yecies et Shim Ae-gyung nomment une « esthétique de la dévastation¹ » propre à Yu Hyeon-mok, et qui se caractérise par un style combinant le réalisme de Joseon, l'expressionnisme allemand, et des éléments de la modernité européenne servant à transcrire le déclin d'une société. En effet, l'importance des trois archétypes fondateurs du mélodrame ne doit pas éclipser celle du destinataire principal, à savoir la communauté, et par extension le peuple.

3.3.2. La rhétorique de l'excès et sa propagande : une contamination du corps social

Il a été question de la contamination des terres concourant avec la déliquescence de la communauté. Or, la mise en relation du peuple et de son territoire apparaît dès le début avec une citation de la Bible : « Caïn, premier meurtrier de l'humanité. Tu seras désormais maudit de la terre qui a ouvert sa bouche pour recevoir de ta main le sang de ton frère. Quand tu cultiveras le sol, il ne te donnera plus ses richesses. Tu seras errant et vagabond sur la Terre » (*Genèse* 4). Le parallèle avec la guerre fratricide des deux Corées est évident. Outre le conflit humain, la terre, qui a « ouvert sa bouche », renvoie à la division du pays, et sa contamination par le péché désigne le Nord, comme s'évertue à le montrer Yu Hyeon-mok. La ruralité est encore présente à travers les richesses offertes par la terre.

Au départ, les villages coexistent en paix, échangent leurs ressources, les propriétaires respectifs s'activent pour la communauté, et la dimension protectrice prédomine sur la notion d'autorité. L'harmonie – qui se signale par une séquence de festivités – est nécessaire pour mettre en valeur les méfaits du traître, car, selon Julia Przyboś, « le Mal advient par l'arrivée du traître, donc par son intrusion dans un endroit paisible, plus cet endroit est sûr, plus il protège sa victime² ». Choi arrive en plein milieu de la fête de la Libération, et y met un terme. Outre l'intrusion du traître, cela convoque, par contraste avec la fête, un enfermement symbolique de la communauté, préfigurant un nouvel assujettissement³.

Appâtés par les richesses promises par le groupe communiste, les villageois sont rapidement aliénés par leurs discours. Le changement de direction est signifié d'entrée de jeu, lorsque l'école est confisquée pour les chefs du Parti, le lieu d'émancipation devenant un lieu

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 43, traduction personnelle de “aesthetics of devastation”.

² Julia Przyboś, *op. cit.*, p. 114.

³ La thématique de l'enfermement peut également renvoyer à l'emprisonnement de Yu Hyeon-mok en 1966, pour avoir critiqué les discours anticomunistes. *Les Descendants de Caïn* sort peu de temps après un procès de dix-huit mois, et une période jalonnée de péripéties que Brian Yecies et Shim Ae-gyung qualifient d'« expériences traumatisantes » (“traumatic experiences”) pour le cinéaste, et qui le pousseront par la suite à faire preuve de davantage de docilité face aux contraintes exercées par le gouvernement sur l'industrie du cinéma (Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 54-55).

d'autorité. La manipulation est perceptible lorsque les propriétaires sont soumis au tribunal populaire. Cela passe d'abord par une répartition contrôlée de la foule, et le mélange des paysans de différents villages, pour amoindrir l'empathie des habitants envers les propriétaires jugés. Do-seob se voit ensuite confier le rôle de « chauffeur » de foule, chargé de l'exalter lors du discours des Communistes. L'ensemble est encadré par des partisans examinant la foule, et menaçant de leurs fusils ceux qui manqueraient d'enthousiasme.

Le placement des personnages renvoie à ce que Philippe Breton nomme « une esthétisation des foules, qui finiss[ent], par leur ordonnancement, par former une partie du message lui-même¹ ». Au-delà de l'injonction à la révolte, les contradictions visuelles révèlent le mécanisme d'une manipulation. En effet, la réticence du peuple à l'idée de s'attaquer à ceux qui furent leurs bienfaiteurs contraint les partisans à mimer un désir de révolte absent, à travers les corps. Les fusils levés s'ajoutent aux gesticulations grotesques de Do-seob (il attrape les bras de ses voisins pour les lever). L'intégralité de la foule finit par lever les bras, aussi lentement que mollement, feignant une émotion non éprouvée, et l'ensemble contraste avec le ton autoritaire, et se voulant galvanisant du chef du Parti.

La séquence offre une démonstration de l'instrumentalisation du mélodrame au service d'une idéologie, à travers l'autoréflexivité de la rhétorique de l'excès. Yu Hyeon-mok met à nu le processus manipulateur auquel peut être soumis le spectateur de cinéma sous la dictature, et celui auquel se voit contraint le cinéaste. En outre, et comme le veut la vocation de lisibilité du procédé mélodramatique, le chef admet plus tard l'entourloupe après avoir démis Do-seob de ses fonctions : « L'abeille mâle est tuée par la femelle après l'accouplement [...]. Son travail consistait à monter les propriétaires terriens et les fermiers les uns contre les autres [...]. Maintenant que le travail est fait, nous n'avons plus besoin de lui ». La mise en valeur du processus visant à diviser pour mieux régner est donc rendue doublement explicite.

En plus de l'infiltration d'un traître dans la foule, la manipulation passe par le discours du chef des Communistes, et vise à contrôler les émotions de la communauté avec un usage douteux de la rhétorique. Comme l'explique Clément Viktorovitch, « la rhétorique comporte aussi son côté obscur. Appel aux émotions, utilisation de sophismes, exploitation de l'implicite : autant de procédés qui permettent d'assouplir, de tromper, voire de contourner des facultés critiques² ». C'est ce qui se produit lors du tribunal populaire. Les ordres donnés

¹ Philippe Breton, *La Parole manipulée* [version numérique], Lisieux, La Découverte, 2020, p. 79-80.

² Clément Viktorovitch, *Le Pouvoir rhétorique. Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, 2021, p. 44.

à la foule sont masqués par des injonctions au libre arbitre : « Vous devez critiquer et dénoncer chacun des propriétaires. Vous choisirez la sentence vous-mêmes, sans que personne ne vous dise quoi faire ». On fait croire aux paysans qu'ils décident, en atténuant la première affirmation impérative (« vous devez ») par une seconde convoquant l'émancipation offerte par un tribunal populaire (« sans que personne ne vous dise quoi faire »).

À cette illusoire promesse de liberté, s'ajoute une menace voilée : « Levez les bras ! Je ne voudrais pas que vous hésitez et soyez accusés d'être des réactionnaires ». La menace est sous-entendue par un recours à ce que Clément Viktorovitch nomme le déshonneur par association, qui consiste à « trouver un lien entre l'un de nos adversaires et une figure honnie par nos auditeurs, puis de monter en généralité afin de disqualifier tout à la fois la personne et son argumentation¹ ». Ainsi, les paysans qui manquent d'enthousiasme seront considérés comme des traîtres réactionnaires, et les conséquences n'ont pas à être formulées être perçues comme dangereuses, car « entre laisser planer une menace, et menacer ouvertement, il y a un écart de taille : celui qui sépare la tension du conflit² ». Le procédé permet aux Communistes d'intimider le peuple tout en prévenant une éventuelle révolte.

3.3.3. La contamination des corps : de l'intérieur vers l'extérieur, de l'individu au collectif

La manipulation est définie par Philippe Breton comme une action consistant à « entrer par effraction dans l'esprit de quelqu'un pour y déposer une opinion ou provoquer un comportement, sans que ce quelqu'un sache qu'il y a eu effraction³ ». C'est cette effraction, qui est dénoncée dans la mise en scène du Communisme des *Descendants de Caïn*. Nous avons évoqué l'infiltration du traître à plusieurs niveaux : dans la communauté, dans la foule du tribunal populaire, et, dans une moindre mesure, dans la famille et dans les corps. Il convient d'approfondir ces deux derniers aspects, qui n'impliquent plus seulement un corps social gagné par la paranoïa, mais une maladie qui s'empare du corps individuel, conduit à la folie et à la perte des individus, et atteint les structures collectives.

La démonstration se produit après l'annonce de la redistribution des terres. Assis autour d'un feu de camp, les paysans discutent de la nouvelle avec enthousiasme. L'un d'eux souligne toutefois une incohérence qui sert le propos de la fiction mélodramatique en faveur de l'ordre, lorsqu'il remet en question l'utilité de posséder des terres pour certains corps de

¹ *Ibid.*, p. 355.

² *Ibid.*, p. 349.

³ Philippe Breton, *op. cit.*, p. 28.

métiers : « Que fera un bûcheron avec une terre ? ». Son raisonnement est immédiatement balayé par son interlocuteur, qui rétorque : « Je ne coupe du bois que parce que je n'ai pas de terre ». S'ensuit un dialogue semé de confusions quant à la notion de partage des ressources, chacun projette la notion de propriété privée sur tout et n'importe quoi, et l'un d'entre eux va même jusqu'à annoncer qu'il va s'emparer de la fille de son voisin.

Les paysans rient aux éclats, certains d'entre eux sont soudain cadrés individuellement en gros plans, les angles de prises de vues, et la prédominance des ombres sur les lumières déforment les visages. Les expressions autrefois lisses et sereines affichent des imperfections caricaturales – dents manquantes, rides profondes, yeux plissés –, à la limite du grotesque et du machiavélique (Figure 99). La perspective d'obtenir des terres gratuites « relève presque du péché », affirme l'un d'entre eux, et l'esthétique de la séquence montre qu'effectivement, ils semblent être passés de l'autre côté du curseur moral. Les rires gras s'accumulent dans la bande-son, et contribuent à faire voir et entendre la dimension chaotique de la situation.



Figure 99 : Les rires gras et cruels des villageois.

Cette séquence présente paradoxalement l'expression d'une société en train de sombrer dans la déchéance à cause du matérialisme. La transformation quasi monstrueuse des villageois cristallise plastiquement le bouleversement des fondements moraux d'une société confucéenne paisible. Les individus ont oublié le sens du devoir, et le respect de la hiérarchie qui incombe aux traditions, au profit de l'accaparement des biens, voire des individus.

L'idéologie communiste, présentée comme la quintessence du désordre et du chacun pour soi, s'est propagée comme une maladie au sein de la communauté, qu'elle a contaminée.

L'autorité paternelle se trouve mise à mal, comme l'illustre la réplique du paysan à l'égard de la fille de son voisin. On le retrouve dans la perte d'autorité de Do-seob à l'égard de ses enfants, lorsqu'il rejoint le Parti. Il ne répond à leur désobéissance que par la violence, bat sa fille, et menace de la tuer, avant que Park Hun ne s'interpose. L'association du Communisme à une maladie se manifeste encore lorsque Do-seob s'arrête pour tousser et cracher, juste après son accès de violence. Luisant de sueur, il peine à reprendre son souffle, comme si le mal le rongait de l'intérieur.

Plus haut, nous avons associé l'autorité paternelle à un symbole de stabilité renvoyant à celle du dirigeant de la nation. Ainsi, Park Hun et Yong-je voient leur autorité mise à mal. Lorsque Ojaknyeo tombe malade, le propriétaire s'adresse au médecin du village, réticent, parce qu'il doit secrètement se rendre au Parti. De même, lors du tribunal populaire, Yong-je explique qu'il a engagé les paysans pour la construction du barrage, leur évitant d'être envoyés à la guerre, lors de l'occupation japonaise. Il prend à témoin Do-seob, qui feint l'ignorance. Les paysans ont oublié ce que les vertueux propriétaires ont fait pour eux. Ils viendront ensuite piller les biens du vieil homme, dans la discorde la plus totale, en se battant. Enfin, Do-seob détruit symboliquement l'autorité assurant la cohésion du peuple, lorsqu'il brise la pierre commémorative qu'il avait choisie et portée en l'honneur de son ancien patron.

Do-seob cristallise les tensions anticommunistes du film. Outre ses actes odieux, sa folie est signifiée par une intertextualité avec les *shinpa* de Joseon, en particulier avec *Arirang* de Na Un-gyu. Lorsqu'il atteint l'apogée de sa folie, le vieillard est filmé en train d'arpenter le village, et armé d'une faucille à la recherche du fils qu'il veut assassiner. Outre le fort symbole idéologique que sous-tend cet outil de travailleur, l'accessoire peut rappeler Yeong-jin de *Arirang*, ce jeune homme fou qui recouvre ses esprits après avoir assassiné un collaborateur de l'Empire japonais avec sa faucille. Tout comme Yeong-jin, Do-seob ne recouvrera ses esprits qu'après avoir planté son arme dans le corps de son adversaire. Par chance, Park Hun ne meurt pas, contrairement à Oh Gi-ho.

Le Communisme est donc présenté comme capable de faire perdre la raison, et justifie le recours à la violence de la part des réactionnaires. Au sommet de sa folie, Do-seob provoque la mort de Yong-je. Pendant les funérailles, le fils du défunt s'adresse à Park Hun :

Je lui dois la vie. Quand j'étais petit, j'ai failli me noyer, mais le vieux Do-seob a risqué sa vie pour me sauver. Je serais mort s'il n'avait pas été là. Il m'a sauvé. Cette pensée a grandi en moi avec le temps. Les

temps ont changé, mais ça me fait mal de le voir devenir comme ça. Ce qu'il a fait hier était inhumain. Il est en train de devenir fou. Je me dois de me racheter auprès de lui, en le tuant de mes propres mains, avant qu'il ne devienne complètement fou et ne fasse quelque chose de vraiment terrible.

On retrouve une fois de plus l'inhumanité du sympathisant communiste. Envisager le meurtre de Do-seob devient un acte vertueux, qui vise à le préserver de sa propre folie, en dépit de la douleur que cette action causerait au jeune homme.

Park Hun ne peut se résoudre à laisser son jeune cousin se salir les mains, et décide de s'en occuper. Il se prépare à renoncer à Ojaknyeo dont il s'apprête à tuer le père, se lance à la rencontre du vieil homme, et lui demande de le suivre. Les cadrages de la séquence mettent en valeur l'angoisse qui étreint Park Hun. Cela passe par une succession de gros plans – dont certains en fortes contre-plongées obliques renforçant la dimension anxiogène – qui montrent à tour de rôle la faucille du vieillard, les mains tremblantes du héros, et son visage luisant de sueur (Figure 100). Cette anxiété permet de souligner le caractère vertueux de Park Hun, dont le corps exprime toute sa réticence à l'égard du crime. Enfin, il se décide à passer à l'action et poignarde Do-seob, mais s'évanouit dans la foulée, catastrophé d'avoir abattu un homme.



Figure 100 : Park Hun entraîne Do-seob dans la forêt. Son corps entier est saisi par l'angoisse du crime qu'il s'apprête à commettre.

Il n'a fait que le blesser, et reçoit un coup de faucille en retour. Do-seob est au-dessus du corps de Park Hun, prêt à abattre la faucille, et une contre-plongée sur l'arme brandie dans les airs, met l'accent sur l'apogée de cette violence fratricide. Le temps est étiré, à travers la durée du plan, puis libéré au moment où le coup est donné, net et puissant. Do-seob s'apprête à frapper une seconde fois, lorsque son fils Sam-geuk s'interpose, et jette la faucille au loin

après avoir lui-même reçu un coup. Surpris par la clémence des deux hommes, Do-seob recouvre ses esprits.

Même si c'est par la violence que Do-seob a été préservé, c'est la bonté qui le ramène à la raison. Le propriétaire vertueux n'a pas eu à pécher, mais il se démarque par son sens du sacrifice. Après avoir vraiment tout tenté pour restaurer la communauté, il quitte ces terres contaminées, car la séparation est devenue nécessaire pour mettre fin à la violence. Tout comme Caïn, exilé à l'est d'Eden, Park Hun est contraint de fuir au sud de la Corée, à la recherche d'un avenir meilleur.

Les Descendants de Caïn témoigne de l'intransigeance du gouvernement quant aux discours que véhiculent les œuvres. Il offre un exemple-type des films de propagande devant assurer la légitimité du gouvernement, en se fondant sur une période situable, permettant de mettre en valeur les vertus du capitalisme au moyen du confucianisme, et par opposition au Communisme. Il propose également une intertextualité, avec la relecture des *shinpa* ayant contribué aux fondations de la nation, ce qui restitue une cohérence historique, par l'inversion des archétypes du traître et du sauveur, et celle des rôles du propriétaire et des locataires – le Sud ayant pris le parti de favoriser les propriétaires dans la redistribution des terres.

Le film contient un sous-texte encore plus subtil, parce qu'il est aussi le résultat du traumatisme infligé à Yu Hyeon-mok, lors de son arrestation et d'un procès de dix-huit mois. Il a en effet transgressé la loi relative à l'obscénité avec *The Empty Dream* (1965), et s'est opposé à des discours anticomunistes, puis prononcé en faveur de la liberté d'expression, en 1966. Le film paraît être un acte de bonne foi, comme s'il cherchait à prouver son innocence. Toutefois, à l'instar de Do-seob, Yu Hyeon-mok est devenu conscient d'être un pantin du gouvernement, contraint pour sa sécurité de mettre en scène des discours propagandistes, et ramené à la « raison » par la violence du Sud, et sa « clémence » lors du jugement.

Ainsi, qu'il s'agisse de Kim Soo-yong, spécialiste de la catégorie des films littéraires à succès, de Shin Sang-ok, ouvertement proche du gouvernement, ou de Yu Hyeon-mok, contraint de faire de la propagande malgré une incompatibilité idéologique, ces films sont tous imprégnés de la contrainte à laquelle est soumise l'industrie cinématographique, conditionnée par la censure et la répression. Bien que très différents, les trois mélodrames recourent aux mêmes procédés : l'allégorie familiale, un ancrage explicite de la fiction dans la réalité historique, et l'avènement d'une fatalité ou providence, voire *deus ex machina* valorisant la politique gouvernementale sud-coréenne.

De même, les trois œuvres évoquent une souffrance liée à la guerre et à la division du pays, à laquelle Yu Hyeon-mok tente de donner du sens dans *Les Descendants de Caïn*, et dont Kim Soo-yong et Shin Sang-ok laissent planer le spectre dans *Sorrow Even up in Heaven* et *Rice*. Le traumatisme de ces événements est employé pour dépeindre un sombre paysage social, et pour susciter des affects auxquels peuvent s'identifier les spectateurs. Les malheurs vécus par les Coréens (pauvreté, corruption, séparations familiales) sont alors justifiés, dans les fictions, par des mises en scène convoquant l'imaginaire historique récent. Ainsi, l'intervention de la providence – toujours liée de près ou de loin à l'arrivée au pouvoir de Park Chung-hee – se présente comme l'avènement d'un dénouement heureux annonçant un avenir meilleur, se soldant par un rejet définitif de l'autre moitié du pays, et par la mise en scène de l'émancipation du Sud par la reconstruction et la modernisation.

Contrairement à l'âge d'or des années 1950 qui se traduit par des recherches formelles, celui des années 1960 se caractérise par un usage standardisé de la puissance du mélodrame, contrainte par la propagande gouvernementale. Par ailleurs, la prolifération de films adoptant les mêmes traits s'explique par la politique d'industrialisation menée par le dictateur. Dans le même temps, les discours proposés convergent dans des directions similaires.

Ils contribuent, d'une part, au rayonnement d'un héritage (patrimonial, artistique et culturel) coréen, passant par une réappropriation imaginaire de l'Histoire. Ils se manifestent souvent en réponse à des événements actuels, comme c'est le cas du traité de normalisation, qui fait resurgir le passé colonial qu'il convient soudain de revisiter autrement. De même, il est nécessaire de se réapproprier les représentations de la guerre de Corée, où la centralité du quotidien des Sud-Coréens doit remplacer l'héroïsme des Américains, dans l'imaginaire collectif. Cela passe par un inventaire visant à rejeter partiellement l'influence occidentale pour ne conserver que ce qui pourrait contribuer à nourrir la modernité coréenne.

D'autre part, la dimension morale est hyperbolique, elle valorise le goût de l'effort, et la capacité des individus à endurer les souffrances, sans se laisser dénaturer par une communauté désuète qui doit évoluer. Les différents récits tendent à mettre à l'épreuve la vertu du protagoniste, pour qu'elle soit ensuite dévoilée à l'ensemble de la société, qui est alors invitée à prendre le personnage comme modèle de conduite. Le mélodrame prend une valeur de « genre de l'espoir », évoquée par le critique Adrien Gombeaud dans « Les larmes

du cinéma coréen¹ », dont la fonction est aussi d'encourager les spectateurs à ne jamais abandonner face aux difficultés. Ces films vont dans le sens de la politique gouvernementale, qui demande des efforts aux travailleurs, au service de la croissance du pays.

Une partie des réalisateurs s'empare explicitement de points précis du programme de gouvernement du dictateur pour en faire la propagande, et espérer obtenir en contrepartie davantage de films étrangers. Ils reprennent les traits invariables du mélodrame de cette époque : une communauté (souvent la famille et / ou les voisins) garante d'un ordre moral désuet, à laquelle se heurte le protagoniste ; l'intervention de la fatalité et / ou providence pour valider l'émergence d'un nouveau système de valeurs en adéquation avec la modernisation du pays ; et un dénouement – souvent prometteur – dans lequel est explicitement formulée la morale du film. À ces constantes, s'ajoute le critère essentiel d'une rhétorique de l'excès favorisant une intrication entre le monde et la fiction, et conférant parfois au dictateur le pouvoir de changer le destin des personnages.

Malgré une forte production, et la multiplication de films de qualité discutable, le cinéma connaît une période dite « classique », au sens où il suit des modèles et des standards établis. Cette période correspond à un changement de paradigme portant sur l'industrialisation, et sur la refondation forcée d'un imaginaire proprement sud-coréen, aussi bien par son modèle économique, ses récits, ses structures narratives peu variées, et son mode de l'excès.

II. Espoirs et désespoirs de la jeunesse au cinéma : du rayonnement à la déliquescence

Dans la seconde moitié de la décennie, émergent des tentatives de renouveau stylistique inspirées par les modernités occidentales, et des échappées formelles s'harmonisant avec des discours plus pessimistes. En parallèle du cinéma de propagande, se développe un intérêt pour le cinéma sur la jeunesse, dont les protagonistes sont des allégories d'un désir de rupture avec les conventions formelles. Il s'agit, pour les cinéastes, de détourner les formes existantes, pour reconfigurer implicitement les rapports de pouvoir auxquels ils sont soumis. Par ailleurs, l'émergence de la catégorie des « films littéraires », initiée pour faire rayonner la culture coréenne dans les festivals à l'étranger, ouvre au même moment la voie vers de possibles remises en cause.

¹ Adrien Gombeaud, « Les larmes du cinéma coréen », *op. cit.*

En 1966, les films littéraires (*munye yeonghwa*), soutenus financièrement par le gouvernement depuis 1963, deviennent éligibles au droit à l'importation de films étrangers supplémentaires. La catégorie comprend les adaptations d'œuvres littéraires, et les films dits de « grande valeur artistique¹ ». Pour comprendre ce que cette appellation recouvre, les chercheurs Brian Yecies et Shim Ae-gyung, qui remontent aux origines du lien entre films littéraires et cinéma d'art et essai en Corée, remarquent qu'une valorisation similaire des adaptations littéraires – *bun-gei-eiga* dont est tiré le nom coréen *munye yeonghwa* – s'est développée au Japon dans les années 1930. Ces films abordaient le réalisme avec des représentations de la vraie vie, des situations du quotidien, et des personnages ordinaires².

Brian Yecies et Shim Ae-gyung reprennent les critères du film d'art définis par David Bordwell et Kristin Thompson, et que semblent suivre les films littéraires coréens, à savoir le réalisme, l'expressivité de l'auteur, et l'ambiguïté du monde. Ils rappellent que le cinéma coréen s'inscrit dans la tradition d'une forme de réalisme, issue de l'époque coloniale, dans laquelle l'accent est mis sur les traditions locales et les spécificités topographiques du pays. Ils confirment ensuite la présence d'auteurs, tels Kim Soo-yong, Yu Hyeon-mok, ou Lee Song-gu, qui ont développé un style personnel, des thématiques propres, et une œuvre cohérente traduisant une vision du monde singulière. Enfin, ils insistent sur l'ambivalence de ces films quant à la modernisation du pays, au moyen d'esthétiques et de structures narratives inspirées de l'Europe, notamment avec la fréquente disparition de la linéarité des récits.

Les films littéraires sont officiellement encouragés parce qu'ils constituent le moyen de promouvoir la culture coréenne à l'étranger, et la chercheuse Kim Chung-kang affirme qu'ils s'inscrivent dans un programme de « propagande douce³ », liée à la politique d'exportation de Park Chung-hee. Elle évoque des œuvres chargées de transmettre des spécificités culturelles, visant à diffuser un traditionalisme et un essentialisme en accord avec le regard orientaliste du public occidental. Brian Yecies et Shim Ae-gyung évoquent, quant à eux, « la propagande culturelle, avec un fort accent sur la promotion du nationalisme⁴ », passant par la présence de paysages et de costumes magnifiés par la composition des cadres et / ou la présence de couleurs, mais encore la mise en valeur des traditions ou de l'histoire du pays. Les trois

¹ Jun-hyoung Cho, "A Brief History of Korean Cinema", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 46, traduction personnelle de "great artistic value".

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 63.

³ Chung-kang Kim, "Mist (1967): 'Art Cinema' under Dictatorship", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 177, traduction personnelle de "soft propaganda".

⁴ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 65, traduction personnelle de "cultural propaganda, with a heavy emphasis on the promotion of nationalism".

thèmes les plus fréquemment abordés sont le nationalisme culturel, le traditionalisme, et une modernité menaçant de les faire disparaître. Le but de ces fictions est, par la même occasion, de réactualiser certaines valeurs et traditions dans l'imaginaire coréen.

Afin de mieux cerner les mécanismes de la distinction coréenne ou « coréanité » (« *Koreanness*¹ »), nous devons revenir sur le réalisme. Antoine Coppola distingue le réalisme des cinémas asiatiques de celui des cinémas occidentaux en raison d'un rapport radicalement différent au temps et aux espaces. En Asie, l'état du monde se définit et évolue sous l'effet du temps, contrairement aux conceptions occidentales qui se fondent sur le lieu et le mouvement. L'auteur évoque trois raisons expliquant la prégnance du réalisme dans le cinéma coréen : la nécessité de trouver un espace d'expression dans « des représentations du réel, même dans la fiction² », en réponse à la privation de « légitimité territoriale et politique par les colonisations japonaises et américaines³ » ; le besoin de combler l'absence de représentations des problèmes sociaux, politiques ou culturels à la télévision, qui ne diffuse que des programmes pour divertir les masses ; et l'acculturation – japonaise puis occidentale – qui constitue « la privation du réel que l'ancienne culture permettait d'organiser⁴ », et « la perte de l'intelligence de son réel quotidien⁵ ». Dans les trois situations, la quête de réalisme est la recherche d'un espace d'affirmation sous l'oppression.

Dans le même temps, Kim Chung-kang précise que ces *munye yeonghwa* ont assez vite été produits pour être présentés dans les festivals internationaux, d'où l'impératif de qualité⁶. En 1965, le gouvernement annonce qu'il s'apprête à soutenir ce qu'il nomme des films de festivals, et donne les priorités d'importations aux producteurs dont les œuvres sont primées à l'international. Ces films doivent cependant valoriser la culture et les traditions coréennes. Avec tous ces éléments, il est aisé de comprendre que la réalisation de ces œuvres implique une certaine soumission au regard de l'Occident, pour pouvoir obtenir son approbation.

Toutefois, Brian Yecies et Shim Ae-gyung affirment que des producteurs et réalisateurs indépendants (Ho Hyönch'an, Yu Hyeon-mok, Lee Man-hee, ou Lee Seong-gu) qui produisaient et réalisaient déjà des films littéraires – non pour le succès commercial, mais par goût pour la recherche en art –, ont vu dans ce soutien gouvernemental l'opportunité de conserver une marge de liberté, tout en légitimant leur pratique, « tant que leurs films étaient

¹ *Ibid.*, p. 71.

² Antoine Coppola, *Le Cinéma asiatique*, *op. cit.*, p. 26.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ *Ibid.*

⁶ Chung-kang Kim, « *Mist* (1967): 'Art Cinema' under Dictatorship », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 176-77.

récompensés, ils conservaient une certaine liberté de création. En outre, la pression de la censure était moins forte lorsqu'ils traitaient de sujets affirmant les valeurs traditionnelles et l'identité nationale¹ ».

Avec le soutien du gouvernement pour les *munye yeonghwa*, la recherche de nouvelles formes d'expression se développe, donnant lieu à de nouvelles pratiques inspirées des modernités européennes, afin d'explorer, avec une forme plus adéquate, la modernisation fulgurante du pays. Plans-séquences, récits non linéaires, fins ouvertes, et certains procédés rappelant le néoréalisme intérieur de Michelangelo Antonioni² – avec des espaces reflétant le vide intérieur des personnages³ –, ainsi que différents moyens cinématographiques permettant d'explorer la psyché des protagonistes font leur apparition.

Le régime de Park Chung-hee est bien trop rigide pour permettre une réelle émancipation artistique, et l'étau se resserre davantage avec la proclamation de l'ère *Yushin* en 1972. En effet, les cinéastes n'ont de marge de liberté qu'à la condition de se plier aux exigences du gouvernement, leur unique soutien financier. En outre, l'interventionnisme et le protectionnisme de l'État se renforcent au début des années 1970, avec l'accentuation des interdictions relatives à la critique sociale, devenue la principale cible de la censure selon Min Eung-jun, Kwak Han-ju et Joo Jin-sook⁴. De même, les productions indépendantes sont interdites, réduisant encore le potentiel créatif du cinéma.

En contrepoint, la censure relative à la représentation de la sexualité se relâche, si bien que des films érotiques envahissent les écrans, pour rivaliser avec la télévision. L'arrivée de trois chaînes nationales (KBS, MBC et TBC) a en effet dépossédé le cinéma de sa double fonction de divertissement et de propagande. De nombreuses séries mélodramatiques télévisuelles sont diffusées à destination du public féminin auquel s'adressaient la plupart des

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, op. cit., p. 66, traduction personnelle de "As long as their films received awards, they retained a certain amount of creative freedom. In addition, they had less censorship pressure when dealing with subjects that affirmed traditional values and national identity".

² Michelangelo Antonioni (1912-2007) est un cinéaste italien. Son premier long métrage *Chronique d'un amour* (1950) et, plus tard, *L'Avventura* (1960) sont régulièrement cités comme des références du cinéma moderne. « Son influence sur le cinéma des années 1960 est considérable. Le réalisateur entreprend [...] une œuvre qui s'interroge avec acuité sur les angoisses de l'époque contemporaine : problèmes de l'incommunicabilité du couple, analyse subtile du comportement de l'individu face à la société mécanisée et déshumanisée, crise existentielle devant les incertitudes de l'avenir » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Michelangelo_Antonioni/105746, consulté le 19/04/2024).

³ René Prédal, « *Chronique d'un amour*, la critique et le "néoréalisme intérieur" », in René Prédal (dir.), *CinémaAction*, n° 70 (*Le néoréalisme italien*), 1994, p. 156.

⁴ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, op. cit., p. 49.

mélodrames cinématographiques des années 1960. Couplée à la baisse de qualité des films réalisés, la montée en puissance de ce « cinéma de chambre » (« *anbang geukjang*¹ ») entraîne une chute de la fréquentation des salles.

Ainsi confrontés à la nécessité de repenser la création, les cinéastes font évoluer le mélodrame vers le film d'hôtesse, un nouveau sous-genre comprenant des scènes érotiques – des scènes de sexe dévoilant le dos, les épaules et les jambes². Les films d'hôtesse mettent en scène des femmes travaillant dans des bars de nuit, chargées de tenir compagnie aux hommes en remplissant leurs verres d'alcool, et souvent en passant la nuit avec eux. Cette nouvelle fonction – sorte de prolongement sexuellement libéré de la *gisaeng* – dénonce l'accroissement de l'industrialisation par la marchandisation des corps.

Ces films sont portés par la « génération de la révolution d'avril³ », en référence aux mouvements de contestation de 1960, ayant mené à la destitution de Lee Seung-man. L'historien de l'art Lee Young-il⁴ explique que, enfants, ils ont connu la libération et la guerre de Corée, et qu'ils ont entre vingt et trente ans pendant l'ère de la rénovation. Brian Yecies et Shim Ae-gyung en complètent le portrait, affirmant que cette génération mieux éduquée que la précédente est immédiatement concernée par la démocratie et la liberté d'expression⁵. Ils la décrivent comme « individualiste, provocatrice, et occidentalisée⁶ » par ses modes de consommation : « Les blue jeans, les guitares acoustiques, la bière pression et les chansons pop ont marqué la culture des jeunes des années 1970⁷ ».

Il s'agit de cinéastes cinéphiles et intellectuels, en quête de nouvelles formes, tels Ha Kil-chong, Lee Chang-ho et Kim Ho-son. Comme l'explique Chŏng Sŏngil, ces réalisateurs « montrèrent à la fois le défi et la limite de la nouvelle vague des années 1970. [...] Ils cherchaient le modèle de leur objectif et la direction de la nouvelle vague dans le nouveau cinéma américain des années soixante⁸ ». L'auteur souligne que, paradoxalement, ils sont

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 141.

² *Cheongnyeo* (1974) de Lee Man-hee laisse apparaître la poitrine de l'héroïne à l'occasion d'une courte séquence, mais nous n'avons pas trouvé d'autre cas similaire à cette époque, ni d'informations indiquant s'il a été censuré.

³ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 130, traduction personnelle de "April Revolution generation".

⁴ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 173.

⁵ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 130.

⁶ *Ibid.*, traduction personnelle de "individualistic, defiant and Westernized".

⁷ *Ibid.*, traduction personnelle de "Blue jeans, acoustic guitars, draft beer and pop songs affected by the youth culture of the 1970s".

⁸ Chŏng Sŏngil, « Une décennie sans chef de file », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 67.

devenus les « leaders du système commercial¹ », montrant ainsi l'étouffement qu'impose la dictature de Park Chung-hee à la création.

Au regard de tous ces éléments, nous souhaitons nous intéresser aux tensions que portent les films de la période, cristallisant les aspirations et l'entrave à la transformation du cinéma. Cela permettra de présenter des œuvres novatrices, cherchant à exprimer « [leur] temps en en saisissant les contradictions² » au moyen d'une forme adaptée aux discours, en dépit des réglementations.

Nous avons retenu huit films situés entre la fin des années 1960 et la fin des années 1970. Les premiers, *The Classroom of Youth* (*Cheongchun gyosil*, 1963) de Kim Soo-yong, *La Jeunesse aux pieds nus* (*Maenbal-ui cheongchun*, 1964) de Kim Ki-deok, et *Confession of an Actress* (*Eoneu yeobae-u-ui gobaek*, 1967) de Kim Soo-yong, permettront d'observer d'indirectes mises en scène de l'expression refoulée des cinéastes, la jeune génération cherchant à se détacher, voire à se substituer à l'ancienne. Les suivants, *Homebound* (*Gwiro*, 1967) de Lee Man-hee, et *Mist* (*Angae*, 1967) de Kim Soo-yong, mettent en cause la retenue qu'impose la société aux affects et désirs des individus – et des cinéastes –, en sondant la psyché des protagonistes.

Enfin, nous nous intéresserons aux tentatives plus franches de renouvellements formels des années 1970 avec *Pollen* (*Hwabun*, 1972) de Ha Kil-chong, mais également au tragique destin des hôtesse avec *Heavenly Homecoming to Stars* (*Byeoldeul-ui gohyang*, 1974) de Lee Jang-ho (premier représentant du sous-genre), et *Les Plus Beaux Jours de Yeongja* (*Yeongja-ui jeonseongsidae*, 1975) de Kim Hoson. Nous verrons ainsi comment la jeunesse s'est immiscée dans les films – comme sujet et comme instance énonciatrice – pour exprimer un pessimisme confisqué par la censure.

1. Jeunesse, désillusions et passation

Avant d'entrer au cœur des recherches formelles du cinéma à la fin des années 1960 et au début des années 1970, il convient d'envisager les prémices de ce mouvement avorté. Au cours des années 1960, des réalisateurs comme Kim Soo-yong, Lee Man-hee, Kim Ki-deok ou Lee Seong-gu ont contribué à un renouveau esthétique, et cherché des formes filmiques en adéquation avec la fulgurante modernisation de la Corée. Contemporains de Yu Hyeon-mok,

¹ *Ibid.*, p. 68.

² Jacques Aumont, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « 21e siècle », 2007, p. 42.

Shin Sang-ok et Kim Ki-young, ils sont plus jeunes, comme le remarque Lee Young-il¹, et éprouvent le monde différemment.

Au milieu des années 1960, la tendance est au cinéma de jeunesse, composé de films réalisés *par* et *pour* la jeune génération. Brian Yecies et Shim Ae-gyung les considèrent comme « des versions localisées des films japonais de la “tribu du soleil” (*taiyōzoku*)² ». Le terme *taiyōzoku* désigne à la fois un mouvement littéraire (qui s’étend ensuite au cinéma) et un phénomène social d’affirmation de la génération de l’après-guerre au Japon³. Il s’inspire du roman *Season of the Sun* (1955) d’Ishihara Shintarō, adapté au cinéma en 1956 par Takumi Furukawa, et aborde des thèmes contemporains incluant le désir de renverser l’ordre établi, la promiscuité sexuelle, une moralité désinvolte, et un certain cynisme à l’égard de l’avenir.

Cette tendance surgit au Japon après la guerre, lorsque l’économie repart à la hausse. La jeunesse qui est mieux éduquée que la précédente, a accès à l’université, et s’affirme contre la génération des « après », dont nous avons évoqué l’équivalent coréen avec l’étude des après *girls*. Elle réagit contre la génération précédente, qui n’a, suite à la défaite, trouvé de solutions que pour elle-même, une « adaptation modeste de ce qu’elle a pu sauver de l’ancien ordre⁴ » moral, comme l’explique William R. Vizzard.

Le chercheur Michal Dalio-Bul observe, quant à lui, que cette génération initie une contre-culture japonaise faisant de la jeunesse une catégorie à part entière de la société⁵. Il analyse ce phénomène sous le signe d’une simultanéité mondiale dans la formation d’une identité propre à la jeunesse, en confirmant le parallèle effectué par William R. Vizzard, avec d’autres contre-cultures telles les Blousons Noirs (France), la *Beat Generation* (États-Unis), et les *Teddy Boys* (Angleterre). Un phénomène similaire se produit en Corée à partir de la décennie suivante, et le cinéma de jeunesse coréen s’inspire de celui des Japonais, pour offrir un contrepoint aux représentations dominantes.

Au début des années 1960, les films japonais sont toujours interdits en Corée du Sud, mais les cinéastes parviennent à se procurer les scénarios publiés dans la revue nippone *Kinema Junpō*. Les conditions de production imposant un rythme soutenu, ces scripts clandestins constituent une précieuse matière pour suivre la cadence, dans la mesure où ils

¹ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 176.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 93, traduction personnelle de “localized versions of Japanese ‘sun tribe’ (*taiyōzoku*) films”.

³ William R. Vizzard, “Taiyōzoku: A Youth Problem in Japan”, *Sociologus*, vol. 9, n° 2, 1959, p. 163.

⁴ *Ibid.*, p. 170, traduction personnelle de “a modest adaptation of what they could salvage from the old order”.

⁵ Michal Dalio-Bul, “The Formation of ‘Youth’ as a Social Category in Pre-1970s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures”, *Social Science Japan Journal*, 2014, vol. 17, n° 1, p. 55.

offrent des fictions déjà écrites, voire découpées. Le plagiat – ou « imitation abusive¹ » – de scénarios japonais au cours de la décennie est un secret de polichinelle, comme l'affirment Brian Yecies et Shim Ae-gyung², et c'est ainsi qu'a émergé le cinéma de jeunesse en Corée, popularisé par le succès de *La Jeunesse aux pieds nus* de Kim Ki-deok en 1964, à partir du scénario plagié de *L'Innocence outragée* (*Dorodarake no junjo*, 1963) de Kō Nakahira.

Ces films ne sont pas de simples copies, car ils sont adaptés au contexte coréen. Des problématiques spécifiques à la Corée, comme d'autres influences cinématographiques infusent ces films, et témoignent de la volonté d'innover. Par le biais de nombreuses références intertextuelles et hypertextuelles – citations, pastiches, allusions –, ces films affichent un tâtonnement à la fois esthétique, moral, et narratif, et mettent en abyme la recherche d'une forme permettant à de nouvelles propositions d'émerger, ce que métaphorise le thème de la jeunesse.

Pour saisir la teneur des contre-discours émergents, et les moyens par lesquels ils s'expriment, nous présentons trois films, *The Classroom of Youth*³ (1963) de Kim Soo-yong, *La Jeunesse aux pieds nus* (1964) de Kim Ki-deok, et *Confession of an Actress* (1967) de Kim Soo-yong. Le premier met en scène le mal-être d'une jeunesse prisonnière du conflit entre tradition coréenne et modernité occidentale, animant la génération qui l'a précédée, incapable de le surmonter. Le deuxième poursuit ce propos, et se dresse contre l'illusoire réconciliation des classes, dans un environnement social présenté comme mortifère. Le troisième film revendique la passation (filiation, acteurs vieillissants, nécessité de renouveler les visages) et la forme (patchwork de plusieurs saynètes semant la confusion dans la narration et entre différents niveaux de fiction), tout en proposant une critique de l'industrie du cinéma et des innovations (techniques, esthétiques, entrepreneuriales).

La prise en compte chronologique de ces œuvres permettra d'établir différentes étapes menant à la progressive prise de conscience de la nécessité de renouveler les moyens d'expression.

1.1. La jeunesse comme sujet dans *The Classroom of Youth* (1963)

Le film met en scène la rencontre amoureuse de Deok-ja, jeune fille éduquée par une famille traditionnelle, avec Chan-sik, jeune homme issu d'une famille occidentalisée et

¹ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 50n.

² Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 97.

³ Adapté du roman *He and I* (1961) de Ishizaka Yojiro.

matérialiste. L'histoire d'amour se trouve entravée par la confrontation des deux milieux, ce qui peut, selon Chŏng Chaehyŏng, traduire la confusion des jeunes vis-à-vis de deux systèmes de valeurs antagonistes :

La culture de la jeunesse dans les années soixante révèle à la fois l'ambiguïté de la révolte contre l'ordre social établi et le besoin de s'y intégrer. À cause de la soudaine irruption de la culture occidentale, sans qu'elle ait été filtrée, les rencontres entre femmes et hommes étaient plus faciles qu'auparavant. Mais ce fut une période chaotique pour les jeunes, qui n'avaient pas encore établi leurs critères pour de vraies valeurs entre tradition et nouvelle culture¹.

Mais au-delà d'une fiction qui refléterait une donnée sociologique, la mise en scène de cette génération aux prises avec un monde façonné *par et pour* les adultes – allégoriques des paradigmes dominants –, et qui attendent des enfants conformes à leurs modèles, offre la métaphore d'une société peinant à se projeter dans le futur. À partir de la trame narrative, se tissent les errances de la jeunesse, autour des questions du mariage, des relations humaines, de la sexualité, du désir matériel, et surtout du bonheur individuel. Au fil de leurs tortueuses trajectoires, les jeunes gens apprennent à composer leur propre univers, et à refuser les conventions que l'ancien monde, lui-même, ne parvient pas à respecter.

1.1.1. L'hypocrisie de l'ancien monde

Pour comprendre l'entre-deux lié à la jeune génération, il convient de prendre en compte les contradictions des modèles qu'impose la génération précédente. Elles se manifestent dans le film par les péripéties vécues par les parents, témoins de leur propre dépassement, et faisant face à des conflits qu'ils ont contribué à engendrer. D'un côté, la famille de Deok-ja se compose des parents, de trois filles (Deok-ja, Hyeong-ja et Mi-ja), et, comme le veut la tradition confucéenne, de la grand-mère paternelle². Ce microcosme est présenté dans un prologue exposant le thème du film, le conflit de génération. La mère et la grand-mère portent des *hanboks*, et les filles, des vêtements occidentaux, marque visuelle d'un décalage. Celles-ci déplorent l'absence de garçons dans la maison, évoquent l'idée d'aller faire « la chasse aux garçons », parlent presque ouvertement de sexe, et sont rappelées à l'ordre par la mère qui gifle Hyeong-ja.

Le modèle familial traditionnel est décrit par la réplique de la jeune femme, qui rétorque à sa mère qu'elle appartient à l'époque féodale, laissant deviner des mœurs conservatrices que confirme la mère : « Cette gifle n'était pas de moi. Elle venait des cieux », suggérant que de

¹ Chaehyŏng Chŏng, « Cinéma et Société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 61.

² Une fois mariée, la femme doit s'occuper des enfants et de ses beaux-parents.

tels sujets de conversation relèvent du péché. La séquence se clôt lorsque les trois jeunes filles montent à l'étage en reprenant leur chanson, tandis que la grand-mère se tourne face caméra, et clame sa désapprobation aux spectateurs : « Les jeunes d'aujourd'hui ! Nuls ! Nuls ! ».

La famille de Chan-sik se compose d'un père bafoué, en retrait d'une épouse célèbre, exubérante et matérialiste, qui réunit la plupart des caractéristiques des après *girl* : prénom occidental (Sarah Yun), patronne d'un salon de coiffure Chanel, quasi absence du foyer familial, et fréquents rendez-vous avec des amants. Son rôle de mère se limite à anticiper les conflits avec son fils, en lui donnant de l'argent de poche. Elle va jusqu'à engager Chun-a, une jeune assistante, à qui elle demande de séduire Chan-sik, en raison de son obsession pour le contrôle, ce qui souligne implicitement l'impuissance de la jeune génération face aux injonctions de l'ancienne – le peuple face au pouvoir. Témoin malheureux des adultères de sa mère, Chan-sik pensait en effet le lui faire payer en séduisant son assistante, mais découvre avec horreur que cet espace de rébellion lui a été dérobé en amont.

L'environnement dans lequel Chan-sik a grandi est donc diamétralement opposé à celui de Deok-ja, même si les deux impliquent un strict contrôle de leur conduite. Le jeune homme a été éduqué selon des valeurs matérialistes s'appliquant jusqu'aux rapports humains – il affirme par exemple, devant toute sa classe, avoir déjà payé les services de prostituées –, tandis que Deok-ja est en proie à de nombreux questionnements sur un mariage futur, qui semble entrer en contradiction avec son envie d'explorer ses désirs.

La rencontre entre les deux univers pose déjà un problème aux parents, dont la génération a pourtant bâti ces fondements sociaux et moraux. En effet, le père de Deok-ja compte parmi les amants de Sarah Yun, et lorsque l'adultère est découvert par les deux parties trompées (la mère de Deok-ja, le père de Chan-sik), deux séquences successives montrent la colère des époux bafoués, et révèlent des conflits de l'amour et de l'image publique. Les deux côtés ont certes suivi des trajectoires antagonistes, mais le malheur semble désormais équitablement partagé.

Du côté des parents de Deok-ja, on trouve la critique récurrente des mariages arrangés, faisant fi des sentiments amoureux au profit d'une union pragmatique servant divers intérêts (généralement économiques ou sociaux), et soumis à l'injonction morale de la fidélité. Les deux époux unis par intérêt doivent se jurer fidélité, et cette hypocrisie est soulignée par l'ambiguïté et l'étrangeté des affects des personnages. La mère attend le père de pied ferme, et ne lui reproche pas tant son infidélité que les conditions de celle-ci : le choix de la partenaire, qui n'est autre que la future belle-mère de Deok-ja, et le fait de s'être affiché en public devant

leurs filles. C'est comme si la mère avait accepté l'impossibilité de respecter les attentes morales du mariage. Le conflit gravite donc principalement autour de la nécessité de faire bonne figure en public, en particulier devant les enfants auxquels ils sont chargés de transmettre des valeurs morales qu'ils sont incapables de respecter.

La nécessité de sauver les apparences est également présente dans le foyer de Sarah Yun, mais tient à ses ambitions professionnelles personnelles. De retour au foyer, elle trouve son époux sur le point de partir. Durant la scène, elle affiche un sourire forcé, et soutient qu'ils ne divorceront pas, parce que sa carrière l'exige. À l'instar du sourire de Sarah Yun, la vie de famille n'est qu'une façade, servant à préserver une image au détriment du bonheur de tous. En témoigne la révélation finale, à savoir que Chan-sik a été davantage conçu qu'enfanté, parce que Sarah Yun désirait « une progéniture dotée de gènes exceptionnels », selon ses termes. Elle a donc séduit l'homme le plus approprié pour cette tâche, et s'est ensuite mariée à l'époux actuel (qui ignore encore que Chan-sik n'est pas de lui), pour offrir un père à l'enfant.

Chacun des parcours montre l'échec et l'absurdité des conventions. Les deux couples doivent accorder leurs désirs personnels avec les attentes de la société, et renoncent à leurs désirs au profit d'une image idéalisée, projetée *par et pour* la société, et perpétuent un modèle dysfonctionnel. Les parents de Deok-ja se contentent de feindre le bonheur, tandis que la morale présente jusque dans l'image de marque de Sarah Yun, sert de cache-misère à son égoïsme paroxystique, qui réduit les êtres à une image, et nie leur individualité. Dans les deux cas, *The Classroom of Youth* met en lumière l'échec des anciens à construire une société stable, honnête, et son incapacité à mener le pays vers la modernité.

1.1.2. Désirs et souffrances de la jeune génération : une quête de bonheur

De leur côté, les jeunes gens sont en proie à quantité de questionnements liés au mariage, à la liberté individuelle, à la sexualité, à leurs désirs et à l'argent. Nous pouvons citer de nombreuses séquences présentant ces thématiques, notamment une discussion en classe sur leur rapport à l'argent, une autre où Hyeong-ja et Deok-ja discutent des rapports sexuels avant le mariage, mais encore les passages au cours desquels ils revêtent des tenues ordinairement attribuées à l'autre genre. Tous ces thèmes produisent un discours sur le mal-être se révélant fréquemment à travers la violence physique.

La gifle donnée à Hyeong-ja par sa mère n'est que la première d'une longue série d'actes violents extériorisant un conflit à l'œuvre entre les générations, dans l'intériorité des personnages, et dans le geste cinématographique réagissant à la répression. Cette expression est manifeste lorsque Deok-ja découvre que Hyeong-ja est, elle aussi, attirée par Chan-sik.

Prise entre son devoir d'aînée (veillant sur sa cadette) et des désirs personnels qu'elle ne parvient pas à assumer, la jeune femme exprime sa colère en giflant sa sœur à quatre reprises. De même, lorsqu'elle découvre la relation passée entre Chan-sik et Chun-a (assistante de la mère), Deok-ja ne peut s'empêcher de gifler sa rivale que Chan-sik affirme avoir également giflée en découvrant qu'elle l'avait séduit sur ordre de sa mère. Ils ne parviennent plus à retenir une colère que les aînés les ont forcés à contenir. En ce sens, ils la contredisent, en faisant passer les sentiments et les émotions avant l'image publique.

L'indécision de la jeunesse face aux injonctions morales des parents s'observe encore lors du mariage de Gyu-hwa, amie de Deok-ja. La cérémonie entrelace parfaitement tradition et modernité, mais est teintée de mélancolie. La première partie du mariage montre un cortège de l'époque féodale déambulant dans Séoul : des chevaux défilent au milieu de voitures, la mariée vêtue d'un splendide *hanbok* est transportée dans un palanquin, tandis que le marié porte un couvre-chef en forme de chignon nuptial (Figure 101). La séquence s'arrête lorsqu'ils arrivent au Joseon Hotel, dont le nom convoque subtilement le passé historique, tandis que le passage furtif d'une Jeep n'est pas sans rappeler la récente guerre.



Figure 101 : Le mariage traditionnel de Gyu-hwan.

Le véhicule peut aussi faire songer à l'intervention de l'Occident dans le pays, il marque une rupture avec la séquence suivante qui montre les époux vêtus de tenues nuptiales occidentales (costume et robe de mariée blanche) en train de couper le gâteau de mariage pour ouvrir la seconde partie de la cérémonie. L'une des invitées loue le compromis : « Le mariage

était traditionnel, mais le banquet comprend une fête dansante. Je tiens à saluer ce choix éclairé du marié ». À l'instar de nombreux films de l'époque sur la jeunesse¹, la fête comporte de la musique *rock*, sur laquelle les personnages dansent le *twist*, qui sont autant de marqueurs générationnels que de l'influence culturelle de l'Occident.

À l'issue de la soirée, Deok-ja et ses amies se réunissent une dernière fois. Gyu-hwan s'apprête à suivre son époux à Londres, et les mélancoliques adieux s'accompagnent de questionnements individuels : « Je l'aime, mais je suis triste en pensant que je ne suis plus qu'à lui, maintenant », lance-t-elle en évoquant sa vie à venir, mettant l'accent sur le choix de la vie conjugale. Réciproquement, la place du mariage dans la vie de l'individu est remise en cause dans la séquence suivante, lorsque Hyeong-ja et Deok-ja évoquent l'éventualité d'avoir des rapports sexuels avant le mariage. La cadette affirme se sentir prête, car « le mariage n'est qu'une formalité de toute façon », tandis que Deok-ja, qui peine déjà à définir ce qu'elle éprouve pour Chan-sik, ne parvient pas à prendre position sur le sujet.

Les thèmes abordés cristallisent un éprouvant processus d'émancipation auquel doit faire face une génération née après la guerre, et traversant une période de croissance économique. Comme une réponse au discours analysé plus haut, opposant le président Park Chung-hee à son prédécesseur à travers les conflits générationnels, l'exploration mélodramatique des émotions de la jeunesse met en cause l'avenir promis.

1.1.3. Se réapproprier son destin

Le passage à l'âge adulte est entravé par des parents qui ne cessent d'imposer une vision dépassée. Ainsi, Deok-ja peine à trouver sa voie, et oscille entre mélancolie, incertitudes, et explosions d'affects contradictoires. Dans *The Classroom of Youth*, Kim Soo-yong montre à quel point il est nécessaire de remettre en cause les modèles filmiques au sein de la fiction.

La résolution de cette impasse se produit lors d'un voyage organisé pendant les vacances d'été. Chan-sik invite Deok-ja, et un couple d'amis dans sa résidence secondaire en province. Le premier soir, le séjour est interrompu par l'arrivée inopinée de la mère, qui espérait profiter de la maison de vacances avec un amant. Ils sont accompagnés de Chun-a, et Sarah Yun décide finalement de prendre un hôtel avec son groupe. Deok-ja perçoit une ambiguïté entre Chun-a et Chan-sik, et furieuse, demande des explications au jeune homme. Il

¹ Par exemple *La Jeunesse aux pieds nus* (1964) de Kim Ki-deok, qui présente plusieurs séquences de danse sur du *rock* dans un bar souterrain.

avoue leur relation passée, orchestrée par la mère, et Deok-ja a du mal à le supporter. S'ensuit un conflit, au terme duquel ils se réconcilient, et passent la nuit ensemble.

L'ensemble de la séquence est ponctuée par la présence dramatique de l'orage et d'une pluie torrentielle, qui entrent en résonance avec les affects des personnages. Le premier grondement de tonnerre survient dès l'arrivée de la mère, annonçant un drame imminent pour les jeunes gens. C'est également au cours de ce séjour que Chan-sik découvre la vérité sur ses origines, et tient tête à sa mère pour la première fois. Le ciel semble se charger de la colère de la jeune génération envers l'ancienne.

Lorsque le groupe de Sarah Yun quitte la résidence, Deok-ja extériorise sa rage à l'égard de Chun-a, et frappe une vitre que l'orage vient éclairer au même moment, en appuyant plastiquement la puissance de sa rage (Figure 102). De même, lorsque Chan-sik se résout à avouer sa liaison passée, un éclair illumine dramatiquement son visage filmé en légère contre-plongée. L'orage sert à cet instant de transition entre le présent et un épisode sombre du passé, lequel déclenche un *flashback* qui illustre le récit du jeune homme.



Figure 102 : La colère de Deok-ja.

Au terme de son récit, Deok-ja est effondrée et sort de la maison. La pluie se mêle à ses larmes, et l'eau enveloppe son corps. Comme l'analyse la chercheuse Corinne Maury, « [Les pluies] catalysent les humeurs et les émotions des personnages, contaminent les existences et font chuchoter les surfaces du monde¹ ». Les larmes de la jeune femme sont multipliées par la pluie diluvienne, au point de la recouvrir entièrement. Catalysée par l'atmosphère chaotique, elle lève le visage vers le ciel en hurlant : « Immonde ! C'est une bête immonde ! ». Chan-sik la rejoint, et tente de s'expliquer, mais elle refuse de l'écouter, et hurle une tirade inspirée par le déluge environnant pour exprimer sa colère : « Déshabille-toi pour laver ton corps dégoûtant sous la pluie ! Cours nu ! Fais-toi frapper par la foudre et meurs ! ». Chaque fibre de son corps souligne le désespoir à travers une gestuelle exacerbée. Bras écartés, visage levé

¹ Corinne Maury, *L'Attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow now, 2013, p. 11.

vers le ciel, elle semble à la fois implorer les cieux et maudire le jeune homme (Figure 103). Ses paroles sont scandées par le tonnerre, en symbiose avec ses affects.



Figure 103 : La gestuelle exacerbée.

Épuisée par le torrent d'émotions qui l'a submergée, elle finit par se taire, et rejoint en titubant le tronc d'un arbre sur lequel elle s'appuie pour reprendre son souffle. Finalement, après s'être longuement regardés sans pouvoir parler, les deux jeunes gens rompent la tension en échangeant un baiser passionné. Au même moment, le tonnerre se met à gronder, répondant à une nouvelle explosion d'émotions indescriptibles. Enlacés sous la pluie, avec les ronronnements du ciel et le soupir de la tempête, les deux corps semblent épouser le cataclysme que leurs désirs ont engendré.

Dans la séquence qui suit, le couple est rentré pour se sécher. Deok-ja s'assoit devant une coiffeuse. Un double reflet apparaît dans le miroir retable, mais une fois installée, il n'en reste plus qu'un. Ce plan cristallise l'achèvement de sa quête d'identité, marquant, par la disparition du deuxième reflet, la fin de son hésitation et de sa posture ambivalente. Chan-sik entre dans la pièce, ils s'embrassent, et s'allongent sur le lit, tandis qu'un dernier plan à l'extérieur montre la pluie prenant métaphoriquement en charge la fin d'une rétention affective aboutissant à un rapport charnel. Selon Corinne Maury, « l'averse fougueuse engage au repli des corps ou à leur renaissance¹ ». Les personnages sont parvenus à trouver leur voie, et leur « renaissance » s'exprime par le choix d'oublier les conflits de la génération précédente. Comme l'écrit Florence Fix, « l'association des larmes et des intempéries est [le] *climax* de tout film mélodramatique : après ce passage dégoulinant, le personnage se trouve purifié, capable désormais de prendre des initiatives² ». Après avoir exorcisé leurs émotions, les deux personnages sont à même de prendre leur destin en main.

¹ *Ibid.*

² Florence Fix, *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, op. cit., p. 134.

Leur relation prend la forme d'un compromis permettant de concilier les valeurs antagonistes de la tradition coréenne et de la modernité occidentale. Elle sera régie par l'amour, et non par des intérêts, et le mariage n'est pas évoqué parce qu'ils veulent profiter de leur jeunesse, comme le montre la clôture du film. Ils se retrouvent à bord d'une décapotable, et se moquent ouvertement de leurs parents. « Je vois d'ici le visage ridé de ma mère. [...] “Maman ! S'il te plaît, sèche tes larmes ! La vie n'est pas comme tu le crois” », dit-il en riant, et Deok-ja complète : « Tu sais ce que je vais dire à mes parents ? “Votre petite fille est désormais parfaitement adulte” ». Ils changent ensuite de sujet, en évoquant des révisions et des devoirs qu'ils n'ont pas faits pendant les vacances.

Dans ce dernier dialogue, Chan-sik et Deok-ja assument leur rupture avec la génération précédente, et le dernier plan suggère qu'ils vont suivre leur propre voie, sans se laisser dicter leur conduite par les aînés. Le montage laisse les personnages quitter la scène, en faisant passer du cadrage frontal sur leurs visages à un cadrage sur l'arrière de la voiture s'éloignant pour disparaître à l'horizon.

Ainsi, dans *The Classroom of Youth*, Kim Soo-yong remet quantité de clichés au travail afin de mettre en cause les conventions pour un œil plus contemporain. Le conflit entre tradition coréenne et modernité occidentale a suffisamment animé les décennies précédentes, et la jeunesse, élevée entre ces deux positionnements, doit imposer son identité par le compromis. Elle doit pour cela composer sa voie – sa voix – en s'appropriant ce qui lui convient de part et d'autre, et en rejetant le reste, tout comme le cinéaste se réapproprie les clichés du mélodrame familial qu'il détourne pour proposer un contre-discours.

1.2. La Jeunesse aux pieds nus *contre les mélodrames familiaux*

L'année suivante, Kim Ki-deok met en avant une dure réalité sociale, dans *La Jeunesse aux pieds nus* (1964), mélodrame romantique représentatif du cinéma de jeunesse¹. Kim Chisök précise que, entre 1963 et 1968, les mélodrames romantiques connaissent un franc succès, en parallèle de l'effervescence pour le cinéma de jeunesse dont l'apogée se situe entre 1964 et 1966, selon An Jinsoo². Le rapprochement des deux genres fait sens, dans la mesure où ils concernent tous deux le constat d'impuissance au milieu d'une société figée.

Les mélodrames romantiques mettent en scène des histoires d'amour contrariées (le plus souvent par le milieu social), et se terminent par la mort d'au moins un des deux protagonistes.

¹ Kim Chisök, « Les Principaux thèmes », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 114.

² Jinsoo An, chapitre “In the Colonial Zone of Contact: Kisaeng and Gangster Films”, *Parameters of Disavowal: Colonial Representation in South Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 83.

Plus pessimistes que les mélodrames familiaux (possibilité d'élévation sociale par le mariage), ils renoncent à la réconciliation illusoire des classes. C'est le sujet qu'aborde Kim Ki-deok en présentant, à travers l'histoire d'amour entre Du-su, jeune gangster, et Johanna, fille d'un ambassadeur, une sorte de réécriture d'un *Roméo et Juliette* coréen. Du-su tente de quitter le monde du crime, et de s'insérer dans la société, mais se heurte continuellement au mépris de classe, et à la violence de son milieu. Désespérés, les amoureux tentent de fuir ensemble, et finissent par se suicider.

Avec ce film, Kim Ki-deok franchit un pas supplémentaire dans l'actualisation formelle. Dans *The Classroom of Youth*, nous avons vu que Kim Soo-yong réinterroge les clichés du cinéma classique, tandis que *La Jeunesse aux pieds nus* recourt à des influences occidentales (la Nouvelle Vague française), qui nourrissent la recherche d'une forme appropriée pour aborder des perspectives d'avenir présentées comme devant fatalement mener au drame.

Nous analyserons d'une part la trajectoire des amoureux, évoluant entre deux mondes moralement opposés et irréconciliables, et les multiples séparations que la forme filmique ne cesse de matérialiser entre eux. Nous traiterons d'autre part de la mise en abyme de coulisses esthétiques et sociales que Kim Ki-deok laisse transparaître grâce à l'ouverture de pans de décors parfois incongrus. Nous étudierons enfin les similitudes que le film partage avec *L'Innocence outragée* (1963) de Kō Nakahira, dont le scénario est plagié, mais aussi avec *À bout de souffle* (1960) de Jean-Luc Godard. Il s'agit de renouveler le *medium* par l'appropriation de styles étrangers. Nous verrons que ces trois éléments composent le récit sous-jacent d'une recherche d'expression formelle, et cela en dépit de difficiles conditions de production.

1.2.1. Harmonie mélodramatique d'une disharmonie sociale

Le premier rendez-vous entre Du-su et Johanna s'achève par cet échange limpide :

- (Johanna) Je bois du jus et j'écoute de la musique [...] classique. J'aime la *Neuvième symphonie* de Beethoven et Tchaïkovski. [...] Je me couche à 22h30. Je lis aussi *La Bible* avant de dormir.
- (Du-su) J'aime m'entraîner, en soulevant des haltères. [...] Je bois du whisky directement au goulot et je lis des magazines de boxe avant de m'endormir. Nous ne pourrions pas être plus différents !

Les enjeux de leur histoire d'amour naissante sont contenus dans ces lignes de dialogue. La musique classique et *La Bible* sont des marqueurs de la bourgeoisie occidentale, tandis que la boxe, le whisky, et sa consommation à la bouteille sont associés à une classe populaire. Le milieu de Johanna détient un capital culturel jugé noble et moral, tandis que celui de Du-su se caractérise par une démonstration de force, et l'appréciation virile de la violence. En outre, cet

échange montre que l'opposition ne se produit plus entre deux cultures (tradition coréenne et modernité occidentale), mais entre deux modes de consommation fermement occidentalisés. Les références proviennent toutes de l'Occident, dont les codes – et les travers – sont imités.

Le film met en échec la modernisation par la fiction, encore une fois par le refus d'unir deux milieux présentés comme incompatibles, malgré l'illusoire harmonie du paysage que tisse l'occidentalisation. La mise en valeur d'une scission au sein des pratiques occidentales se perçoit à travers la manière dont les personnages usent des « accessoires » de l'Occident (vêtements, couverts à la place de baguettes, ou langue anglaise). La barrière sociale révèle par ailleurs l'illusion capitaliste de l'égalité des chances, avec les obstacles que rencontre Du-su lorsqu'il tente de fuir sa condition. Enfin, ce que les parents (père criminel et mère prostituée) transmettent au jeune homme s'étend au-delà de la mort, comme un fait indépassable fonctionnant comme une trahison de l'ancienne génération.

Du-su et Johanna proviennent de deux familles dont l'opposition est spatialement marquée. Celle de Johanna règne au grand jour, dans les hauteurs des paysages, tandis que le gang – ou famille adoptive – de Du-su règne la nuit sur les bas-fonds. Cela se remarque dans leurs loisirs respectifs : pour accéder à son bar habituel, ou lorsqu'il emmène Johanna assister à un match de catch, Du-su descend des escaliers ; son univers est souterrain. Réciproquement, lorsque la jeune femme l'invite à découvrir le sien, l'entrée se situe toujours au sommet de marches. La symbolique renvoie à l'éternel combat manichéen du mélodrame, où les hauteurs et la lumière sont associées au bien, tandis que le monde souterrain et l'obscurité renvoient au mal.

Pour aller dans le même sens, leurs modes de consommation s'opposent. Du-su traîne dans des bars, fréquente des hôteses, boit de l'alcool, danse le *rock'n roll*, assiste à des matchs de catch, et évolue dans des lieux dont les murs sont ornés d'affiches ou d'illustrations représentant des femmes dénudées. Il présente une attitude ostentatoirement virile et provocatrice, quand il urine sur le mur d'une école, ou parle crûment de sexe avec son acolyte. À l'inverse, Johanna ne boit pas d'alcool, est chrétienne, connaît les bonnes manières de son milieu (manger avec des couverts, marcher bras dessus, bras dessous, bien se tenir en public), et n'aspire qu'à faire plaisir à sa mère, à qui elle n'avait encore jamais menti avant de rencontrer Du-su. Sont esquissés deux portraits incompatibles, l'un correspondant aux attentes de la société, l'autre à ce qu'elle doit rejeter.

Cependant, Kim Ki-deok met rapidement l'accent sur la duplicité de l'association du milieu bourgeois à la vertu, et celui des gangsters au vice. Il montre la consanguinité de ces

environnements dès le début de l'intrigue. Du-su a rencontré Johanna en la sauvant d'une agression par d'autres voyous. En remerciement, le père de la jeune fille lui fait parvenir une somme d'argent par l'intermédiaire d'un chef de gang, qui affirme faire régulièrement affaire avec l'ambassadeur. Cette ambiguïté est visuellement soulignée par le port du costume, indifféremment porté par un gangster ou par un notable, ce qui crée une analogie visuelle. L'ambassadeur peut alors faire référence au dictateur, père symbolique de la nation, autorité garante du maintien – par n'importe quel moyen – du *status quo*.

Malgré la répétition de répliques mentionnant l'incompatibilité des univers respectifs des amoureux, il existe des similitudes et des porosités s'articulant autour du système capitaliste. En témoigne le lieu de l'altercation entre Du-su et les jeunes qui ont agressé Johanna, qui n'est autre que Chungmuro, le quartier des affaires de Séoul, et celui du cinéma. Ainsi, Kim Ki-deok critique implicitement l'industrialisation forcée du cinéma, devenu un rouage du système capitaliste, lui-même associé à la corruption par l'intégration de gangsters en son sein. Cela sous-entend que le quartier des affaires et du cinéma est sous la coupe de gangsters représentant le pouvoir. Le réalisateur souligne l'absurdité de la séparation entre ces deux environnements, et la fait entrer en résonance avec l'histoire d'amour impossible.

Si l'uniformisation que crée l'occidentalisation concerne tous les milieux, elle n'est pas synonyme de réconciliation entre classes. Les deux jeunes gens s'efforcent de s'ouvrir à l'univers de l'autre, de réduire ce qui les sépare, mais la dissonance est trop forte. Après leur premier rendez-vous, Du-su entre dans son bar, et interrompt le *rock* acrobatique des clients en remplaçant la musique par du Beethoven. Il s'assoit, pose les pieds sur la table, et commande un verre de jus de fruit. Rentré chez lui, il essaie de lire *La Bible*, mais s'endort. Pour insister sur le décalage entre le personnage et ce qu'il expérimente, un léger travelling arrière dévoile des posters de femmes dénudées.

Pendant ce temps, Johanna soulève des haltères en robe de chambre, avant de s'installer dans son lit pour feuilleter un magazine de boxe, et boire du whisky à la bouteille, sous le regard impassible de Jésus, crucifié au-dessus de son lit (Figure 104). Le contraste entre les personnages et leurs activités renforce l'incompatibilité de deux mondes qu'ils s'efforcent pourtant de réunir.

Le film révèle rapidement l'échec du rapprochement social, et la construction des cadrages ne manque pas de le rappeler. Alors que Du-su souhaite quitter le monde de la criminalité, il se prend de plein fouet le mépris de la classe dominante. Johanna l'emmène chez une amie de sa mère – dans une maison située en hauteur –, dans l'espoir de lui trouver

un emploi, mais la rencontre vire à l'humiliation. Le repas servi est occidental, tout comme les couverts dont Du-su ne sait pas se servir. Il plante sa fourchette dans une pièce de viande, et la porte à sa bouche sans la découper, puis renonce, préférant utiliser ses doigts, sous les regards gênés de Johanna et de leur hôte. Il se ressaisit, et tente de couper une bouchée de viande qui atterrit au visage de cette dernière. Alors qu'il s'empresse de se lever pour s'excuser platement, et tendre une serviette à l'intéressée, il renverse la carafe d'eau sur elle.



Figure 104 : Du-su, entouré de posters de pin-up s'endort en lisant *La Bible* ; Johanna feuillète un magazine de boxe et boit du whisky.

Après cet enchaînement cocasse de maladroites, l'hôte lui demande quelles sont ses compétences, et quelle université il a fréquenté. C'est alors qu'il réalise la portée limitée de son avenir, et coupe court à la rencontre. Conscient de l'ordre immuable qui régit la société, il déclare plus tard à Johanna : « Tu épouseras un homme riche, iras à l'étranger pour ta lune de miel, fréquenteras des hôtels cinq étoiles [...]. Pendant ce temps, un type comme moi aura déjà fait plusieurs séjours en prison, sera devenu un sans-abri alcoolique et errera dans les ruelles de la ville ». Comme l'analyse Chŏng Chaehyŏng, « malgré ses efforts, il ne peut pas changer une identité [déjà] fixée par celle de ses parents. [...] La société ne l'accepte pas¹ ». Du-su prend la fuite et se réfugie dans son bar.

Le parcours du jeune homme entre les deux séquences est signifiant. Il passe d'une maison située au sommet de la ville aux bas-fonds, d'un environnement lumineux et ouvert

¹ Chaehyŏng Chŏng, « Cinéma et Société de 1953 à 1968 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 61.

(immenses baies vitrées) à un univers sombre et claustrophobe, mais encore d'un lieu permettant d'observer le monde à un endroit où l'on se soustrait aux regards. La brève quête d'élévation est entravée par les cadrages, qui n'ont de cesse de le séparer de sa bien-aimée. Barreaux, encadrements de fenêtres, et objets en tous genres viennent systématiquement se placer entre les amoureux, venant briser l'illusion de leur union (Figure 105). Ainsi, leur unique baiser est soustrait au regard du spectateur, qui ne verra jamais leurs lèvres se toucher à cause d'un encadrement de fenêtre. Ils semblent par avance condamnés à être séparés.



Figure 105 : La composition des cadrages ne cesse de séparer le couple : des barrières, une thermos et des encadrements de fenêtres.

C'est finalement dans la fuite, puis dans la mort, que les deux jeunes gens placent leurs ultimes espoirs de demeurer ensemble, mais là encore, leurs désirs ne se réalisent pas. Le lendemain, leurs corps, main dans la main, sont retrouvés dans un vieux moulin, avec deux petits origamis en forme de grue confectionnés par Johanna et suspendus au-dessus d'eux. « Si nous pouvions nous réincarner en grues, nous pourrions voler ensemble à travers le ciel, et vivre côte à côte pour toujours », avait-elle dit avant de boire du poison. C'est donc en

transcendant le monde matériel, et en quittant la terre pour le ciel, qu'ils espéraient trouver leur voie. Mais le monde qu'ils ont quitté reste sourd à leur volonté, et continue à les séparer jusque dans la mort.

La dernière séquence montre les enterrements simultanés des jeunes gens. Elle s'ouvre sur une majestueuse procession en l'honneur de Johanna, avec de nombreuses personnes vêtues de blanc, et une immense photographie de la jeune fille à l'avant de la voiture qui ouvre le cortège infini de véhicules. En arrière-plan, un homme tire une charrette (Figure 106), c'est l'acolyte de Du-su, qui transporte seul le corps de son ami. Dévasté de ne pouvoir lui offrir d'aussi belles funérailles que celles de Johanna, il enveloppe de ses mains les pieds nus de Du-su pour lui apporter un peu de chaleur, et enlève ses propres chaussures pour les lui mettre. Il continue sa procession solitaire, pieds nus dans la neige, et prend la direction opposée à l'autre cortège. Du-su et Johanna ne reposeront pas ensemble. « La Jeunesse aux pieds nus » est désespérée, et n'a aucune prise sur le destin tracé pour elle. Kim Ki-deok mobilise le mélodrame au service d'une désillusion sociale dans laquelle les polarités morales sont constamment remises en cause.



Figure 106 : Les funérailles croisées de Du-su et Johanna.

La violence provient davantage de la classe aisée, garante d'un ordre moral de façade, que des gangsters. C'est ce dont témoigne la séquence au cours de laquelle les corps des deux jeunes gens sont découverts. Un journaliste demande à un policier si le couple a eu des rapports sexuels, et est soulagé lorsque son interlocuteur répond par la négative. Dans le même temps, le gang de Du-su arrive sur place. Pris de remords, leur chef se rend à la police,

conscient d'être en partie responsable du sort du jeune homme. Les Hors-la-loi connaissent une rédemption, tandis que le journaliste s'intéresse à des détails scabreux tels que la virginité des défunts. À l'instar de ce qui caractérise la bourgeoisie – manières, relations, façon de dessiner le paysage urbain – et par extension le pouvoir, sa morale n'est qu'une façade clinquante, reléguant ceux qu'elle méprise dans l'ombre.

1.2.2. Sous les apparences

Le dévoilement d'un refoulé latent contamine la mise en scène du cinéaste, les artifices du *medium*, et la mise en abyme de sa pratique. En traquant les marginaux, il présente des milieux pauvres sommés de demeurer dans l'ombre. Cela se perçoit à travers deux procédés : le premier rend visible la présence de la caméra en adoptant des points de vue habituellement inaccessibles, et le second consiste à trouser ou combler des pans de décors pour rendre visibles ou masquer les coulisses. Ainsi, les dessous du *medium* comme de la société s'entrecroisent, voire s'entrechoquent pour établir des liens entre fiction et réalité.

Kim Ki-deok fait en sorte de rappeler, à plusieurs reprises, la présence de la caméra, et dès le début de l'intrigue. Le film donne l'impression d'épier les personnages, filmés à travers des grilles ou des cages d'escaliers. Par exemple, lorsque Du-su est envoyé par son gang pour livrer des montres contrefaites, et qu'il croise la route de Johanna, qu'il sauve d'une agression. Il est poignardé, blesse son adversaire en retour, et fait tomber l'une des montres durant l'altercation. Au cours de la préparation pour la livraison, un plan montre le gang depuis l'autre côté d'une grille, et la rixe qui suit est partiellement filmée en plongée depuis le haut d'une cage d'escalier, derrière une rambarde (Figure 107).



Figure 107 : Le spectateur est invité à épier les gangs.

Le cinéaste renvoie ainsi le spectateur à sa position de voyeur, et laisse percevoir l'absence du quatrième mur. Cet effet est accentué après l'altercation, quand, installé à l'étage d'un local désaffecté aménagé en chambre, Du-su reçoit la visite du bras droit du chef, dont l'entrée en scène est filmée comme dans une maison de poupée : il entre dans la pièce du rez-

de-chaussée, et monte les escaliers. La caméra suit ses déplacements, et donne l'impression de traverser le plancher par un panoramique vertical permettant de dévoiler l'étage supérieur (Figure 108). La caméra se situe alors littéralement à la place du quatrième mur.



Figure 108 : Un panoramique vertical suit les déplacements du personnage, et va jusqu'à traverser le plafond.

Avec ces choix de mise en scène, Kim Ki-deok rappelle au spectateur qu'il assiste à des scènes habituellement cachées : contrebande, combats de gangs, et couverture d'un délit par un autre. Il sensibilise le public au caractère marginal du protagoniste dont il va suivre les aventures, et donne corps à sa démarche visant à dévoiler une face cachée de la société. Les lieux de la séquence renforcent la dimension clandestine du spectacle : le rez-de-chaussée à l'abandon, et l'étage avec lit, bureau et cartons fermés, éléments qui suggèrent un usage détourné de l'appartement devenu un espace de stockage pour marchandises illicites.

Son geste est encore plus explicite dans l'utilisation de décors qui révèlent des endroits inattendus, et des espaces dérobés. Lors de la première séquence, le bras droit du chef du gang ouvre un pan de mur derrière lequel se trouve un coffre-fort. De même, derrière un tableau, se trouve un judas permettant d'épier d'éventuels visiteurs (Figure 109). Cet usage des décors

suggère à nouveau le caractère illégal des activités. Kim Ki-deok réitère le procédé pour le studio de Du-su. Son lit est un pan de mur qui se rabat à volonté, et la salle de bains, ainsi que les placards de la cuisine sont également masqués derrière des pans de murs (Figure 110).



Figure 109 : À gauche, le pan de mur derrière lequel se cache le coffre-fort, à droite, le judas caché derrière un tableau.



Figure 110 : Du-su replie son lit, se dirige jusqu'à la mini salle de bains cachée derrière un pan de mur, s'habille, et se dirige vers l'espace cuisine, également caché dans le mur.

Cette disposition spatiale – qui peut rappeler le caractère modulable des intérieurs traditionnels japonais – tend à suggérer que l'existence de Du-su est elle-même illicite. Tout se passe comme si sa présence au monde devait être effacée après son passage. Une fois le lit rabattu et les placards fermés, le studio est quasiment vide, et semble inhabité. Le jeune homme efface son existence, même dans son foyer. La version japonaise du film ne comporte rien de tel, d'où le parti pris esthétique de Kim Ki-deok quant à la représentation de ce personnage marginal, en fonction de son environnement. Ces choix visent à rendre visible ce que la société s'efforce de refouler. Une fois encore, le cinéaste s'attache tout particulièrement à accorder la forme filmique à la fiction.

Le réalisateur s’empare du conflit allégorique qui oppose l’individuation de la jeunesse (le peuple) aux valeurs morales inculquées de force par la génération précédente (le père symbolique de la nation). Outre le fait de montrer ce qui anéantit l’espoir d’élévation sociale des plus pauvres, le film recherche le ou les moyens de présenter l’esprit d’une nouvelle génération occidentalisée, et tentant d’affirmer son identité à travers des pratiques qui envahissent les espaces et la mise en scène. Il comporte les signes annonçant la nécessité de repenser le cinéma, les acteurs, les archétypes, les parcours et les structures narratives.

1.2.3. Une grammaire cinématographique pour s’affirmer face à l’ancienne génération

La Jeunesse aux pieds nus est un plagiat du film japonais *L’Innocence outragée*. Pour Brian Yecies et Shim Ae-gyung, la pratique récurrente du plagiat de films japonais a permis au cinéma coréen de s’imprégner de tendances internationales passant par le prisme de la jeunesse¹, et de s’emparer de ces sujets à son tour. Le choix du casting coréen est signifiant : le couple principal est campé par Shin Seong-il et Um Aeng-ran, les nouvelles icônes du cinéma de jeunesse². Um Aeng-ran – l’Audrey Hepburn coréenne³ – incarne souvent des jeunes filles pures et bien éduquées, vouées à se révolter au contact de garçons rebelles, souvent interprétés par Shin Seong-il⁴ – le James Dean coréen⁵ – à l’instar du Japonais Ishihara Yūjirō⁶. La jeunesse coréenne a des visages iconiques, signe de l’affirmation de cette catégorie sociale comme sujet de cinéma.

Le film montre une volonté d’appropriation des thèmes et préoccupations de la jeunesse sur le territoire. Le récit est adapté au contexte coréen, mais peu de changements sont effectués dans le scénario, au point que les dialogues sont quasiment tous identiques. Cependant, bien que certains plans du film soient cadrés à l’identique par rapport à la version japonaise, Kim Ki-deok ne s’est pas contenté de suivre le même découpage ni les mêmes cadrages, et semble avoir cherché de nouvelles formes d’expression.

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, op. cit., p. 96.

² Ils campent de nombreux rôles principaux du cinéma de jeunesse, notamment dans *The Classroom of Youth* (1963) de Kim Soo-yong, et *Private Teacher* (1963) de Kim Ki-deok.

³ Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, op. cit., p. 11.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, op. cit., p. 94.

⁶ Il s’agit du frère d’Ishihara Shintarō, l’auteur de *Season of the Sun*. Il se fait connaître en interprétant le rôle principal dans l’adaptation filmique de ce roman fondateur du mouvement *taiyōzoku*, et devient l’icône de la jeunesse japonaise. Il est souvent comparé à Elvis Presley, Humphrey Bogart ou James Dean pour sa *persona* de jeune rebelle, et ses récurrentes provocations à l’égard de l’ordre conservateur (Ann Sherif, *Japan’s Cold War: Media, Literature, and the Law*, New York, Columbia University Press, 2009).

Il semble avoir été inspiré par la Nouvelle Vague française, et plus particulièrement l'icône *À bout de souffle* de Jean-Luc Godard, dans le traitement de l'espace urbain, et la multiplication des références au cinéma occidental. Même si Brian Yecies et Shim Ae-gyung voient dans les plagiats des « versions localisées¹ » des *taiyōzoku*, reprenant simplement les thèmes et préoccupations de la jeunesse urbaine japonaise, les variations dans la mise en forme de *La Jeunesse aux pieds nus* par rapport à *L'Innocence outragée*, témoignent d'une volonté de s'écarter du modèle, sur les plans local, social, esthétique et stylistique.

Concernant le versant local, les deux auteurs évoquent des « lieux de tournage extérieurs, au cœur de Séoul, notamment des rues de la ville, des marchés de quartier et des bars² » spécifiques et reconnaissables par le public. Il y a aussi un parallèle à établir avec l'affirmation de la jeunesse dans le monde entier, à l'époque, et qui s'exprime dans la représentation des quartiers urbains. Les *taiyōzoku* avaient les quartiers de Shinjuku, Ginza et Roppongi, très prisés par les jeunes pour l'ambiance occidentale³, tandis que la Nouvelle Vague française avait fait de Paris « le corps urbain du cinéma », « un protagoniste des films, et sans doute le principal d'entre eux⁴ », selon Antoine de Baecque. Michel Marie mentionne que la ville est présentée à travers « les lieux que les auteurs [de la Nouvelle Vague] ont arpenté dès leur jeunesse⁵ », ce qui accentue la dimension autobiographique et autoréflexive des films. De même dans *La Jeunesse aux pieds nus*, on décèle, par contraste avec la version d'origine, un désir de faire vivre les espaces, et notamment Séoul.

En effet, même si dans *L'Innocence outragée* la ville est présente (quartiers phares mentionnés dans les dialogues), Tokyo reste une toile de fond reconnaissable. Kō Nakahira met l'accent sur l'expression des affects du personnage principal avec quantité de gros plans sur son visage, tandis que Kim Ki-deok privilégie les cadrages permettant de le saisir dans son environnement. Dans la version coréenne, on note une tentative de filmer les espaces à partir de cadrages parfois incongrus (obliques ou filmés derrière des éléments de décor), et des mouvements de caméra fluides et expressifs, absents de la version originale. Les personnages

¹ Brian Yecies, Ae-gyung Shim, *op. cit.*, p. 93, traduction personnelle de “localized versions”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “outdoor locations in Seoul, including recognizable city streets, neighborhood markets, and bars”.

³ Michal Dalio-Bul, “The Formation of ‘Youth’ as a Social Category in Pre-1970s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures”, *op. cit.*, p. 47.

⁴ Antoine De Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse* [1998], Paris, Flammarion, coll. « champs art », 2019, p. 136.

⁵ Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique* [Nathan, 1997], Paris, 4e éd. Armand Colin, coll. « focus cinéma », 2017, p. 88.

semblent tantôt faire corps avec la ville, s'insérer le long de ses allées, dans ses hauteurs ou ses entrailles, et tantôt en être exclus ou faits prisonniers par la composition du cadre.

Cet aspect est favorisé par les choix de casting. Dans la version japonaise, le juvénile Mitsuo Hamada arbore un physique de gringalet nerveux, dont le corps et le visage sont mobilisés au service d'un jeu très expressif, voire explosif. Sa gestuelle et ses expressions faciales exacerbées transpirent la colère et le défi envers toute forme d'autorité (Figure 111). La caméra est intégralement dédiée aux affects que le jeune homme extériorise à outrance. En revanche, dans la version coréenne, l'acteur Shin Seong-il est plus âgé, a un physique bien portant, et opte pour un jeu bien plus intensif et dans la retenue. Son corps est beaucoup moins agité que celui de Mitsuo Hamada, et son visage plus impassible. Les affects naissent d'une interaction faussement détachée du personnage avec son environnement, ce qui suggère un mal-être contenu qui exprime davantage le désespoir que la rage affichée par le Japonais.



Figure 111 : Le visage de Mitsuo Hamada est souvent filmé en gros plan, pour mettre en valeur des expressions faciales.

On peut comparer une même scène dans les deux films. Après l'humiliante séquence de l'entretien d'embauche, Du-su (Jirō dans la version japonaise) se réfugie dans son bar, où il est rejoint par Johanna (Mira). Furieux, le jeune homme la somme de partir, mais elle lui déclare ses sentiments. Il décide alors de se montrer abject, pour la pousser à le fuir, et la jeune femme quitte le bar en pleurant. Du-su / Jirō la suit, s'arrête dans l'encadrement de la porte, et, alors qu'elle disparaît au coin de la rue, hurle sur elle. Il pense être parvenu à la repousser, pour ne plus avoir à subir les conséquences de leur écart de classe, et s'effondre.

Le découpage de la scène est similaire dans les deux films : la jeune femme sort du bar en courant, le jeune homme apparaît sur le pas de la porte, et un plan le montre de face tandis qu'il hurle, et se décompose. La version japonaise se termine par un rapprochement sur le visage que Jirō enfouit brusquement dans son bras, tandis que la caméra s'éloigne de Du-su dont l'œil humide, sublimé par une contre-plongée, exprime la souffrance (Figure 112). Il n'est plus qu'une silhouette solitaire dans une ruelle sombre, dont le dos légèrement voûté exprime

le désarroi. Ainsi, la tristesse de Jirō est centrée sur son être, et s'exprime par la disparition de l'environnement au profit d'un corps et d'une gestuelle qui accaparent le cadre, tandis que c'est l'interaction entre Du-su et le monde qui exprime sa solitude et son impossibilité de trouver sa place. La caméra est assujettie à l'explosivité de Mitsuo Hamada, tandis qu'elle apporte une profondeur aux affects intériorisés de Shin Seong-il.



Figure 112 : La même scène dans les deux films ; à gauche, Mitsuo Hamada, à droite, Shin Seong-il.

La prégnance des espaces dans la version de Kim Ki-deok s'explique par sa propension à mettre en valeur la dimension sociale, à la fois dans la représentation des inégalités, mais également avec l'occidentalisation du pays, par rapport à son homologue japonais. En effet, la version japonaise ne présente pas de choix esthétiques visant à séparer visuellement le couple, seule une réplique (contre trois dans la version coréenne) mentionne le fossé entre leurs deux univers, les *yakuzas* ne trouvent pas de rédemption, et peuvent assister aux funérailles de Jirō, qui sont loin d'être aussi misérables que celles de Du-su. À l'instar du cortège de Johanna, celui de Mira est imposant, mais contrairement à Du-su, Jirō a droit à une modeste cérémonie traditionnelle, à laquelle assiste son clan.

Souhaitant souligner la critique sociale, Kim Ki-deok a opté pour des funérailles encore plus modestes : une unique charrette transporte le corps de Du-su, et personne n'assiste à son enterrement. Le plan précédant le recueillement des proches de Jirō devant son autel mortuaire fait étrangement écho à cette situation. Tandis que le jeune ami du défunt arrive en voiture dans les bidonvilles où se déroulent les funérailles, un homme traînant une charrette

traverse le plan (Figure 113). Kim Ki-deok semble avoir repris un élément du décor servant à signifier la pauvreté pour en amplifier le potentiel narratif. L'écart de classe entre les deux amoureux s'en trouve renforcé par l'opposition créée entre les voitures (symbole moderne de richesse) et la charrette (signe rural de pauvreté), ainsi que par la différence de densité de l'assistance. La séparation jusque dans la mort s'en trouve accentuée, Du-su est exclu du monde au point de n'avoir même pas droit à une cérémonie, ni personne pour le pleurer.



Figure 113 : Alors que l'ami de Jirō arrive en voiture, un homme traînant une charrette croise son chemin.

Une autre différence porte sur le traitement de l'occidentalisation. Certes, la version japonaise présente un univers urbain fortement occidentalisé, qui s'affirme par opposition aux architectures traditionnelles des *yakuzas* – portes coulissantes, sols en tatamis, et *kotatsu* (tables basses traditionnelles). À l'inverse, Tokyo présente des édifices modernes, avec des structures de métal et de béton, et une statue du *Penseur* de Rodin dans un arrière-plan. Mira vit dans une maison avec un étage, dort dans un lit et non sur un futon, les murs de sa chambre sont revêtus d'une tapisserie à fleurs, tandis que Jirō vit dans un minuscule appartement de bidonville. La modernité occidentale semble s'être fondue dans les paysages nippons, faisant coexister maisons traditionnelles, maisons occidentales et appartements.

Dans *La Jeunesse aux pieds nus*, Kim Ki-deok crée des décors plus vivants, et véritablement habités par les personnages, en multipliant les références occidentales, présentes sur des posters et des portraits qui ornent les murs. Le studio de Du-su est décoré à l'image de ses loisirs : posters de pin-up occidentales, de boxeurs et de stars hollywoodiennes, telles que Marilyn Monroe ou Burt Lancaster. Le cinéaste affiche sa volonté de les montrer en multipliant les angles de vue sur cet espace. Contrairement au morne appartement de Jirō, réduit à deux plans fixes différents, celui de Du-su est filmé à 360 degrés, à l'aide d'un panoramique horizontal suivant les déplacements du jeune homme, et dévoilant sur son passage les références qui peuplent son univers. La jeunesse coréenne est présentée à travers des habitudes de consommation. À l'inverse, les murs de *L'Innocence outragée* sont vides.

À cet égard, le film témoigne également d'une autoréflexivité du cinéaste, dans ses tentatives de repenser les formes par mimétisme avec l'Occident. Les décors semblent inspirés de ceux de Jean-Luc Godard, dans *À bout de souffle*, de même que Du-su rappelle le gangster français Michel Poiccard, avec son attitude parfois effrontée et misogyne. « Montre-moi tes seins », dit Du-su d'un air détaché à la fille du chef de gang, tandis que Michel demande nonchalamment à Patricia pourquoi elle ne se met pas toute nue. Les deux personnages prennent en charge une génération sexuellement plus libérée que la précédente, en multipliant des conquêtes dont ils finissent par se lasser. Il y a donc aussi un imaginaire consumériste dans les relations entretenues avec le sexe opposé.

Une séquence de *La Jeunesse aux pieds nus* tend à le signifier, en s'éloignant esthétiquement du modèle nippon, et en en détournant la signification. Il s'agit d'une scène au cours de laquelle Du-su se rend chez une voisine hôteesse de bar, commence à la séduire, mais change d'avis et prend congé. Vêtue d'une nuisette légèrement transparente, la jeune femme assise devant un miroir est en train de se refaire une beauté, lorsque son invité arrive. À droite de la coiffeuse, se trouve un lit sur lequel le jeune homme s'allonge négligemment dans les deux versions du film.

La version japonaise met l'accent sur le jeu de séduction entre les deux protagonistes, et l'érotisme de la scène. La couleur rouge, symbole de passion, domine la séquence, les gestes sont explicites, et Jirō n'hésite pas à attraper fermement la poitrine de l'hôteesse, dont l'intimité est offerte au spectateur à travers l'usage de plans rapprochés faisant ressortir ses lèvres rouges, et ses épaules dénudées. Dans la version coréenne, Du-su se montre plus tendre, plus séducteur que consommateur, et il ne touche que les mains et les épaules de sa partenaire (Figure 114). Il n'y a pas de gros plan, et le décor prend davantage d'importance.

La version coréenne rappelle une séquence d'*À bout de souffle* au cours de laquelle Michel rend visite à une ancienne conquête, à qui il vole de l'argent avant de s'en aller. Dans ladite scène, le jeune gangster arrive chez son amie alors qu'elle se prépare à sortir. La pièce se compose d'un lit situé à gauche, d'une table surmontée d'un miroir, et d'une armoire sur la droite, sur laquelle sont accrochées des photographies de la jeune femme en maillot de bain. Le mur est également orné de cadres présentant d'autres photographies de femmes. Pendant qu'ils discutent, elle choisit une robe qu'elle enfle tout en retirant sa chemise de nuit. La tête coincée dans sa robe, elle ne voit pas Michel lui dérober quelques billets, et le plan laisse apercevoir son dos nu, que le gangster regarde longuement avec convoitise. La séquence est

rythmée par un air de *jazz*, qui entre en résonance avec les nombreux *jumpcuts* et faux raccords que comporte la scène, et qui ajoutent du dynamisme à la banalité.



Figure 114 : Jirō / Du-su rendant visite à une voisine hôtesse.

La ressemblance entre les deux séquences réside principalement dans l'atmosphère créée par le décor, la disposition des objets, et le jeu de séduction sans réelle finalité auquel s'adonnent les protagonistes. Contrairement à *L'Innocence outragée*, la copie coréenne remplit les murs de pin-up occidentales (Figure 115). Le décor ressemble à la chambre que visite Michel Poiccard, et correspond à l'univers de la jeune femme : cosmétiques, vêtements glamours, et sensualité que souligne un air de *jazz* plus lent que celui d'*À bout de souffle*. La version nippone est axée sur les pulsions sexuelles, la coréenne présente davantage la jeunesse à travers l'insouciance, l'individualisme, l'ennui et une insatiable quête de distraction : « J'ai besoin de m'amuser. Aide-moi à vraiment m'amuser », lance Du-su à l'adresse de la jeune hôtesse, suggérant qu'il n'est venu que pour passer le temps.



Figure 115 : Les chambres de *La Jeunesse aux pieds nus* (à gauche) et d'*À Bout de souffle* (à droite).

Kim Ki-deok a insufflé à la séquence plagiée un nouvel esprit, potentiellement inspiré par le film de Jean-Luc Godard. Comme l'affirme Robert Daudelin :

Face à *À bout de souffle*, le cinéphile de 1960 faisait l'expérience de la liberté, d'un cinéma effrontément libre ! Cette liberté, je crois qu'elle se résume dans un mot : désinvolture. [...] Tout est ici permis : l'écran est un monde de formes en mouvement et c'est au spectateur que revient la tâche de réorganiser l'équilibre, l'harmonie de ces formes¹.

La séquence du film de Godard est ponctuée de *jumpcuts* et de faux raccords – signes parmi d'autres d'une remise en cause de la grammaire classique du cinéma, et de la prise de liberté à l'égard des codes de l'ancienne génération – que l'on ne retrouve pas dans *La Jeunesse aux pieds nus*. La séquence coréenne, linéaire et lisse, contient très peu de montage, mais tout se passe comme si le cinéaste avait puisé dans l'esprit désinvolte et insolent de la Nouvelle Vague, pour revisiter plus librement le film plagié. À l'instar du réalisateur français qui « amplifie et explicite les références américaines² », Kim Ki-deok les multiplie à travers des décors qui mettent en abyme l'autoréflexivité stylistique. Son geste montre à la fois la nécessité de se distinguer (de l'ancien colon japonais, de l'Occident, et en tant que cinéaste que les conditions de production contraignent) et de s'intégrer dans les nouvelles préoccupations cinématographiques internationales.

Il fait se fondre deux trajectoires avec la dimension tragique du mélodrame coréen : celles de gangsters flâneurs, amoureux ou obsédés par une fille avec laquelle ils fuient, et des parcours qui s'achèvent dans la mort. Patricia trahit Michel, qui se fait abattre par la police, tandis que Du-su et Johanna se suicident ensemble, mais les vivants perpétuent leur séparation. En créant sa propre représentation de la jeunesse, Kim Ki-deok revisite les modes de consommation culturels populaires venus de l'Occident (sport, cinéma, musique), mais reste influencé par l'héritage coréen, avec l'exacerbation du *pathos* passant par la rhétorique de l'excès appliquée aux inégalités. Il puise dans d'autres cinémas, du Japon à la France, pour mieux représenter la nouvelle génération comme l'allégorie d'un peuple soumis à une autorité et un paradigme immuables, contre lesquels celui-ci peine à se rebeller.

1.3. *Les multiples passations de Confession of an Actress (1967)*

Trois ans plus tard, Kim Soo-yong affirme un désir de renouveau cinématographique en mettant frontalement en scène la passation d'une génération d'acteurs (et de réalisateurs) à

¹ Robert Daudelin, « À bout de souffle : 50 ans déjà... », *24 images*, n° 148, septembre 2010, p. 41.

² Michel Marie, *La Nouvelle Vague, une école artistique*, *op. cit.*, p. 51.

une autre, avec *Confession of an Actress* (1967). L'intrigue se déroule dans le milieu du cinéma, et les acteurs et actrices y jouent leur propre rôle. Dans la diégèse, Kim Jin-gyu (*Une Balle perdue, La Servante*) est un acteur dépassé, une ancienne légende dont l'industrie du cinéma ne veut plus. Il découvre qu'il a une fille cachée, âgée de vingt ans, que sa défunte amante et ancienne partenaire de jeu avait laissée pour morte, car conçue avant leur mariage, et donc illégitime. Il décide d'en faire une grande actrice, et devient le mentor de la jeune Nam Jeong-im dont le film met en scène l'avènement.

La jeune actrice enchaînera environ deux cents films en quinze ans, « dont quarante-six sur la seule année 1967¹ », selon Bastian Meiresonne, soit l'année de *Confession of an Actress*, d'où une brûlante contemporanéité. Avec les actrices Moon-hee et Yoon Jeong-hee, Nam Jeong-im fait partie de la « troïka », terme de journalistes des années 1960 pour désigner les trois actrices les plus en vogue² ayant émergé grâce au cinéma de jeunesse.

Kim Soo-yong livre une œuvre de fiction autoréflexive, dans laquelle il montre le fonctionnement de l'industrie du cinéma, son évolution et ses limites, tout en faisant la promotion du *star system*. Il met en scène le déclin inexorable d'une ère cinématographique idéalisée, et le changement des modalités de représentation. Cela passe par une évidente autoréflexivité, des discours sur le modèle économique et industriel, et un brouillage de la linéarité du récit semant la confusion entre les différents niveaux de fiction. Le cinéaste invite le public à accepter ce nouveau paradigme, et à faire le deuil de l'ancien cinéma.

1.3.1. Un film sur le cinéma coréen

Le générique d'ouverture du film dévoile d'emblée la proposition thématique du film. Le paratexte³ apparaît sur un fond uni sur lequel sont collées des photographies d'acteurs et actrices coréens, mais aussi occidentaux. Les visages de Kim Jin-gyu, Shin Seong-il, Han Seong, Nam Jeong-im ou Hwang Jeong-soon alternent avec ceux de John Wayne, Nathalie Wood, Kim Novak, James Stewart ou Jean-Paul Belmondo. Le générique place les interprètes locaux au même niveau que les icônes du cinéma occidental, leur conférant une égale importance dans l'imaginaire cinéophile. Enfin, le paratexte nous apprend que le film est sponsorisé par la Korea actor's school, ce qui témoigne de sa vocation à promouvoir le *star system* coréen.

¹ Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, *op. cit.*, p. 11.

² *Ibid.*

³ Nous appliquons et adaptions au cinéma la définition du paratexte de Gérard Genette, dans *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, *op. cit.*, p. 10. Nous faisons donc référence aux informations telles que le titre du film, les noms des acteurs, des techniciens, du réalisateur et des producteurs.



Figure 116 : Le générique d’ouverture mélange des vedettes du cinéma coréen avec des vedettes des cinémas occidentaux.

Il mêle en outre des figures d’Hollywood avec celles de la Nouvelle Vague française, annonçant la notion d’héritage, et la persistance de modèles passés dans le présent. Les « Jeunes Turcs » français ont revendiqué l’influence de grands cinéastes américains (Alfred Hitchcock, John Ford ou Howard Hawks) auxquels ils rendent hommage dans leurs travaux¹, et la plupart des visages sont ceux d’acteurs ayant joué dans leurs films, alors que s’y intercalent des vedettes coréennes.

La présence d’icônes occidentales au générique d’un film dont elles sont absentes constitue, en terme de citation, ce que Laura Mulvey nomme des « anomalies² », parce qu’elles « détournent le spectateur de la logique interne du texte, de sa narration manifeste pour l’orienter vers d’“autres explications” [...] renvoyant à une autre histoire, latente, des changements qui avaient envahi et envahissaient le cinéma³ ». Le générique affiche donc un désir d’inscrire la Corée du Sud dans l’histoire plus large du cinéma. Il est intéressant de noter que c’est le cinéma de jeunesse qui contribue au *star system* des années 1960, et Bastian Meiresonne remarque que ces films sont souvent « inspirés des productions américaines⁴ ».

¹ Antoine De Baecque, *La Nouvelle Vague. Portrait d’une jeunesse*, op. cit., p. 24.

² Laura Mulvey (“*Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and Its Story of Cinema: a ‘Fabric of Quotations’”, *Critical Quarterly*, vol. 53, 2011, p. 226) emprunte le concept d’anomalie intertextuelle à Mikhail Iampolski (*The Memory of Tiresias. Intertextuality and Film*, San Francisco and Los Angeles, University of California Press, 1998).

³ *Ibid.*, traduction personnelle de “direct the spectator away from the internal logic of the text, its manifest narrative, and towards ‘other explanations’ [...] relating back to a latent, other story of the changes that had overtaken and were overtaking the cinema”.

⁴ Bastian Meiresonne, « Étoiles des toiles : vedettes du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, op. cit., p. 11.

La nouvelle génération entend renouveler l'image de l'industrie en essayant à son tour de s'inscrire dans le sillage des États-Unis et de l'Europe.

Rappelons que le cinéma coréen des années 1960 est marqué par l'intensification de son industrialisation, puisque c'est l'une des critiques du film, et par l'apparition d'une nouvelle génération d'acteurs et de réalisateurs. *Confession of an Actress* offre plusieurs séquences dénonçant la logique de rentabilité, par exemple lorsque la jeune Nam Jeong-im tourne pour la première fois dans un film sans répétition préalable, par manque de temps. Elle échoue à ses premières prises, et le producteur s'emporte à cause du prix des pellicules gaspillées.

Un *flashback* montre que ces contraintes pesaient déjà à l'époque où Kim Jin-gyu était célèbre. Alors que Jeong Mi-young, la partenaire enceinte de l'acteur, est hospitalisée pour une maladie, le producteur insiste pour la remplacer au milieu du tournage. Kim Jin-gyu s'y oppose, affirmant que « les producteurs ne sont pas des marchands, ce sont des artistes », soulignant la nature du conflit entre les logiques productivistes et artistiques. Deux décennies plus tard, le film montre que les finances ont pris le dessus sur la création.

L'évolution du cinéma – et le déclin d'un modèle désuet – est également mise en scène avec la recherche d'acteurs plus adaptés aux nouveaux rôles des films de jeunesse. Une séquence montre ainsi un conflit entre un réalisateur et un producteur concernant le choix de l'actrice principale. Le producteur recommande une actrice connue, mais le cinéaste recherche un visage juvénile, en adéquation avec le rôle. Le premier cherche à limiter la prise de risque économique, et à gagner du temps, tandis que le second défend la cohérence de son œuvre. Kim Soo-yong fait encore référence à la pression productiviste exercée sur le processus créatif. Un renouveau s'impose, mais les conditions économiques y sont peu favorables.

C'est alors que Kim Jin-gyu surgit dans le bureau du producteur, et propose de recruter sa fille. Il ne mentionne pas leur lien de parenté – la jeune fille elle-même ignore l'identité de ses parents biologiques –, mais leur promet une actrice ayant « la même apparence et [...] la même voix que la défunte Jeong Mi-young ». Le réalisateur et le producteur sont convaincus, parce que ce nouveau visage en rappelle un autre, issu d'un âge d'or passé. À cet égard, Nam Jeong-im représente le compromis idéal, permettant de faire coexister présent et passé, et s'inscrivant dans une histoire du cinéma coréen, et une lignée d'acteurs.

C'est enfin à travers la forme filmique que s'amorcent les changements. À plusieurs reprises, Kim Soo-yong brouille les temporalités et les niveaux de mise en fiction. La plupart des personnages portent les noms de scène des acteurs qui les interprètent (Kim Jin-gyu, Nam Jeong-im, Hwang Soo-yeong), mais malgré cet ancrage dans la réalité, le film reste une

fiction. Par exemple, Kim Jin-gyu n'est pas le père de Nam Jeong-im, mais leur lien de parenté dans le film sert un propos centré sur la filiation.

De même, plusieurs passages sèment la confusion entre le film de Kim Soo-yong et des séquences de films tournées dans la fiction. Dès le début de l'intrigue, Kim Jin-gyu erre en ville, et tombe sur un tournage en pleine rue. Il s'arrête pour regarder, quand une caméra posée sur des rails de travelling s'avance vers lui. Le plan est filmé de son point de vue, et la caméra s'approche très près de l'écran, brisant le pacte fictionnel en donnant l'impression que le spectateur est filmé en même temps que l'acteur. Le plan suivant – un contrechamp, et un travelling avant – souligne l'expression stupéfaite de Kim Jin-gyu (Figure 117). Les dernières images basculent à nouveau sur la caméra, dont l'objectif s'approche tellement de l'écran qu'il en accapare tout le cadre.



Figure 117 : Le champ-contrechamp entre Kim Jin-gyu et la caméra.



Figure 118 : À gauche, *Le Mépris*, à droite, *Confession of an Actress*.

Ce passage rappelle le générique d'ouverture du *Mépris* de Jean-Luc Godard (1963), qui montre le tournage d'un plan en travelling latéral sur l'actrice Brigitte Bardot. La voix de Jean-Luc Godard énumère les éléments du paratexte, et conclut par une citation qu'il attribue – faussement – à André Bazin : « le cinéma substitue à notre regard un monde qui s'accorde à nos désirs », puis « *Le Mépris* est l'histoire de ce monde », annonçant que le film traitera du cinéma, et la caméra se tourne alors vers le spectateur (Figure 118). À l'instar de la fausse citation, qui suggère une réflexion sur notre rapport aux imaginaires que crée le cinéma et à la

recréation du monde *via* le *medium* filmique, l'intrusion de la caméra dans l'espace extradiégétique brouille la frontière entre fiction et réalité.

Il est difficile de savoir si la séquence de *Confession of an Actress* est une reprise volontaire du générique du *Mépris*, mais le dispositif est employé au service d'un message similaire. Il vise à interroger la création filmique, et la portée des mondes recréés dans une histoire plus large des images. Ainsi, l'échange de regards entre Kim Jin-gyu et la caméra déclenche une image-souvenir dans laquelle l'acteur se remémore la scène d'une version de la légende de Su-il et Sun-ae¹, qu'il avait interprétée avec sa partenaire décédée.

Le souvenir est altéré par l'imbrication anachronique de strates temporelles. La diction solennelle et théâtrale des acteurs inscrit la performance dans les années 1930-40, et rappelle même celle des *pyeonsa* de l'époque du cinéma muet, alors que l'image est en couleur². Cécile Sorin observe que rompre la fluidité temporelle au moyen d'anachronismes « revient à s'attaquer à la ressemblance entre le film et le réel », et que les références « renvoyant à des films passés inscrivent le film dans une continuité temporelle qui n'est plus celle du récit mais de l'histoire du cinéma³ ».

La séquence ne laisse apparaître aucun dispositif de tournage, et reste donc teintée de la subjectivité de Kim Jin-gyu, qui mêle la fiction et sa perception d'un tournage ayant eu lieu vingt ans auparavant. Il n'y a aucune trace du dispositif créatif, ni caméra, ni réalisateur, ni technicien dans le champ, mais seulement le fragment d'un film fictif, joué dans un plan-séquence. Le souvenir de Kim Jin-gyu passe par le filtre nostalgique d'une séquence de cinéma anachronique, dans laquelle il se perçoit à la troisième personne, et que la couleur revivifie. Sa mémoire – sa vie – est entrelacée avec la mémoire d'un cinéma sur le déclin. Comme l'analyse Laura Mulvey, « la citation dans *Le Mépris* [...] permet un commentaire élégiaque sur le déclin d'un type de cinéma tout en en célébrant un autre, le style que Godard a lui-même développé dans le contexte de la Nouvelle Vague française⁴ ». C'est précisément ce qu'indique la séquence du souvenir de l'acteur dépassé qu'incarne – et que devient – Kim Jin-gyu : l'idéalisation d'un âge d'or déclinant à mesure qu'émerge un nouveau paradigme.

¹ Nous en avons évoqué plusieurs, dont *Un rêve profond* (1920) de Kim Do-san et *Su-il et Sun-ae* (1926) de Lee Kyeong-son.

² Rappelons que, dans le cinéma coréen, le technicolor est utilisé pour la première fois en 1958.

³ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 210.

⁴ Laura Mulvey, “*Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and Its Story of Cinema: a ‘Fabric of Quotations’”, *Critical Quarterly*, *op. cit.*, p. 227, traduction personnelle de “Quotation in *Le Mépris* [...] enables an elegiac commentary on the decline of one kind of cinema while celebrating another, the style that Godard had himself developed within the context of the French New Wave”.

D'autres séquences tendent à supprimer la frontière entre le monde extra-diégétique, la fiction, et les fictions dans la fiction, et à perturber la linéarité du récit. Ainsi, la rivale de Nam Jeong-im, très jalouse, incarne son antagoniste dans le film qu'elles jouent. Lorsqu'elle découvre qu'elle n'aura pas le rôle principal, surgit une violente séquence où elle fait battre l'actrice et son partenaire, avant de les jeter du haut d'une falaise. On entend alors une voix masculine dire « Coupez ! », et l'on comprend que cette escalade de violence n'est qu'une fiction dans la fiction, permettant d'exorciser une grande colère. De plus, la confusion est entretenue par le fait que les personnages des différents films dans le film portent, eux aussi, les noms de scène des acteurs. S'établit une relation d'entr'appartenance, où les acteurs ne se contentent pas d'incarner des personnages, mais où les personnages tracent une histoire de leurs carrières au cinéma.

Laura Mulvey affirme encore que « la citation est un dispositif formel clé du modernisme, qui fragmente la cohésion d'un texte et perturbe les formes traditionnelles de lecture en introduisant d'autres couches à une structure linéaire¹ ». En ce sens, ce film offre un geste moderne grâce à son autoréflexivité, permettant d'interroger les représentations du passé et du présent, et l'histoire des acteurs à travers leurs personnages. Dans *Confession of an Actress*, Kim Soo-yong présente un monde dans lequel la vie, la mémoire et le cinéma se confondent, créant un réseau d'images imbriquées les unes dans les autres, et dessinant une histoire organique du *medium*. Cependant, c'est le mélodrame qui donne vie à l'allégorie de l'héritage et de la transmission, avant de mettre symboliquement à mort un paradigme révolu et prêt à céder sa place.

1.3.2. Un film sur la transmission de flambeau

Le film est en effet travaillé par une dialectique du nouveau et de l'ancien, qui sous-tend un déséquilibre du monde, dont la restauration passe par le compromis providentiel que représente Nam Jeong-im, et dont l'identité s'accorde avec les deux paradigmes opposés et superposés. Elle est la fille de deux acteurs célèbres, mais représente la nouvelle génération. Pour mieux saisir la transition liée à la notion de succession, il faut analyser les trajectoires croisées de Kim Jin-gyu et de sa fille. À partir des deux protagonistes, le réalisateur construit une allégorie de l'évolution du cinéma, passant par la nostalgie, la transmission d'un héritage, et la mort symbolique d'une ancienne matrice.

¹*Ibid.*, p. 225, traduction personnelle de "quotation is a key modernist formal device, fragmenting a text's cohesion, disrupting traditional forms of reading by introducing other layers to a linear structure".

La première partie du film constitue la déploration nostalgique d'un âge d'or du cinéma sur le déclin. La séquence d'exposition montre Kim Jin-gyu errant dans les rues animées de Séoul, et expose sa situation en voix-off : « Autrefois, j'étais acteur. Quand je riaais, tant de gens riaient avec moi. Quand je pleurais, ils pleuraient aussi avec moi. [...] J'étais une grande star. [...] Je n'ai maintenant nulle part où aller, est-ce que je suis condamné à vivre dans la gloire du passé ? ». Sur son chemin, trois enfants l'aperçoivent : « Mon oncle m'a dit que c'était un acteur [...] comment un acteur peut-il avoir l'air si miteux ? ». C'est ensuite au tour de trois adolescentes : « Ce ne serait pas Kim Jin-gyu ? Comment peut-il être aussi négligé ? Ma mère a toujours été une grande *fan* de lui. [...] Il est devenu si vieux. Même une bouteille vide a plus de valeur qu'un acteur oublié qui ne vaut rien ! ».

Tout renvoie l'acteur à sa gloire perdue. La fin précoce de sa carrière a rompu le cours de sa vie, désormais réduite à un présent hanté par le passé prestigieux. La première partie du film présente un discours conservateur, et tout se passe comme l'affirme Svetlana Boym : « Le passé, pour le nostalgique conservateur, est une valeur pour le présent ; le passé n'est pas une durée, mais un instantané parfait¹ ». La vie de Kim Jin-gyu se résume à cet « instantané parfait » que constitue le cinéma classique, elle est figée dans une image sans avenir, qui a pris fin avec l'âge d'or. Le cinéaste met en abyme la transition générationnelle, et s'interroge sur ce qu'il adviendra de cet idéal, après l'ère glorieuse de Kim Jin-gyu.

C'est cette incertitude quant à l'avenir du cinéma que traduit la fréquente errance de l'acteur tout au long du film. En effet, Kim Jin-gyu n'a pour foyer qu'une petite auberge, et passe son temps à déambuler, s'arrête occasionnellement dans des cafés, et repart. De nombreux travellings horizontaux suivent les déplacements de l'acteur que l'échelle de plan rapproché isole des espaces traversés, rappelant l'errance finale du personnage de Cheol-ho, qu'il incarnait dans *Une Balle perdue*. La mise en scène spatiale affiche donc une rupture du lien sensori-moteur chez le personnage, et montre la désorientation d'un homme piégé dans la recherche d'un passé idéal mais inaccessible. À l'image du cinéma désuet qu'il représente, Kim Jin-gyu n'est plus qu'une présence qui hante le présent.

Les retrouvailles inattendues avec sa fille donnent subitement du sens à sa vie. La ressemblance de Nam Jong-im avec sa défunte mère laisse penser à la survivance d'une époque révolue, à laquelle Kim Jin-gyu souhaite rendre un souffle de vie. En faisant de sa fille

¹ Svetlana Boym, *The Future of Nostalgia* [version numérique], New York, Basic Books, 2001, p. 91, traduction personnelle de "The past for the restorative nostalgic is a value for the present; the past is not a duration but a perfect snapshot".

une actrice, il espère transmettre un héritage, et voit simultanément l'opportunité de revivre son apothéose par procuration : « Je pense à ma jeunesse et aux rêves perdus que l'on pourrait également y trouver », écrit-il à la fin d'une lettre adressée à sa fille.

Après les premiers échecs de Nam Jeong-im, c'est par voie épistolaire que Kim Jin-gyu s'adresse à sa fille, et la conseille sur le jeu d'acteur. C'est dans l'ombre qu'il façonne celle qui lui permettra de revivre sa gloire passée, et réciproquement, le passé doit s'effacer pour laisser place au présent. La transmission est un succès, le premier film de Nam Jeong-im est salué par le public, et le soir de l'avant-première, une fête est organisée en l'honneur de l'actrice. C'est durant la cérémonie que l'on assiste au croisement allégorique du classique et du moderne, et plus précisément lors d'une danse entre le père et la fille, faisant tourbillonner au même rythme passé et présent, qui coexistent temporairement, le temps d'une chanson.

Selon Françoise Zamour, la chanson rend possible cette coprésence dans le mélodrame : « Transcendant la fragmentation des espaces cinématographiques et des temporalités diégétiques, la chanson [...] parvient à fonctionner comme lien, qui rassemble dans la même émotion les protagonistes et les spectateurs, comme elle relie les vivants et les morts de la diégèse¹ ». En effet, dans cette séquence, la chanson débute de façon extra-diégétique, puis sert de support musical pour la danse. Elle parvient à réunir simultanément temps de la narration et temps du récit, fiction et réalité, passé et présent, père et fille, acteurs et personnages, mais aussi ancien et nouveau cinéma.

Pourtant, les paroles du thème « Confession of an Actress » rendent la symbiose impossible, elles disent à quel point la jeune femme a attendu son père, mais aussi l'ambivalence affective de ces retrouvailles, entre souffrance et bonheur. Il y a, dans le texte, l'idée d'un écart impossible à combler avec le souvenir – l'« instantané parfait » de Svetlana Boym – auquel il est impossible d'accéder de façon tangible. Les deux êtres ne pourront jamais véritablement être réunis, parce qu'ils appartiennent à deux époques différentes. Le chant se conclut sur l'impuissance du père à révéler son identité à sa fille, creusant encore l'écart qui les sépare.

La mise en scène confirme ce discours. Alors qu'ils sont chacun à une extrémité opposée de la pièce, Nam Jeong-im traverse l'assemblée, et choisit son père pour ouvrir le bal, déclinant les nombreuses invitations des notables. La danse, qui débute au moment où est chantée la phrase « Pourquoi ne m'as-tu pas dit "Je suis ton père" ? » a une connotation œdipienne. L'embarras du père, conscient de l'ambiguïté de la situation, contraste avec

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 234.

l'attitude de la fille, prête à suivre son mentor au bout du monde. Lorsqu'elle essaie de savoir s'il y a une « Madame Kim », il parvient à interrompre ce moment délicat, en lui demandant de le rejoindre plus tard. La séquence tend à signifier que cette coexistence temporelle est une anomalie, le passé étant censé céder sa place au présent.

Kim Jin-gyu le comprend, et décide de retourner dans l'ombre, en se dépouillant de tout ce qui lui reste pour le confier à sa fille. Il vide son compte bancaire, et lui offre un appartement avant de disparaître. La passation faite, il peut sereinement s'effacer, réaffirmant ainsi sa paternité en regagnant, par la disparition, le passé auquel il est censé appartenir. Suite à ces événements, il tombe malade, comme si l'accomplissement de la passation lui permettait de quitter le monde en paix.

C'est ce vers quoi tend la conclusion du film. Le temps a passé, et Nam Jeong-im est devenue l'une des vedettes les plus populaires de son époque, tandis que la maladie de Kim Jin-gyu s'est aggravée. La jeune femme qui souhaite retrouver son bienfaiteur pose un ultimatum aux producteurs : elle veut jouer un film avec Kim Jin-gyu, sinon elle arrête tout. Apprenant la nouvelle, l'acteur déchu n'a pas d'autre choix que de réapparaître. Il interprètera le père malade de Nam Jeong-im, dans un film réalisé par Kim Soo-yong, lequel met en abyme son propre film. La scène tournée s'inscrit dans le prolongement de *Confession of an Actress*, et montre les poignantes retrouvailles d'un père et de sa fille.

La scène montre Nam Jeong-im se jetant dans les bras de son père, alors que la maladie emporte le vieil homme. La jeune femme s'effondre sur le corps du père qu'elle vient de perdre une deuxième fois, quand l'habituel « Coupez ! » du réalisateur retentit. Après un bref moment d'euphorie générale, l'équipe s'aperçoit que Kim Jin-gyu est véritablement décédé pendant le tournage. L'actrice Hwang Jeong-soon, qui avait promis à l'acteur de ne pas dévoiler le secret de sa paternité de son vivant, révèle alors la vérité à Nam Jeong-im, laquelle s'effondre à nouveau sur le corps d'un père qu'elle a tant cherché.

Cette séquence brouillant les frontières entre les différents niveaux de fiction constitue une allégorique transition entre un ancien et un nouveau cinéma, après un dernier moment de symbiose. Littéralement rattrapé par le présent, le passé cède sa place avec la mort symbolique du père aux niveaux diégétique et extra-diégétique. Une icône vieillissante du cinéma classique s'est éteinte devant la caméra, au terme de son dernier film. Le cinéma coréen est témoin de la mort d'un âge d'or qu'il conserve en mémoire, et de sa propre transformation qu'il enregistre.

La dernière séquence le confirme, lorsque Nam Jeong-im se recueille sur la tombe de son père, et lui apporte les récompenses obtenues pour le film tourné ensemble. L'une des répliques adressées en voix-*off* au défunt acteur est explicite : « Même avec le passage du temps, ton nom restera gravé dans les mémoires. Tu es mort au moment où nous nous sommes rencontrés. Je promets de devenir une grande actrice, et de suivre tes traces ». La première phrase souligne l'immortalité de la star du passé, grâce à la mémoire cinéphile. La deuxième évoque la disparition inévitable d'un ancien paradigme cinématographique avec l'apparition d'une nouvelle génération. La dernière partie de la réplique annonce la poursuite historique d'un héritage, qui fera perdurer la mémoire de cet âge d'or.

L'usage du mélodrame, couplé à la confusion entre les différentes strates de la fiction, permet à Kim Soo-yong de réunir une communauté de personnages, d'acteurs et de spectateurs au moyen d'un partage affectif centré sur la perte et la nostalgie. Il invite le spectateur à déplorer la mort d'un âge d'or, mais également à accepter sa disparition en soulignant l'existence d'un héritage dont il met en scène la passation. À l'instar de Svetlana Boym, Kim Soo-yong fait la démonstration qu'« il n'y a pas de mur au bout du passage rappelant les décombres du passé, mais un verre réfléchissant, un écran pour une beauté éphémère, une illumination profane. Un hommage aux nostalgiques modernes¹ ». En d'autres termes, le cinéma coréen ne s'éteindra pas avec la disparition des modèles, parce que cet âge d'or reste définitivement inscrit dans l'A.D.N. de sa relève.

Pour terminer, l'avènement de la jeunesse comme sujet de films répond à un désir de se détacher des conventions, ce qui s'accompagne de changements esthétiques et thématiques. Les films analysés permettent d'observer la progression d'une transcendance des formes filmiques imposées, en reniant le carcan d'une industrie censurée. *The Classroom of Youth* détourne les caractéristiques du mélodrame familial, retournant l'antagonisme entre l'ancien et le nouveau régime pour présenter le pouvoir autoritaire (parents) comme ennemi du peuple (enfants). *La Jeunesse aux pieds nus* remet en question les illusoire rêves d'ascension promis par le capitalisme, et ouvre un espace d'affirmation pour une jeunesse représentant le peuple à partir d'une réappropriation des cinémas modernes qui émergent dans le reste du monde. *Confession of an Actress* met en scène le désir de renouveau formel à travers la transition générationnelle à l'intérieur du monde du cinéma, l'espace matriciel où s'élaborent les

¹ Svetlana Boym, *op. cit.*, p. 66, traduction personnelle de "There is no wall at the end of the passage reminding us of the wreckage of the past, but a reflective glass, a screen for transient beauty, a profane illumination. An homage to modern nostalgics".

tensions sous-jacentes. Il permet d'imaginer la fin apaisée d'un classicisme corseté par l'idéologie, en montrant que le passé ne s'efface pas en s'éteignant, mais détient la capacité de résonner dans le présent qui en hérite.

Dans ces trois représentations du conflit entre l'ancienne et la nouvelle génération, le mélodrame chemine. Dans *The Classroom of Youth*, il constitue un espace de conflit, permettant d'extérioriser des affects avec violence (les gifles, l'orage). Dans *La Jeunesse aux pieds nus*, on constate un désespoir et une impuissance dans une société sans avenir. Dans *Confession of an Actress*, le mélodrame orchestre une rupture apaisée en racontant simultanément l'histoire d'une disparition et d'une survivance dans la transmission. Il exprime l'ambivalence affective de la nostalgie que sous-tend la douleur de la perte d'un âge d'or, mais également l'euphorie de l'héritage offert aux successeurs, et qui lui assure une pérennité malgré les changements que les cinéastes souhaitent préparer.

Toutefois, l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes, d'acteurs, d'actrices et de spectateurs ne définit pas à lui seul un potentiel renouvelé. En effet, en parallèle du très populaire cinéma de jeunesse de l'époque, les films littéraires constituent un terrain d'expérimentation fertile pour repenser les modes de représentation. Soutenus par la critique, les cinéastes profitent de cet espace pour imiter les innovations formelles des nouvelles vagues européennes, afin de fonder un cinéma capable de se démarquer dans les festivals internationaux. Il convient d'analyser les apports et appropriations esthétiques de cette courte période (1966-69) au cours de laquelle les films littéraires sont récompensés par le gouvernement. Par la suite, nous verrons que la conjonction du cinéma de jeunesse et des films littéraires – deux genres qui tendent à la libération des formes – donnera naissance à une contre-culture cinématographique des années 1970.

2. *Le lyrisme des films littéraires : prémices d'une forme moderne ?*

Comme indiqué plus haut, les films littéraires sont encouragés par le gouvernement dès 1963. La catégorie regroupe des adaptations cinématographiques d'œuvres littéraires, mais également des films dits « de qualité », car susceptibles de promouvoir la culture coréenne à l'international. Ces films ont donné l'opportunité aux cinéastes indépendants d'explorer les potentialités expressives du *medium*. Outre l'enquête historiographique menée par Brian Yecies et Shim Ae-gyung, dans *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, qui nous a permis de définir les caractéristiques du genre, il existe peu d'études le concernant.

Le producteur Ho Hyönc'h'an décrit *Seaside Village (Gaetmaeul, 1965)* de Kim Soo-yong comme une œuvre décrivant la vie des personnages « d'une façon lyrique par de belles images¹ », quand l'auteur An Pyöngsüp évoque le « lyrisme de Kim Soo-yong et de Lee Man-hee [qui] affranchit le cinéma coréen du réalisme à l'ancienne² ». Toutefois, aucun des deux ne précise ce qu'il entend par « lyrisme », mais parmi les œuvres qu'évoque An Pyöngsüp, les films que sont *Late Autumn (Manchu, 1966)* de Lee Man-hee et *Mist (1967)* de Kim Soo-yong sont particulièrement saillants.

Cho Jun-hyoung les cite également comme des représentants de « la naissance du modernisme sud-coréen avec leurs dialogues sobres, l'accent mis sur le rythme des images et la mise en avant de la subjectivité interne des personnages³ ». Sa description, plus détaillée, informe sur le caractère novateur des œuvres. Ainsi, ce que Ho Hyönc'h'an et An Pyöngsüp entendent par « lyrisme », et que Cho Jun-hyoung décrit comme une esthétique épurée et centrée sur la psyché des personnages constitue peut-être l'une des clés de cette « modernité ». Pour mieux saisir ce que ces films mettent en jeu, il faut donc interroger la notion de lyrisme.

Dans le dictionnaire *Arts et émotions*, le chercheur en littérature Antonio Rodriguez affirme que « l'écriture lyrique vise à faire sentir et ressentir des émotions sans passer par le récit ni par l'argumentation. Elle offre une incarnation textuelle de la vie affective dans une dynamique du rythme, de la prosodie et de la figuration métaphorique⁴ », mais implique également une logique participative de la part du lecteur / spectateur. Il précise plus loin que, « au-delà de la poésie, la configuration lyrique se retrouve dans d'autres arts : opéra, peinture, arts de l'image⁵ ». Transposée au cinéma, la définition résonne avec les propos de Cho Jun-hyoung relatifs à la modernité cinématographique coréenne, où l'on retrouve les questions de rythme, et de l'intériorité des personnages à travers la subjectivité et les affects.

Dans sa thèse de doctorat intitulée *Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, Agnès Perrais précise que le lyrisme ne se réduit pas aux « belles images » : « Ce n'est pas parce qu'il y a un souffle émotionnel et une recherche de la beauté plastique qu'il y a lyrisme. [...] Souvent, lorsque l'on parle de lyrisme il y a l'idée d'un effet de plénitude sensible produit par une composition harmonieuse, qu'il s'agisse de déploration

¹ Hyönc'h'an Ho, « Les cinéastes de 1945 aux années 1960 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 53.

² Pyöngsüp An, « L'évolution du cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 45.

³ Jun-hyoung Cho, « A Brief History of Korean Cinema », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 46, traduction personnelle de « the birth of South Korean modernism with their restrained dialogue, emphasis on the rhythm of the images, and the foregrounding of internal subjectivity in the characters ».

⁴ Antonio Rodriguez, « Lyrique », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016, p. 253.

⁵ *Ibid.*, p. 254.

mélancolique ou d'ode au réel¹ ». Le lyrisme se caractérise donc par une symbiose abstraite entre des images et des affects pouvant transfigurer la fiction. Elle évoque une « logique de sensation [...], une sorte de rapport direct, d'expérience, de l'image au spectateur, qui court-circuite la médiation de la narration fictive² ». Le lyrisme donne à voir l'instance énonciatrice à même l'image, avec une ambivalence entre la pensée et le sensible face au réel.

La définition d'Agnès Perrais rappelle le discours indirect libre que le cinéaste Pier Paolo Pasolini observe dans ce qu'il nomme le « cinéma de poésie », et dont Gilles Deleuze redéfinit les termes :

Dans le cinéma de poésie, la distinction s'évanouissait entre ce que voyait subjectivement le personnage et ce que voyait objectivement la caméra, non pas au profit de l'un ou de l'autre, mais parce que la caméra prenait une présence subjective, acquérait une vision intérieure, qui entraînait dans un rapport de *simulation* (« mimesis ») avec la manière de voir du personnage³.

On retrouve la « subjectivité interne » mise en avant par Cho Jun-hyoung et Antonio Rodriguez, et le « rapport direct [...] de l'image au spectateur » évoqué par Agnès Perrais. À l'aune de ces propositions, le lyrisme décrit par An Pyöngsüp et Ho Hyönc'h'an se clarifie. Le premier évoque l'apport d'une « nouvelle dimension esthétique au cinéma coréen⁴ », que l'on peut désormais comprendre comme la présence subjective dont se charge la caméra et sa qualité nouvelle d'intercesseur entre l'auteur, le sujet percevant et le spectateur, tandis que le second propose une brève analyse de *Mist* :

À la différence des mélodrames sentimentaux, il tente d'approcher la vie spirituelle des hommes modernes, leurs amours, leurs sentiments de vacuité, leurs dérives, en somme la déshumanisation de la vie moderne. [...] Ce film aborde la transformation de la conscience à travers des changements de circonstances et la psychologie⁵.

Les termes de « vie spirituelle » et de « psychologie » prennent tout leur sens au prisme de la perception subjective qu'offre ce cinéma de poésie, et ils s'inscrivent dans un paradigme que l'auteur décrit à deux reprises comme étant moderne. Le lyrisme semble être l'une des clés d'un renouveau cinématographique permettant d'aborder de manière *indirecte* la modernisation du monde et de ses représentations, à travers des affects que les personnages projettent, voire injectent *directement* dans l'image.

¹ Agnès Perrais, *Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, thèse de doctorat sous la direction de Vincent Lowy, Université de Lorraine, soutenue le 12/12/2017, p. 70-71.

² *Ibid.*, p. 66.

³ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 194.

⁴ Pyöngsüp An, « L'évolution du cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 45.

⁵ Hyönc'h'an Ho, « Les cinéastes de 1945 aux années 1960 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 53.

Ces nouveaux modes de représentation sont inspirés des cinématographies européennes. Dans son article “*Mist* (1967): ‘Art Cinema’ under Dictatorship”, la chercheuse Kim Chung-kang observe que les critiques s’enthousiasment de pouvoir comparer le cinéma d’art et essai coréen aux nouvelles vagues européennes, et elle analyse cette quasi obsession comme « un désir d’établir un cinéma d’art et essai national à l’échelle internationale¹ », et ainsi, « de participer et être reconnu dans le cadre international de la production cinématographique² ». Elle soutient que, paradoxalement, les films novateurs de l’époque acquièrent le statut d’œuvres modernes par une imitation délibérée des styles européens de l’Italien Michelangelo Antonioni, du Français Alain Resnais³, ou du Suédois Ingmar Bergman⁴.

Elle mentionne notamment un forum de 1964 regroupant les plus éminents critiques de cinéma du pays, au cours duquel a été établi « qu’il était temps pour les cinéastes sud-coréens de prendre conscience du changement structurel narratif des “préoccupations extérieures” vers les “préoccupations intérieures” illustré par les Nouvelles Vagues européennes⁵ ». Avec ces fréquentes comparaisons avec l’Occident, les critiques disent leur désir de trouver des spécificités coréennes dans le champ de la modernité cinématographique internationale. Le renouveau exprimé par l’imitation a un caractère délibéré, et traduit un désir d’intégration dans le monde. L’auteure remet donc en question la dimension novatrice de ces films.

¹ Chung-kang Kim, “*Mist* (1967): Art Cinema under Dictatorship”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 175, traduction personnelle de “a desire to establish a national art cinema internationally”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “to participate and be recognized within the global framework of cinematic production”.

³ Alain Resnais (1922-2014) est un cinéaste français. « Il est sans doute le cinéaste de sa génération le plus attaché à explorer de nouvelles relations entre le cinéma et la littérature, non plus au travers d’adaptations, mais par un véritable travail commun entre le créateur de textes et le créateur d’images. [...] La critique s’accorde [...] à reconnaître en lui un créateur de formes originales, l’inventeur de la modernité du cinéma français. Travellings obsessionnels, montage fragmentant le temps et la mémoire, intérêt pour la photographie, la bande dessinée, la musique, le théâtre ou l’opérette ne sont que quelques traits d’une création totalement à part » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Alain_Resnais/138697, consulté le 19/04/2024).

⁴ Ingmar Bergman (1918-2007) est un cinéaste et metteur en scène de théâtre suédois. « Sensible à l’influence du réalisme poétique de l’école française d’avant guerre, il s’attache surtout à dépeindre les difficultés et les révoltes d’une jeunesse en butte à l’incompréhension du monde adulte. Il se complaît dans la description naturaliste la plus crue, et, s’il évite à grand-peine le mélodrame, c’est pour emprunter [...] les chemins battus du symbolisme. La forme est encore incertaine, les résultats peu satisfaisants, mais apparaissent déjà en filigrane plusieurs thèmes obsessionnels, qui vont, petit à petit, s’épanouir dans ses films ultérieurs. *La Prison*, qu’il réalise en 1948, marque une indéniable évolution. Ce film inaugure une période faste, qui sera marquée notamment par l’entrecroisement et le chevauchement de deux thèmes : l’un, méditatif et philosophique, analyse l’angoisse d’un monde qui s’interroge sur Dieu, le Bien et le Mal, et, d’une façon plus générale, le sens de la vie ; l’autre, caustique, brillant et satirique, brode de subtiles variations sur l’incommunicabilité du couple humain » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Ingmar_Bergman/108484, consulté le 19/04/2024).

⁵ Chung-kang Kim, “*Mist* (1967): Art Cinema under Dictatorship”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 178, traduction personnelle de “that it was time for South Korean filmmakers to become more aware of the narrative structural change from “exterior interests” to “interior interests” exemplified by European New Wave Cinema”.

Comme Brian Yecies et Shim Ae-gyung, Kim Chung-kang ne nie pas que le soutien du gouvernement envers ces films a ouvert un espace de liberté (même si limité par la censure) dans lequel ont pu se diversifier les thèmes abordés (pessimisme, sexualité, adultère), à travers de nouvelles formes qui les rendent plus acceptables. Ce sont ces changements que nous souhaitons analyser. Nous nous intéressons à la manière dont s'est exprimée la subversion dans des œuvres soutenues par une dictature dont elles sont dépendantes. Il s'agit également de comprendre comment l'imitation des cinémas européens a quand même conduit à une réappropriation locale, traduisant simultanément la volonté d'intégration du pays dans le concert des nations, tout en insufflant des spécificités coréennes aux thèmes universels.

Les œuvres coréennes de la période sont marquées par un pessimisme mis au service de discours sur la société. On retrouve la perte de repères de l'individu, caractéristique des cinémas occidentaux, appliquée à un univers en perpétuelle mutation dans lequel se mêlent passé et présent, mais dont la jonction s'est trouvée (inter)rompue par l'Histoire. *Mist* présente un désenchantement du village natal – jusque-là idéalisé – exprimant l'accentuation d'un clivage social allant au-delà des considérations économiques, et creuse un écart entre les individus. Par ailleurs, la libération sexuelle doit passer par quantité de filtres (esthétiques, métaphoriques et symboliques) avant de pouvoir être évoquée, ce qui découle de mœurs qui diffèrent grandement de celles de l'Occident.

Nous étudierons *Homebound* (1967) de Lee Man-hee et *Mist* (1967) de Kim Soo-yong. Sorties en salles la même année, ce sont deux films littéraires proposant des approches novatrices du réel, en particulier par leurs manières ostentatoires de brouiller les signes, et d'intercaler des discontinuités temporelles et métaphysiques dans la narration, pour faire des constats sur les contradictions du monde moderne.

Cela passe d'une part par la mise en scène de la psyché des personnages, qui crée une discontinuité dialectique dans le récit. Dans *Homebound*, c'est encore le recours à la fiction dans la fiction qui le permet. Contrairement à *Confession of an Actress*, le dispositif n'a plus pour objectif de rendre lisible le discours présenté, mais, au contraire, de faire ressortir l'illisibilité – voire l'absurdité – du monde. Dans *Mist*, c'est l'actualisation d'images-souvenirs qui met en scène la confusion du personnage principal, et sa capacité à articuler le passé et le présent, dans un constant dialogue entre la réalité et l'imaginaire. Dans les deux cas, il s'agit de réinterroger l'opacité du monde par une mise en abyme des mécanismes mélodramatiques, qui tend à complexifier le réel pour mettre en scène la quête de sa lisibilité – c'est-à-dire l'un des principes même du mélodrame.

Les deux films évoquent d'autre part l'avènement d'une libération sexuelle, mais à un moindre niveau que les pays occidentaux. *Homebound* porte sur la répression des désirs sexuels féminins dans le mariage, tandis que *Mist* livre deux séquences montrant des rapports sexuels adultères. Il s'agit de lier la sexualité à l'épanouissement individuel, et d'interroger sa place dans les relations et modes de consommation modernes. Dans le même temps, les deux œuvres livrent des discours moralement plus nuancés qu'auparavant quant à l'adultère, et soulignent la complexité des désirs humains. Le mélodrame subit une évolution concourant avec les mœurs de l'époque, et accorde encore les discours avec le temps.

2.1. Discontinuités du réel

Homebound raconte l'histoire de Ji-yeon, l'épouse du héros de guerre Dong-woo. Estropié depuis quatorze ans, il souffre de douleurs chroniques, et ne peut plus marcher. Ji-yeon fait davantage office d'aide-soignante que d'épouse, et le couple semble avoir toujours fait chambre à part. Obsédé par l'écart entre son passé héroïque et son impuissance actuelle, le mari est pétri de frustrations et de culpabilité à l'égard de sa femme – affects qu'il tente de canaliser à travers un roman qu'il publie en série dans la presse locale, et qui raconte à peu de chose près l'histoire de leur relation, avec une focalisation sur l'héroïsme de sa femme.

Toutefois, l'éditeur juge l'histoire démodée, le comportement de l'épouse trop exemplaire, et le fait de s'oublier au profit du bien-être de son mari, invraisemblable. Ji-yeon, dont la vie est étroitement liée à celle du personnage, commence à s'interroger sur la place et la nature de ses désirs, et rencontre le jour-même Gang-uk, un séduisant journaliste dont elle s'éprend. Lorsque Dong-woo découvre leur liaison, il l'intègre dans son roman, tout en tentant de dissuader sa femme de sortir du foyer. Ji-yeon se trouve alors piégée entre son devoir d'épouse et ses désirs, mais également entre ceux que son mari lui impose dans le roman, et la volonté d'écrire elle-même son histoire.

2.1.1. Trouver sa voie / voix

À cet égard, *Homebound* s'apparente à ce que le philosophe Stanley Cavell nomme le mélodrame de la femme inconnue, « d'une femme en quête de son histoire, [et] de son droit à raconter son histoire¹ ». Le personnage féminin cherche une reconnaissance au contact d'un homme, mais réalise que son accomplissement se trouve au-delà de la relation amoureuse, et

¹ Stanley Cavell, *La Protestation des larmes. Le Mélodrame de la femme inconnue* [*Contesting Tears*, Columbia University Press, 1996], trad. Pauline Soulat, Mercuès, Capricci, 2012, p. 17.

n'est pas compatible avec le patriarcat. Ji-yeon vit dans l'ombre du passé glorieux du mari, et d'une impuissance qu'il compense par une emprise littéraire dont elle doit s'extirper en échappant au rôle écrit pour elle. Sa quête entraîne une remise en question de la morale confucianiste, qui entraîne un transfert des frustrations de l'époux sur l'héroïne. Bien qu'elle trouve au départ une reconnaissance sociale, morale et affective à travers le personnage qu'elle inspire à son époux, elle finit par prendre conscience que le rôle l'emprisonne et conditionne son existence.

L'interaction réciproque entre la vie de Ji-yeon et la fiction élaborée par Dong-woo entraîne des discontinuités narratives et esthétiques qui fondent simultanément la structure mélodramatique du film et du roman de l'époux. Le récit créé par le mari tend à se conformer au réel, tandis que le réel réagit au récit, tantôt en s'y conformant, tantôt en s'y opposant. À travers l'écriture, l'estropié donne corps à ses désirs et frustrations, au point de contaminer la subjectivité de Ji-yeon. Le spectateur est invité à éprouver celle-ci tout au long du film, et notamment par une claustrophobie mise en scène par de nombreux effets de surcadrages. Cette contamination passe non seulement par un brouillage perpétuel entre les différents degrés de fiction qu'entraîne l'écriture du roman, et qui enferme l'héroïne à plusieurs niveaux, mais également par la hantise d'un passé qui maintient insidieusement l'épouse dans l'ombre.

Les destins de Ji-yeon et de son double romanesque sont interdépendants. Le personnage est inspiré par l'héroïne, qui, dans un premier temps, se complaît dans cette reconnaissance morale. La séquence d'exposition présente un quotidien pour le moins exemplaire et imperturbable, dans lequel le couple *semble* trouver du bonheur. Chaque jour, Ji-yeon gravit l'escalier central, et pénètre dans la chambre de son mari, où elle dépose un plateau avec ses médicaments. Elle ouvre les rideaux, s'assoit auprès de lui, lui fait prendre ses calmants pour la douleur, et lui lit son courrier. Elle se rend également fréquemment à Séoul pour déposer les manuscrits de Dong-woo au journal qui les publie.

Trois éléments perturbateurs révèlent cependant la fragilité de cet épanouissement de façade. Le courrier du jour, qui comporte une invitation à venir célébrer les quatorze ans de l'armistice, provoque chez Dong-woo une réaction de stress post-traumatique que nous analyserons ultérieurement. Ensuite, le rendez-vous avec l'éditeur ne se déroule pas comme prévu, parce qu'il trouve l'héroïne du roman fade, et remet en cause sa sincérité (et, par extension, celle de Ji-yeon). Enfin, Ji-yeon y fait la rencontre de Gang-uk, dont c'est le premier jour de travail. Les surcadrages omniprésents dès le départ impliquent, tantôt un

sentiment d'enfermement, voire de surveillance, tantôt d'isolement (Figure 119). La mise en scène suggère d'emblée le mal-être de l'héroïne, même s'il est encore inconscient.



Figure 119 : Ji-yeon est perpétuellement surcadrée, aussi bien lorsqu'elle sort de chez elle que lorsqu'elle rentre.

Le rendez-vous avec l'éditeur déclenche en elle une irréversible prise de conscience de sa condition. Son interlocuteur commence par la questionner au sujet du personnage féminin, et Ji-yeon répond : « Mon avis est peut-être biaisé, mais il me semble idéal ». En effet, tout comme elle, le personnage du roman fait preuve d'abnégation. Pourtant, l'éditeur se montre virulent envers un personnage qu'il juge trop bon pour que le sacrifice soit perçu comme sincère, et porte le coup de grâce : « Les personnages doivent être humains. Les saints ne sont pas intéressants ». Vexée, Ji-yeon lui demande si la femme devrait trahir son époux, et l'éditeur répond que l'intérêt des lecteurs dépendant des actions du personnage, il n'est « pas trop tard pour créer un changement dans son attitude ».

Jugée ennuyeuse et hypocrite à travers le personnage, Ji-yeon est poussée à douter du sens de la vertu, et commence malgré elle à s'interroger sur ses désirs. Lorsqu'il le comprend, l'époux est renvoyé à sa propre impuissance, et commence à traiter sa femme et le personnage de son roman de façon ambivalente. Dans un premier temps, il se montre froid et distant avec son épouse, mais insiste pour que le personnage totem conserve sa volonté de fer – à l'image de ce qu'il attend de Ji-yeon. Ce faisant, il impose une conduite à son épouse à travers le personnage, et la reconnaissance se transforme en injonction.

Réciproquement, la discontinuité métaphysique qu'entraîne la progressive dissociation entre Ji-yeon et le personnage du roman offre un surcadrage à l'échelle narrative, laissant apparaître à l'héroïne la fiction confucianiste qui a conditionné la plupart de ses choix. En effet, le personnage inventé par le mari constitue l'idéal féminin confucéen, mais il apparaît subitement incompatible avec ses propres désirs. Elle se trouve alors aux prises avec un dilemme mélodramatique dont elle commence à saisir les enjeux : réprimer ses désirs et

continuer à se comporter comme une sainte, ou les assumer et renoncer à la reconnaissance morale. L'existence d'un double fictionnel la contraint à un dilemme mélodramatique.

Désormais consciente de son conditionnement social et moral, elle cherche sa voie / voix. L'esthétique claustrophobique prend tout son sens : son quotidien est programmé par une fiction patriarcale, tandis que d'autres cadrages suggèrent à présent le désir d'émancipation qui accompagne le sentiment d'étouffement. À cet égard, le plan le plus significatif survient lors de sa deuxième escapade en ville. En attendant son train, elle erre dans la ville, et se retrouve près d'une église. Le cadrage est très symbolique : à droite, le visage songeur de Ji-yeon est filmé en plan rapproché au premier plan, tandis que l'église occupe la moitié gauche du cadre en arrière-plan, et la surplombe légèrement (Figure 120).



Figure 120 : Ji-yeon semble sentir peser le regard de Dieu.

Le plan donne l'impression que Ji-yeon et l'église sont cadrées comme deux personnages. L'une et l'autre sont filmées en contre-plongée, et la perspective donne l'illusion qu'elles sont quasiment situées au même niveau. Ji-yeon lève lentement le regard vers l'édifice religieux, dont elle semble craindre le jugement, et dans le plan suivant, elle se hâte

de quitter les lieux. Tout se passe comme si elle avait soudain senti le poids du regard de Dieu lors de cet échange symbolique. Sa propre grandeur morale, esthétiquement présentée comme quasi divine – Ji-yeon la « sainte » –, semble peser sur ses épaules, et elle s’empresse de fuir, exprimant le désir de se délester de son devoir. L’église apparaît à nouveau, lorsque Ji-yeon décide de quitter son mari pour partir avec Gang-uk, mais, cette fois, l’héroïne apparaît comme minuscule par rapport à l’édifice religieux (Figure 121). Elle est devenue le personnage humain que préconisait l’éditeur.



Figure 121 : Ji-yeon retrouve son amant près de l’église, et se jette dans ses bras.

Contrairement aux films de la décennie précédente, *Homebound* affiche une surprenante indulgence à l’égard de l’adultère. Nous avons mentionné de nombreux cas de figure où les personnages féminins étaient punis pour avoir transgressé l’ordre moral. Or, dans ce film, même la sœur de Dong-woo se montre compréhensive à l’égard de la situation, et exige le divorce du couple pour éviter davantage de souffrances. Tout le monde reconnaît la vertu hors norme de l’héroïne, mais l’incite à suivre sa propre voie. Cet encouragement à écouter ses désirs détient une dimension métaphysique liée au mélodrame et à la modernité. En effet, la vertu de Ji-yeon apparaît comme dépassée voire hypocrite. La rencontre avec l’éditeur souligne la désuétude du *shinpa* d’après-guerre valorisant le sacrifice systématique des femmes. À travers *Homebound*, Lee Man-hee signale la nécessité de renouveler un genre devenu inadapté à un pays moderne.

De son côté, Dong-woo est conscient de la frustration de son épouse, mais se dit « trop faible » pour la laisser partir. Alors qu’il libère le personnage de son roman en lui faisant rencontrer un autre homme, il emprisonne sa femme qu’il veut égoïstement garder auprès de lui, alors qu’il se montre froid et cruel : il envoie quelqu’un d’autre apporter ses manuscrits à Séoul, pour la priver de raisons de se rendre en ville, et lorsqu’elle décide de sortir sans le consulter, il tue son chien Bess, si bien que l’héroïne part se réfugier dans les bras de son amant. L’impuissance de Dong-woo conditionne le destin de Ji-yeon, mais l’ironie veut qu’en

essayant de la garder, il ne fait que l'éloigner, tandis que, réciproquement, en essayant d'échapper au récit du mari, Ji-yeon nourrit une fiction qui l'emprisonne de plus belle.

La situation fait écho aux propos de Stanley Cavell, pour qui l'ironie n'est autre que la couleur du mélodrame. Faisant référence au célèbre passage du *Gai savoir* de Nietzsche, où un fou cherche désespérément Dieu sur la place publique, et dénonce sa mise à mort par la montée en puissance de la volonté humaine, il écrit :

Par la lanterne des lumières, vestige de la raison, quelqu'un entreprend de chercher le dieu qui s'est enfui à cause des rayons de cette même lumière. Alors que la réunion des cris du fou et des plaisanteries intellectuelles banales forme l'une des bases de la vision comique, lorsque nous sommes devenus le clown, l'ironie devient la couleur du pathos mélodramatique¹.

Pour mieux saisir l'analogie entre la situation de *Homebound* et les propos de Stanley Cavell, il faut d'abord savoir ce qu'entend le philosophe par « pathos mélodramatique ». Dans l'entrée « Pathétique » du dictionnaire *Arts et émotions*, Maïté Snauwaert distingue le pathétique du *pathos*, qui « reçoit le plus souvent cette charge négative : il se confond alors avec le mélodramatique, perdant sa spécificité² ». On retrouve la récurrente connotation négative associée au « mélo », et l'auteure décrit le pathétique comme moins hyperbolique que le *pathos* : « Représentation codifiée des passions, le pathétique exprime en même temps qu'il contient "le désordre du corps affecté" [...], qui sinon, épanché sans être mis en forme, pourrait mener à une réelle folie, menaçant l'ordre social³ ». Or, cet ordre social menacé par la folie concerne aussi bien les propos de Stanley Cavell que le film de Lee Man-hee.

C'est en effet la folie propre au *pathos* mélodramatique qui procède de l'ironie du film. S'étant lui-même piégé – ainsi que sa femme – dans une double fiction schizophrénique, le mari est le clown qui cherche un dieu (dans l'amour de son épouse) qu'il a déjà tué. C'est également ce que sous-tend le second plan de Ji-yeon près de l'église (lequel survient peu après la mort du chien) : d'une taille insignifiante comparée à l'édifice religieux, l'héroïne n'apparaît plus comme une « sainte », mais comme un être humain. Elle se jette dans les bras de son amant ; Dong-woo, par ses actions contradictoires (libération du personnage et enfermement du modèle), met en péril l'ordre social conservateur de sa fiction désuète lorsque le personnage commet l'adultère, et l'ordre individualiste de la société par une fiction qui ne résonne plus avec la modernité, lorsqu'il s'oppose à la volonté de sa femme.

¹ Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 75.

² Maïté Snauwaert, « Pathétique », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, *op. cit.*, p. 295.

³ *Ibid.*

Cette même folie s’empare de l’épouse, piégée dans un double récit mélodramatique – celui du mari, et celui qu’elle essaie de composer pour elle. En témoigne le dénouement, lorsque le corps et l’esprit de Ji-yeon ne parviennent plus à s’accorder, le corps étant prisonnier du mari, et l’esprit voulant retrouver l’amant. Alors qu’elle s’apprête à fuir avec Gang-uk, elle se ravise et déclare qu’elle doit rentrer chercher quelques affaires, et promet de le rejoindre à la gare à temps.

Une fois chez elle, elle trouve sa domestique en train de monter le plateau quotidien de Dong-woo. Sans un mot, elle ôte son manteau, et récupère le plateau qu’elle monte à l’étage, le dépose sur la table de nuit, comme à son habitude, avant de s’agenouiller près du mari endormi. Mue par des automatismes, elle se redresse et se dirige vers la fenêtre, dont elle s’apprête à tirer les rideaux, mais se ravise encore, et jette un regard en direction de Dong-woo. Elle semble prendre conscience du quotidien dont elle peine à se défaire, et décide finalement – à contrecœur – de laisser les rideaux fermés. Quitte à partir, autant ne pas laisser trace de son passage.

Le regard vide, elle redescend lentement les escaliers à la manière d’une morte-vivante, et se dirige vers sa chambre, où elle s’observe longuement dans le miroir. Après maintes hésitations, elle commence à se maquiller, quand le téléphone sonne. Elle attrape mollement le combiné, et le porte avec difficulté à l’oreille : c’est son amant qui lui annonce que le train va partir, et qui la presse de le rejoindre. D’une voix faible, elle le promet, et ajoute qu’elle ne veut surtout pas le rater. Dans un état second – en témoigne l’expression presque extatique de son visage –, alors que Gang-uk est toujours au bout du fil, elle baisse doucement le combiné, qu’elle pose sur l’encadrement du lit, avant de s’y allonger lentement et péniblement.

Au prix d’un effort monumental, elle tend un bras vers le hors-champ, en direction du combiné, mais ne parvient pas à l’atteindre, et laisse le membre retomber mollement sur la couche. Elle rampe laborieusement, et une fois allongée sur le dos, elle fixe le plafond, en répétant : « Je serai là. Je ne veux pas attendre le prochain train », mais son corps ne répond plus. Le dernier plan montre son reflet dans le miroir, tandis qu’elle est allongée en travers du lit, paralysée dans une position similaire à celle du mari, dont l’impuissance s’est visiblement propagée jusque dans le corps de l’épouse (Figure 122).

La séquence exemplifie le « désordre [non contenu] du corps affecté » qu’évoque Maïté Snauwaert au sujet du *pathos* mélodramatique, et qui conduit à une folie susceptible de menacer l’ordre social. Elle présente l’allégorie d’un écart impossible à combler entre les attentes de l’ancien monde (la fiction de Dong-woo) et les désirs individuels, dont

l'affirmation émerge avec plus de force (la fiction de Ji-yeon). Prisonnière de l'image conformiste qu'a créée son mari, Ji-yeon ne parvient pas à s'accorder avec le monde moderne, qui rejette cet idéal dépassé.



Figure 122 : Les deux époux terminent dans la même position, en travers du lit.

Comme le souligne Stanley Cavell en s'appuyant sur la pensée du philosophe Ralph Waldo Emerson, le conformisme est source d'aliénation, parce qu'il entrave les vocations individuelles, « l'état dans lequel la société souhaite voir vivre ses membres, l'état, donc, dans lequel nous vivons la plupart du temps. Emerson le décrit comme une absence de voix – une inexpressivité hyperbolique –, donc comme une forme de folie¹ ». Incapable de lutter, Ji-yeon ne parvient plus à actualiser son mode d'existence. Elle n'entend plus sa propre voix, devenue si faible que son corps refuse d'y répondre, et se trouve enfermée dans une carcasse aliénée par le confucianisme. Stanley Cavell poursuit avec Ralph Waldo Emerson quant au silence qu'impose la présence sociale des autres :

Emerson affirme que nous avons honte de dire « Je suis », que nous avons peur de nous exposer à la conscience des autres (de nous exposer à l'altérité, à nous-mêmes). De là, il conclut que la plupart du temps, nous n'existons pas, que nous hantons le monde, fantômes de nous-mêmes².

Il est trop tard, l'héroïne est assujettie au désir de reconnaissance morale. Ji-yeon ne peut plus exister sans le personnage créé par Dong-woo – peut-être, au fond, n'a-t-elle jamais existé que dans la fiction du mari, et que son double s'y est substitué –, elle hante le monde, fantôme d'elle-même, enveloppe corporelle sans âme. La paralysie du corps est par ailleurs symboliquement préfigurée lors de la nuit passée avec Gang-uk. Après que Ji-yeon l'a suivi chez lui, un plan sur le fauteuil roulant du mari accompagné du son dissonnant et lugubre d'une horloge paraît à l'écran, suivi d'un fondu enchaîné sur la maison de l'amant le lendemain. La brume matinale masquant une partie de la demeure, et l'arbre décharné au

¹ Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 105.

² *Ibid.*, p. 113.

premier plan confèrent une dimension funeste à l'adultère. Le procédé esthétique s'inscrit dans la révélation explicite de la morale occultée.

Pourtant, deux séquences clés montrent à quel point l'enfermement est devenu insupportable pour l'héroïne. Elles affichent le lyrisme propre aux nouvelles formes cinématographiques, et transcrivent une contamination de la hantise de l'époux dans la psyché de Ji-yeon. Au cours de celles-ci, l'héroïne prend conscience de son propre effacement face aux fantômes de son époux. La première, déjà évoquée, surgit dès la séquence d'exposition, lorsque le mari reçoit une invitation à célébrer les quatorze ans de l'armistice. La seconde y fait littéralement écho, lorsque Ji-yeon reçoit une invitation pour un mariage. La jonction analogique des deux séquences permet à l'héroïne de cerner la permanence d'une discontinuité temporelle au cœur de son existence.

Dans la première séquence, après lecture de la lettre, Dong-woo ordonne à Ji-yeon de lui mettre son uniforme. Des cuivres viennent se mêler *crescendo* à la bande-son, tandis qu'un fondu enchaîné assure la transition entre le visage déterminé de l'ancien lieutenant, et la scène suivante, qui le montre assis dans son fauteuil roulant, vêtu de son uniforme militaire. Les cuivres sont désormais rythmés par des percussions, et accompagnés par une voix masculine qui entonne un chant martial. Une succession de plans montre Dong-woo en contre-plongée, Ji-yeon assise sur une chaise, visiblement mal à l'aise, et le tourne-disque d'où s'avère provenir la musique. Les deux personnages apparaissent désormais dans des plans séparés, ou bien sont séparés par la composition du cadre, lorsqu'ils partagent un même plan.

Dong-woo commence à narrer un épisode de la guerre. Il dirigeait la neuvième compagnie, et, alors que des projectiles fusaient de tous côtés, lui et ses coéquipiers sont parvenus à s'emparer d'une base, où ils se sont retrouvés piégés. Sa femme le prie d'arrêter d'évoquer le passé, mais Dong-woo continue, et semble perdre pied avec le présent. Il évoque des horreurs auxquelles il a assisté, et saisi par ce souvenir traumatisant, tente de se lever du fauteuil, comme s'il était de nouveau sur le champ de bataille, en train de courir parmi les corps mutilés de son bataillon, mais il s'écroule au sol.

Au moment où il se lève du fauteuil, des coups de feu et de puissants grondements d'avions de chasse retentissent dans la bande-son, et viennent se joindre à la musique martiale du tourne-disque : il revit la scène. Les voix des personnages deviennent dès lors inaudibles, couvertes par l'actualisation sonore de l'événement passé. Ji-yeon tente de relever Dong-woo, mais il la repousse brutalement et la fait tomber. La prégnance du souvenir de l'époux envahit la bande-son, et empiète sur l'espace-temps de son existence. Alors que Dong-woo rampe en

nage sur le sol, et semble hurler des ordres dans le vide en pointant son doigt dans plusieurs directions, Ji-yeon tente de se faire entendre, mais n'y parvient pas. La bande-son entrelaçant l'actuel (musique) et le virtuel (sons de la guerre) continue de couvrir le son de sa voix.

Elle parvient finalement à interrompre la compulsion de répétition de son époux en relevant le diamant du tourne-disque. Tandis qu'il reprend ses esprits, elle lui demande de ne plus parler de la guerre, ni du passé, mais de se centrer sur l'avenir. La scène suggère l'écrasement existentiel de la femme par le passé de l'homme. Il dévoile le sentiment d'impuissance qu'il éprouve, et auquel sa femme le renvoie : « Tu es ma femme, mais je ne peux pas être ton mari. Nous sommes mariés depuis quatorze ans, mais nous ne sommes pas mari et femme. Je ne suis pas bon en tant qu'homme, ni en tant qu'époux ». Ji-yeon répond qu'elle a fait ce choix, et qu'elle a pourtant « survécu pendant quatorze ans », laissant sous-entendre qu'elle a conscience de son sacrifice.

Cette première séquence mêlant passé et présent entrelace la psyché de l'héroïne avec celle du mari. La bande-son est imposée par le passé de Dong-woo, tandis que les unités de temps (le présent) et de lieu (leur foyer) choisies pour l'actualisation du souvenir de la guerre soulignent que c'est la femme qui assiste impuissante à la scène. De même, les plans montrant le visage désespéré de Ji-yeon invitent à s'identifier à son point de vue. La scène montre à quel point la persistance de la blessure physique et psychique de Dong-woo conditionne leur quotidien. Ji-yeon se trouve éclipsée par un héroïsme qui a brutalement pris fin, et voit son existence niée dans le présent, malgré un sacrifice dont on pourrait interroger la nature.

En effet, si l'on se réfère aux propos de l'éditeur quant au personnage totem, le choix de Ji-yeon est absurde, et semble uniquement procéder d'un désir de reconnaissance aliéné à l'ordre social. Tout se passe comme le décrit Stanley Cavell, dans la trajectoire de l'héroïne du mélodrame de la femme inconnue. Le personnage féminin cherche une reconnaissance au contact d'un homme, mais finit par comprendre que son accomplissement existentiel se situe au-delà. Cette prise de conscience nécessite de se heurter à l'altérité du monde, et cette séquence montre que la quête de reconnaissance est vaine. Éclipsée par le passé glorieux du mari, sa vertu est niée par l'impuissance contre laquelle elle ne peut rien. La séquence montre en effet que, à l'instar de ses actes, sa voix ne porte pas. Or, toujours selon Stanley Cavell :

Dans *Les Voix de la raison*, j'appelle cela « avoir une voix dans sa propre histoire ». Je compare la façon dont un individu peut être ainsi nié (se nier lui-même) en philosophie et en politique. Ce déni de la voix

n'est pas une perte du discours, une forme d'aphasie, mais une perte de la raison, de l'esprit en tant que tel – de la capacité à compter, à faire une différence¹.

C'est ce qui se produit au cours de la séquence. Privée de voix, Ji-yeon perd sa capacité à « faire une différence ». Dong-woo la désigne comme sa femme, mais semble avoir renoncé à être un mari. Autrement dit, elle a un rôle d'épouse, mais ne pourra jamais être comblée. Par ces paroles, il neutralise la puissance d'un sacrifice qu'il soumet à sa propre impuissance.

Cette séquence clé entraîne une progressive remise en cause chez l'héroïne que l'on perçoit dans la seconde séquence mentionnée. Ji-yeon, assise sur une chaise dans la chambre de Dong-woo, qui s'est assoupi, tient une invitation à un mariage, et son regard (filmé au moyen de plans subjectifs) se dirige vers le plafond. Accompagnée par la « Marche nuptiale », une étrange voix-*off* masculine mélangeant différents épisodes passés s'élève :

Le lieutenant Choi a été blessé en combattant sur la colline 724. Lorsqu'il fait trop froid, nous devons nous efforcer de nous réchauffer au soleil. Faisons appel à notre intelligence pour recréer une nouvelle vie. « Je deviens la femme du lieutenant Choi. Je deviens la femme du lieutenant Choi », se répétait encore et encore la mariée Lee Ji-yeon.

La « Marche nuptiale » est subitement remplacée par la musique martiale de l'épisode de stress post-traumatique du mari. Le regard de Ji-yeon se promenant sur le plafond peut être interprété comme un regard vers le ciel, vers une force supérieure qui régit son destin, mais également comme un regard en direction de l'espace cloisonnant et oppressant, qui l'enferme dans un foyer et un devoir sans passion. Les deux lectures sont renforcées par le contrechamp en forte plongée qui suggère l'écrasement de Ji-yeon (*Figure 123*).

Un autre plan, cette fois en contre-plongée, tente de sublimer son courage et sa vertu, mais ses expressions faciales et corporelles montrent un désir de se dérober au regard de la caméra, qui lui impose la mise en scène d'une sainte (*Figure 124*). Cet effet est redoublé par la voix-*off*, dont la phrase « se répétait encore et encore la mariée Ji-yeon », probablement issue du roman de Dong-woo, renforce le sentiment d'emprisonnement par son caractère narratif et fictionnel. Ji-yeon se sent prisonnière de la fiction élaborée à son image.

Son introspection se trouve entièrement parasitée par le passé de l'époux, qui prend visiblement trop de place dans sa vie. La réplique « Je deviens la femme du Lieutenant Choi », répétée à deux reprises, suggère un effacement de sa personnalité au profit du bien-être de son époux, dont elle *devient* une simple extension par le mariage, permettant de pallier l'impuissance de l'homme. Toute la mise en scène de la séquence témoigne de l'effacement

¹ *Ibid.*, p. 94.

de la femme au profit du mari, et de la puissance perdue qu'il compense par l'emprise qu'il entretient inconsciemment sur le destin de Ji-yeon.



Figure 123 : Le regard de Ji-yeon se promenant au plafond alors que les souvenirs se bousculent dans son esprit, et finissent par l'écraser visuellement.



Figure 124 : Elle tente de se dérober au cadre magnifiant, et réajuste l'inclinaison de son corps pour atténuer la contre-plongée.

Comme nous l'avons mentionné, pour Peter Brooks, le mélodrame se caractérise par une volonté, et même une nécessité de tout dire pour exorciser un mal-être collectif qui jusque-là devait être tû : « Ce refoulement peut être compris comme étant à la fois social, psychologique, historique et conventionnel : il concerne ce qui ne pouvait pas être dit auparavant sur la scène, et encore dans le théâtre *noble*, ou à l'intérieur des codes de la société¹ ». Ce refoulement est précédé par une incapacité de parler, qui le rend d'autant plus imposant. Pour Stanley Cavell, il existe un autre pôle de la parole réprimée, caractéristique de l'étouffement ressenti par Ji-yeon :

¹ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, op. cit., p. 55.

Je suis logiquement amené à insister sur la condition qui me semblait précéder, à fonder la possibilité et la nécessité de « la volonté de tout dire », c'est-à-dire de la terreur de l'inexpressivité absolue, de l'étouffement, qui dans le même temps se révèle être la terreur de l'expressivité absolue, de l'exposition sans condition ; ce sont là les états extrêmes du mutisme¹.

Ji-yeon aimerait exprimer un mal-être, mais est consciente que cela détruirait son mariage, et surtout les quatorze années sacrifiées au service d'une reconnaissance morale qui se trouve compromise. Elle préfère donc se taire lorsque Dong-woo se réveille et la trouve recroquevillée sur sa chaise.

Pour finir, la dichotomie présentée par le récit est assez claire et convenue : Ji-yeon hésite entre le passé (conservatisme) à travers la figure du mari hanté par la guerre, et le présent (modernité) à travers celle du journaliste citoyen. La fiction se clôt par un retour de l'ordre confucéen, sous le signe du malheur. Paralisée dans la même position que son mari, Ji-yeon affiche sa soumission à travers sa posture. Toutefois, l'héroïne n'est pas punie pour avoir été tentée par Gang-uk, elle est présentée comme la victime d'une société en quête d'identité. Après les souffrances causées par la guerre, la crainte est tournée vers le désir de renouveau qu'annonce la modernisation du pays.

Le registre lyrique s'avère propice au mélodrame, parce que, comme le souligne Antonio Rodriguez, il « peut aussi bien traiter de la guerre, du travail, des révoltes sociales, en les considérant toutefois sous un filtre affectif par le biais d'une figuration métaphorique généralisée² ». Mouvement central du mélodrame, l'émotion devient donc elle-même une métaphore dans le lyrisme. Ainsi, *Homebound* montre une Corée prise entre le traumatisme historique récent, et l'avènement du désir individuel – effrayant, comme le qualifie Carole Talon-Hugon dans *Arts et émotions*³ –, et qui, en embrassant le changement, redoute une trahison morale à l'égard de son histoire et de la mémoire des soldats sacrifiés pour la nation. Le film est donc éminemment mélancolique au sens freudien du terme⁴, dans la mesure où l'objet du deuil lui échappe, en bloquant partiellement l'acceptation du renouveau.

2.1.2. Se projeter ailleurs

Kim Soo-yong poursuit ce discours dans *Mist*, mais affirme davantage la nécessité de faire le deuil. Le film raconte l'histoire de Gi-jun, un employé de bureau marié à une riche

¹ Stanley Cavell, *op. cit.*, p. 73.

² Antonio Rodriguez, « Lyrique », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, *op. cit.*, 2016, p. 254.

³ Carole Talon-Hugon, « Désir », *op. cit.*, p. 114.

⁴ « Freud [dans] *Deuil et mélancolie*, [...] voit dans la mélancolie l'expression du manque cruel provoqué par le deuil, le sujet ne pouvant déterminer ce qu'il a perdu exactement dans la personne qui a disparu » (Mathilde Bernard, *op. cit.*, p. 257).

veuve qui lui rappelle fréquemment qu'il lui doit sa position dans la société. Elle l'envoie à Mujin, sa ville natale, le temps qu'elle négocie un contrat pour lui. Il y retrouve d'anciens camarades, et fait la connaissance de Ha In-suk, une professeure de musique avec qui il a une brève liaison. Après quelques jours d'errance physique et psychique, il reçoit une lettre de sa femme qui lui annonce la fin des négociations, et lui demande de rentrer à Séoul.

La ville brumeuse de Mujin est représentée comme un espace enfermé dans le passé – elle ne s'est pas modernisée, et semble emprisonnée dans le brouillard –, conditionné par la relation d'attraction-rejet qu'entretient le héros avec son village natal. Le séjour est présenté comme une parenthèse métaphorique, qui permet au héros de faire le point sur son parcours de vie, et d'interroger le présent au regard de sa jeunesse pendant la guerre – à laquelle il n'a pas participé, parce qu'il souffrait d'une obscure maladie pulmonaire.

Le lyrisme de l'œuvre tient au brouillard métaphorique de Mujin, qui prend en charge la confusion du héros à l'égard de sa propre vie. La brume brouille esthétiquement la frontière entre le passé et le présent, entre le mirage et l'*eidos*. Ainsi, les espaces font constamment l'objet d'un flou atmosphérique, dans lequel, comme le décrit la chercheuse Daphné Le Sergent, « les corps sont véritablement absorbés par l'épaisseur tangible de l'air, ils sont affectés par le climat qui les enveloppe¹ », si bien qu'il est parfois difficile de saisir la frontière entre réalité et songe. Mujin est indéniablement teinté de la subjectivité mélancolique de Gi-jun, lequel nourrit une puissante rancœur à son égard, mais ne semble pas pour autant plus enthousiaste à l'égard de Séoul.

Le film montre la nécessité de surmonter un passé peu réjouissant, pour mieux aborder un présent lui-même peu désirable. Qu'il s'agisse de sa liaison avec In-suk, des dialogues qu'il entretient sporadiquement avec son double du passé, ou de ses commentaires sur Mujin en voix-*off*, le lyrisme de l'œuvre tend à présenter une temporalité rendue malade par la névrose allégorique de Gi-jun. *Mist* rappelle ainsi le propos du cinéaste Michelangelo Antonioni, que le philosophe Gilles Deleuze rapporte dans *L'Image-Temps* :

Si nous sommes malades d'Eros, disait Antonioni, c'est parce qu'Eros est lui-même malade ; et il est malade non pas simplement parce qu'il est vieux ou périmé dans son contenu, mais parce qu'il est pris dans la forme pure d'un temps qui se déchire entre un passé déjà terminé et un futur sans issue².

¹ Daphné Le Sergent, « Brume et poussière, Pour un flou atmosphérique au cinéma », Pascal Martin, François Soulages (dir.), *Les Frontières du flou au cinéma*, op. cit., p. 183.

² Gilles Deleuze, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, op. cit., p. 36.

En effet, ses errances introspectives jalonnées d'amour, de haine et de mépris ne sont véritablement dirigées qu'à son encontre, et résonnent avec sa propre détestation, en dépit du désir de vivre qui l'anime. Couplé à la quête de lisibilité mélodramatique du monde, le lyrisme autorise une narratologie abstraite de la psyché humaine. Il convient donc de mieux interroger la matérialité esthétique et temporelle du lien tissé entre le héros et sa ville natale. Il faut également analyser la trajectoire psychique, médiatisée par le rapport qu'il entretient avec les autres au cœur de cet espace-temps malade, et qui le ramène sans cesse à lui-même.

La porosité temporelle à l'œuvre dans *Mist* est principalement figurée au moyen de la spatialité spectrale et discontinue de Mujin, dont l'atmosphère évanescence renforce le caractère passéiste et figé. À l'inverse, la ville de Séoul est présentée comme un espace tangible, régi par un rythme effréné auquel contribue l'usage de différents sons urbains. Ainsi, téléphones, machines à écrire, et voitures en tous genres forment un brouhaha cadencé, qui semble directement convoquer les images des objets qui participent à la mélodie oppressante, dans l'esprit de Gi-jun. C'est au prisme de la subjectivité du protagoniste que se développe la dichotomie entre Séoul et la ville natale.

La séquence d'exposition l'annonce d'emblée par l'actualisation d'hallucinations visuelles et sonores. Après un plan d'ensemble sur les toits des bâtiments de Séoul¹, filmés depuis la fenêtre d'un bureau, un mouvement de recul de la caméra laisse apparaître Gi-jun. Il compulse des notes sur un cahier, et un plan rapproché montre un visage contrarié. Le plan suivant dévoile l'origine du froncement de sourcil : une colonie de fourmis semble avoir élu domicile sur la page qu'il vient d'ouvrir. Le plan est d'abord flou, et la mise au point, qui imite le regard d'abord absent puis plus attentif du héros, rend sa netteté à l'image (Figure 125). Visiblement épuisé, Gi-jun rejette la tête en arrière, et avale des comprimés. Un collègue entre au même moment dans la pièce, et le plan suivant montre que les fourmis ont disparu ; il s'agissait d'une hallucination due au surmenage.

La suite de la séquence le confirme. Sans un mot, le héros signe le document tendu par son collègue, et un enchaînement de plans rapprochés met en valeur une atmosphère oppressante pour le protagoniste. Ainsi, se succèdent un plan sur les mains d'une secrétaire en train de taper sur sa machine à écrire, un autre sur des téléphones en train de sonner, et un dernier montrant la porte claquer au moment où le collègue prend congé. Chacun des objets

¹ Il faut noter une verticalisation du paysage urbain, qui apparaît comme particulièrement saillante, dans ce film, par rapport aux autres œuvres étudiées. Des gratte-ciels commencent à faire leur apparition, et affichent la fulgurance de la transformation du milieu urbain coréen.

voit sa présence accentuée à tour de rôle par une amplification sonore. Le son de la machine à écrire passe au premier plan lorsque l'objet apparaît, puis il laisse place aux sonneries des téléphones dans le plan suivant, mais persiste en fond. Il en est de même lors du claquement de la porte, qui s'ajoute au concert signifiant l'anxiété du salarié.

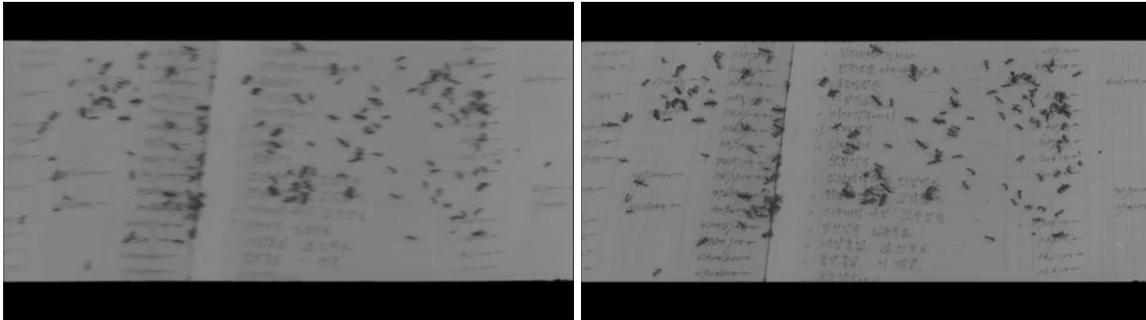


Figure 125 : Plongée dans la psyché d'un homme surmené.

En réaction, Gi-jun se gratte furieusement l'oreille et passe la tête par la fenêtre dans l'espoir de fuir cette ambiance pesante. Sans succès, puisque lui répondent les sons des klaxons et les crissements de pneus des voitures sur l'asphalte, soulignés par un zoom avant sur la chaussée. Kim Soo-yong actualise sous les yeux du spectateur les hallucinations et les ressentis du personnage. Par le biais d'une telle séquence d'exposition, il invite à éprouver le monde à travers sa sensibilité. Il ne s'agit plus de s'identifier à des affects pris dans des situations, mais de faire éprouver la situation vécue par le protagoniste.

Se dessine en opposition la ville brumeuse de Mujin, parenthèse métaphorique d'une jeunesse hantée par la misère et la guerre, ouverte comme un interstice vers une temporalité discontinue, et perturbée par les spectres d'une Corée rurale laissée à l'abandon. À l'inverse de Séoul, tout y paraît lent, même les habitants que Gi-jun dénigre à plusieurs reprises en voix-off. À la différence de la plupart des films portant sur la ville natale d'un personnage, *Mist* présente Mujin comme un lieu arriéré, et dont les paysages toujours recouverts par un brouillard opaque n'ont rien d'idyllique. La description qu'en fait le héros juste avant son arrivée est particulièrement éloquente :

La spécialité de Mujin ? Je la connais. C'est le brouillard. Chaque matin, au moment de franchir la porte, le brouillard enveloppe le village, comme un ennemi débarqué pendant la nuit. Même les montagnes qui entourent Mujin sont exilées au loin par le brouillard. Le brouillard est comme le souffle d'une sorcière maléfique errant dans la nuit en quête de vengeance. À moins que le soleil ne se lève et que le vent ne change de direction pour souffler vers la mer, aucun effort humain ne peut dissiper le brouillard. Il est visible mais intangible, enveloppe tout le monde à portée de vue, nous isolant loin du monde extérieur.

Les champs lexicaux convoqués sont ceux de la guerre (« un ennemi débarqué pendant la nuit »), de l'enfermement et de l'isolement (« enveloppe », « exilées », « isolant »), et

renvoient par moment au fantastique (« sorcière », « visible mais intangible »). Cette description tend à personnifier le brouillard pour en faire une présence maléfique, et suscite l'effroi éprouvé par le héros à l'égard des spectres qui hantent les lieux de sa jeunesse.

Tandis qu'il déroule sa tirade en *voix-off*, des plans montrent Gi-jun jeune, en train de sortir de chez lui, luttant contre la brume pour se diriger vers la mer. Il marche péniblement sur le sable, affrontant les intempéries, avant de se retrouver nez-à-nez avec un voilier échoué, qui ne lui permettra pas de quitter cet endroit. Cerné par le brouillard, il s'adosse contre la coque, avec laquelle il semble fusionner (*Figure 126*).



Figure 126 : Gi-jun fusionne avec l'épave.

Par un effet de flou atmosphérique dans l'image, il devient alors la figure de proue d'une épave condamnée à ne jamais naviguer. Tout se passe comme le décrit Daphné Le Sergent :

Le contour, c'est le lieu où la chose est, où elle réside. Instaurer le flou, c'est, quelque part, brouiller les frontières et rendre possible la contamination de l'un par l'autre. Aussi, dans une incessante mise en contact des corps et des éléments, un souffle circule, un lien qui unit l'homme à sa terre¹.

Gi-jun, le voilier et le sable dans lequel il est enlisé sont unis par l'enfermement chronique auquel les condamne Mujin, ancrée dans un passé éternel. Uni à sa terre, le jeune Gi-jun est piégé, figé dans l'épave, attendant la venue de son double citadin. Le retour vers la ville natale suscite donc une certaine terreur chez lui, et chaque étape du trajet convoque des images-souvenir. À bord du train, son reflet lui renvoie une image juvénile de lui-même, et il se souvient des moments où il devait rentrer à Mujin par le train, « le cœur meurtri par le désespoir et la folie ». En descendant du véhicule, il aperçoit une jeune femme en train de crier, et se souvient d'une dispute avec sa mère, qui refusait de le laisser partir à la guerre.

Le premier jour, la ville ne s'avère pourtant pas aussi brumeuse qu'il l'avait décrite, mais les souvenirs sont encore plus présents. À chaque recoin de son ancienne demeure, un souvenir de sa jeunesse s'actualise, et l'effet de champ-contrechamp donne l'illusion que les

¹ Daphné Le Sergent, *op. cit.*, p. 187.

deux événements coexistent, et qu'il s'observe au même moment depuis l'extérieur. Dans la cour, le jeune Gi-jun écoute les nouvelles de la guerre à la radio, quand le facteur arrive et lui annonce qu'il est enrôlé de force dans l'armée. Un contrechamp le montre au présent, le regard dirigé vers le lieu où s'est déroulée la scène, et réagir avec une pointe d'amusement, à la manière d'un spectateur.

Il entre ensuite à l'intérieur, et se dirige vers un placard mural qu'il caresse doucement d'une main distraite. Soudain, on le retrouve jeune, caché dans ce placard, tandis que sa mère et sa tante viennent l'avertir d'une invasion de soldats communistes dans le village. Un autre contrechamp le montre au présent, accroupi sur le sol, en train de regarder vers le hors-champ, à l'endroit où se trouvaient les trois personnages de son souvenir. C'est dans ce rapport métonymique entre les plans du passé et ceux du présent que le brouillard éponyme devient métaphorique du rapport qu'entretient Gi-jun avec sa mémoire individuelle prise dans la mémoire historique. Kim Soo-yong brouille les frontières temporelles de cet espace dans lequel les souvenirs douloureux ont macéré pour le hanter à son retour.

La confusion entre l'actuel et le virtuel s'amplifie encore par la suite. Plusieurs séquences sont encadrées par des plans similaires du héros en train de se retourner dans son lit, si bien qu'il est difficile de déterminer s'il a vécu ces instants, s'il les a imaginés ou rêvés. Dans tous les cas, ces séquences et les situations qu'elles présentent ont pour thème commun la mort. Dans la première, Gi-jun part se recueillir sur la tombe de sa mère, mais est interrompu par une autre procession. En levant les yeux vers le haut de la colline, il aperçoit des funérailles bouddhistes.

Sur le chemin du retour, il passe devant le cadavre d'une prostituée qui s'est suicidée, et interroge le policier qui l'examine. Indifférent, son interlocuteur soutient que les suicides sont fréquents, à Mujin, et que le poison ingurgité par la jeune femme est d'ailleurs le même que dans la plupart des cas rencontrés. Interloqué par le ton monocorde de l'agent, Gi-jun insiste, et demande s'il n'y a vraiment aucun espoir de la sauver. Le policier répond que le poison s'est propagé. Cet échange présente encore Mujin comme un lieu mortifère et sans espoir, dont est représentatif le poison qu'ingurgitent les suicidaires de la région.

À cet échange, succède un plan de Gi-jun en train de se retourner dans son lit, et l'ensemble laisse planer le doute quant à la véracité des événements, qui pourraient être un rêve. Les plans montrant Gi-jun alité sont en effet nets, tandis que le flou atmosphérique enveloppe à nouveau ceux filmés en extérieur. Comme l'affirme Peter Brooks, « le mélodrame est proche du monde du rêve car il rend dicible ce qui ne l'est pas dans la vraie

vie¹ ». Autrement dit, c'est dans le rêve, tout comme dans le monde du mélodrame, que peut s'exprimer le refoulé. Dans cet ensemble de séquences, s'expriment l'horreur de l'inertie, de la mort, et surtout le souvenir de l'angoisse éprouvée par son double du passé : demeurer éternellement à Mujin. C'est l'expression d'un refus de rester enlisé dans le passé, et le désespoir attendant, qui s'intercale dans la fausse continuité du récit.

C'est aussi une forme de schizophrénie que traduit l'émergence d'une discontinuité spatio-temporelle dans le parcours du héros par des recyclages incongrus de plans. Lorsque des éléments rappellent à Gi-jun sa vie à Séoul, des plans déjà montrés et issus d'autres espaces-temps viennent se raccorder, et tendent à faire éprouver l'état de confusion dans lequel il se trouve. Lorsqu'il rend visite à son ancien camarade Cho, devenu patron dans un bureau, il le voit signer un document. Tels des échos, surgissent deux plans consécutifs de la séquence d'exposition : la main de Gi-jun en train de signer le document apporté par son collègue, suivi de celui sur les mains de la secrétaire en train de taper sur sa machine à écrire.

Plus tard, alors qu'il s'apprête à téléphoner à son épouse, il jette un coup d'œil par la fenêtre. Située au rez-de-chaussée, elle donne sur une rue commerçante, mais c'est l'étendue de sable sur laquelle se trouvait l'épave, qui apparaît en contrechamp. Enfin, au téléphone avec son épouse, son regard semble attiré par un élément hors-champ. Le contrechamp répète un plan survenu trois minutes auparavant, qui montrait Gi-jun en train de traverser une cour de récréation, depuis laquelle il épiait les cours de chant d'In-suk (Figure 127).

Ce procédé marque la dissociation entre le passé rural et le présent urbain du héros, qui tente inconsciemment de rétablir une continuité entre les deux. À Mujin, sa sensibilité le projette dans les bureaux de Séoul, tandis qu'au téléphone avec sa femme, il se souvient du moment où il écoutait la voix d'In-suk. En regardant par la fenêtre, son esprit laisse apparaître une image totalement différente de la réalité. Il revoit la mer qu'il contemplait avec envie, et semble revivre son désir passé de fuir Mujin à tout prix.

La temporalité marque l'illisibilité affective du héros, ce qui traduit une pensée complexe à l'égard du monde contemporain, cherchant désespérément à raccorder les événements entre eux. La démarche se rapproche encore de celle d'Antonioni analysée par Gilles Deleuze :

Antonioni est un des maîtres du cadrage obsédant : c'est là que le personnage névrosé, ou l'homme en perte d'identité, va entrer dans un rapport « indirect libre » avec la vision poétique de l'auteur qui

¹ Peter Brooks, *op. cit.*, p. 55.

s'affirme en lui, à travers lui, tout en s'en distinguant. [...] Les images du ou de la névrosée deviennent ainsi des visions de l'auteur qui chemine et réfléchit par les fantasmes de son héros¹.

À travers les fantasmes et les craintes de son personnage, Kim Soo-yong met en lumière l'illisibilité du monde que tentent de combler la plupart des mélodrames, mais il fait de la quête de sens un mélodrame. En effet, la recherche de raccords entre Mujin et Séoul, et entre passé et présent amène Gi-jun à réaliser qu'il n'est pas satisfait de son sort. La vie à Séoul ne vaut pas mieux que celle des habitants de Mujin, et même si le héros est parvenu à transcender son destin social, c'est à la suite d'un mariage de convenance. Il réalise que sa condition ne lui permet pas de combler le vide qu'il a toujours éprouvé.



Figure 127 : À gauche, les champs, à droite, les contrechamps. L'actuel s'accorde au virtuel (la psyché), et non à la vision directe du personnage.

Réciproquement, le film montre un désenchantement du concept de village natal, dont la réalité souvent faite de misère et de pauvreté entraîne la fuite des jeunes gens vers la ville. L'enfermement brumeux de Mujin transcrit également l'absence d'une alternative heureuse, en bouchant tout horizon. C'est ce que montre la trajectoire psychique de Gi-jun, qui prend pour support les autres personnages pour apprendre à s'aimer lui-même.

Lors de son arrivée, la brume tant annoncée manque à l'appel, mais resurgit dès sa première rencontre avec In-suk. Cela s'explique par le fait que la jeune femme constitue un écho supplémentaire de sa jeunesse, et participe à la confusion temporelle qui l'étreint. En effet, à l'instar du jeune Gi-jun, le rêve désespéré d'In-suk est de quitter Mujin pour Séoul, où

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, op. cit., p. 109.

le héros promet constamment de l’emmener. Lorsqu’il est seul avec elle, l’épaisseur de la brume semble les envelopper délicatement, faisant disparaître toute coordonnée spatio-temporelle. Ils sont alors comme dans un rêve, hors du temps, isolés du monde, et philosophent sur le sens de la vie à Mujin. La relation qu’il entretient avec elle n’est finalement qu’un moyen supplémentaire de renouer avec son passé.

En témoigne une séquence au cours de laquelle le couple se promène et discute de l’avenir à Séoul, et où In-suk disparaît subitement, remplacée par le double juvénile du héros, avec lequel il poursuit la conversation. Il se raconte à lui-même qu’il a épousé une riche veuve, qui lui permet de mener une vie confortable, mais son double ne lui répond qu’en crachant avec dédain. Une fois de plus, l’actualisation du passé met en relief le doute affectif qui étreint le protagoniste. Il semble réaliser son échec à mener la vie qu’il aurait souhaitée, et tente de se convaincre lui-même de sa chance.

Si In-suk prend en charge l’affection que Gi-jun éprouve pour les rêves insatisfaits de sa jeunesse, les autres habitants de Mujin finissent par transcrire le mépris qu’il a pour lui-même. Deux répliques formulées par le héros retiennent notre attention, parce qu’elles résonnent ironiquement avec le dénouement. La première est énoncée en voix-*off* : « À Mujin, on se méprise mutuellement pour notre matérialisme. À Mujin, tout le monde trouve que la vie des autres est médiocre. Matérialiste, matérialiste, matérialiste... ». La deuxième, à l’occasion d’un dialogue avec In-suk :

- (In-suk) J’ai beau essayer, je n’arrive à aimer personne. C’est une sorte de maladie, non ?
- (Gi-jun) Oui, [...] la maladie de n’aimer personne d’autre que soi [...]. Tous ceux qui vivent à Mujin sont atteints de cette maladie.

L’ironie réside dans la fuite en avant hypocrite que choisit Gi-jun, au terme de son séjour. Après avoir promis à maintes reprises d’emmener In-suk vivre à Séoul, il décide finalement de repartir sans l’avertir de son départ. Son double du passé lui apparaît, et lui reproche d’avoir menti. Après une succession de *flashbacks* des moments heureux passés avec In-suk, il répond qu’il était sincère, et commence à écrire une lettre à la jeune femme :

- Je t’aime In-suk. Parce que tu es moi. Tu es exactement comme l’ancien moi tel que je me le rappelle, et que j’aime, d’une certaine façon. Et de la même manière que j’ai durement lutté pour devenir celui que je suis devenu, je ferai tout pour te sortir d’ici et t’emmener au soleil. Fais-moi confiance.

Le contenu de la lettre fait écho au dialogue précédemment cité : Gi-jun n’aime In-suk que parce qu’elle est lui. Un plan les montre de dos, se tenant la main et s’éloignant de plus en plus de la caméra pendant qu’il déchire finalement la lettre. Leur avenir ensemble disparaît à

l'horizon, tandis qu'il fait le choix de revenir auprès d'une femme qu'il a épousée par intérêt. Gi-jun est donc ce qu'il a critiqué tout au long de son séjour : un pur produit de Mujin, matérialiste et narcissique.

Dans le bus du retour, il déclare en voix-off : « Pour la première et la dernière fois, je suis reconnaissant envers Mujin, le brouillard, la solitude exaspérante, les prostituées suicidaires, les trahisons, l'irresponsabilité. Juste une dernière fois. Juste une fois ». Son errance psychique s'achève sur cette réplique. Ainsi, même s'il n'est pas véritablement satisfait de sa vie à Séoul, il est conscient qu'il n'obtiendra pas mieux. Ce voyage lui a permis de raccorder le passé et le présent au prisme d'un désespoir ambiant qu'il comprend comme inhérent à la condition historique et sociale de l'homme coréen moderne, et qui résonne à nouveau avec la croyance d'Antonioni dans la « coexistence d'un cerveau moderne et d'un corps fatigué, usé, névrosé¹ ».

Le village natal n'a donc plus rien d'idyllique, et par ce désenchantement, Kim Soo-yong opère ce que Gilles Deleuze nomme un renversement philosophique : « Le corps n'est plus l'obstacle qui sépare la pensée d'elle-même, ce qu'elle doit surmonter pour arriver à penser. C'est au contraire ce dans quoi elle plonge ou doit plonger pour atteindre à l'impensé, c'est-à-dire la vie² ». Grâce à la mise en scène lyrique de Kim Soo-yong, Gi-jun aura eu tout le loisir de donner corps à sa pensée *dans* et *par* les images. Il peut donc quitter sereinement cette ville mortifère, et se diriger vers l'« impensé, c'est-à-dire la vie ».

Dans *Homebound* comme dans *Mist*, nous assistons à un phénomène d'autoréflexivité du mélodrame mis en valeur par des discontinuités temporelles et narratives. Ji-yeon se trouve piégée dans la représentation d'un mélodrame classique dont elle ne parvient pas à s'extirper, tandis que Gi-jun met en relief la complexité du monde que tente de simplifier le genre. Il tente lui-même de recréer une cohérence en raccordant les bribes éparses de sa vie, et finit par embrasser son destin social. Dans les deux œuvres, un adultère est commis, et les récits se soldent par un retour vers le conjoint, permettant de restaurer l'ordre matrimonial. Cependant, le retour est teinté d'amertume dans *Homebound*, et de cynisme dans *Mist*.

Ces films présentent également des évolutions thématiques se trouvant davantage en accord avec une époque qui bénéficie du renouveau esthétique venu des films occidentaux, et permet de rebattre les cartes face à la censure. En effet, le désir charnel est omniprésent dans

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 266.

² *Ibid.*, p. 246.

les deux films, et tend à s'affirmer, non plus comme un sujet moral, mais comme un véritable sujet de cinéma. Il se fait subtilement ressentir dans *Homebound*, et apparaît plus explicitement dans *Mist*, qui, nous le verrons, inspirera de nouvelles modalités affectives et existentielles pour les personnages féminins de la décennie suivante.

2.2. Désirs et transcendance de la morale

Comme nous avons pu le constater plusieurs fois, dans le cinéma classique coréen, les désirs féminins connaissent toujours une forme de répression morale et patriarcale. C'est le cas de *Madame Freedom*, *Flower in Hell*, ou *Les Filles du pharmacien Kim*, auxquels bien d'autres pourraient s'ajouter : *Jusqu'à ce que cette vie s'achève* (1960, Shin Sang-ok), *Le Locataire et ma mère* (1961, Shin Sang-ok), ou *L'Incendie dans la montagne* (1967, Kim Soo-yong). Certains abordent le sujet en opposant confucianisme et capitalisme (*Madame Freedom*, *Flower in Hell*), tandis que d'autres l'interrogent au prisme de pulsions humaines désespérées (*L'Incendie dans la montagne*, *Les Filles du pharmacien Kim*). L'identification aux personnages féminins produit toutefois une empathie, même lorsqu'ils transgressent l'ordre moral. Les archétypes du mélodrame tendent donc à se brouiller, parce que les traîtresses sont les victimes d'un ordre problématique.

Seules deux issues sont possibles : soit elles sont punies, soit elles prennent conscience de l'immoralité de leurs actions, et reviennent dans le « droit chemin ». Dans le premier cas, les destins récurrents sont la mort, l'ostracisation ou la folie. Dans le second, le bonheur est également compromis par la ligne de conduite vertueuse qu'elles décident de suivre, et qui implique le sacrifice individuel ; les veuves ne se remarient pas, et les femmes d'infirmités se souviennent miraculeusement qu'elles aiment leurs époux, et qu'elles devraient plutôt employer leur énergie pour aider la communauté.

Longtemps réprimés au cinéma, les désirs féminins constituent un sujet épineux, parce que ceux-ci compromettent les représentations idéalisées de la famille, et par extension de la société. Ji-yeon ne fait pas exception à la règle, mais le lyrisme qui projette la psyché du personnage dans les cadrages rend son désir plus prégnant, et tend à mieux le concrétiser. Il signale le retour d'un refoulé insoutenable, et qui doit être repensé au sein des représentations. Les films que sont *Homebound* et *Mist* mettent tous deux en évidence l'avènement de nouvelles trajectoires pour les personnages féminins. Le premier montre l'urgence de repenser leurs désirs, tandis que le second indique une nouvelle voie possible pour les personnages de mélodrames. Il s'agit, dans les deux cas, de la recherche de nouveaux moyens d'expression.

2.2.1. La Morale défiée et les gestes inconscients du désir

Lee Man-hee teinte les images de la subjectivité de Ji-yeon, et montre ainsi la lutte intérieure du personnage pris entre son devoir d'épouse, exprimé par la claustrophobie de nombreux plans, et ses désirs, montrés par l'interaction de son corps avec cet environnement carcéral. Le lyrisme du film offre un langage au personnage, qui lui permet de s'exprimer à même l'image, et favorise ainsi l'identification du spectateur, aussi bien à travers les expressions de Ji-yeon qu'à travers son regard que la caméra adopte volontiers.

La lutte est d'autant plus forte que, contrairement à Seon-yeong (*Madame Freedom*, 1956, de Han Hyeong-mo) ou Sonya (*Flower in Hell*, 1958, de Shin Sang-ok) qui multiplient les conquêtes pour accéder à l'indépendance financière, et affirmer un désir de modernité à travers une sexualité plus libre, Ji-yeon craint le puissant désir de liberté qui s'empare d'elle, et qu'elle s'efforce de refouler. Par ailleurs, contrairement à la veuve du *Locataire et ma mère* (1961, Shin Sang-ok) qui ne parvient pas à se dresser contre la morale traditionnelle, et à avouer ses sentiments au locataire éponyme, Lee Man-hee montre à quel point Ji-yeon peine à réprimer les siens. Sa démarche consiste davantage à montrer combien il est difficile pour les femmes de tenir la ligne de conduite qu'impose la tradition – et ses représentations –, et qui les enferme. Indirectement, cela peut retranscrire l'étouffement que subissent les cinéastes.

Dans le cas de *Homebound*, l'entourage de Ji-yeon admet des désirs qu'elle refuse de reconnaître, et qui s'emparent de tout son être au point de contaminer l'esthétique du film. À cet égard, les différents sur-cadrages, très éloquents, expriment visuellement les sentiments du personnage. Ainsi, lorsque Dong-woo revit le traumatisme de la guerre, les deux époux se trouvent séparés dans les plans par une poutre verticale signifiant leur incommunicabilité (Figure 128). Or, c'est dans les plans où elle est seule que les cadrages sont les plus novateurs. Elle est tantôt filmée depuis l'intérieur, à travers une fenêtre ou un grillage, tantôt depuis l'extérieur, par l'entrebâillement d'une porte, si bien que le spectateur est invité à l'épier.



Figure 128 : Le couple se trouve désormais séparé par une poutre, qui découpe le cadre en son centre.

Les plans qui la montrent depuis l'extérieur mettent en abyme le voyeurisme inhérent à la position du spectateur, invité à regarder par des interstices, et contiennent une autoréflexivité montrant que Ji-yeon est prisonnière d'une vision classique du mélodrame. Réciproquement, les plans la montrant depuis un espace intérieur donnent le sentiment qu'elle est surveillée, et mettent en évidence le corsetage psychique du personnage par la morale confucéenne. Ces plans suggèrent l'omniprésence d'un contrôle extérieur, permettant de surveiller le moindre écart – peut-être la moindre pensée. Cette claustrophobie qui affecte une grande partie du film provient de la psyché de l'héroïne conjugée à celle du cinéaste. Dans les deux cas, elle est aliénée aux attentes conditionnées par les représentations des rôles féminins du mélodrame – comme le cinéaste qui ne doit pas déborder du cahier des charges.

Le film pourrait par ailleurs être analysé comme un commentaire actualisé de *Jusqu'à ce que cette vie s'achève* (*I saengmyeong tahadorok*, 1960) de Shin Sang-ok, qui retrace également le parcours de l'épouse d'un infirme. Dans les deux films, le mari estropié, interprété par Kim Jin-gyu, se montre de plus en plus désagréable pour pousser la femme au départ. Dans le film de Shin Sang-ok, même si l'épouse Hye-gyeong est tentée par un autre homme, elle s'aperçoit qu'elle aime toujours son mari, et ne peut se résoudre à le trahir. À la fin, après être parvenue à économiser suffisamment d'argent, avec le soutien de son époux, elle ouvre un centre d'hébergement pour les veuves de guerre et leurs enfants. Enfin, même après un tragique accident qui emporte leur fille unique, Hye-gyeong finit par trouver au plus profond d'elle la force de repartir à zéro avec son époux, les veuves et leurs enfants.

Notons que le film est dédié aux soldats tombés au combat, aux vétérans de guerre, et aux familles sacrifiées pour le pays, comme en témoigne un intertitre à l'ouverture du film. *Jusqu'à ce que cette vie s'achève* a donc une vocation patriotique affirmée, qui implique des attitudes exemplaires de la part des protagonistes. C'est précisément à ce modèle classique et irréprochable que Ji-yeon tente de se conformer. Sa vie ressemble beaucoup à celle de Hye-gyeong, qui travaille aussi bien à l'extérieur qu'à l'intérieur de la sphère domestique, et parvient à s'épanouir dans des sacrifices quotidiens. Or, dans l'article "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", le chercheur An Jin-soo observe que, dans le film de Shin Sang-ok, les actions de la femme sont conditionnées par la morale patriarcale :

Le film suggère que le travail à l'extérieur présente aux femmes mariées la tentation de nouer des relations amoureuses avec d'autres hommes. Ainsi, même si elle devient l'agent moral et économique de la famille, son désir pour un homme en dehors de son mariage est traité de manière très critique¹.

C'est la raison pour laquelle Hye-gyeong parvient à s'épanouir pleinement lorsqu'elle ouvre le centre d'hébergement, parce qu'il lui permet de prendre soin de la famille / société, tout en restant au foyer, loin des tentations. Ce modèle est fondé sur le refoulement des désirs féminins, au profit de la famille confucéenne, comme le décrit Yu China : « Dans les films des années cinquante-soixante, la typologie des héroïnes présente des femmes sacrifiées par le système patriarcal arriéré [...]. Ces femmes dévouées acceptent leur destin tragique, et font tous leurs efforts pour survivre et faire vivre leur mari² ». C'est à ce cadre typologique que Ji-yeon est aliénée, et qu'expriment les sur-cadrages de *Homebound*, qui donnent le sentiment de la présence et surveillance du mari, garant des traditions.

Malgré les efforts des deux époux pour maintenir l'illusion d'une harmonie, le corps de Ji-yeon ne peut s'empêcher de réagir à l'environnement éprouvé par la femme, et de trahir à travers des gestes les désirs qu'elle nie. Selon le chercheur Alain Masson, le geste est à différencier de l'acte, auquel il confère des nuances et des compléments ; en somme, il est une « variante imprévue³ » de l'acte. Au cinéma, affirme-t-il, « le geste donne à l'acte une réalité irréductible et singulière ; son interprétation n'affecte pas directement les termes du récit, elle déborde le domaine de la signification⁴ ». C'est bien la force des gestes qui échappent au contrôle de Ji-yeon, qui débordent « le domaine de la signification » pour s'entrechoquer avec l'environnement.

Les mains de l'héroïne sont particulièrement expressives. Elles tressaillent, se crispent, se replient, et laissent échapper le désir charnel qu'éprouve Ji-yeon à l'égard de l'amant. Elles tentent par là même d'insuffler une énergie vitale, permettant de résister à la frustration et au conditionnement. Ainsi, lors du premier rendez-vous, Gang-uk l'emmène dans un bar de nuit qu'il décrit comme un refuge pour les amoureux, et les gestes des mains de Ji-yeon semblent entrer en résonance avec cet environnement.

¹ Jin-soo An, "Screening the Redemption: Christianity in Korean Melodrama", in Nancy Abelman, Kathleen McHugh (dir.), *op. cit.*, p. 79, traduction personnelle de "The film suggests that working outside the home offers temptations to married women to engage in romantic relationships with other men. Thus, even as she becomes the moral and economic agent of the family, her desire for a man outside her marriage is treated very critically".

² Yu China, « L'image de la femme dans le cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 125.

³ Alain Masson, « D'où vient le geste ? », in Vincent Amiel, Jacqueline Nacache, Geneviève Sellier, Jean-Laurent Viviani (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007, p. 84.

⁴ *Ibid.*

L'atmosphère voluptueuse que dégagent les lieux éveille de nouveaux affects chez l'héroïne. Au gré d'un air traînant de *jazz*, la pièce montre une série de corps auxquels Ji-yeon peut s'identifier. Alors qu'ils viennent de commander des boissons, un plan montre Ji-yeon et Gang-uk en arrière-plan, ainsi qu'un couple en train de s'embrasser langoureusement au premier plan. Entre eux, se dresse la statue d'une femme nue, les mains croisées derrière la nuque, dans une posture évoquant la détente et la liberté. Le plan suivant montre un autre couple, enlacé sur une banquette, en train de partager le même verre, tandis que lui succède celui d'un troisième couple en train de danser un slow (Figure 129).



Figure 129 : Dans le repère des amoureux, Ji-yeon et Gang-uk sont cernés par de nombreux couples.

Ji-yeon et Gang-uk commencent à danser. La caméra pivote lentement, et s'arrête, de sorte à rendre à nouveau visible la statue en arrière-plan. Comme l'y invite l'érotisme environnant, les doigts de Ji-yeon caressent lentement et discrètement le bras de Gang-uk, et expriment tout le désir qu'elle s'efforce de réprimer. Sur le point d'échanger un premier baiser, les deux amants hésitent, et Gang-uk rappelle à Ji-yeon qu'elle risque de rater son train. Ils retournent au bar pour terminer leurs boissons, et, une fois de plus, la main de l'héroïne se

charge d'exprimer un départ à contrecœur. Au moment où elle attrape son verre, la caméra saisit une légère crispation des doigts, suivie d'une inclinaison de la main (Figure 130). Tandis qu'elle porte son verre à hauteur de ses lèvres pour le vider, on suit l'élévation de la main, dévoilant une mine sombre. Elle se ravise pour trinquer avec Gang-uk, qu'elle regarde intensément avant de boire. Cette succession de gestes contient à la fois le désir envers Gang-uk, la frustration de devoir partir, l'hésitation à rester, et la retenue lorsqu'elle se contente de trinquer.



Figure 130 : Pendant la danse, Ji-yeon caresse l'épaule de Gang-uk du bout des doigts. Le cinéaste prend soin de les cadrer avec la statue. Alors qu'il est l'heure de rentrer, la légère crispation de sa main exprime son hésitation à partir.

Le débordement des affects à travers les gestes de mains se manifeste également lorsqu'elle découvre que sa belle-sœur l'a surprise pendant son rendez-vous galant. Alors que celle-ci lui demande de divorcer, Ji-yeon assure être incapable d'aimer un autre homme que Dong-woo. La réticence que pratique l'héroïne s'exprime après le départ de la belle-sœur, par le verrouillage des mains. Elle s'assoit sur le grand lit qu'elle occupe seule, et caresse

délicatement la couverture d'une main. La caméra remonte vers son visage au moment où elle semble prendre conscience de son geste qu'elle interrompt aussitôt.

Le plan suivant la montre de face, surcadrée par quatre portes, dans un espace éminemment symétrique et dont la raideur reflète le conformisme auquel elle se soumet, tandis qu'elle croise les mains devant son ventre en baissant la tête dans une posture presque pieuse (Figure 131). Par ce mouvement, Ji-yeon tente de contenir ses désirs, en entravant les gestes de ses mains, et par extension son corps.

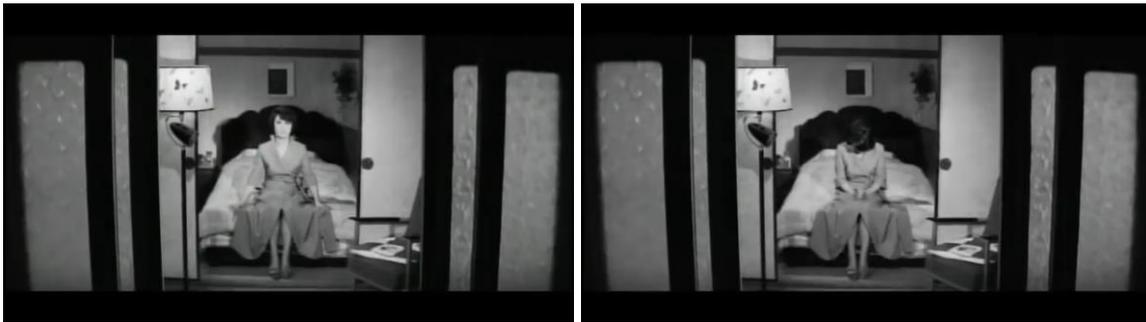


Figure 131 : Seule sur son grand lit, Ji-yeon tente de refermer la boîte de Pandore.

Cette dynamique associant constamment le débordement et la rétention s'étend des mains à tout le corps, et conduit finalement Ji-yeon à la catatonie. Dans la séquence finale, alors que son esprit désire fuir avec l'amant, son corps se soumet à l'obligation de respecter la morale. Les instants qui précèdent la paralysie du corps s'apparentent à une sorte d'extase désespérée, pendant laquelle l'héroïne est filmée au ralenti, allongée sur son lit, en train de se contorsionner, le visage déformé par le désir et la souffrance, tandis que le plan suivant montre le téléphone au bout duquel se trouve l'amant, et auquel s'adressent tous ces affects (Figure 132). La lenteur de la scène souligne l'agonie de Ji-yeon, qui sous-entend à la fois la petite mort et la mort définitive de son individualité.



Figure 132 : Le corps de Ji-yeon exprime à la fois le désir de rejoindre l'amant, et la souffrance de ne pas pouvoir s'y résoudre.

Dans *Homebound*, Lee Man-hee fait donc de la sexualité féminine son sujet principal, même si cela reste discret. Le triangle amoureux semble en effet davantage motivé par la frustration sexuelle et les désirs brûlants de Ji-yeon que par les sentiments amoureux. Dans cette œuvre, ce n'est pas l'adultère qui est présenté comme condamnable, mais la rétention et le tabou associé aux désirs des femmes, et indirectement, les contraintes qui pèsent sur les cinéastes.

2.2.2. Prémices d'une libération sexuelle à l'écran ?

Avec *Mist*, Kim Soo-yong, prolonge les réflexions liées à la place de la sexualité, cette fois dans le couple comme chez les individus, et en renouvelle la représentation, tout en repensant la figure de la femme déçue. En faisant de l'érotisme un élément métaphorique de la fiction mélodramatique, il invite à interroger la place des désirs des personnages.

Signalons que Yu Hyeon-mok est le premier cinéaste coréen à filmer des séquences érotiques dans *The Empty Dream* (1965). Il s'agit d'un *remake*¹ substitutif² du film japonais *Daydream*, réalisé l'année précédente par Tetsuji Takechi. L'œuvre s'inscrit au sein des films roses (*pinku eiga*), très populaires au Japon dans les années 1960. Avec à sa tête le cinéaste Koji Wakamatsu, ces films indépendants à faible budget, tournés en quelques semaines, mêlent violence et érotisme, le plus souvent au service de discours subversifs à l'encontre de l'État japonais. À partir des années 1970, le genre est récupéré par de grands studios tels la Tōei ou la Nikkatsu, qui en extraient la dimension politique au profit de films racoleurs.

Nous verrons que certains mélodrames coréens, teintés d'érotisme en dérivent (les films d'hôtesse), et le film de Yu Hyeon-mok a joué un rôle fondateur, même si l'approche de la sexualité y a été jugée tellement frontale que le film a été retiré des salles au bout de deux semaines, et le cinéaste traîné en justice pour violation de la loi sur l'obscénité³. Brian Yecies et Shim Ae-gyung notent que, en 2006, *The Empty Dream* est classé trente-septième par des chercheurs de la KOFA parmi les cent films les plus importants réalisés entre 1936 et 1996⁴.

Les deux chercheurs précisent que Yu Hyeon-mok s'est refusé à faire un copié-collé de l'œuvre originelle, et en a fait un terrain de recherche esthétique, d'où la distinction entre

¹ Cas d'hypertextualité spécifique au cinéma, le *remake* offre « la recreation [assumée] d'un film déjà réalisé » (Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 166). Ils entretiennent « une relation explicite à un film antérieur » (*ibid.*, p. 168).

² « Le *remake* substitutif désigne les recreations filmiques qui cherchent à se substituer au film d'origine afin de suppléer aux carences dues aux habitudes du public et à un sens parfois aigu du protectionnisme de la part des distributeurs et des exploitants » (*ibid.*, p. 170). « Le spectateur n'ayant pas vu le film premier, il n'est pas en mesure d'apprécier les écarts et les points communs entre les deux films, il ne saura pas si ce qu'il voit propose une nouvelle interprétation ou au contraire, est d'une déférence totale à l'égard de son modèle » (*ibid.*, p. 172).

³ La censure de l'époque condamne les représentations jugées trop explicites de la sexualité.

⁴ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 55.

remake et plagiat, lorsque l'emprunt à une œuvre préexistante est assumé. *The Empty Dream* est éminemment novateur par une forme inspirée des avant-gardes européennes, en particulier du surréalisme français¹ et de l'expressionnisme allemand². Dans un cabinet dentaire, un patient rêve que la femme qu'il a rencontrée dans la salle d'attente se fait violer par le dentiste, et qu'il tente de la sauver. Le film consiste en une accumulation de fantasmes masculins présentés dans différentes saynètes se déroulant dans des décors distordus (Figure 133).

L'influence expressionniste y est évidente, et se trouve renforcée par l'usage du clair-obscur, où se joue le combat manichéen du traître et du sauveur, mais surtout du rêve et du cauchemar. Le surréalisme, revendiqué par une référence à la scène de l'œil tranché du *Chien andalou* (1929) de Luis Buñuel et Salvador Dalí (Figure 134), renforce le caractère onirique de l'œuvre, et précise l'intention désinhibitrice. Comme l'affirme le psychosociologue Claude Tapia, le surréalisme se greffe aisément à l'œuvre érotique, parce qu'il est « contempteur de la “normalité” et moteur d'une conception de l'art misant sur les pulsions, les phantasmes, les perversions, l'obscénité, le fétichisme et même l'inceste³ », et permet de « s'attaqu[er] vigoureusement au réalisme conventionnel et en utilisant le rêve, la poésie, le délire de l'amour fou, pour fouiller l'intimité humaine inhibée⁴ ». De même, pour Brian Yecies et Shim Ae-gyung, la vocation subversive de *The Empty Dream* est indéniable, puisque le cinéaste – fervent défenseur de la liberté d'expression – a choisi de défier la censure pour pouvoir aller au-delà des formes cinématographiques conventionnelles, plutôt que de s'y soumettre⁵.

Lors de sa (brève) sortie en salles, les journaux annoncent en ces termes *The Empty Dream* : « deux corps et leurs désirs », « un paradis physique sensuel », ou « complètement

¹ Le surréalisme est un mouvement artistique transdisciplinaire, qui apparaît après la première guerre mondiale. Au cinéma, il a pour caractéristiques de s'affranchir de la logique narrative, et de chercher à imiter le fonctionnement réel de la pensée, passant alors par le rêve, le songe ou la rêverie *via* des logiques d'associations d'images, de formes, et de sons. Selon le chercheur Pierre Vilar, « le rêve préféré à la logique cesse d'être perçu comme contradictoire avec le réel, la folie s'oppose au conformisme social, la recherche du merveilleux et l'esprit de *démoralisation* aux conventions bourgeoises » (Pierre Vilar, « Surréalisme : vue d'ensemble », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/surrealisme-vue-d-ensemble/>, consulté le 22/08/2023).

² « L'expressionnisme a [...] exacerbé le rôle du metteur en scène non seulement comme maître d'œuvre absolu, mais comme détenteur unique du sens du film que la forme (l'expression) a pour mission d'imposer au spectateur. Le film expressionniste implique la domination totale de l'espace cinématographique comme seul existant (seul producteur de sens), parfois ramené au pur espace scénique théâtral (ce qui entraîne la raréfaction du montage) et la sujétion totale du spectateur à sa volonté » (Joël Magny, « L'expressionnisme : la mise en scène comme art total », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/cinema-realisation-d-un-film-mise-en-scene/2-l-expressionnisme-la-mise-en-scene-comme-art-total/>, consulté le 16/02/2024).

³ Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *Connexions*, vol. 87, no. 1, 2007, p. 47.

⁴ *Ibid.*

⁵ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 51.

exotique »¹. Malgré l'inventivité des décors, et l'usage maîtrisé et novateur d'associations d'objets et de formes au moyen d'un montage imitant les mouvements inconscients de la psyché – par exemple, le ventilateur qu'un enfant regarde se transforme en hélice d'un avion de chasse, ou la roulette du dentiste est superposée à une scie circulaire sur les dents d'une autre scie –, prolifèrent des allusions peu subtiles au sexe, appuyées par des analogies très explicites. Ainsi, lors d'une séquence sur une plage, le héros ouvre une noix de coco pour en faire boire le lait au personnage féminin. Le breuvage blanc et visqueux déborde de ses lèvres, que la caméra filme à plusieurs reprises en très gros plan, tandis qu'un autre plan cadre ensuite la noix de coco fendue à côté des cuisses de la femme, renvoyant par analogie à son sexe (Figure 135).



Figure 133 : Des décors aux perspectives déformées.

¹ *Ibid.*, p. 53, traduction personnelle de “two bodies and their lusts”, “sensuous physical paradise”, “completely exotic”.

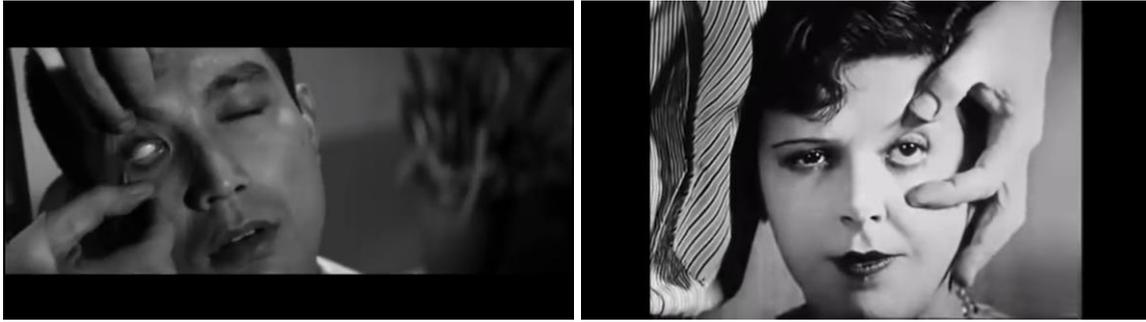


Figure 134 : À gauche, *The Empty Dream* ; à droite, *Un chien andalou*.



Figure 135 : Plusieurs plans multipliant les allusions à l'acte sexuel s'enchaînent, et objectifient le corps de la femme en le découpant.

Le film propose un assemblage de fantasmes sexuels transposés dans les images et les sons, et regorge de semblables allusions, allant jusqu'à l'érotisation des nombreuses scènes suggérant le viol de l'héroïne par le dentiste, vêtu du costume des capitalistes (canne, costume et haut de forme noirs). Les réactions de l'héroïne poursuivie par le dentiste contiennent une ambiguïté, oscillant en permanence entre souffrance et plaisir. Ainsi, lorsqu'il l'attache, lui branche des électrodes, et lui envoie des décharges électriques de plus en plus intenses, les gémissements de la femme suggèrent autant la douleur que la jouissance, et un plan montrant une cascade vient se superposer sur son buste par une surimpression (Figure 136).

Plus tard, dans une forêt, il lui tend un lys blanc qu'elle lèche et dévore avec ardeur, avant de se cramponner à une branche d'arbre en poussant des cris toujours aussi équivoques. Le plan suivant montre un lys noir tombant sur le sol entre ses jambes (Figure 137). L'ensemble renvoie à un accouchement, mais également à la perte de virginité, en suggérant

une sorte de dépravation et de corruption de la femme coréenne par l'homme capitaliste, par le biais de la transformation symbolique du lys blanc en lys noir.



Figure 136 : La cascade surimprimée constitue une métaphore de la jouissance du personnage féminin.



Figure 137 : Plusieurs plans ambivalents s'enchaînent et se multiplient. Nous n'en montrons qu'une partie. D'autres montrent les lèvres de la femme en très gros plans, ses pieds se crispent, de manière à signifier à la fois l'extase et la souffrance.

Malgré les motivations artistiques et subversives visant à expérimenter les formes cinématographiques à travers un pastiche des avant-gardes européennes, et projeter les fantasmes et craintes de ses personnages, le film s'avère voyeuriste, voire sadomasochiste, pour citer Kim Chung-kang, et il est rapidement censuré. En revanche, dans *Mist*, Kim Soo-yong opte pour une représentation beaucoup moins crue de la sexualité qu'il intègre comme un élément métaphorique de la trajectoire mélodramatique des personnages, ce qui lui permet d'éviter la censure.

En effet, cette relation adultère offre à chacun des deux protagonistes la possibilité de combler un vide existentiel. Pour Gi-jun, il s'agit d'une liaison charnelle avec son alter-ego symbolique, lequel lui permet de raccorder le passé et le présent, en embrassant le désespoir

qui unit ces deux temporalités, tandis que pour In-suk, la séduction est un moyen – illusoire – de sortir de sa condition. Selon Brian Yecies et Shim Ae-gyung, « *Mist* offre au public l’opportunité de concevoir Séoul et Mujin, non plus dans un rapport d’opposition entre le moderne et le prémoderne, mais entre le moderne et l’aspirant à la modernité¹ ». Séoul est par conséquent pris en charge par Gi-jun, et Mujin, par In-suk et le double juvénile du héros. Les scènes de sexe offrent ainsi la métaphore visuelle d’un assemblage du désespoir moderne à celui, prémoderne, lié aux traumatismes de la guerre, et aspirant à la modernité pour espérer faire table rase du passé.

Outre la dimension métaphorique du raccord temporel, la relation adultère permet à Kim Soo-yong d’interroger une évolution des mœurs inspirée par celle des cinémas d’Occident, et remettant en cause les fondements confucianistes, tout en montrant la possibilité d’une sexualité libérée de la morale. En effet, les scènes de sexe défient les tabous pesant sur la vision normative du couple, comme l’analyse la chercheuse Kim Chung-kang², et, contrairement à Yu Hyeon-mok, Kim Soo-yong joue davantage sur l’esthétique d’une tonalité érotique que sur des associations lourdes de sens.

Ainsi, la première séquence de ce type montre des fragments de corps transpirants, entrelacés, avec une lenteur accordée à celle d’une musique romantique jouée à la guitare. La seconde ne présente pas de nudité, et montre In-suk allongée sur le sable, et cadrée jusqu’à la taille, tandis que Gi-jun descend vers le bas de son corps, et disparaît hors-champ. La jeune femme ferme les yeux, et le haut de son corps qui se soulève de façon régulière suffit à créer l’érotisme. Selon Kim Chung-kang, la création d’une tonalité sensuelle, plutôt que le recours à une suggestion appuyée à la manière de Yu Hyeon-mok, permet au cinéaste d’outrepasser la censure tout en défiant les structures sociales et morales.

La première scène de sexe présente des corps dont la sueur scintille, et peut également rappeler celles d’*Hiroshima mon amour* (1959) d’Alain Resnais, où les corps des deux amants sont recouverts de cendres lumineuses faisant simultanément référence aux bombardements atomiques d’Hiroshima et aux camps d’extermination nazis. Le film présente une liaison entre une Française originaire de Nevers, ayant entretenu une liaison avec un soldat allemand, et un Japonais dont la famille a disparu sous les bombes. Le film aborde la question de la mémoire en mêlant les espaces-temps, Nevers, Hiroshima, passé et présent. La petite histoire et la

¹ *Ibid.*, p. 76, traduction personnelle de “*Mist* offers audiences the opportunity to think of Seoul and Mujin, not in terms of modern versus premodern, but modern versus want-to-be modern”.

² Chung-kang Kim, “*Mist* (1967): ‘Art Cinema’ under Dictatorship”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 182.

grande Histoire se rejoignent grâce à cette liaison faisant resurgir les images du refoulé, en permettant au passé d'éclairer le présent, et au présent de venir au secours du passé. Comme dans *Mist*, le film offre une parenthèse introspective pour des protagonistes cherchant à exorciser une mémoire malade – une image-temps telle que la définit Gilles Deleuze, par son indiscernabilité entre le réel et l'imaginaire¹.

Claude Tapia affirme que les films érotiques contiennent invariablement une « intention subversive à l'égard des instances de contrôle social [...], la volonté provocatrice de transgression des normes sociales majoritaires et de la morale sexuelle dominante, l'habillage esthétique de la sexualité² ». Au moyen de cet « habillage esthétique », Kim Soo-yong parvient à subvertir un film soutenu financièrement par un gouvernement qui promeut pourtant une vision traditionnaliste de la sexualité et du couple.

Il faut également rappeler que l'intégralité du film est conçue du point de vue de Gi-jun. Or, l'invitation à s'identifier au malheur du héros rend l'adultère plus acceptable, voire romantique, dans la mesure où son mariage repose sur une relation d'intérêt. À l'inverse, la liaison qu'il entretient avec In-suk est présentée comme l'incarnation de son innocence perdue, tandis qu'elle le perçoit comme un potentiel sauveur. Ainsi, dans leur première scène de sexe, la caméra défie frontalement la morale en s'attardant sur l'alliance de Gi-jun, lorsqu'il enfouit sa main dans les cheveux de sa maîtresse (Figure 138).



Figure 138 : Au rythme des caresses, la montre et l'alliance scintillent alternativement avec les gouttes de sueur, soulignant visuellement le caractère adultère de la relation charnelle.

Toujours selon Kim Chung-kang, cette séquence d'environ deux minutes « a permis d'introduire au public une vision érotique entièrement nouvelle³ ». En effet, contrairement à *The Empty Dream*, où les scènes de sexe sont principalement articulées au service d'un discours moral – le traître (dentiste capitaliste) corrompt l'innocente victime en l'initiant à des

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 136.

² Claude Tapia, « L'érotisme au cinéma », *Connexions*, vol. 87, n° 1, 2007, p. 45-46.

³ Chung-kang Kim, “*Mist* (1967): ‘Art Cinema’ under Dictatorship”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 183, traduction personnelle de “served to introduce to audiences an entirely new erotic vision”.

plaisirs présentés comme déviants –, *Mist* présente l'acte sexuel comme un geste d'amour, libérateur, et permettant à deux âmes désespérées de s'évader de leur existence insipide.

Cependant, outre la représentation de la sexualité, la différence sociale entre les personnages implique un rapport de domination sous-jacent, qui tend à nouveau vers « une stigmatisation ou une objectification d'une femme déchue¹ ». Kim Chung-kang relève à juste titre que l'attitude d'In-suk peut être interprétée de façon ambivalente. Elle remarque que la jeune femme se plie fréquemment aux désirs d'une gent masculine qu'elle séduit pour obtenir ce dont elle a besoin. Ainsi, elle entonne une chanson vulgaire pour satisfaire la demande des hommes avec lesquels elle boit, joue au *hwatu* (jeu de cartes) avec eux, et surtout adresse à Gi-jun la réplique suivante : « Je vais t'appeler *oppa*, alors emmène-moi à Séoul ». Le terme signifie « grand frère », mais est également utilisé en dehors du contexte familial pour suggérer une proximité appelant la séduction.

De ce point de vue, la relation qu'elle entretient avec Gi-jun peut paraître intéressée. En raison de cette ambivalence, In-suk cristallise les deux types féminins du cinéma classique coréen – femme sainte et femme déchue. Toutefois, cette double interprétation du personnage est loin d'être incompatible, et correspond également au profil des héroïnes de films d'hôtesse des années 1970. Kim Chung-kang les évoque d'ailleurs en conclusion, parce qu'ils prolongent cet usage de l'érotisme pour en faire un élément clé du récit, mais aussi pour le plaisir visuel des spectateurs.

Outre la sexualité portée à l'écran, *Mist* a également renouvelé les stéréotypes féminins des mélodrames à venir. L'attitude désespérée d'In-suk est vouée à se répéter à travers les parcours chaotiques des nombreuses héroïnes innocentes qui fuient la pauvreté de leur village natal pour trouver du travail à Séoul, où elles finissent par se prostituer, fréquenter des bars de nuit, où elles jouent au *hwatu*, séduisent des inconnus avec lesquels elles se saoulent, avant d'être emportées par un accident, une maladie ou un suicide. *Mist* ne se contente pas de faire advenir le sexe au cinéma, il préfigure de nouveaux clichés.

Ainsi, dans *Homebound* comme dans *Mist*, les désirs individuels des personnages accaparent les images, et se trouvent mis en relation avec les désirs sexuels, avec lesquels ils tendent à se confondre. Dans les deux films, il est question de mettre au même niveau le tabou de la sexualité et celui de l'individualisme, et de montrer le malheur qu'entraîne la soumission à la morale confucianiste. Même s'ils n'évoquent pas des sujets vraiment neufs, ils abordent

¹ *Ibid.*, p. 184, traduction personnelle de “the stigmatization or objectification of a fallen woman”.

plus frontalement les tensions déjà présentes, et reconfigurent la place de désirs pouvant maintenant aller au-delà de la dimension morale.

Les *munye yeonghwa* ont ouvert un espace de dialogue avec la projection dominante, grâce à un lyrisme mêlant des éléments issus de modernités européennes. Le cinéma sur la jeunesse, ainsi que la subversion par l'érotisme, respectivement inspirés des *taiyōzoku* et des *pinku eiga* japonais, sont revisités à l'aune de formes occidentales marquées par un affranchissement des conventions, pour transformer le cinéma coréen, et se réappropriier le *medium* comme moyen d'expression. L'intention se perçoit à travers l'autoréflexivité d'œuvres qui jouent avec les formes du mélodrame classique, tentent de s'en émanciper dans des fictions filmées depuis l'intériorité des personnages, d'où des discontinuités narratives, esthétiques et métaphysiques se superposant aux structures établies, et exprimant les contradictions des cinéastes muselés par la censure.

Comme nous allons le constater, cet élan se poursuit au cours des années 1970, mais se trouve considérablement mis à mal au milieu de la décennie. Alors que les cinéastes entendent dénoncer l'oppression traditionaliste, leur langage est nié, avant d'être instrumentalisé et repris comme simple marchandise à partir des années 1980, période où émergent des films plus franchement érotiques.

3. Désespoirs cinématographiques : jeunesse méprisée, exploitée et condamnée (1972-79)

En 1972, Park Chung-hee proclame la nouvelle constitution *Yushin*, « l'ère de la régénération¹ » (ou rénovation), mais qui constitue en réalité une « dictature légale pour Park² », selon Michael E. Robinson. Les années 1970 correspondent à la période la plus répressive de la Corée du Sud. En 1973, une réforme de la loi sur le cinéma interdit la production indépendante, et remplace le principe de déclaration par un système plus sévère d'autorisation pour ouvrir une société de production. Ne restent que les maisons de production les plus importantes, et une nouvelle clause les oblige à produire au moins quatre films par an³. Par ailleurs, tout discours interprété comme antigouvernemental ou anticonstitutionnel est interdit. La censure est renforcée, et une liste de tabous s'y ajoute :

¹ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 249.

² Michael E. Robinson, *op. cit.*, p. 136, traduction personnelle de "legal dictatorship for Park".

³ Sōngil Chōng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 63.

La politique et la critique sociale furent interdites et rayées des scénarios. Les films critiquant les États-Unis furent interdits de diffusion ou virent certaines de leurs scènes amputées. Les réalisateurs qui enfreignaient les interdits étaient emprisonnés ou condamnés à payer de lourds tribus sous forme d'amendes à la bureaucratie d'État avide d'argent. Évidemment, parallèlement aux purges effectuées dans l'ensemble du cinéma, les films anticomunistes, au travers de scénarios retraçant la guerre de Corée, et les films « pro-Yushin » au travers de films évoquant les actes héroïques de la résistance de droite (dont étaient issus les généraux au Pouvoir) contre l'ex-occupant japonais, sont encouragés¹.

Cette période marque le déclin de l'industrie cinématographique. Les chercheurs Min Eung-jun, Joo Jin-sook et Kwak Han-ju l'expliquent ainsi : le durcissement des conditions de production² entraîne la réduction de moitié du nombre annuel de films locaux, l'arrivée de nouveaux loisirs, et notamment la télévision et la diversité des programmes diffusés.

Bien que graduelle, l'arrivée de la télévision dans les foyers, dès 1956, et de la première chaîne coréenne KBS (1961), couplée à la baisse du nombre de films produits pour le cinéma entraîne une baisse de fréquentation des salles³, et prépare la mise en place d'une culture de masse à partir des années 1970. Comme l'explique Chōng Sōngil, jusqu'à cette époque, peu de ménages possèdent un téléviseur, mais en 1972, plus d'un million de Coréens en sont équipés, tandis qu'en 1975, « ce nombre avait doublé⁴ ». Ainsi, les familles et les femmes au foyer⁵, qui constituaient selon le producteur Ho Hyōnch'an « le noyau central des spectateurs de cinéma⁶ » se replient devant la télévision. Outre l'orientation propagandiste du cinéma, le petit écran est également mobilisé « pour détourner l'attention du peuple de sa condition misérable⁷ ». Les trois chaînes nationales diffusent essentiellement des « jeux sportifs et des séries télévisées⁸ ».

La censure politique affadit le contenu et la forme des œuvres filmiques, si bien que, pour des raisons économiques, les producteurs ne veulent pas dépasser les quatre films annuels obligatoires⁹ – péjorativement nommés “*quotas quickies*” – pour obtenir l'importation d'un film étranger, nécessaire à la survie du studio. La politique des 3S, *screen, sex, sport*, qui émergera une décennie plus tard, se dessine en amont à cause de l'interdiction de formuler des

¹ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 27.

² Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 51.

³ Pyōngsūp An, « L'évolution du cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 54-55.

⁴ Sōngil Chōng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 63.

⁵ Jun-hyoung Cho, “A Brief History of Korean Cinema”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 49.

⁶ Hyōnch'an Ho, « Les cinéastes de 1945 aux années 1960 », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 54.

⁷ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, *op. cit.*, 1996, p. 25.

⁸ Sōngil Chōng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 63.

⁹ *Ibid.*

critiques sociales, « devenues la cible principale de la censure¹ ». Celle-ci s'étant, en revanche, relâchée à l'égard des films érotiques², les cinéastes s'en emparent pour résister à la concurrence de la télévision. La jeunesse devient la nouvelle cible des producteurs, et le cinéma se teinte d'érotisme et de violence.

Selon Chŏng Sŏngil, les années 1970 constituent une « décennie sans chef de file³ », c'est-à-dire sans réalisateur notable, parce que les producteurs se contentent de maintenir l'industrie en vie, ce qui se traduit par une baisse de qualité et de quantité. Les budgets alloués aux films sont revus à la baisse, et la plupart des œuvres sont moralisatrices et conservatrices. L'uniformisation des œuvres fait qu'il est plus difficile pour les cinéastes de se démarquer, et ceux qui y parviennent sont rapidement neutralisés⁴. Toutefois, le cinéma *pour* et (surtout) *par* la jeunesse, qui cherche des moyens de s'affirmer entend se dresser contre la dictature. Les formes conventionnelles (mélodrame) s'imposent, mais les malheurs sont davantage dus au hasard et à de mauvais choix qu'à des problèmes sociaux structurels. Cela n'empêche pas certains cinéastes d'exprimer, par bribes, une critique sociale et un mal-être ambiant.

On remarque ainsi l'arrivée de nouveaux stéréotypes mélodramatiques, qui transcrivent le désespoir et suggèrent une accumulation de brutalités sociales. Les personnages féminins oscillent entre deux types : les femmes sexuellement exploitées, et celles socialement exploitées⁵, tandis que les hommes qui survivent aux récits de la période – beaucoup se suicident – doivent sacrifier leur jeunesse pour effectuer trois années de service militaire au nom d'un pouvoir dont ils ne reconnaissent pas la légitimité. Ils n'ont par ailleurs aucune perspective d'avenir, et ne parviennent jamais à se projeter dans un futur concret. Bien entendu, en comparaison avec l'atmosphère politique de l'époque, où « les campus

¹ Jin-sook Joo, Han-ju Kwak, Eung-jun Min, *op. cit.*, p. 49, traduction personnelle de “became the main target of the censorship”.

² Selon Ae-gyung Shim et Brian Yecies, le relâchement de la censure à l'égard de l'érotisme est lié à l'essor de l'industrie du divertissement pour adultes, et constitue, pour le gouvernement, un moyen de divertir les masses au regard des nouvelles restrictions morales qui pèsent au quotidien (*The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 142-45). Par ailleurs, comme l'observe le chercheur Nilesh Kumar, les années 1970 sont également celles d'un tourisme sexuel promu par le gouvernement, en particulier auprès de clients japonais. Des autorisations d'exercer dans des hôtels sont ainsi délivrées aux travailleuses du sexe à partir de 1973 (“Prostitute: Female Sacrifice in South Korean ‘Hostess’ Cinema (1974-1982)”, *NovAsia*, 2022, <https://novasiagsis.com/prostitute-female-sacrifice-in-south-korean-hostess-cinema-1974-1982/>, consulté le 13/10/2023).

³ Comme l'indique le titre de l'article de Sŏngil Chŏng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*

⁴ Ils font soit les frais de censures abusives, quand d'autres tombent sous la coupe des arrestations arbitraires de l'époque, comme c'est le cas de Lee Chang-ho, ou qui, tel Kim Ho-son, finissent ironiquement par s'enivrer du succès, et se conforment aux attentes du pouvoir.

⁵ China Yu, « L'Image de la femme dans le cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 122.

deviennent des centres de contestation en lutte ouverte contre l'Etat policier¹ », les films produits paraissent peu subversifs. Il faut toutefois saisir l'expression formelle de ce mal-être, dans un contexte où toute critique sociale et politique est interdite.

Dans le cadre de notre étude, nous écartons les films de compromis, au profit d'une poignée de cinéastes ayant essayé de renouveler le cinéma. Même si ce mouvement de contre-culture a rapidement été neutralisé, et ses apports instrumentalisés par la propagande, ces "*Youngsan Sidae*"² ont réussi à transmettre leur désir d'expression. Composé des cinéastes Ha Kil-chong, Lee Won-se, Hong Pa, Lee Chang-ho, Kim Ho-son et du critique de cinéma Byun In-shik, ce groupe est parvenu à renouveler le *shinpa* des années 1960, en proposant une nouvelle grammaire du désespoir.

Ha Kil-chong, initiateur de cette « "petite" révolution³ », est le premier cinéaste coréen à avoir fait ses études aux États-Unis, et le premier diplômé de cinéma en Occident. Il joue un rôle crucial dans la pensée des formes cinématographiques, au moment où les films occidentaux peinent à entrer sur le territoire⁴. À son retour en Corée, il réalise *Pollen* (1972) inspiré de *Théorème* (1968) de Pier Paolo Pasolini⁵. Selon Chŏng Sŏngil, le film marque la première tentative locale de faire un cinéma d'art libéré de toute logique commerciale – contrairement aux films littéraires dont la vocation était de rayonner à l'international. Ses œuvres expriment la violence sociale et politique à travers la sexualité et le chaos de la vie des protagonistes. Une bonne partie de ses films a été censurée, et a subi de nombreuses coupes.

Lee Chang-ho, considéré comme son successeur, est moins politisé, et centre son œuvre sur l'expression du mal-être du peuple. Fils d'un censeur de cinéma, il veut s'élever contre le conformisme mélodramatique de son époque. Après sa longue carrière de cinéaste, il fonde le Festival international du Film fantastique de Bucheon (BIFA) en 1997, « actuellement la plus grande manifestation dédiée aux films de genre en Asie », selon Bastian Meiresonne⁶. Quant à Kim Ho-son, il exprime le désespoir de sa génération à travers la sexualité féminine, et affiche

¹ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 253.

² Littéralement « l'ère de l'image », *Youngsan Sidae* est le nom d'une revue théorique de cinéma à laquelle des cinéastes tels que Ha Kil-chong, Lee Chang-ho ou Kim Ho-son ont tenté de donner vie. Seuls deux numéros sont sortis. Le premier est paru en 1977, et le second en 1978. Ce fut la seule revue spécialisée de cinéma en Corée jusqu'à l'arrivée de *Langage du cinéma* (*Yeonghwa Eoneo*) en 1988.

³ Sŏngil Chŏng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 66.

⁴ « C'est seulement dans la seconde moitié des années soixante-dix qu'une partie de ces films fut projetée dans des centres culturels de pays étrangers » (*ibid.*, p. 65).

⁵ Des suspicions de plagiat ont par ailleurs été faites à son encontre (Molly H. Kim, "History in Cinema Review", *International Journal of Korean History*, vol. 24, n° 2, mis en ligne le 31/08/2019, <https://ijkh.khistory.org/journal/view.php?doi=10.22372/ijkh.2019.24.2.251>, consulté le 05/10/2023).

⁶ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 207-209.

le désir de créer un cinéma formellement inspiré des nouvelles vagues occidentales. Bastian Meiresonne écrit que « si leur initiative reste un relatif échec, il sème les graines des futures Nouvelles Vagues du cinéma coréen des années 1980 et 1990¹ », témoignant de leur importance dans l'histoire du cinéma coréen.

Tous trois écrivent dans la revue de cinéma *Youngsan Sidae* – ce qui fait songer à la démarche des cinéastes de la Nouvelle Vague française, avec *Les Cahiers du Cinéma* et *Positif* –, dans laquelle ils réfléchissent aux voies à suivre pour repenser esthétiquement le cinéma coréen à partir des modèles offerts par les modernités européennes et le Nouvel Hollywood. Ils se démarquent par leur volonté de renouveler les formes filmiques et d'aborder, dans la mesure du possible, des problématiques de fond, en opposition avec les productions du moment qui affichent une résignation créative, et dont le soin formel, même le plus élémentaire, s'est dégradé par rapport à la décennie précédente, comme en témoignent les nombreux faux raccords ou raccords grossiers qui y figurent, les scénarios peu convaincants, les personnages parfois mal écrits, et les dialogues maladroits.

Les œuvres de Ha Kil-chong, Lee Chang-ho et Kim Ho-son portent un regard acerbe sur le cinéma de l'époque qu'ils jugent enlisé dans un sentimentalisme édulcoré. Nous souhaitons examiner par quels moyens les trois cinéastes parviennent à faire exister des contre-discours critiques dans l'histoire d'une contestation impossible. Nous nous intéresserons dans un premier temps au film déclencheur qu'est *Pollen* (1972) d'Ha Kil-chong, une œuvre scindée en deux parties esthétiquement très distinctes, passant d'un cinéma conventionnel à un univers expérimental et psychédélique, et dans lequel la critique politique est plus abstraite, et se situe dans une abolition des frontières entre les genres.

Nous envisagerons dans un second temps les représentations kaléidoscopiques pessimistes que ces cinéastes offrent de la société coréenne, et dont *Heavenly Homecoming to Stars* (1974) de Lee Chang-ho est représentatif, à travers sa forme composée de *flashbacks* enchâssés au cœur de mémoires qui s'entrelacent. Enfin, à partir d'une analyse des *Plus beaux jours de Yeong-ja* (1975) de Kim Ho-son, nous montrerons comment une mise en abyme ironique du cinéma de l'époque répond à l'étouffement politique.

¹ *Ibid.*, p. 148.

3.1. *Expérimentation d'une émancipation avec Pollen (1972) de Ha Kil-chong*

L'intrigue de *Pollen* présente Hyeon-ma, un riche industriel vivant en concubinage avec Se-ran, sa belle-sœur Mi-ran, et leur domestique Ok-nyeo. Un beau jour, le patriarche rentre au foyer avec Dan-ju, son secrétaire issu de milieu modeste, avec lequel il a une liaison. Un carré amoureux réunit les protagonistes : Dan-ju et Mi-ran s'éprennent l'un de l'autre, tandis que Se-ran veut reconquérir Hyeon-ma. La relation entre les deux jeunes provoque la rage du patriarche, qui bat et séquestre son secrétaire dans sa grange. S'ensuit un déchaînement violences et de sexe qui s'empare de tous les protagonistes. Incapable de vaincre les frustrations nées de la trahison de son amant, Hyeon-ma prend la fuite. Suit le pillage de sa demeure, et le viol de sa conjointe par d'anciens clients furieux. Le sort des habitants de cette maison scellé, Dan-ju quitte les lieux en paix.

Pollen présente deux parties, la première consiste en un *shinpa* moralement actualisé – il s'agirait du premier film avec des personnages masculins bisexuels – posant le contexte de la seconde, plus abstraite et psychédélique, dans laquelle s'expriment diverses pulsions provoquées par l'autoritarisme instillé dans la première partie. Nous verrons que cette forme illustre la volonté de rupture souhaitée par le cinéaste au moyen d'un mélange hétérogène de genres, et de références cinéphiles instituées, qui permettent d'interroger les logiques de pouvoir et d'autorité. Cette mise en scène abstraite et expérimentale est aussi l'occasion de faire l'allégorie du pouvoir de la dictature, se nourrissant de la chair des exploités.

3.1.1. Un moment de rupture

La structure en deux parties fait d'emblée écho au désir de rupture du créateur. S'opposant au sentimentalisme du classicisme, Ha Kil-chong fait passer son œuvre du *shinpa* au mélodrame horrifique. La première partie offre un récit conventionnel, avec des histoires d'amour contrariées par des écarts de classes, et un carré amoureux qui complique la quête de bonheur. L'éclairage imitant la lumière naturelle tend vers une représentation réaliste d'espaces découpés de façon à permettre au spectateur de se repérer géographiquement. Cette partie s'achève lorsque Hyeon-ma retrouve les jeunes amants en fuite.

Sur une plage, deux amoureux sont retrouvés suicidés. À l'instar d'œuvres classiques telles que *La Jeunesse aux pieds nus*, l'histoire du jeune couple aurait pu s'achever ainsi, mais à la vue des corps, le patriarche découvre avec soulagement que les fugitifs sont toujours en vie. Il les retrouve plus loin, sur la même plage, et fait entrer Mi-ran de force dans sa voiture avant de poursuivre Dan-ju pour le renverser. Après plusieurs tentatives enragées mais infructueuses, Hyeon-ma renonce, et invite le jeune homme à monter dans sa voiture. Le film

aurait encore pu s'achever sur une réconciliation, mais la séquence suivante fait basculer l'intrigue dans l'horreur.

Arrivés à destination, Hyeon-ma confie Mi-ran à sa sœur aînée, et déchaîne toute sa violence sur Dan-ju, avant de le laisser mourir de faim et de soif dans sa grange. Cet événement marque le début de la seconde partie de l'intrigue, caractérisée par une rupture esthétique importante, faisant passer le registre du réalisme au surréalisme. Une fois Dan-ju enfermé, Hyeon-ma et Se-ran sont filmés en plein ébat, sur fond de musique psychédélique, et toute la scène est baignée d'une lumière écarlate et polysémique. L'omniprésente couleur rouge se maintient jusqu'à la fin, et fait esthétiquement osciller le reste du film entre instincts sexuels et pulsions meurtrières.

La séquence annonce d'emblée la tonalité de la seconde partie, appuyée par une mise en scène claustrophobique, à l'aide de décors clos et de gros plans en caméra portée sur des parties de corps, qui empêchent de voir au-delà des obsessions des personnages. Elle se caractérise également par un voyeurisme enfermant le spectateur dans sa propre condition. Cet aspect est souligné lorsque la domestique – constamment méprisée par ses maîtres – passe son visage par l'entrebâillement de la porte pour observer, avant de déposer discrètement des rats dans la pièce (Figure 139).



Figure 139 : Ok-nyeo épie ses maîtres en plein ébat.

La séquence se teinte d'horreur lorsque les rats atteignent les jambes de Hyeon-ma, qui se met à convulser pendant l'acte sexuel. La bande-son marque alors le passage abrupt du plaisir à la souffrance, en faisant passer les cris de l'homme au premier plan avant la musique extra-diégétique. Ses yeux se révulsent, tandis qu'il répète le nom de l'amant qu'il a torturé (Figure 140). Hyeon-ma est en proie à la culpabilité qu'il éprouve à l'égard de Dan-ju, et la mise en scène suggère une vengeance presque posthume à travers un basculement dans le registre fantastique. Il est en effet impossible de savoir si Dan-ju est toujours vivant.



Figure 140 : Hyeon-ma convulse lorsque les rats le touchent.

Plus tard, alors que la famille donne une cérémonie, Dan-ju s'évade, et fait irruption parmi les invités. Très affaibli, il titube comme un mort-vivant, la silhouette recroquevillée et le maquillage blanc pononcé de son visage renforçant cette apparence de zombie (Figure 141). Par sa seule présence parmi des bourgeois élégamment vêtus, il interrompt le bal hypnotique de ce milieu consanguin. Sur un air lent et hallucinatoire joué au synthétiseur, les invités et leurs hôtes n'avaient jusque-là pas cessé de danser en rond selon un rythme étrangement constant, le regard vide, échangeant par moment leurs partenaires, et se faisant tour à tour de brèves œillades suggestives. Le synthétiseur souligne subitement l'arrivée et la présence mortifère de Dan-ju en imitant les sons d'un orgue.



Figure 141 : Le retour de Dan-ju.

Ayant remarqué sa présence le premier, Hyeon-ma se précipite vers lui et se jette dans ses bras pour embrasser son cou avec la voracité d'un vampire (Figure 142), le baiser s'accompagnant de grognements renforçant l'analogie. Témoin de la scène, Ok-nyeo pousse un hurlement qui met fin aux festivités – la bisexualité du patriarche est révélée au grand jour. Honteux, il prend la tengeante, tandis que Dan-ju repart le pas lourd, comme s'il regagnait son tombeau, alors que se déclenche un orage démoniaque qui fait fuir les convives. Des motifs propres au film de zombie et au film de vampire font irruption avec le jeune homme, et viennent déranger les conventions stylistiques, et perturber l'entresoi de la classe dominante.



Figure 142 : Le baiser vampirique de Hyeon-ma.

De son côté, Ok-nyeo n'est pas en reste, et affiche ouvertement la haine qu'elle éprouve pour ses maîtres. Outre les rongeurs qu'elle dépose dans la chambre conjugale, elle apparaît plus tard à la manière d'une ombre menaçante, avant de porter le coup de grâce en faisant sombrer Mi-ran dans la folie. Le cinéaste recourt à un jeu de lumières expressionniste lorsqu'elle entre dans la pièce où elle commet son dernier méfait. Filmée à contre-jour, sa silhouette noire apparaît dans l'encadrement de la porte, à la manière de la cruelle Mrs Denvers de *Rebecca* (1940) d'Alfred Hitchcock¹ (Figure 143).



Figure 143 : À gauche, Ok-nyeo ; à droite, Mrs Denvers.

S'attelant au *dadeumi*², elle frappe frénétiquement le linge de ses maîtres, produisant un battement hypnotique pendant une durée que la mise en scène étire au moyen d'ellipses, donnant la sensation qu'Ok-nyeo prolonge volontairement sa tâche des heures durant. Ne parvenant plus à supporter le bruit, Mi-ran se met à hurler avant de s'effondrer sur son lit, après avoir exigé le renvoi de la servante. Les classes modestes prennent en charge la colère du peuple, en venant terrifier les maîtres sous des apparences monstrueuses. Réciproquement, la dure réalité des opprimés se mue en motifs insupportables et horribles pour ceux qui les exploitent, lorsqu'ils sont contraints de se percevoir à travers les plus pauvres.

¹ Le film est une adaptation du roman gothique *Rebecca* de Daphné du Maurier, paru en 1938. Mrs Denvers, l'intendante de la défunte Rebecca y est souvent décrite à travers le champ lexical de la mort.

² Il s'agit d'une méthode traditionnelle de repassage du linge, qui consiste à le battre en rythme pour l'aplanir et l'adoucir.

En témoin la dernière séquence, lorsque les anciens clients négligés par Hyeon-ma viennent piller la demeure. Une parenté esthétique déjà soupçonnée avec le giallo¹ se présente à travers des effusions de sang écarlates et une érotisation de la violence. Pendant que les hommes s’emparent des meubles, les épouses se jettent sur Se-ran, et lui volent ses bijoux, allant jusqu’à lui arracher un doigt pour prendre une bague, et à lui extraire ses dents en or avec une pince. Le moignon sanguinolent est filmé en gros plan, et les femmes sont présentées comme une horde de zombies se battant pour dévorer la chair de la maîtresse de maison (Figure 144). Une fois la tempête passée, le supplice n’est pas terminé, et deux hommes qui s’étaient attardés dans la demeure croisent son chemin, et la violent.



Figure 144 : Le supplice de Se-ran.

Dans sa structure comme dans son hybridation, le premier long métrage d’Ha Kil-chong traduit sa volonté de rompre avec les conventions. Il montre que le mélodrame ne doit pas se cantonner au sentimentalisme, et qu’il peut prendre des formes plus viscérales, qui permettent d’interroger autrement le monde – la soif de pouvoir et l’autorité, comme nous allons le voir. Le lyrisme de la décennie précédente se mue en un surréalisme qui expose l’aversion de la classe dominante pour les dominés, mais également le plaisir retiré de cette relation asymétrique. Dans le mélange de genres que propose le cinéaste, transparait également sa cinéphilie, à travers des références et des ressemblances avec des films connus, et qui

¹ Le giallo est le nom donné aux thrillers italiens des années 1960-70, fondés sur des intrigues policières se déroulant dans des atmosphères sombres, voire gothiques, ou même fantastiques. Le nom « giallo » (jaune) provient de la collection *I Libri gialli* (Les Livres jaunes) de romans de gare policiers dont la couverture était jaune, et qui ont imprégné l’imaginaire du polar local. Au cinéma, le genre offre une stylisation de la violence et une tonalité sensuelle, frisant avec l’érotisme. David Didelot, dans le dossier « Le Giallo. Du sang à la une » (*L’Écran Fantastique vintage*, n° 2, juillet 2020, pp. 4-93), le définit comme un mariage entre Éros et Thanatos, « avec le sexe et le sang comme point d’acmé à l’écran ». Ainsi, ses plus grands représentants, tels que Dario Argento ou Mario Bava recourent à des couleurs saturées, usant de rouges et de mauves contrastés pour transformer le film « en une sorte de cauchemar éveillé », où « mort violente et désir érotique se rejoignent », ces couleurs étant aussi bien utilisées pour sublimer la beauté des actrices que la peau dénudée des cadavres. Par ailleurs, l’auteur évoque l’influence du cinéaste Alfred Hitchcock, notamment avec *Rebecca* que nous avons mentionné pour son huis-clos et son ambiance gothique, mais également *Psychose* (1960) pour la théâtralisation du meurtre sous la douche, et le fétichisme du cinéaste pour les actrices blondes.

nourrissent son discours. Un indice est glissé dans la chambre de Dan-ju, où sont disséminées des revues occidentales de cinéma (Figure 145).



Figure 145 : Les revues de Dan-ju.

3.1.2. De puissantes influences

La première référence est celle de *Théorème* (1969) de Pier Paolo Pasolini¹, dont l'intrigue repose sur un principe similaire : la vie d'une famille bourgeoise bouleversée par l'arrivée d'un individu venu de l'extérieur, et qui parvient, au moyen d'un rapport charnel symbolique avec chacun d'eux, à combler un vide dont aucun n'avait conscience. Son arrivée coïncide avec le jour des premières règles de Mi-ran, qui annoncent l'éveil de sa sexualité, comme le souligne sa sœur : « Notre petite Mi-ran est devenue une femme ». Au contact de Dan-ju, l'innocente jeune fille réalise que le bonheur ne se limite pas au cocon familial, et formule à demi-mot son passage à l'âge adulte. Pour Hyeon-ma, Dan-ju correspond à « un rêve et une ambition », comme il l'explique à Se-ran, mais constitue surtout le moyen d'entretenir un sentiment de puissance à travers l'ascendant qu'il a sur le jeune homme.

Dans une séquence de cauchemar, Dan-ju se présente à Se-ran comme un moyen de combler ses frustrations affective et sexuelle, et révèle son aversion pour les classes inférieures. Quant à Ok-nyeo, elle trouve en lui un allié qui l'encourage à se révolter contre ses maîtres. Une fois les désirs et angoisses des protagonistes révélés, Dan-ju quitte les lieux, laissant derrière lui un désespoir sans fin, à l'instar de son homologue italien dans *Théorème*. Tous prennent alors conscience du vide qui les avait habités jusqu'à présent.

Outre la structure narrative, la démarche esthétique emprunte à l'œuvre du cinéaste coréen Kim Ki-young, qui joue audacieusement sur des ruptures génériques, en recourant fréquemment aux codes de l'horreur. À l'instar de la domestique du film *La Servante*, Ha Kil-chong charge Dan-ju d'ambiguïté, lui donnant tantôt les propriétés physiques d'un mort-

¹ Pier Paolo Pasolini (1922-75) est un artiste intellectuel, politiquement engagé à gauche. Il débute sa carrière de cinéaste avec *Accatone* (1961) et *Mamma Roma* (1962). Le thème de la religion est souvent présent dans son œuvre.

vivant, tantôt celles d'un fantôme à travers des incohérences spatio-temporelles qui semblent téléporter le personnage d'un espace à l'autre. Il en va de même pour Ok-nyeo, enveloppée d'une aura monstrueuse. Tout comme Myeong-ja dans *La Servante*, elle n'hésite pas à attraper des rats par la queue, pour les brandir devant ses maîtres (Figure 146). La présence de nuisibles dans la demeure agit comme un révélateur des angoisses bourgeoises, et souligne la monstruosité interne qu'ils projettent sur les prolétaires ou domestiques qu'ils exploitent.



Figure 146 : À gauche, Ok-nyeo ; à droite, Myeong-ja.

La ressemblance avec l'œuvre de Pier Paolo Pasolini joue également un rôle symbolique, en particulier lorsque Dan-ju se trouve enfermé dans la grange. Ses vêtements blancs déchirés donnent l'impression qu'il est vêtu d'un pagne, tandis qu'il adopte des postures christiques (Figure 147). La dimension christique, souvent employée par l'homologue italien d'Ha Kil-chong, donne au personnage une aura de martyr, et préfigure la résurrection – démoniaque – du personnage. Ainsi, lorsqu'il surgit tel un zombie au beau milieu des festivités, il est difficile d'affirmer, si le jeune secrétaire est toujours en vie, ou s'il est revenu hanter ses tortionnaires sous une forme monstrueuse.



Figure 147 : À gauche, Dan-ju ; à droite, Ettore dans *Mamma Roma* (1962), Pier Paolo Pasolini.

La monstruosité des prolétaires perçue par la classe bourgeoise est encore soulignée à l'occasion d'un cauchemar de Se-ran. Après le départ brutal de Hyeon-ma et des convives, elle sanglote sur son lit, et croit apercevoir son amant entrer dans la chambre, mais réalise que ce n'est qu'une illusion. En relevant la tête une seconde fois, elle s'aperçoit avec horreur que

Dan-ju l'observe à travers les rideaux rouges qui encadrent l'entrée de la pièce. Dans un plan résonnant étrangement avec l'iconique scène de la douche dans *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock, elle tend une main désespérée vers le hors-champ (Figure 148).



Figure 148 : Des ressemblances observables avec *Psychose* (1960) d'Alfred Hitchcock.

Les ressemblances avec le film américain – le jeune homme surgissant derrière un rideau et la main supplicatrice – convoquent à nouveau une dimension horrifique. En associant – consciemment ou non, la scène de la douche étant suffisamment connue pour imprégner l'imaginaire cinéphile – Dan-ju avec Norman Bates, le tueur de *Psychose*, Ha Kil-chong insiste sur sa transformation monstrueuse, ainsi que sur la peur de Se-ran à l'égard de ses propres désirs. Assumer son attirance pour le jeune homme pauvre l'amènerait à remettre en cause l'ordre qui structure son quotidien et sa position sociale.

Tandis que le jeune homme s'avance vers le lit, elle bafouille des répliques trahissant sa propre inhumanité : « Je suis différente, je ne suis pas comme Ok-nyeo [...] je ne peux pas m'acoquiner avec un vaurien tel que vous ». Se défendant vainement par le biais de sa différence sociale, elle succombe pourtant face au corps dénudé du jeune éphèbe, qu'elle embrasse littéralement de la tête aux pieds. Une forte contre-plongée sur Dan-ju suivie d'un plan montrant Se-ran au sol en train d'embrasser ses mollets, place pour la première fois le jeune homme en position de supériorité (Figure 149). Lorsque Se-ran se réveille, Dan-ju a disparu, mais la scène a révélé l'appétence de la maîtresse de maison pour le pouvoir, à travers l'exploitation sexuelle du pauvre, au cœur de ses fantasmes.

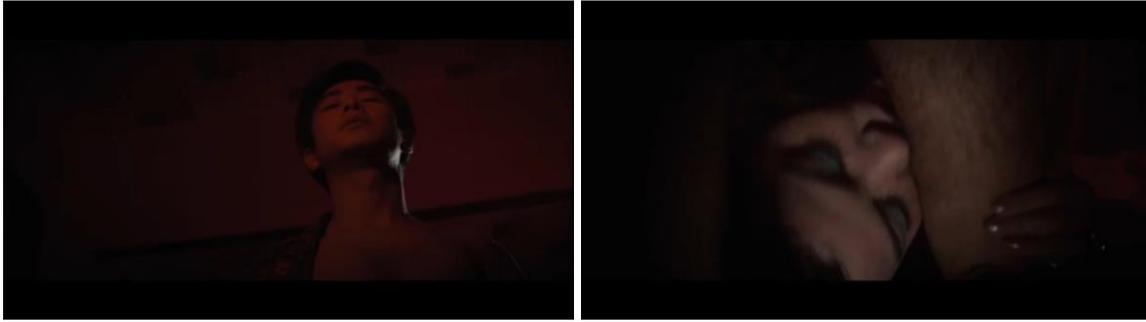


Figure 149 : Dan-ju en position de supériorité.

L'angoisse du déclassement apparaît lors de la séquence finale, dans une hybridation générique pouvant rappeler le geste de Mike Nichols au début et à la fin du *Lauréat* (1967)¹. Dans cette œuvre iconique du Nouvel Hollywood, le jeune Benjamin Braddock, prisonnier d'un destin bourgeois, s'érige contre des valeurs auxquelles il ne croit plus. Alors qu'il vient d'obtenir son diplôme, il réalise que son milieu – représentant la réussite américaine – l'étouffe. Les invités venus célébrer son entrée dans le monde sont présentés comme des zombies, dont les mains s'efforcent de l'agripper. De même, lorsqu'à la fin il s'introduit dans une église pour interrompre un mariage et s'enfuir avec la fiancée, la foule ressemble encore à une horde de zombies ou de vampires, face à laquelle il brandit une gigantesque croix qu'il utilise ensuite pour bloquer la porte et s'échapper (Figure 150). À travers le parcours du héros devenu anti-héros², *Le Lauréat* met en scène l'obsolescence du rêve américain.



Figure 150 : Benjamin Braddock et les “zombies” puritains, représentants de l'*american way of life*.

¹ Mike Nichols, *Le Lauréat* (1967, 1h 40).

² Le Nouvel Hollywood marque la fin des héros du classicisme américain, et l'avènement de ce que l'on a nommé des « anti-héros », plus nuancés, moins monolithiques, et se rapprochant davantage de la norme. Pour le rôle de Benjamin Braddock, Mike Nichols a d'abord pensé à Robert Redford, mais s'est ravisé, songeant qu'il ne serait pas crédible dans le rôle d'un homme peinant à séduire une fille. C'est donc Dustin Hoffman, dont le physique est plus commun, qui a été choisi pour interpréter le protagoniste maladroit. Voir Peter Biskind, *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La Révolution d'une génération*, Paris, Le cherche midi, 2002, p. 31.

3.1.3. Un moment de désillusion

Dans *Pollen*, Ha Kil-chong montre également un ordre sur le déclin, métaphorisant l'irrépressible colère du peuple à l'égard de son dirigeant. Ainsi, lors de la séquence du pillage, la horde de morts-vivants est suggérée par des mains s'agrippant au corps de Se-ran, le malmenant, et le déchirant. Cette association avec le zombie, figure par excellence de l'aliénation retournée contre l'opresseur, permet à Ha Kil-chong de remettre en cause le pouvoir que détient une poignée de grands groupes industriels¹, et d'imposer visuellement le partage des bénéfices aux travailleurs lésés par cette politique de croissance autoritariste.

Au-delà d'une critique de la bourgeoisie engoncée dans le confort matériel et le déni de ses pulsions, ce pastiche des cinémas modernes occidentaux – lesquels se dressent contre un conformisme social et esthétique – nourrit un discours critique à l'encontre de la dictature *Yushin*, à travers l'usage d'icônes horribles permettant de présenter la menace latente qui habite une masse populaire négligée par ses dirigeants. Comme nous allons le voir, *Pollen* condamne ouvertement un pouvoir vorace se nourrissant, dans tous les sens du terme, de la chair de son peuple.

L'indice le plus évident reliant les mondes diégétique et extra-diégétique est le nom de la demeure de Hyeon-ma : « la maison bleue », qui fait explicitement référence à la maison présidentielle de la Corée². Si l'on tient compte de cette donnée, l'allégorie se précise, et la trajectoire de Dan-ju devient révélatrice. Souhaitant bénéficier d'une partie du pouvoir de son patron et amant, il est loyal et servile, mais les habitants de la maison bleue ne cessent de lui rappeler ses origines. Mi-ran le traite de larbin, Hyeon-ma lui confie – effectivement – des missions qui sortent de sa fonction professionnelle, tandis que Se-ran le regarde avec dédain. C'est à ses dépens qu'il découvre que Hyeon-ma est davantage un maître qu'un employeur, et que s'il ne se plie pas à ses volontés, il risque de le payer de sa vie.

Avec la relation qui unit les deux hommes, Ha Kil-chong dénonce ainsi la voracité du pouvoir. En plus de faire office de larbin, Dan-ju est sexuellement exploité par son maître, qui profite avec lui des plaisirs de la chair, et le double sens du terme « chair » surgit à l'occasion du baiser vampirique qu'il lui inflige. Le cinéaste cherche à montrer que le pouvoir se nourrit

¹ À cette époque, les *chaebol* (conglomérats d'entreprises) sont proches du pouvoir, et ont une voix dans les décisions politiques.

² Darcy Paquet précise que, dans le film, la maison est appelée “*bureun jib*” (« maison bleue »), et qu'il est difficile de ne pas faire le lien avec la maison bleue présidentielle “*Cheongwadae*”, soit littéralement « la maison avec les tuiles bleues ». En français comme en anglais, il n'y a pas de distinction entre les deux termes, qui se traduisent par « maison bleue » ou “*blue house*” (“*Pollen*”, *KoreanFilm.org*, <https://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html>, consulté le 12/10/2023).

de l'énergie – de la chair – des exploités ayant permis de réaliser le « miracle » économique. Une fois le chaos semé, et le carnage achevé, le film révèle à quel point le système repose sur la servilité et la docilité des classes les moins favorisées.

Pollen ouvre la voie d'une critique potentielle du système. Suivant la veine de Kim Ki-young, le cinéaste livre un mélodrame sordide pour s'opposer au sentimentalisme ambiant. Il montre ainsi qu'un renouvellement formel du mélodrame est possible, et en offre une approche plus viscérale, qui, en plus de renvoyer à la dictature *Yushin*, permet d'interroger les logiques de pouvoir et de l'asservissement à partir de la pulsion.

3.2. *Le kaléidoscope d'une quête de bonheur dans Heavenly Homecoming to Stars (1974) de Lee Chang-ho*

Au cours de cette décennie où il est de plus en plus difficile de contourner la censure, les cinéastes passent par des métaphores pour mettre en scène la désillusion du peuple à travers la jeunesse. Cet intérêt pour la jeunesse se manifeste d'abord dans la littérature, qui s'intéresse à la transformation des individus et de la société industrielle, plutôt que son interaction avec la guerre et l'idéologie. Les films des *Youngsan Sidae* sont, le plus souvent, des adaptations de ces œuvres littéraires, dans lesquelles les représentations de la culture occidentale mettent davantage l'accent sur la liberté et l'égalité, et où le désespoir ressenti par les individus est présenté comme légitime. Le gouvernement s'empresse de faire taire cette culture émergente, au nom d'une « purification de la société¹ ». À partir de décembre 1975, plusieurs célébrités sont arrêtées pour possession – avérée ou non – de marijuana.

Au début de la décennie, on assiste à un relâchement de la censure concernant la sexualité, ce qui amène certains cinéastes à repenser le mélodrame au prisme de l'érotisme. Comme nous l'avons indiqué, en dépit du durcissement du régime, ce « relâchement » peut permettre de *divertir les masses*. L'érotisme – absent du petit écran – permet à l'industrie du cinéma de se renouveler pour attirer un public plus jeune et masculin. Comme l'observent Brian Yecies et Shim Ae-gyung, le mélodrame s'est transformé pour « faire face à ces changements majeurs dans le marché du film² », donnant lieu à une vague de films d'hôtesses

¹ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema: 1960 to 2015*, *op. cit.*, p. 133, traduction personnelle de “purification of society”.

² *Ibid.*, p. 144, traduction personnelle de “coping with these major changes in the film market”.

– « un euphémisme coréen pour prostituées¹ » –, impliquant le plus souvent des séquences érotiques, ou une dimension voyeuriste à l'égard des corps féminins.

À travers la pluralité d'œuvres sur la jeunesse – incluant les films d'hôtesse –, se dresse en filigrane le portrait d'une génération consumériste et exploitée. Ainsi, se déploie un imaginaire de la jeunesse à travers des habitudes de consommation : casinos, pantalons à pattes d'éléphants, minijupes, musique *rock*, qui se superposent à d'aliénants modes de vie permettant d'accéder à ces biens. Émergent de nouveaux stéréotypes : étudiants, *yeogongs* (ouvrières des usines textiles), hôtesse et prostituées, qui deviennent les protagonistes de ces œuvres.

Lee Chang-ho synthétise par les images ces tendances du cinéma, en plus d'avoir participé à l'émergence de ces lieux communs avec *Heavenly Homecoming to Stars* – ayant battu tous les records au *box-office* avec 465.000 spectateurs pendant 105 jours de diffusion. À l'image du portrait diffracté par la kyrielle d'œuvres consacrées à la jeunesse, le film présente une structure kaléidoscopique, ouvrant sur une infinité de trajectoires possibles, chacune menant les protagonistes dans des impasses, et les conduisant à tourner en rond. L'intrigue de *Heavenly Homecoming to Stars* fonde une partie des conventions des films d'hôtesse de la décennie, dont il est le premier véritable représentant. Il établit le schéma narratif de ces films : une jeune femme violée et abandonnée par un homme, sombre dans la déchéance, devient la proie de l'industrie du sexe, et connaît un destin tragique.

Dans ce film, la vie de l'héroïne Gyeong-ah est racontée par le biais des souvenirs de son amant Mun-ho, qui lui rend hommage avant de répandre ses cendres dans une rivière. Le passé tumultueux l'ayant conduite à ce destin tragique est raconté à travers plusieurs *flashbacks* remémorés par fragments par l'héroïne, depuis le souvenir de Mun-ho. Ces différents sauts dans le passé présentent toutes les vies de Gyeong-ah, et tous les stéréotypes féminins qu'elle a incarnés pour obtenir, sans succès, l'amour des hommes.

D'abord employée de bureau, elle fréquente un collègue qui la force par chantage affectif à avoir des relations sexuelles. Leur premier rapport se solde par une grossesse et un avortement, à l'issue duquel le jeune homme l'abandonne pour épouser une autre femme. Elle se marie ensuite avec un riche veuf, qui la maintient dans l'ombre d'une précédente femme qu'il a poussée au suicide. Il l'abandonne à son tour en apprenant son avortement. Elle se trouve ensuite sous l'emprise d'un proxénète, qui va jusqu'à tatouer son nom sur sa cuisse.

¹ Molly Hyo Kim, "Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974–1982): Prostitutes and The Discourse of Female Sacrifice", *Acta Koreana*, vol. 17, n° 1, 2014, p. 1.

Enfin, elle rencontre Mun-ho, peintre sans le sou qui finit à son tour par l'abandonner, lorsqu'il réalise qu'elle est trop brisée pour lui offrir un avenir heureux. Elle finit ses jours dans un bar miteux, dans lequel elle se prostitue, avant d'avaler une boîte de somnifères et de s'éteindre dans la neige.

Au cours de sa vie, Gyeong-ah incarne – et façonne – une grande partie des stéréotypes féminins de l'époque. Son destin permet au cinéaste de critiquer la société de consommation en dressant un portrait désespéré de sa génération et des contradictions qui l'animent. Ainsi, les représentations des loisirs urbains, qui se répètent dans les films de cette décennie, mettent en scène une société centrée sur le divertissement de masse. Malgré la terrible existence qu'elle mène, Gyeong-ah conserve un caractère enfantin, et s'émerveille de peu. Au moyen d'une colorimétrie saturée et d'un jeu d'ombres et de lumières très contrasté, Lee Chang-ho la présente comme une lueur brillant dans les bas-fonds de Séoul. Se développe une rhétorique de la rédemption à l'égard des prostituées, apparaissant tantôt comme des saintes, tantôt comme des pêcheresses.

Enfin, le cinéaste présente, à travers Gyeong-ah, une synthèse des destinées malheureuses des héroïnes, en recourant à une esthétique kaléidoscopique et fragmentaire, à travers des temporalités enchâssées les unes dans les autres, des cadrages qui filment l'héroïne la tête en bas, ou en démultipliant les images du personnage *via* divers procédés que nous détaillerons, et qui offrent plusieurs versions d'une existence régie par une perpétuelle dialectique du plaisir et de la souffrance, des pulsions de vie ou de mort, et tournées vers un même destin funeste.

3.2.1. L'ère du divertissement de masse

Dans de nombreux films, la ville, avec ses gratte-ciels, ses enseignes lumineuses et ses aires de jeux devient un personnage à part entière. Vitrine flamboyante de la Corée moderne le jour, et labyrinthe de ténèbres la nuit, elle se présente comme le lieu (illusoire) de tous les possibles. *Heavenly Homecoming to Stars* synthétise deux représentations du milieu urbain qui s'affrontent dans le paysage cinématographique. Les personnages s'y déplacent allègrement la journée, dévoilant sur leur passage un univers peuplé et coloré, tandis que la nuit, elle est au service des vices et pulsions les plus sombres.

La séquence d'exposition adopte une esthétique quasi documentaire, de jour, en lumière naturelle, et avec un montage dynamique qui alterne entre des plans rapprochés et des plans de demi-ensemble. Y paraît une population diversifiée : des enfants sur des balançoires, des vieillards observant les alentours, des familles se promenant dans les rues, des hommes

d'affaires descendant des transports, des ouvriers sur leurs chantiers, et des boutiques de vêtements à la mode. Les couleurs saturées travaillent l'image de manière à présenter une vie urbaine attrayante.

D'autres séquences montrent les nouveaux loisirs qui font le quotidien des Coréens, récurrents au cinéma : salles d'arcade, machines à sous, bowlings, terrains de sport, parcs d'attractions, et café concerts sont autant de lieux que les personnages fréquentent seuls, entre amis, ou pendant des rendez-vous galants. Souvent utilisées pour ponctuer l'intrigue, ces scènes anecdotiques dressent le portrait d'une société dynamique, consumériste et en pleine mutation. Ces représentations servent notamment à « amadouer les censeurs », selon Bastian Meiresonne : « les cinéastes veillent toujours à inclure l'image des exemples de "réussite" de la politique de Park, comme la modernisation des chemins de fer et des réseaux routiers, ou les nouveaux quartiers du centre-ville de Séoul¹ ».

La nuit, la ville se charge en contrepoint d'une dimension plus inquiétante. Au détour de ruelles sombres et d'impasses filmées comme des coupe-gorges, d'autres lieux de loisirs s'y déploient, dont des bars à hôtesse, et des maisons closes. Le paysage urbain nocturne est filmé et éclairé de façon artificielle, avec des filtres colorés saturés, et des cadrages mobiles en caméra portée, qui épousent les regards dominateurs des hommes sur les corps de femmes à leur merci. À propos de l'éclairage, Bastian Meiresonne évoque Kim Ki-young, qui recourt abondamment aux filtres colorés en guise de « métaphore de la sombre période » que traverse le pays : « Il refuse les sources naturelles d'éclairage tant que le pays ne connaît pas des jours meilleurs² ».

C'est à cet endroit que se situe le point de contact entre les deux représentations antagonistes de la ville que l'on trouve dans les œuvres de l'époque, et que Lee Chang-ho rend manifestes dans *Heavenly Homecoming to Stars*. La consommation et le désir de consommer entraînent l'exploitation d'individus, d'où l'artificialité d'éclairages qui signalent un envers des lieux de plaisir. Selon Molly Hyo Kim, les corps féminins commercialisés constituent l'un des aspects des (trop) rapides urbanisation et modernisation du pays³, et ils cristallisent les contradictions qui fondent le cercle vicieux de l'aliénation individuelle.

En cette période d'exode rural, l'industrie textile est en plein essor, et ce sont majoritairement des femmes qui travaillent comme ouvrières dans les usines. On compte de

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 164.

² *Ibid.*, p. 212.

³ Molly Hyo Kim, *op. cit.*, p. 4.

très nombreuses jeunes femmes qui partent chercher du travail. En 1960, elles représentent 26,8 % de la force de travail, tandis qu'en 1976, ce taux passe à 45,7 %¹. En ville, elles s'entassent dans des dortoirs, ont en moyenne deux jours de repos par mois, et sont généralement tenues d'envoyer une part importante de leurs salaires aux familles restées à la campagne – et souvent pour payer les frais d'universités de leurs frères².

Dans le but de développer le tourisme, le gouvernement de Park Chung-hee impose une série de lois et de réformes destinées à « faciliter indirectement l'enrôlement des femmes de la classe ouvrière dans l'industrie rentable du tourisme sexuel³ », et autorise la prostitution dans les hôtels accueillant des voyageurs étrangers. Situées tout en bas de l'échelle sociale, les *yeogongs* sont fréquemment amenées à intégrer l'industrie du sexe pour gagner davantage d'argent. Ce sont ces jeunes femmes que mettent en scène les films d'hôtesse. Ce sous-genre éphémère du mélodrame imagine le parcours de jeunes campagnardes venues en ville pour travailler, et qui, généralement à la suite d'un viol, connaissent une déchéance les menant vers un destin funeste : mort, disparition, ou, au mieux, mariage de convenance.

Ces personnages ont l'intérêt de montrer un envers de la société moderne du régime *Yushin*. Le premier film d'hôtesse *Heavenly Homecoming to Stars* parvient à peindre les contradictions d'une période de croissance économique qui aliène les individus au lieu de les émanciper. L'œuvre met en abyme l'hypocrisie du régime, en faisant la promotion des nouveaux loisirs, et leur objectif premier, aliéner le peuple pour le détourner de préoccupations politiques. « Je n'ai pas de rêve [...]. Le monde a l'air tout blanc. En réalité, il est incolore. Tout est vide », dit Byung-tae à Yeong-ja dans *Byung-tae and Yeong-ja* (1979) d'Ha Kil-chong, soulignant la vacuité qu'il éprouve à l'égard de son époque.

C'est également ce vers quoi tend l'intrigue de *Night Journey* (1977) de Kim Soo-yong, qui met en scène la liaison d'une employée de banque avec son patron devenu sexuellement impuissant, épuisé par le travail, et vampirisé par les images télévisuelles qu'il consomme des heures durant. En découlent les errances nocturnes d'une femme rongée par la solitude, et des frustrations qu'elle tente de compenser à travers d'autres formes de consommation (nourriture, loisirs urbains en tous genres). C'est donc ce vide intérieur animé par les contradictions entre le divertissement aux couleurs flamboyantes et l'aliénation qu'il provoque – en particulier pour les femmes – que montre la figure de l'hôtesse de Lee Chang-ho.

¹ Bastian Meiresonne, *op. cit.*, p. 162.

² Isolde Standish, "Korean Cinema and the New Realism : Text and Context", in Wimal Dissanayake (dir.), *Colonialism & Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1994, p. 69.

³ Molly Hyo Kim, *op. cit.*, p. 15.

Cependant, comme l'écrit Bastian Meiresonne, le stéréotype est d'autant plus complexe à porter à l'écran qu'il convoque deux éléments *a priori* interdits par la censure : « l'érotisme et le réalisme social¹ ». Il faut donc contrebalancer ces tabous en rendant vertueux ces personnages tombés dans l'immoralité. Comme le souligne Molly Hyo Kim, les personnages féminins sont idéalisés en même temps qu'ils sont érotisés, et présentés comme des modèles de vertu du confucianisme. Ces femmes finissent en effet par se sacrifier pour les hommes, pour leurs familles, pour la nation. Après avoir perdu un bras, Yeong-ja (*Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja*) envoie l'intégralité des indemnités reçues à sa famille, et se prostitue pour survivre. Elle renonce à son premier amour pour lui laisser une chance de réaliser ses rêves, et épouse un estropié, par défaut. Ie-hwa (*Winter Woman*) s'offre aux hommes en détresse après le suicide d'un camarade de classe avec lequel elle a refusé de coucher.

Les hôtessees sont présentées comme altruistes, parce qu'elles ont intégré les valeurs contradictoires et patriarcales du confucianisme moderne. La réplique d'un collègue de l'héroïne de *Night Journey* synthétise leur dilemme : « Non, je n'ai pas profité de mon voyage de noces... Parce qu'elle n'était plus vierge ! Où sont passées les vierges ? », de même que la plupart des personnages féminins des films d'hôtessees finissent par renoncer au bonheur parce qu'elles ne s'estiment plus assez pures pour les hommes dont elles sont éprises.

Dans *Heavenly Homecoming to Stars*, Gyeong-ah est abandonnée par son premier amour après avoir accepté de coucher avec lui. Lee Chang-ho trace dans cette œuvre les conventions de la figure de l'hôtesse : une jeune femme altruiste, au cœur pur, dont la chute procède de tous les sacrifices faits au nom du système. En outre, selon Molly Hyo Kim, « ce discours du sacrifice féminin est conforme aux normes idéologiques de la femme sexuellement déchue, et à la politique de censure de l'État, qui veut que les films fassent campagne sur le thème de la "restitution" pour la nation² ». Ce type de représentation constitue donc une manière pour les œuvres de contourner la censure, en même temps qu'elles expriment les souffrances d'un peuple exploité.

3.2.2. Une lueur dans les bas-fonds

Dans *Heavenly Homecoming to Stars*, Gyeong-ah brille de l'éclat de l'innocence jusqu'à son dernier souffle. En témoignent son comportement enfantin – jouer, se déguiser,

¹ Bastian Meiresonne, *op. cit.*, p. 162.

² "This discourse of female sacrifice conforms to both the ideological norms of the sexually fallen woman and the politics of state censorship that films must campaign 'giving back' for the nation" (Molly Hyo Kim, *op. cit.*, p. 5).

faire de la balançoire ou du manège, se promener avec des poupées –, et son regard émerveillé sur la ville et ses boutiques colorées. Une série de plans montrant des origamis de toutes les couleurs ponctuent le récit de sa chute, et constituent une métaphore de cette candeur malmenée. Le premier surgit furtivement pendant le générique d'ouverture, et la montre à plat ventre sur des coussins derrière des grues en papier qui occupent la moitié de l'écran. Ses nattes lui donnent un air sage, elle est peu maquillée, et sourit l'air rêveur en contemplant les ailes des volatiles s'agiter sous l'effet d'une brise (Figure 151). Son innocence est toujours intacte, et, à l'image des oiseaux de papier, elle s'apprête à prendre son envol.



Figure 151 : La jeune Gyeong-ah et ses grues en papier.

Lorsqu'elle perd sa virginité, un deuxième plan apparaît, et éclaire la signification des origamis. Après avoir bu son premier verre d'alcool pour supporter le moment redouté, elle s'offre à son petit ami. La scène est alors entrecoupée de plans montrant des grues en papier tombant du ciel, qui viennent s'intercaler entre les différents assauts du jeune homme se jetant avec vigueur sur elle (Figure 152). L'innocence de la jeune fille s'envole au gré de la brutalité de ce premier amant. À mesure que les grues se rapprochent du sol, sa résistance faiblit, et elle finit par se laisser embrasser par l'assaillant. Son regard s'éteint, répondant au plan métaphorique de l'innocence mise à mort que suggèrent les grues tombant du ciel.

La troisième occurrence précise le schéma esquissant la chute de Gyeong-ah. Après une tentative de suicide, les plans suivants la montrent assise sur le toit d'un immeuble, sirotant un verre de bière avant qu'elle ne jette elle-même ses origamis (Figure 153). La consommation d'alcool est par ailleurs proportionnelle aux souffrances endurées avec chacun des hommes rencontrés : elle boit son premier verre avant son premier rapport sexuel, sombre dans l'alcoolisme lorsqu'elle épouse un homme incapable de faire le deuil de sa défunte femme, et continue de boire en attendant des clients lorsque son troisième amant la force à se prostituer. L'on comprend la présence du verre de bière dans ce passage onirique qui synthétise sa vie

amoureuse, ainsi que la métonymie entre les rêves du personnage principal et ses origamis, dont elle précipite la chute à travers le suicide.



Figure 152 : Lorsque Gyeong-ah perd sa virginité, des centaines de petites grues en papier s'envolent.

La quatrième et dernière occurrence des origamis se présente dans l'avant-dernière séquence, lorsque Gyeong-ah se suicide vraiment. Après avoir couché avec tous les clients d'un bar, elle finit son verre d'alcool d'un trait, dépose un billet qu'elle a soigneusement plié en forme de grue, et sort de l'établissement. Elle arpente péniblement un paysage enneigé, avant de porter à sa bouche une poignée de somnifères qu'elle avale avec de la neige. Alors qu'elle s'éteint, un dernier plan montre l'envol des grues en papier (Figure 154). Cette fois,

elles ne tombent plus d'un immeuble, mais semblent chuter d'un ciel dont la densité des nuages entre en écho avec l'épaisseur de la neige. C'est toute une iconographie de la pureté qui entoure la mort du personnage. La métaphore et la métonymie se précisent encore : comme ces grues de papier destinées à tomber, Gyeong-ah n'a jamais pu prendre son envol, mais elle est restée pure en se sacrifiant pour le bonheur des autres.



Figure 153 : Gyeong-ah, l'alcool et la chute.



Figure 154 : Alors que Gyeong-ah rend son dernier souffle, un ultime envol de grues apparaît à l'image.

Gyeong-ah représente la petite lueur qui résiste dans un monde de ténèbres, la *lucciola* qu'évoque Georges Didi-Hubermann dans *La Survivance des lucioles*. La *lucciola*, écrit l'auteur, « en italien populaire, signifie justement prostituée¹ », et dans toute la polysémie à travers laquelle il emploie le terme, les lucioles se résument à tout ce qui constitue une lueur de résistance face aux dictatures : « cette joie innocente et puissante qui apparaît comme une alternative aux temps trop sombres ou trop éclairés² ». Il s'inspire du fascisme persistant dans l'Italie des années 1970 (les « temps trop sombres ») qu'évoque le cinéaste Pier Paolo Pasolini dans « L'article des lucioles³ », pour théoriser l'anéantissement de la résistance individuelle et collective (les lucioles), appuyé par la propagande médiatique (les temps « trop éclairés »).

¹ Georges Didi-Huberman, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2015, p. 15.

² *Ibid.*, p. 17.

³ Pier Paolo Pasolini, « L'article des lucioles » [1976, trad. P. Guilhon], *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2005, p. 180-89.

Tout au long du récit, Gyeong-ah s'apparente à une luciole, aussi bien à travers son insouciance que dans les choix colorimétriques du cinéaste. La jeune femme vêtue de couleurs vives rayonne dans les ruelles les plus malfamées. Lueur prise dans la grande lumière de la propagande industrielle, elle ne se laisse pourtant pas dévorer par la nuit sans avoir auparavant résisté.

3.2.3. Kaléidoscope de la misère féminine

Heavenly Homecoming to Stars présente une mise en scène kaléidoscopique de la vie de Gyeong-ah, laquelle offre un vaste panel imaginaire de la misère féminine du cinéma sud-coréen. Cet aspect est esthétiquement souligné tout au long du film par la fréquente fragmentation du personnage, de sa trajectoire et des temporalités enchâssées les unes dans les autres. Le générique d'ouverture la montre émerveillée devant les mannequins d'une boutique de vêtements, et un montage rapide juxtapose différents plans fixes de la jeune femme vêtue de tenues et de perruques très variées avec des plans sur les mannequins qu'elle imite (Figure 155). L'entrée en scène de Gyeong-ah souligne la multiplicité des rôles qu'elle est vouée à incarner, mais également le trait enfantin qui la singularise, à travers son amour pour les déguisements et les imitations qui ne cesseront de l'amuser tout au long du film.

Comme l'analyse Molly Hyo Kim, dans les films d'hôtesse, la propension à la stylisation dans la façon de filmer les personnages féminins – en contrepoint au réalisme quasi documentaire de l'espace urbain – tend à les désincarner en les séparant esthétiquement du monde réel. Ces femmes deviennent des images, à la fois fantasmatiques et idéales, finalement vouées à être exclues du monde par leurs destins tragiques. Lee Chang-ho joue avec cette puissance de l'image, pour montrer combien l'héroïne travaille à se conformer aux désirs des hommes dont elle s'éprend, et, telle une luciole emportée dans la grande lumière, à se rendre visible pour leur plaisir, tout en étant invisible dans son individualité.

« Les hommes décident si les femmes sont bonnes ou mauvaises », dit-elle à Mun-ho. Abandonnée par tous ses amants une fois que ceux-ci ont jugé qu'elle n'était plus assez pure, son perpétuel désir de plaire tourne à vide, et l'entraîne vers des pulsions de mort. L'un des épisodes les plus explicites est celui dans lequel elle est mariée à un veuf qui l'a choisie pour sa ressemblance avec sa défunte femme. L'atmosphère de la demeure traduit l'incapacité de l'homme à surmonter le deuil : sa fille est forcée de porter du noir tous les jours, et de rester enfermée dans sa chambre ; un immense portrait de la morte orne le mur de la pièce centrale, il a conservé au grenier ses effets personnels, et se relève chaque nuit pour s'asseoir à leurs

côtés. Il offre en outre à Gyeong-ah les mêmes vêtements que ceux de son épouse. La maison entière et ses résidents sont contraints de vivre dans le passé.



Figure 155 : L'identité fragmentaire et transitoire de Gyeong-ah.

Par la suite, Gyeong-ah découvre que l'ancienne épouse s'est suicidée à cause de la jalousie du mari. Elle réalise que celui-ci tente de la ressusciter à travers elle, et qu'il va sans doute reproduire ce funeste épisode. Se développe alors une rhétorique du double, traduisant l'horrible conformité imposée de l'héroïne à un modèle préexistant. Alors qu'elle s'élance dans les escaliers pour se précipiter dans le grenier, un cadrage incongru affiche une coexistence de l'image et du modèle. Filmée du dessus lorsqu'elle entame sa montée, Gyeong-ah se retrouve à l'envers sous l'effet d'un panoramique vertical (Figure 156). Une poutre située sous la caméra se substitue au *cut*, et opère la séparation entre les deux cadrages, entre l'endroit et l'envers, entre l'image et son modèle.

Alors qu'elle croise son reflet dans l'un des miroirs du grenier, elle croit se voir mourir. Une succession de plans hallucinatoires s'intercalent dans la séquence : du sang gicle sur un miroir brisé, et la tête de la défunte – interprétée par l'actrice qui incarne Gyeong-ah –

apparaît et bascule en arrière, tandis qu'elle s'effondre sur le lit. Gyeong-ah s'éloigne en hurlant, mais jette un dernier regard avant de quitter la pièce. Le dernier plan montrant la chute du corps sur le lit se répète en contrechamp (Figure 157). Tout se passe comme si, imaginant le suicide de l'ancienne épouse, Gyeong-ah se voyait à son tour subir le même destin. Elle réalise qu'elle n'est qu'une enveloppe charnelle remplaçant la femme décédée.



Figure 156 : L'envers et l'endroit.



Figure 157 : Gyeong-ah se voit mourir deux fois : dans le rôle de l'ancienne épouse, puis dans son propre rôle.

À cet égard, la relation qu'elle entretient avec son mari rappelle celle de Scottie et de Madeleine / Judy dans *Vertigo* (1958) d'Alfred Hitchcock. Scottie voit Madeleine se jeter du toit d'un clocher, alors qu'en réalité cette femme dont il est épris n'a jamais été que Judy déguisée en Madeleine, et recrutée par l'époux de la défunte pour déguiser un meurtre en suicide, et faire de Scottie un témoin. Le protagoniste est, en fait, tombé amoureux de l'image de Madeleine arborée par Judy. Lorsqu'il la retrouve, il la contraint à reprendre l'apparence de la défunte, et l'ironie veut qu'elle chute par accident au même endroit que Madeleine.

Avec la mort de Judy, le fantôme de la défunte Madeleine qui avait torturé Scottie se répète. À l'instar de Scottie, l'époux de Gyeong-ah souhaite redonner corps à une épouse dont il n'a conservé que l'image, et à laquelle il réserve, consciemment ou non, le même destin.

Les similitudes avec *Vertigo* concernent également la colorimétrie. L'assemblage et l'opposition prédominante du rouge et du vert rejouent le même combat entre pulsions de vie (rouge, passion) et pulsions de mort (vert, décomposition). Ces couleurs caractérisent Judy et Madeleine, faisant osciller l'image et son modèle, entre l'icône et son négatif (Figure 158), entre passion et mort funeste. Une fois que Judy a repris l'apparence de Madeleine, l'éclairage vert souligne sa dimension mortifère en la présentant indirectement comme une morte-vivante. De même, lorsqu'elle se trouve avec Mun-ho, Gyeong-ah est fréquemment entourée de rouge et de vert. À cette période de sa vie, elle croit encore pouvoir trouver le bonheur, mais se trouve déjà aspirée par la spirale autodestructrice qu'ont engendrée ses précédents amants.



Figure 158 : Madeleine et Judy, l'icône et son négatif : d'un profil à l'autre, les couleurs et la direction sont inversées, et le visage lumineux devient une surface sombre faisant émerger la (re)création.

Les indices sont donnés dès la première nuit passée dans les bras d'un homme, lorsqu'elle boit son premier verre d'alcool pour mieux supporter l'épreuve. Chaque épisode de sa vie est marqué par un événement qui la pousse à boire, au point de la rendre alcoolique. Ces pulsions mortifères sont encore synthétisées à l'occasion d'un plan, dans sa chambre. Entourée d'une dizaine de miroirs, Gyeong-ah, complètement ivre, mime un pistolet avec son doigt, et fait mine de tirer en direction de tous ses reflets avant de s'effondrer sur le lit (Figure 159). La scène suggère qu'en détruisant toutes les images qu'elle projette, Gyeong-ah disparaîtra, ce qui confirme les propos de Molly Hyo Kim sur les personnages féminins des films d'hôtesse réduits à des images.

À l'image de son portrait fragmentaire, Gyeong-ah porte à l'écran une synthèse des destinées malheureuses des personnages féminins de ce sous-genre. Abandonnée parce qu'insuffisamment pure, mariée à un homme incapable de l'aimer, prostituée par un amant possessif, elle finit par se suicider, et c'est ce que suggère *Heavenly Homecoming to Stars*,

tant dans sa structure narrative que dans son esthétique. Éternellement altruiste et vertueux, ce type de personnage semble attirer le malheur, comme pour préserver le reste du monde avant de disparaître, ce à quoi s’emploie Gyeong-ah avec ses multiples identités, et chacune des vies qui l’ont consumée. Les hôtesse obtiennent une rédemption qui permet de les représenter, avec toute la misère qu’elles traînent dans leur sillage.

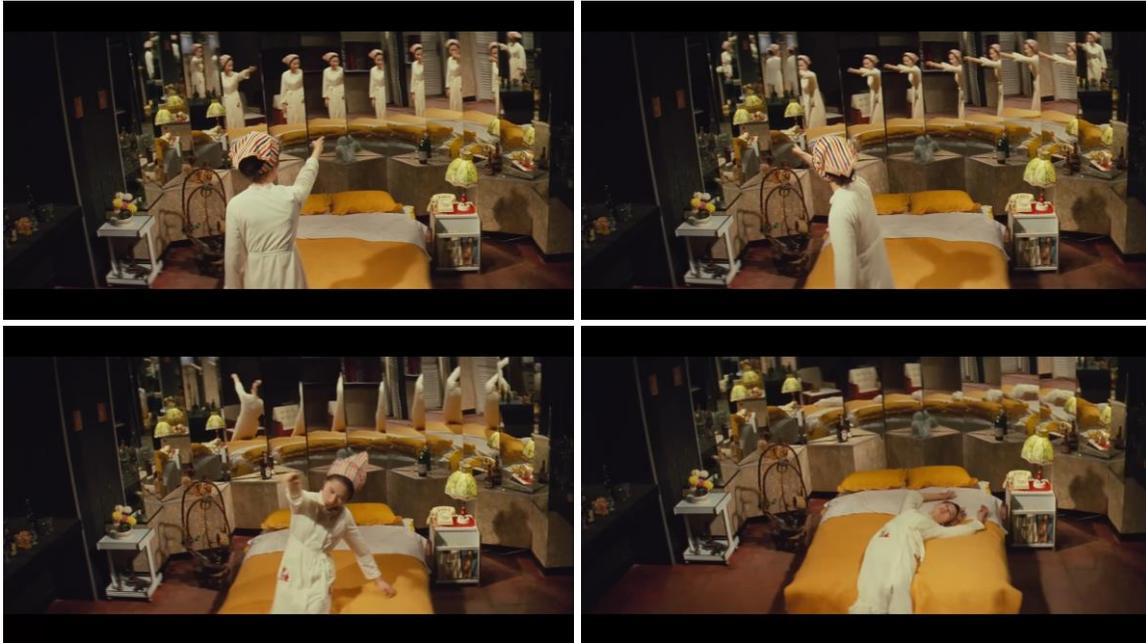


Figure 159 : Les multiples facettes de Gyeong-ah.

Gyeong-ah offre une synthèse des stéréotypes féminins des films d’hôtesse, et partant, un reflet diffracté projetant un imaginaire sociologique des jeunes femmes sud-coréennes. Le chercheur Nilesh Kumar évoque lui aussi l’exode rural féminin, qui conduit de nombreuses « *mujakjong sanggyong sonyo* » (littéralement « fille venue à la capitale sans aucun plan ») à subir des violences masculines au travail¹. Isolde Standish développe l’idée que les fréquentes violences domestiques s’étendent souvent jusqu’au milieu professionnel, avec des supérieurs hiérarchiques qui « estiment qu’ils ont le droit moral de harceler physiquement et verbalement leurs employées² ».

¹ Nilesh Kumar, “Prostitute: Female Sacrifice in Korean ‘Hostess’ Cinema (1974-1982)”, *NovAsia*, septembre 2022, <https://novasiagnosis.com/prostitute-female-sacrifice-in-south-korean-hostess-cinema-1974-1982/>, consulté le 14/11/2023.

² Isolde Standish, “Korean Cinema and the New Realism : Text and Context”, in Wimal Dissanayake (dir.), *Colonialism & Nationalism in Asian Cinema*, *op. cit.*, p. 69, traduction personnelle de “feel that they have the moral right to physically and verbally chastise female employees”.

Pour Molly Hyo Kim, le mélodrame d'hôtesse *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja* (qui a eu presque autant de succès que *Heavenly Homecoming to Stars* au box-office¹) « traite de la réalité sociale des classes inférieures, [et] correspond au désir du public de voir quelque chose qui soit en rapport avec sa propre réalité² ». Elle mentionne également que ce genre cinématographique et littéraire est majoritairement consommé par des *yeogongs* (ouvrières d'usines) et des travailleuses du sexe. Avec *Heavenly Homecoming to Stars*, Lee Chang-ho renouvelle encore le mélodrame en actualisant les archétypes, et en contournant la censure grâce à des procédés formels. Comme l'affirment Brian Yecies et Shim Ae-gyung, il démontre qu'il est encore possible d'attirer le public au cinéma, et que les craintes que le *medium* télévisuel ne le remplace sont infondées³.

Le film a eu une véritable influence sur le paysage cinématographique, et les films d'hôtesse vont se multiplier, tandis que d'autres mélodrames s'élaborent par la dérivation⁴ de certains traits de l'œuvre matricielle. L'année suivante, Lee Man-hee réalise le mélodrame d'espionnage *A Triangular Trap*, et reprend le principe de la trajectoire rédemptrice du personnage féminin après un avortement suivant un viol. Il revisite l'esthétique religieuse au prisme d'éclairages rouges très prononcés, qui suggèrent la présence du mal dans le parcours d'une héroïne « déchuée ». Quant à Je-hwa de *Winter Woman*, elle permet de mettre en lumière et de synthétiser plusieurs archétypes masculins du cinéma de l'époque : le jeune homme qu'elle fréquente au lycée subit la pression de ses parents, le deuxième doit partir faire son service militaire de trois ans, et renoncer à une partie de sa jeunesse, tandis que le troisième, bien plus âgé, souffre de solitude et d'un manque de stabilité familiale, en raison de son incapacité de s'engager.

Ces archétypes masculins sont présents dans d'autres films comme *It Rained Yesterday* (1975, Lee Chang-ho), *La Marche des Imbéciles* (1975, Ha Kil-chong), ou encore *Byung-tae and Yeong-ja* (1979, Ha Kil-chong). Dans *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja*, Kim Ho-son propose une formule similaire à celle de *Heavenly Homecoming to Stars*, mais se centre sur les affects de l'héroïne plutôt que sur la multiplicité des destins possibles. Le film de Lee

¹ 465.000 spectateurs pendant les 105 jours de diffusion de *Heavenly Homecoming to Stars* et 361.213 pour *Les Plus beaux jours de Yeong-ja*.

² Molly Hyo Kim, *op. cit.*, p. 13, traduction personnelle de "deals with the social reality of lower class life which accorded with the public's desire to see something that related to their own realities".

³ Ae-gyun Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 145.

⁴ « La dérivation conduit d'un film à l'autre en employant des chemins détournés. Loin de simplement réécrire un récit en en modifiant certains aspects, [...] il s'agit [...] de construire un nouveau film à partir d'un ou plusieurs éléments caractéristiques, empruntés le plus souvent à un film classique, auquel il peut être fait allusion, mais qui n'est pas toujours donné comme source directe » (Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 102).

Chang-ho a inspiré de nombreux cinéastes, qui s'évertuent à filmer leur époque par le biais de formes contredisant subtilement les représentations dominantes, allant d'une transformation des lieux urbains populaires à de nouveaux archétypes, en passant par une ambiance conduisant à des pulsions de mort. Gyeong-ah n'est donc pas qu'une simple image allégorique de la propagande industrielle : elle est une image résistante qui défie la censure.

3.3. *Mise en abyme de la luciole dans Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja (1975) de Kim Ho-son*

C'est l'un des films les plus commentés, parce que le parcours de l'héroïne éponyme présente tous les clichés-situations¹ du prolétariat féminin. Jeune fille de la campagne venue en ville pour trouver du travail, Yeong-ja débute comme servante d'une famille, mais elle est violée par le fils, et renvoyée lorsque la mère les surprend. Elle gagne ensuite un maigre salaire dans une usine de textiles et, dans le roman dont est adapté le film, passe par d'autres emplois, par exemple chauffeuse de bus. Pour gagner davantage, elle devient hôtesse de bar mais, à la suite d'un malheureux accident, perd un bras, et doit se prostituer. Son premier amour Chang-su la recroise par hasard, et s'efforce en vain de lui faire quitter ce milieu. Yeong-ja renonce à lui pour qu'il puisse réaliser ses rêves. Il la retrouve quelques années plus tard dans un bidonville : mariée à un homme handicapé, elle est devenue mère.

Comme l'affirme Nilesch Kumar, « la "fin heureuse" concerne moins Yeong-ja que la réussite de ces deux hommes. Son existence est sacrifiée à leur service dans cette apothéose patriarcale, laissant le public se demander qui a réellement connu les plus beaux jours du film² ». Dans cette perspective, la plupart des travaux consacrés au film mentionnent une dimension voyeuriste qu'ils présentent comme un moyen cynique de braver la censure relative à la représentation de la misère – l'érotisme éclipserait les problématiques abordées –, et comme mise en avant du sacrifice des femmes au nom de la croissance économique.

Nous souhaitons poursuivre ces réflexions dans le sens de l'autoréflexivité du film à l'égard des *shinpa*. *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja* ne se contente pas de projeter des contradictions sur l'époque, mais les incarne formellement, et incorpore l'affrontement entre le conservatisme du régime *Yushin* et la légitimation des affects du peuple. En réponse aux

¹ Nous reprenons ce terme de Jean-Loup Bourget dans *Le Mélodrame hollywoodien* (*op. cit.*), faisant référence à des situations se répétant d'un mélodrame à l'autre, que nous transposons au cinéma sud-coréen.

² Nilesch Kumar, *op. cit.*, traduction personnelle de "The 'happy ending' is less about Yeong-ja, and more about the successes of these two men. Her existence is brought down to serve the men in this patriarchal-pleasing climax, leaving the audience wondering who's heyday the film is actually depicting".

méthodes d'un gouvernement instrumentalisant le sexe pour détourner les masses des problématiques sociales, Kim Ho-son l'utilise pour détourner l'attention des censeurs desdites problématiques.

Par ailleurs, les injustices qui s'abattent sur Yeong-ja tendent à critiquer le conservatisme du pays, alors que le film sort pendant ce que An Pyōngsŭp désigne comme l'« apogée du cinéma commercial¹ », et que les cinéastes ont presque tous renoncé à défier la censure, suivant les recommandations du régime. Les dispositifs servant à érotiser l'héroïne sont également utilisés pour favoriser l'identification, et jouent sur l'ambiguïté entre plaisir et souffrance, laissant paraître en filigrane la dure condition des femmes, et implicitement du peuple. Ces procédés tendent vers une érotisation de l'hyperbole mélodramatique, faisant ainsi la critique du sentimentalisme des mélodrames commerciaux de l'époque.

3.3.1. L'ironique cahier des charges

Au premier abord, le parcours de Yeong-ja semble suivre une ligne conservatrice, celui d'une femme déchue, qui détruit sa vie en raison d'une transgression des mœurs, et dont le salut ne peut venir que d'un retour dans le droit chemin, notamment à travers le mariage (avec un marginal comme elle) et la maternité. Elle reste pourtant la victime du mélodrame, soit celle pour laquelle le genre invite à prendre parti, un mécanisme que Kim Ho-son exploite volontiers. Les péripéties qu'elle traverse regorgent d'injustices, et invitent à interroger les limites de la morale. L'identité de Yeong-ja est en fait complexe, dans la mesure où elle porte simultanément deux discours antagonistes : elle est une femme déchue, et une martyre altruiste. D'un côté, son parcours sert la tendance moralisatrice de l'époque confucianiste et du régime (nationalisme et patriotisme), soit le sacrifice pour le bien commun, de l'autre, la traversée affective inscrit le film dans la vocation des *Youngsan Sidae* qui prônent la libre expression du pessimisme et la légitimation de l'individualisme – proscrites au cinéma.

Comme le souligne Molly Hyo Kim, la prostituée est une « figure publique sainte », capable de « libérer les gens des contraintes sexuelles et morales² », et le symbole d'une dérive capitaliste qui marchandise les corps. Yeong-ja est à la fois le symptôme et l'allégorie de l'industrialisation du pays. Rejetée à cause d'une déchéance morale liée au rejet du désir des femmes, elle permet toutefois la critique de l'hypocrisie d'un système qui capitalise sur

¹ Pyōngsŭp An, « L'évolution du cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 46.

² Molly Hyo Kim, *op. cit.*, p. 6, traduction personnelle de “holy public figure” et “liberate people from sexual and moral constraints”.

les corps féminins, et répond au relâchement subit de la censure quant aux représentations de la sexualité au moment où se développe un tourisme sexuel.

Yeong-ja est sans cesse exclue des espaces dans lesquels elle cherche à s'installer, et son errance souligne le regard schizophrénique de la société, incapable de l'accepter, mais cherchant à l'intégrer dans sa vitrine, comme une image publicitaire. L'héroïne est en effet contrainte de quitter tous les lieux censés l'accueillir. Une séquence la montre même se faire chasser par un policier du rebord d'une fontaine sur laquelle elle était simplement venue s'asseoir. La société refuse que l'hôtesse soit davantage qu'une image. Elle ne parvient à s'établir que dans les bas-fonds de la ville, dans des rues que la censure interdit par ailleurs de filmer – interdiction que Kim Ho-son contourne habilement en présentant d'autres facettes de la réussite du régime, comme mentionné plus haut.

Yeong-ja est l'une des rares hôtesse à connaître une forme de *happy end*. Selon Yu China, cette rédemption finale permet à Kim Ho-son de contourner autrement la censure, et rappelle certains procédés des années 1950-60 : produire une fin moralisante pour mieux faire passer, pendant le reste de l'œuvre, des discours contestant les attentes du régime. Ainsi, le pessimisme ambiant est contrebalancé par une fin « heureuse ». Certes, le mariage la réhabilite, mais donne raison à la cynique amie qui l'a introduite dans le monde de la prostitution : « Le rôle d'une femme est de trouver un bon mari pour survivre ». Contrairement à d'autres hôtesse, Yeong-ja a effectivement survécu, mais son bonheur est sacrifié sur l'autel de la morale confucéenne.

3.3.2. Le plaisir de (voir) souffrir

Dans son analyse, Molly Hyo Kim mentionne la séquence où Yeong-ja se fait violer. Elle évoque une mise en scène filmée en plongée du point de vue masculin, et destinée à objectiver la jeune femme. En contrepoint, elle remarque que la plupart des hôtesse sont désérotisées lorsqu'elles ont une relation sexuelle consentie : leur corps est statique, et leur visage affiche une absence d'expression qu'elle qualifie de non naturelle, même lorsqu'elles couchent avec des hommes dont elles sont véritablement éprises. Son étude corrobore nos observations antérieures : ces héroïnes se voient refuser tout plaisir charnel.

Il faut cependant s'intéresser aux dispositifs mis au service de l'érotisation des hôtesse. De nombreux zooms brutaux semblent en effet briser l'intimité des personnages, en exacerbant la proximité du spectateur. Contrairement aux œuvres des précédentes décennies, les films d'hôtesse abondent en gros plans et très gros plans sur les visages et les corps,

servant, selon la chercheuse Laura Mulvey, à les morceler pour mieux les objectiver, et par conséquent les dominer :

L'objectivation de la femme par des gros plans qui morcellent son corps stylisé, ainsi que par un système de champs / contrechamps entretenant un voyeurisme sadique ou fascination fétichiste, constitue, en dernière instance, une réponse à la menace qu'elle représente pour l'ordre patriarcal¹.

Souvent filmée en position de faiblesse, l'hôtesse voit sa puissance neutralisée. Cependant, ces mêmes dispositifs (gros plans, très gros plans, champs-contrechamps) sont également très usités dans le mélodrame, pour permettre au public de s'identifier aux émotions du personnage. Dans *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja*, la frontière entre l'érotisation du personnage et celle de l'identification à son malheur semble fine, donnant la dérangeante impression d'une érotisation de ses souffrances. Lorsque Yeong-ja est violée, la caméra impose au spectateur le point de vue du violeur, et de fait, tend à érotiser cet acte en jouant sur l'expression faciale ambiguë de l'héroïne, entre plaisir et souffrance – incertitude que l'on retrouve tout au long du film (Figure 160).



Figure 160 : Yeong-ja violée par le fils de sa patronne.

Ainsi, lors des nombreuses séquences où elle pleure, la caméra prend soin de cadrer son visage de face, tandis qu'elle rejette la tête en arrière dans une posture d'extase répétée à

¹ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975, trad. Iris Brey, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, éditions de l'Olivier, coll. « Points féministe », 2020, p. 25-26.

l'envi pour sublimer la puissance des affects (Figure 161). Les pleurs se trouvent fétichisés en même temps que le visage.



Figure 161 : Les larmes de Yeong-ja.

C'est le processus même du mélodrame qui se trouve reconfiguré par une érotisation autoréflexive. Comme l'explique la critique de cinéma Linda Williams, « l'excès peut en soi être organisé en un système¹ », et le mélodrame en produit la rhétorique. La chercheuse établit un lien possible entre l'érotisme et l'affect, au prisme de ce qu'elle nomme des « *body genres* », ou genres corporels, qui prennent pour support des corps féminins qu'elle analyse comme étant capables d'être émus et d'émouvoir simultanément, au point de provoquer des réactions physiologiques chez les spectateurs. Son analyse porte sur le film d'horreur (frisson), le film pornographique (excitation) et le mélodrame (pleurs), des genres qui provoqueraient un « surinvestissement dans la sensation et l'émotion² ».

Ce surinvestissement se trouve lui-même accru dans la mise en scène de Kim Ho-son, qui tend à magnifier le malheur. La répétition du geste fétichiste sur le visage larmoyant de Yeong-ja met en relief l'émotion de façon presque obscène, et rend négatif un plaisir propre aux *shinpa* : le spectacle répété de la souffrance des personnages. L'esthétisation de la douleur sublimée se trouve par ailleurs réfléchie dans plusieurs plans faisant coexister Yeong-ja amputée d'un bras et la réplique de la Vénus de Milo qui trône dans sa chambre (Figure 162).

¹ Linda Williams, "Film Bodies : Gender, Genre, and Excess", *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, été 1991, p. 3, traduction personnelle de "excess may itself be organized as a system".

² *Ibid.*, p. 5, traduction personnelle de "over-involvement in sensation and emotion".

Son handicap, symbolique de la castration subie par les femmes réifiées à l'écran, se trouve embelli par la comparaison avec l'œuvre d'art, qui redouble visuellement le fantasme d'une femme privée de pouvoir.



Figure 162 : Corps mutilé magnifié.

De même, lorsqu'elle rend visite à son amant en prison, un gros plan sur son visage filmé derrière le grillage s'avère éloquent : les larmes commencent à s'écouler, et Yeong-ja se déplace légèrement pour laisser paraître ses yeux humides à travers les ouvertures de ce gigantesque bas-résille¹, tandis que la forme de la grille lui barre les lèvres (Figure 163). Yeong-ja se trouve isolée, et le plan donne l'impression que c'est elle qui est emprisonnée, tandis que la composition la réduit au statut d'image fantasmatique et silencieuse.



Figure 163 : Les larmes de Yeong-ja au parloir.

L'exacerbation des douleurs de l'hôtesse a une double fonction : d'un côté, la dimension sociale du désespoir de Yeong-ja masque une critique du cynisme du régime envers l'érotisme et la prostitution ; de l'autre, le film oriente le sentimentalisme des *shinpa* vers une contestation plus crue. Ainsi, pour Chŏng Sŏngil, « ce film était une critique du

¹ Le bas-résille qui, selon Roland Barthes, rejoint la catégorie des accessoires érotiques qui « font sans cesse réintégrer au corps vivant la catégorie des objets luxueux qui entourent l'homme d'un décor magique » (*Mythologies* [Seuil, 1957], Paris, Points, 2012, p. 162).

sentimentalisme, exutoire dans lequel le cinéma coréen commençait à s'enliser¹ ». Il n'est donc pas surprenant que *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja* ait autant d'importance, puisque cet ingénieux dispositif brouille les pistes en plaçant Yeong-ja, la petite lueur de désespoir, dans la grande lumière de la marchandisation des corps féminins.

Kim Ho-son porte le *shinpa* et ses excès à leur paroxysme, tout en s'inscrivant dans les modes de représentation alternatifs développés par les *Youngsan Sidae*. À l'image de l'héroïne en quête d'émancipation, mais ne pouvant œuvrer que dans les limites du patriarcat, la forme filmique multiplie les contradictions, dans un geste à la fois libérateur et contraint. L'érotisation des excès mélodramatiques affiche et critique une propension à produire des récits uniformisés. Obligés de recourir à la ruse, Kim Ho-son et ses contemporains atteignent les limites de la possible libération des formes cinématographiques.

Pour en terminer avec cette décennie, les trois cinéastes évoqués ont su montrer la capacité du cinéma à se renouveler, et à faire face aux défis d'une sombre époque. Ha Kil-chong le démontre avec *Pollen* et sa mise en scène viscérale des rapports de pouvoir, tandis que Lee Chang-ho recourt à une esthétique kaléidoscopique pour mettre en scène, à travers de multiples voix, une infinité de voies conduisant, comme dans *Heavenly Homecoming to Stars*, à des impasses sociales.

La contrepartie de ce renouvellement entraîne d'autres formes d'aliénation, par exemple l'érotisation de Yeong-ja et de son malheur (Kim Ho-son). De même, *Pollen* sort dans une version amputée de trente minutes par la censure, tandis que la répression donne lieu à de nombreuses arrestations. Même si les *Youngsan Sidae* ont laissé leur empreinte dans l'histoire du cinéma sud-coréen, Chōng Sōngil relève que, « paradoxalement, le fait qu'ils aient joué le rôle de leaders du système commercial, n'a pu être interprété que comme la preuve de leur compromis² ». Les films du collectif ont eu du succès, et la subversion s'est apparemment atténuée. Les années 1980 connaissent une évolution du genre hôtesse, dans des films frontalement érotiques, qui contribuent à la survie financière de l'industrie du cinéma coréen, tout en présentant des femmes de plus en plus émancipées.

La prise de pouvoir de Chun Doo-hwan, successeur de Park Chung-hee, s'accompagne d'une intense brutalité à l'égard du peuple que doit faire oublier la politique des « 3S », (« Sex,

¹ Sōngil Chōng, « Une décennie sans chef de file : les années soixante-dix », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 67.

² *Ibid.*, p. 68.

screen, sport »), du divertissement de masse pour distraire le peuple, et l'éloigner de préoccupations politiques. Le dictateur introduit la télévision en couleurs en 1981, tandis que la censure se relâche encore davantage en matière d'érotisme.

En 1982, *Madame Aema*¹ de Jeong In-yeop sort « en pleine levée du couvre-feu en vigueur depuis le coup d'État de 1979² ». Le chercheur Andreï Lankov écrit, dans *The Korea Times*³, que le film donne lieu à douze suites tournées jusqu'au début des années 1990 – avec une plus récente *Madame Aema 2016* (2016) de Kim Mi-yeon –, et inaugure un raz-de-marée de films érotiques. Bastian Meiresonne précise que ces films bon marché rapportent de quoi maintenir à flot l'industrie du cinéma⁴. Outre la dimension érotique qui attirait un large public, ces films qui étaient des mélodrames ont permis de faire revenir le public féminin d'âge moyen ayant déserté les salles lors de la décennie précédente. Il fallait toutefois le faire évoluer, comme l'expliquent Brian Yecies et Shim Ae-gyung :

Madame Aema est montrée retournant auprès de son mari à la fin du film et, faisant ainsi un clin d'œil à la morale conventionnelle, elle n'est pas punie pour son comportement sexuel inconvenant. Elle n'est ni forcée à se prostituer, ni poussée à se suicider. Les films érotiques des années 1980 ont ainsi marqué une rupture importante avec les normes sociales traditionnelles ancrées dans le confucianisme⁵.

Ainsi, comme l'écrit Yu China, « apparurent des films [...] qui décrivaient la révolte des femmes sacrifiées doublement, et par leur infériorité sociale et par leur exploitation sexuelle⁶ ». Dans ces œuvres, cette révolte s'exprime par une réappropriation de la sexualité féminine. Mais ne nous y trompons pas : le relâchement de la censure n'est pas synonyme de liberté, loin de là. Il ne s'agit que d'une réponse à la colère croissante du peuple, suite au Massacre de Gwangju. Par ailleurs, ces films disparaissent des salles, lorsque prend fin la dictature qui les a engendrés. Ils auront toutefois permis à l'industrie du cinéma de se maintenir jusqu'aux années 1990, où une véritable renaissance va se dessiner grâce à la démocratisation de la Corée du sud en 1987.

¹ L'héroïne dont le prénom se prononce « Emma » affiche l'inspiration puisée dans le film érotique français *Emmanuelle* (1974) de Just Jaeckin.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 204.

³ Andreï Lankov, « Dictating Sex », *Korea Times*, 13 Décembre 2007, <https://www.koreatimes.co.kr/www/common/printpreview.asp?categoryCode=165&newsIdx=15479>, consulté le 01/12/2023.

⁴ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 206.

⁵ Ae-gyung Shim, Brian Yecies, *The Changing Face of Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 150, traduction personnelle de «Madam Aema is shown returning to her husband at the end of the film and thus giving a nod to conventional morality, she is not punished for her wayward sexual behavior. She is neither forced into prostitution nor driven to kill herself. In this way, the erotic films of the 1980s marked a significant departure from traditional social norms rooted in Confucianism».

⁶ Yu China, « L'Image de la femme dans le cinéma coréen », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 123.

À chaque époque traversée, le genre manichéen n'a cessé de jouer l'affrontement du conformisme et de la résistance, entre les discours dominants d'un pouvoir sans concession, et ceux de la lutte populaire. Au fil du siècle, s'est joué un véritable combat idéologique aux niveaux micro et macro, concrets et abstraits, entrelacés tout au long d'une histoire impliquant des individus, une société, une nation et la puissance créatrice du mélodrame. Nous avons constaté que les formes de ce genre sont multiples, car celui-ci évolue au contact de l'état du monde, des traumatismes, et de représentations issues d'autres cultures. Si, selon Françoise Zamour, il est vain de chercher *l'œuvre* mélodramatique, mais *du* mélodrame dans les œuvres, ces ensembles hétérogènes du cinéma sud-coréen constituent une matrice transculturelle produisant de multiples imaginaires brouillant les paradigmes dominants – une histoire, une nation, une morale. Le mélodrame offre un espace dialectique permettant de confronter les désirs des peuples à ceux qu'imposent les dominants.

L'assassinat de Park Chung-hee en 1979 marque une première conclusion, mais ne constitue en rien une finitude ; elle augure d'un avenir mouvementé. L'oppression croissante du dictateur a déjà posé les fondations posthumes d'une plus grande chute à venir : le peuple est prêt pour la révolte. Le mélodrame classique sud-coréen, associé à des tourments sociaux, historiques et politiques, porte en germe les fondations d'une renaissance qui surviendra pour s'emparer de cette histoire tumultueuse dont elle revendiquera l'héritage. Une fois la censure levée, il y aura tout à raconter.

PARTIE III

LE MÉLODRAME, UNE MATRICE TRANSHISTORIQUE ET TRANSNATIONALE

I. « RACONTER AUTREMENT » AVEC LE MÉLODRAME : DU MASSACRE DE GWANGJU AU SOULÈVEMENT DE GWANGJU.....	436
1. <i>Lutter contre l'oubli et exorciser le passé dans A Petal (1996) de Jang Sun-woo.....</i>	443
1.1. Un personnage hanté.....	445
1.2. Un personnage qui hante le monde.....	463
2. <i>Le ressassement (auto-)destructeur à l'œuvre dans Peppermint Candy (2000) de Lee Chang-dong, et 26 Years (2012) de Cho Geun-hyeon.....</i>	474
2.1. Le défi fataliste de Lee Chang-dong, une absence qui plane dans <i>Peppermint Candy</i> (2000).....	475
2.2. Rejouer pour réécrire dans <i>26 Years</i> (2012) de Cho Geun-hyeon.....	483
3. <i>L'accomplissement du mythe et la redéfinition historiographique du peuple dans A Taxi Driver (2017) de Jang Hoon.....</i>	498
3.1. Les héros du quotidien.....	501
3.2. L'image comme arme idéologique.....	504
3.3. Une communauté plus vaste.....	514
II. MÉLODRAME ET SINGULARISATION AU CŒUR DE LA MONDIALISATION.....	526
1. <i>Histoire mondialisée de la Corée : une histoire spectrale et conceptuelle.....</i>	529
1.1. Le Spectre de la transition démocratique et les monstres inattendus de la mondialisation.....	531
1.2. Une approche conceptuelle du temps historique.....	556
1.3. La DMZ, le proche et le lointain.....	568
2. <i>Les mélodrames de Bong Joon-ho : une synthèse fédératrice.....</i>	587
2.1. Mélodrame familial et substitution.....	587
2.2. La <i>wonhon</i> , un héritage classique revisité.....	607
2.3. L'antiaméricanisme et la chair des opprimés.....	613
3. <i>L'histoire du cinéma coréen comme matériau de récréation dans Ça tourne à Séoul ! (2023) de Kim Jee-woon.....</i>	626
3.1. Un pastiche de l'œuvre de Kim Ki-young.....	630
3.2. Une introspection sur la (re)création cinématographique.....	640
3.3. La mise en scène d'une lignée d'auteurs.....	648

En 1987, la Corée du Sud devient une démocratie pour la première fois, et cela s'accompagne de l'effacement d'une censure qui a presque toujours muselé les cinéastes. Une Nouvelle Vague coréenne émerge pendant les années 1990, suivie d'un second renouveau à l'aube des années 2000, ce qui initie une reconnaissance internationale d'ampleur. Cependant, le processus ne s'est pas fait sans peine, et avant de nous interroger sur la persistance du mélodrame dans un cinéma sans entraves, il convient de préciser les différents événements l'ayant permis, les obstacles rencontrés, et le cinéma qui en découle.

L'assassinat « patriotique »¹ de Park Chung-hee par le directeur de la KCIA Kim Jae-gyu le 26 octobre 1979 aboutit à une brève période d'espoir pour le peuple – que l'on surnomme le « printemps de Séoul² » (*Seoul-eui bom*) –, qui attend un renouveau politique démocratique³. Cet espoir est interrompu par un nouveau coup d'État militaire, le 12 décembre 1979, du général Chun Doo-hwan, avec l'aide de Roh Tae-woo – lui succédant à la présidence en 1988 –, lesquels ont enquêté sur le meurtre de Park Chung-hee.

La politique menée par Chun Doo-hwan s'avère une fois de plus autoritaire et économiquement libérale, dans la lignée du régime *Yushin* de son prédécesseur. Son arrivée au pouvoir est marquée par le Massacre de Gwangju, en mai 1980. Alors que des manifestations éclatent dans l'ensemble du pays contre la nouvelle dictature, Chun Doo-hwan proclame la loi martiale, fait arrêter des milliers d'opposants et manifestants – dont Kim Dae-jung, qui dirigera le pays de 1998 à 2003 – sous des prétextes plus ou moins dérisoires⁴, et place sous surveillance soixante-dix mille fonctionnaires, journalistes, intellectuels et étudiants, en interdisant toute association politique.

Ainsi, dans la ville de Gwangju, où éclate un mouvement étudiant, le gouvernement envoie l'armée mater la rébellion. La ville est placée en quarantaine, et des affrontements ont lieu quotidiennement entre les manifestants et les militaires qui tirent sur la foule. Des milliers de citoyens sont tués. Cet événement entâche définitivement son mandat, et fait croître le

¹ Selon Pascal Dayez-Burgeon, « Kim Jae-gyu [...] devait déclarer au cours de son interrogatoire qu'il avait agi par patriotisme, afin de rétablir la démocratie » (*Histoire de la Corée. Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 279). Bruce Cumings déclare quant à lui que l'instauration du régime *Yushin*, impliquant de s'arroger les pleins pouvoirs et de faire de la KCIA une milice privée est une « décision [qui] a tué Park Chung-hee sept ans plus tard » (*Korea's Place in the Sun. A Modern History* [1998], New York / London, W. W. Norton & Company, updated edition 2005, p. 407, traduction personnelle de “decision [that] killed him seven years later”).

² Jun-hyoung Cho, “A Brief History of Korean Cinema”, in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 50.

³ Linda S. Lewis, *Laying Claim to the Memory of May. A Look Back at the 1980 Kwangju Uprising*, Hawaiï, University of Hawaiï Press, 2002, p. 5.

⁴ Selon Pascal Dayez-Burgeon, « une simple critique, un simple soupçon suffisent » pour être déporté dans des camps militaires isolés (*Histoire de la Corée. Des origines à nos jours, op. cit.*, p. 282).

désir de démocratie des Coréens. L'inaction du gouvernement américain¹ est également à l'origine d'un anti-américanisme ancré jusqu'à nos jours.

En matière de cinéma, les années 1980-81 ont donné naissance à ce que Bastian Meiresonne nomme une « parenthèse créative enchantée² » avec des œuvres socio-réalistes des *Youngsan Sidae*, visant à « dénoncer une certaine réalité politique³ » et sociale du pays – *La Petite balle lancée par un nain* (1981) de Lee Won-se, *Les Gens des bidonvilles* (1982) de Bae Chang-ho⁴, ou *Good Windy Day* (1980) de Lee Chang-ho⁵ –, du fait du relâchement de la censure. Toutefois, après le coup d'état de Chun Doo-hwan, le domaine de l'audiovisuel subit les conséquences d'une politique culturelle consumériste, surnommée « politique des 3S ».

Le premier, « *Screen* », renvoie à la télévision en couleurs (1^{er} décembre 1980), dont les chaînes sont incitées à produire du divertissement et des feuilletons « devenus une marque de fabrique de la culture de masse coréenne⁶ ». Le deuxième, « *Sex* », réaffirme le relâchement de la censure concernant la sexualité au cinéma, par exemple avec le succès de *Madame Aema* (1982), et la production de nombreuses œuvres similaires. Se développe également un sous-genre historique du film érotique (*Tosong ero*), où des intrigues sur la période féodale interrogent les désirs sexuels féminins, tout en dévoilant les corps dénudés des actrices⁷. Le troisième, « *Sports* », accompagne la mise en place d'un circuit professionnel de base-ball, et l'annonce des Jeux Olympiques de Séoul en 1988.

¹ Le « désordre » engendré par les mouvements de protestation pousse Jimmy Carter à inciter le gouvernement sud-coréen à rétablir l'ordre.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 184.

³ *Ibid.*

⁴ La danseuse Gong Ok-jin apparaît dans ce film, et y performe sa célèbre danse de l'estropié (*byeongsinchum*), qui consiste à reprendre et à détourner les mouvements des danses chamaniques tout en mimant les classes aisées comme si elles souffraient de handicaps mentaux et physiques. Gong Ok-jin fait partie intégrante du phénomène qui touche la génération engagée pour la démocratisation du pays, à savoir un retour aux traditions folkloriques lié au développement d'un sentiment anti-américain à cette période – nous aurons l'occasion d'y revenir. En 2010, Gong Ok-jin est désignée « patrimoine culturel immatériel ».

⁵ Certains des films de la période ont été l'objet de censures parce que leur tournage s'est achevé après la mise en place du nouveau régime – Bae Chang-ho a dû couper des scènes dans *Les Gens des bidonvilles*, et s'engager à ne pas le projeter dans des festivals internationaux. Il subsiste cependant dans ces œuvres une ambiance et des scènes marquantes à la portée subversive. *La Déclaration des idiots* (1983) de Lee Chang-ho est par ailleurs une réponse au retour de la censure : il s'ouvre sur le suicide d'un réalisateur dépité de constater que le public ne s'intéresse plus au cinéma, mais au sport.

⁶ Pascal Dayez-Burgeon, *Histoire de la Corée. Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 285.

⁷ Les intrigues amoureuses présentent au moins une scène de sexe, et de nombreux viols érotisés (*Village of Haze* [1982] de Im Kwon-taek et *The Wheels of a Cruel Fate* [1984] de Lee Doo-yong, où des femmes privées d'amant souffrent de frustration sexuelle, et conçoivent leurs viols comme moyen de combler le manque...). Tout est mis en œuvre pour attirer un large public : une intrigue mélodramatique légitimant les désirs sexuels féminins (l'insatisfaction conduit les veuves de *The Hut* [1981] de Lee Doo-yong à s'automutiler pour oublier le désir), et une grande part de voyeurisme pour satisfaire le public masculin (dans *The Wheels of a Cruel Fate*, l'héroïne porte à un moment un *hanbok* mal fermé qui laisse apercevoir la poitrine et les jambes).

La censure et la prolifération de la télévision en couleurs et de ses programmes entraînent une baisse de la fréquentation des salles¹. Au mois de décembre 1984, la *Motion Picture Law* est révisée pour assouplir les conditions de production, tandis qu'en 1987, le marché du cinéma coréen s'ouvre à la concurrence étrangère². Le système de quotas évolue, et l'exigence de produire trois films coréens pour importer un film étranger est remplacée par l'obligation, pour toute société de production, de tourner au moins un film par an³. Face aux quotas de diffusion (1/3 de productions étrangères, 2/3 de productions locales), les Américains font pression sur le gouvernement pour ouvrir davantage le marché⁴ : 2/5 de films locaux, 3/5 de films étrangers⁵. La production indépendante est légalisée, et presque toutes les contraintes pesant sur l'importation de films sont levées. Le nombre de films locaux augmente de 81 à 110 par an entre 1984 et 1989⁶, tandis que le nombre de films étrangers explose⁷.

Ces changements entraînent une diversification des œuvres, et une actualisation des thèmes. En 1988, Lee Young-il évoque le retour du réalisme social⁸ – il s'agit des films réalisés lors de la parenthèse créative qu'évoque Bastian Meiresonne, alors que la censure s'applique aux œuvres qui suivent. Parmi les cinéastes se démarquant, citons Im Kwon-taek – qui débute avec *Adieu fleuve Tumen* (1962), mais n'obtient une renommée internationale qu'à partir des années 1980, avec des films de festival dans lesquels il explore les traditions locales (confucianisme, bouddhisme, folklore) qu'une esthétique lyrique vient sublimer.

On rencontre également Lee Doo-yong – spécialiste des films d'arts martiaux des années 1970, et auteur de deux chefs d'œuvres historiques érotiques (*The Hut* [1981], mention spéciale du jury au Festival de Venise, et *The Wheels of a Cruel Fate* [1984], premier film coréen sélectionné au Festival de Cannes), mais encore Bae Chang-ho – « surnommé le

¹ Selon Bastian Meiresonne, « la fréquentation passe de 53 millions de spectateurs en 1980 à 42 millions en 1982 », ce qui a une incidence sur la typologie des salles de cinéma : « le nombre de grandes salles de plus de 1.000 places passe de 447 en 1980 à 259 en 1989, tandis que celui des établissements de 100 à 200 places augmente, de 9 en 1982 à 434 en 1989 » (*Hallyuwood, op. cit.*, p. 190).

² Darcy Paquet, *New Korean Cinema, op. cit.*, p. 47.

³ Bastian Meiresonne, *op. cit.*, p. 190.

⁴ Young-il Lee, *The History of Korean Cinema, op. cit.*, p. 212-13.

⁵ Soit 146 jours par an réservés aux films locaux. En 1993, sous une nouvelle pression des Américains, ce nombre passe à 106 (Adrien Gombeaud, « Le Cinéma sur un fil », *Positif*, n° 513, 2003, p. 86).

⁶ Bastian Meiresonne, *op. cit.*, p. 190.

⁷ Selon Darcy Paquet, on passe de 25 films étrangers importés en 1984 à 264 en 1989. Les genres et les origines des œuvres sont diversifiés, mais la majorité provient des États-Unis (96 en 1989) et de Hong Kong (89 en 1989), tandis que 63 proviennent d'Europe (26 d'Italie, 13 de France, 6 du Royaume-Uni et de l'Allemagne, 2 d'Espagne, de Suède, du Danemark, du Pays-Bas, de Pologne et de Suisse, pour 1989) (*New Korean Cinema, op. cit.*, p. 48).

⁸ Young-il Lee, *op. cit.*, p. 215.

Steven Spielberg du cinéma coréen, en raison de ses succès répétés¹ » –, et Lee Chang-ho, « artiste de cinéma expérimental² » (techniques, styles, tons et esthétiques) connu pour *La Déclaration des idiots* (1983), un assemblage de matériaux hétérogènes : sons de jeux vidéo, images de cinéma muet, ou voix-off d'un enfant récitant un texte sur un air de *pansori*.

Même si ces changements donnent l'illusion d'une liberté retrouvée, la censure laisse encore exister de nombreux tabous. Il est toujours interdit de peindre la Corée de façon pessimiste, ou de critiquer le gouvernement, comme d'évoquer frontalement le Massacre de Gwangju. Cet événement correspond toutefois à un tournant politique : les Coréens veulent une démocratie. Il reste que malgré les interdits, les films des années 1980 constituent un avant-goût de la liberté des décennies suivantes, parce que restent possibles l'expérimentation formelle et la diversification thématique.

Les manifestations pour la démocratie se poursuivent tout au long des années 1980, et sont réprimées avec brutalité. En 1987, débordé par la colère du peuple, le pouvoir cède, et le pays accède à la démocratie, c'est Roh Tae-woo – lui aussi général – qui remporte les premières élections au suffrage universel. Le 18 décembre 1992, Kim Young-sam devient le premier président civil. Son mandat est marqué par la politique *segzehwa*, « assurer le progrès national, dans tous les domaines, jusqu'à atteindre le niveau des nations les plus développées du monde³ », pour faire entrer le pays dans la mondialisation – « *segye* » signifiant « monde », et « *hwa* » « devenir, se transformer ». Elle se poursuit pendant les mandats des deux successeurs de Kim Young-sam – Kim Dae-jung (1998-2003) et Roh Moo-hyun (2003-2008).

Elle s'accompagne de mesures⁴ chargées de promouvoir l'industrie du cinéma local, pour valoriser l'image du pays dans le monde. Ces conditions favorables incitent les *chaebol* (conglomérats d'entreprises tels Samsung ou Hyundai) à investir dans l'audiovisuel. En 1992, Kim Eui-seok réalise la comédie romantique *Histoire d'un mariage* co-produite par Samsung.

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 210.

² Young-il Lee, *op. cit.*, p. 238, traduction personnelle de « experimental film artist ».

³ Jee-young Shin, « Globalisation and New Korean Cinema », in Chi-yun Shin, Julian Stringer (dir.), *New Korean Cinema*, New York, New York University Press, 2005, p. 53, traduction personnelle de « to a fulfilment of national advancement, in all aspects, to the level of the world's most developed nations ».

⁴ Parmi lesquelles Bastian Meiresonne cite notamment une loi de défiscalisation pour les productions cinématographiques adoptée en 1995, accompagnée d'un fonds de soutien pour se former aux métiers du cinéma à l'étranger, l'abolition d'une ancienne loi qui limitait le nombre de copies de films à seize, mais encore l'assouplissement de la motion de censure en 1999 et son abolition en 2001 (*Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 226).

Le succès du film¹ encourage d'autres *chaebol* à investir dans la co-production, parfois dans la production, et / ou la distribution.

Tony Rayns relève que « la déréglementation des conditions de production a entraîné l'arrivée de nombreux jeunes producteurs, sensiblement plus ouverts à l'idée de travailler avec de jeunes réalisateurs² ». Une grande partie des cinéastes annonçant la Nouvelle Vague – Park Kwang-su, Kim Eui-seok, Hwang Kiu-deok – viennent du cinéma indépendant et politisé qui s'est développé sur les campus au sein de collectifs militants – *Changsan Kotmae* ou *Yallasong* –, et contre la dictature lors de la décennie précédente. Projetés clandestinement – en dehors des circuits officiels –, leurs courts et longs métrages ont eu une visibilité limitée³. L'assouplissement des règles leur permet dorénavant d'occuper le devant de la scène⁴.

Ces nouveaux cinéastes produisent dès la fin des années 1980 un cinéma engagé contre l'industrialisation et les inégalités sociales (Park Kwang-su, Kim Dong-won), revisitent avec virulence des épisodes tabous de l'histoire (Jang Sun-woo), et interrogent leur place au cœur de la mondialisation en se ressaisissant du patrimoine (Im Kwon-taek), tout en explorant les potentialités esthétiques et techniques du cinéma (Lee Myeong-se). Ils sont à l'origine de la « Nouvelle Vague coréenne »⁵.

Dans une critique de 1993, Kang Hansŭp revient sur ce cinéma, en explorant les origines de termes empruntés à la Nouvelle Vague française – définie par un contexte historique tumultueux (la guerre d'Algérie), un cinéma de « qualité française » contre lequel il s'agit de s'ériger en bousculant les conventions filmiques, et l'arrivée de caméras portables et de pellicules plus sensibles permettant de sortir des studios⁶. Il en va de même pour le néoréalisme italien, souhaitant contredire les images édulcorées du classicisme au profit d'une autre réalité sociale, et pour le Nouvel Hollywood, lorsque les cinéastes s'emparent des studios de production pour remettre en cause le rêve américain et ses mythes fondateurs⁷.

¹ 520.000 entrées (Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 55).

² Tony Rayns, « Un cinéma au-delà de la politique. La nouvelle vague coréenne dans le contexte est-asiatique », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 92.

³ La plupart de leurs œuvres ne sont malheureusement pas visibles en France, et nous nous fions principalement aux analyses d'autres chercheuses et chercheurs.

⁴ Adrien Gombeaud commente l'ironie de la situation : « Voilà comment [...] ceux qui avaient commencé à faire des films pour protester contre l'exploitation des ouvriers par les conglomérats signèrent des contrats avec leurs anciens ennemis » (« Le Cinéma sur un fil », *op. cit.*, p. 86).

⁵ La plupart des chercheurs s'accordent pour dire que *Chilsu et Mansu* (1987) de Park Kwang-su marque le début de ce mouvement.

⁶ Hansŭp Kang, « La Nouvelle Vague coréenne », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 79.

⁷ La guerre du Vietnam a laissé d'importantes séquelles, l'assassinat du président J. F. Kennedy a beaucoup choqué la population, et le scandale du Watergate contribue à une paranoïa ambiante.

Kang Hansŭp observe que l'arrière-plan historique et social – « bouleversements socio-politiques », « changement interne à l'industrie cinématographique » et « développement de la technique¹ » – est un élément clé de l'apparition d'un mouvement cinématographique moderne, mais évidemment spécifique pour chaque nation. En Corée, pays n'ayant connu que l'autoritarisme pendant un siècle, le massacre de Gwangju est un événement historique, à l'origine de mouvements de contestation, et un bouleversement socio-politique d'envergure.

Dans le même temps, les changements de l'industrie cinématographique donnent accès à de nouvelles œuvres – et donc à d'autres sources d'inspiration – tout en délestant la création de la dimension productiviste des années 1970. Enfin, le développement de la technique a lieu grâce aux investissements des *chaebol*. Si l'on part des critères de Kang Hansŭp, le contexte est favorable à l'essor d'un renouveau, mais il remet en cause la modernité de ces œuvres hétérogènes, qui manquent selon lui de maturité, et ne parviennent pas à accorder les sujets et leur traitement formel. Il critique notamment l'excès de zèle des œuvres engagées de Park Kwang-su, traitant trop de sujets au détriment de la forme. À l'inverse, il juge divertissants mais creux les films commerciaux comme *Histoire d'un mariage*, mais reconnaît que ces œuvres dressent un portrait du cinéma « [e] plus vari[é] et [e] plus personn[el] qu'il [le cinéma coréen] ait connu² », et attend l'avènement prochain d'une véritable Nouvelle Vague.

La critique est sévère, mais au moment où il écrit, il était sans doute difficile de prédire l'ampleur du phénomène, d'où le constat d'une hésitation des cinéastes entre faits historiques et problématiques actuelles. Si l'on se réfère à Jacques Aumont, est « moderne » toute réaction par rapport aux conventions – le cinéma est donc sans cesse traversé de gestes modernes³. Concernant le cinéma coréen, le désir d'évoquer ce qui jusque-là ne pouvait pas l'être est en soi une nouveauté : il a, « du moderne, la vertu d'*inattendu* » et « l'ingratitude *traîtresse* envers la tradition la plus immédiate⁴ ». Pour cette génération, « préserver le plus possible la conscience politique et sociale de [...] films indépendants dans le cadre du cinéma commercial⁵ » constitue une opposition vis-à-vis des modèles qui ont précédé par un affranchissement de conventions interdisant toute critique sociale et politique.

Concernant la critique des formes filmiques, il est difficile de suivre Kang Hansŭp. Si le cinéma commercial, qu'il décrit comme l'héritier de Chungmuro – auquel appartient *Histoire*

¹ Hansŭp Kang, « La Nouvelle Vague coréenne », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*

² *Ibid.*, p. 81.

³ Jacques Aumont, *Moderne ?*, *op. cit.*

⁴ *Ibid.*, p. 59.

⁵ Tony Rayns, « Un cinéma au-delà de la politique. La Nouvelle Vague coréenne dans le contexte est-asiatique », in Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 93.

d'un mariage – n'a pas révolutionné le cinéma coréen parce qu'il reprend des conventions stylistiques – clichés, montage invisible –, des cinéastes comme Park Kwang-su ou Jang Sun-woo repensent le réalisme comme un naturalisme quasi documentaire pour donner à voir l'envers d'une société présentée comme prospère.

En « intégrant l'individu comme corps vivant¹ » dans un milieu donné, ces réalisateurs entendent cerner la réalité crue des opprimés de l'histoire et du système économique-politique, jusque-là exclus des représentations. Selon Antoine Coppola, l'émergence du naturalisme de cette époque constitue la « limite esthétique d'un cinéma qui ne se limite pas à l'esthétique, le naturalisme demeure néanmoins, dans le contexte coréen, une arme contestataire² ». De ce point de vue, ces choix formels sont modernes, parce qu'ils opposent aux images léchées – ou lisses – du cinéma commercial une autre réalité recourant à un régime d'image alternatif³.

Antoine Coppola décèle une autre approche esthétique subversive qui consiste cette fois en une forme anti-réaliste, dans le but de souligner les absurdités du monde, et l'artificialité standardisée des structures dominantes en les caricaturant, pour rappeler leur caractère imaginaire. *Gagman* (1989) de Lee Myeong-se se compose de saynètes mises bout à bout, et d'une forme moderne de *theatrum mundi* ou d'œuvre d'art totale⁴, sur les plans cinématographique, théâtral, musical et sociétal. Il laisse à chaque instant planer une ambiguïté quant au statut des images, entremêlant réalité, rêve ou spectacle. Le travail d'Antoine Coppola permet à nouveau de confirmer qu'il s'agit bien d'un geste de réaction.

Tout comme lui, nous dissociions les œuvres commerciales faisant l'apologie du nouveau paradigme dominant et de la société de consommation – les films que Kang Hansŭp associe aux « successeurs du cinéma de Chungmuro⁵ » – des œuvres réellement subversives à l'encontre du « Pouvoir⁶ ». Cho Jun-hyoung ne dit pas autre chose lorsqu'il affirme que les termes de « Nouvelle Vague » ne sont pas applicables à toutes les œuvres de l'époque, et

¹ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 152.

² *Ibid.*

³ Par ailleurs, Darcy Paquet affirme que le terme de « nouveau réalisme » (« *new realism* ») avait été initialement employé par les critiques coréens avant que des critiques étrangers n'emploient le terme de « Nouvelle Vague ». Cela témoigne de l'émergence d'une esthétique perçue comme nouvelle (*New Korean Cinema, op. cit.*, p. 21).

⁴ « [...] l'œuvre d'art totale que Richard Wagner appelle de ses vœux à la fin du XIX^{ème} siècle est celle qui associe les “trois sœurs éternelles”, la danse, la musique et la poésie, afin de remplacer par la *synthèse* l'égoïsme des arts séparés » (Marianne Bouchardon, Filippo Bruschi, Marc Duvillier, Catherine Faivre-Zellner, « L'œuvre d'art totale, Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », *Études théâtrales*, n° 38-39, janvier-février 2007, p. 19).

⁵ Kang Hansŭp, « La Nouvelle Vague coréenne », *in* Adriano Aprà (dir.), *op. cit.*, p. 84.

⁶ Il conserve le « P » majuscule en toute circonstance pour insister sur la puissance de sa domination.

concernent seulement les films qui critiquent ouvertement la société et l'histoire sud-coréennes, « ce qui n'a jamais été le cas pour les films sud-coréens précédents¹ ».

Les précurseurs de la Nouvelle Vague appartiennent d'abord au mouvement *minjung* de la fin des années 1970, qui regroupe des militants voulant donner une voix aux opprimés. Hong Sora définit le terme « *minjung* » comme désignant le peuple, « victime des contradictions sociales produites par la classe dominante, et l'espoir qui devait permettre une véritable évolution de la société² ». Le sens évolue avec la démocratisation, « en se combinant avec les luttes contre le pouvoir des pays étrangers [...] considérés comme interventionnistes dans la politique du pays, [et] polluant la culture coréenne³ ». Les artistes, qui prônent un cinéma alternatif, plus ouvert et à destination du peuple, organisent des projections itinérantes de films indépendants dans le pays, ou *Yeonghwa haengsang ron* (colportage de films)⁴. *Minjung* désigne à la fois les cinéastes et le public / peuple qu'ils essaient d'associer au mouvement.

Leur cinéphilie – que Hong Sora désigne comme « savante », soit « une réception collective plus élitiste du cinéma⁵ » – se développe grâce aux Centres culturels français et allemands qu'ils fréquentent assidument. Leur orientation politique les conduit à se saisir des influences de mouvements indépendants, tels que le néoréalisme italien, la Nouvelle Vague française, le *Free cinéma* britannique⁶, le Nouveau cinéma allemand⁷, le *Cinema novo*

¹ Jun-hyoung Cho, *op. cit.*, p. 53, traduction personnelle de “which was unheard of for past South Korean films”.

² Sora Hong, *La Génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990*, thèse de doctorat sous la direction d'Alain Delissen, Paris, E.H.E.S.S., soutenue le 13/12/2019, p. 20.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 176.

⁵ *Ibid.*, p. 169.

⁶ Fondé contre le traditionalisme des productions dominantes, le *Free Cinema* est un mouvement britannique qui interroge les aspirations du peuple après la guerre, ses « illusions perdues », « son existence quotidienne » et « ses espoirs d'une vie nouvelle ». Il est inspiré par l'école documentariste d'avant-guerre et la production nationale de guerre, dont il fait passer les idées à travers la fiction. Il s'agit pour ces cinéastes de « protester contre l'ordre établi », contre « la stratification des classes sociales » et contre « le mercantilisme et la faillite de la culture » (Jean-Paul Török, « Qu'est-ce que le *Free Cinema* ? », *Positif*, n° 49, décembre 1962).

⁷ Influencé par la Nouvelle Vague française, le nouveau cinéma allemand de la RFA émerge en 1962, et se démarque par sa volonté de renouveler le cinéma national, d'y faire entendre une critique sociale face aux représentations dominantes souvent très patriotiques. Les cinéastes de ce mouvement ont pour vocation de pousser le spectateur à la réflexion, et recourent à des procédés de distanciation. Il s'agit par-là de « restituer à la réalité et à la vie leurs droits contre tous les clichés qui les falsifient », et « de rendre compte de la vie sociale effective dans toute sa diversité et d'en proposer une critique », en remettant en cause les conventions narratives – un film doit-il raconter une histoire ? –, la grammaire cinématographique à la manière de Jean-Luc Godard – fragmentation, *jumpcuts*, séquences qui débutent en cours de route, etc. –, ou encore le champ-contrechamp à la manière de Claude Chabrol – en réinventant constamment les formes pour l'éviter. (Éric Dufour, « Le Jeune cinéma allemand », *Le Mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2014, pp. 229-96).

brésilien, le mouvement du groupe bolivien *Ukamau*¹, ou le *Grupo cine de liberacion* argentin². De telles affinités permettent de saisir la portée plus large du projet du mouvement *minjung*, s'ériger contre la soumission aux niveaux micro – le peuple opprimé par un gouvernement – et macro – la nation soumise aux influences hégémoniques de l'Occident.

L'évolution du mélodrame, au sein de la Nouvelle Vague, témoigne également de la conscience que ces jeunes artistes ont des formes cinématographiques qu'ils souhaitent mettre en œuvre ou réinventer. Si l'on se fie à Antoine Coppola quant aux réalisations des collectifs militants des années 1980, lesquels produisent avec leurs propres moyens, en ayant parfois recours à au financement participatif, l'on y trouve des usages détournés du mélodrame :

Alors que dans les mélodrames classiques, les obstacles amènent la souffrance et la mort aux personnages jusqu'à l'expiation de leur faute originelle, dans le mélodrame détourné dans un but contestataire les obstacles et vexations subies par les ouvriers (licenciements abusifs, surcharge de travail, droit de cuissage, misère des salaires...) aboutissent à une prise de conscience et à sa concrétisation sous la forme de la grève sauvage puis de l'affrontement avec les forces de l'ordre³.

Le genre sert à dénoncer concrètement des souffrances par un détournement des codes. Les clichés-situations sont transposés aux conditions de travail, et à la lutte des classes, « remplacés par les formes d'oppression de la classe dominante⁴ », tandis que le soulèvement collectif se substitue à la rédemption (ou la punition) finale. Le mélodrame coréen dominant se voit opposer un *alter-ego* :

Le cinéma du collectif Changsan Kotmae et des cinéastes Pak Chongwon et Chong Chiyong ont conservé les structures traditionnelles du cinéma mélodramatique classique : héros-martyres, soutien émotionnel à la thématique du récit apporté à la fois par la représentation du temps et les décors, et construction du récit par assemblage de prototypes idéologiques prédéfinis. [...] La différence principale se situe donc au niveau de l'organisation même de ces différentes idéologies⁵.

Par le détournement, les cinéastes des collectifs revendiquent pleinement exercer un contre-pouvoir, médiatisé par une conscience de l'historicité du mélodrame.

¹ Contre la prolétarianisation des Indiens d'Amérique du Sud, le projet *Ukamau* s'enracine « dans l'histoire des peuples du continent avec une volonté manifeste de transformer le réel ». Chaque film « s'élabore à partir de recherches, d'enquêtes, de discussions avec les populations concernées [...] qui ont leur mot à dire dès la rédaction du scénario » (Jean Jonassaint, « L'expérience du groupe UKAMAU : pour un cinéma militant et populaire », *Dérives*, 1978, pp. 41-57, en ligne : <https://hal.science/hal-04045124>, consulté le 19/01/2024).

² Il s'agit d'un mouvement cinématographique indépendant né en Argentine à la fin des années 1960, inscrit dans l'anti-impérialisme et contre le néocolonialisme. Les cinéastes ont pour vocation de réaliser des films anonymes, qui tendent vers la suppression de toute marque d'énonciation afin de laisser s'affirmer la voix du peuple (« *voz del pueblo* ») (Lucio Mafud, « Un llamado a transformar la realidad » (« Un appel à transformer la réalité »), *Página 12*, 25 août 2007, en ligne : <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7408-2455-2007-08-25.html>, consulté le 19/01/2024).

³ Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 98.

⁵ *Ibid.*, p. 112-13.

Si le premier film *Chilsu et Mansu* de Park Kwang-su s'inscrit dans cette lignée, et fonctionne selon l'un des principes fondateurs du genre, soit une rhétorique de l'excès, il « donne une voix aux opprimés¹ ». D'autres œuvres poursuivent le principe de la déformation mettant en abyme le travail de distorsion effectué par la classe dominante sur la « réalité ». Ainsi, dans *The Age of Success* (1988), Jang Sun-woo met en scène une satire militariste sur le capitalisme et la société de consommation² – le personnage principal (publiciste) admire Adolf Hitler, affirmant que ses idées sont utiles au développement des entreprises et au succès individuel – dans laquelle il mélange plusieurs genres du classicisme coréen. Il y revisite les films de guerre et d'arts martiaux pour caricaturer la concurrence entre entreprises, et parodie les mélodrames des années 1970, avec un personnage d'hôtesse. La séquence finale dévoile une enfance malheureuse, placée sous le signe d'une nostalgie de la nature, mais dont le héros entend faire un produit de consommation.

L'Amour à Umukbaemi est un mélodrame synthétisant toutes ses formes précédentes. Il s'agit d'une histoire d'amour interdite entre deux employés d'usine déjà mariés. La jeune ouvrière a un mari violent – cliché-situation du mélodrame classique –, tandis que le héros a épousé une ancienne prostituée – comme les héroïnes des mélodrames d'hôtesse. Leurs escapades en train, et leur rendez-vous au bar peut rappeler des séquences de *Homebound* (1967, Lee Man-hee) par la tension sensuelle de ces espaces, alors que leurs ébats interdits dans une serre la nuit pourraient reconvoquer la scène de sexe sur la plage de *Mist* (1967, Kim Soo-yong). Jang Sun-woo livre toutefois une œuvre ancrée dans l'époque, parce que, par le souvenir thématique et formel des anciens mélodrames, celle-ci envisage ce qui, à travers l'histoire, a pu conduire à la vie misérable des protagonistes.

Le mélodrame est donc toujours très présent dans les œuvres de la Nouvelle Vague, mais il s'appuie sur un héritage historique conscientisé, et visant à remettre en cause l'histoire et la société.

En 1997, la crise asiatique pousse la Corée du Sud à demander un prêt au Fonds Monétaire International (F.M.I.). En échange, elle devra restructurer son industrie, et permettre au néolibéralisme de s'implanter. Au bout d'un an, le pays surmonte la crise, et en

¹ Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 23.

² Selon Sora Hong, « Avec la prospérité économique du début des années 1990, la Corée du Sud a connu le « *Mai k'a sidae* » (Ère de ma voiture) permettant à la majorité des familles de posséder au moins une voiture. Le *minjung* a commencé à laisser place au *taejung* (public de masse) qui correspond à la classe moyenne : un public cible pour la consommation durant cette période d'abondance » (*op. cit.*, p. 100).

2001, les prêts sont remboursés, et le pays s'ouvre davantage au monde lorsque les investisseurs étrangers rachètent les compagnies en faillite.

En matière de cinéma, la chute du *won* (monnaie coréenne) lors de la crise F.M.I. fait apparaître que les coûts de production locale sont plus rentables que ceux des importations de films, ce qui incite à produire davantage de films locaux. En outre, le gouvernement soutient les industries culturelles avec, en 2000, plus d'1 % du budget injecté dans la culture¹. Kim Dae-jung perpétue le mouvement *seggyehwa* de son prédécesseur, et fonde le *KOFIC* (*Korean Film Council*), en charge du développement cinématographique, et comme l'affirme Shin Jee-young, le président en fait une « priorité absolue² ».

D'autres mesures sont mises en œuvre pour faire découvrir le cinéma coréen dans le monde, comme l'intégration de la *KOFA* (*Korean Film Archive*) en 2002 dans le programme gouvernemental de promotion du cinéma (*Film Promotion Act*), ainsi que la mise en place de festivals de cinéma, comme c'est le cas du festival de Busan, inauguré en 1996. Comme précédemment, c'est l'avènement d'une nouvelle génération de cinéastes qui seront à l'origine des changements les plus radicaux.

Inspirés par les Centres culturels français et allemands qu'ils ont fréquentés à Séoul³, ils sont à la fois très engagés et soucieux de repenser les formes filmiques pour exprimer leurs idées. Il s'agit de la « génération 386 », trentenaire (3) lorsque le terme est inventé par des observateurs américains des années 1990, opposée à la dictature au cours des années 1980 (8), et née pendant les années 1960 (6). Pascal Dayez-Burgeon la décrit comme « résolument moderne⁴ » parce qu'elle rompt avec la tradition chinoise en écrivant en *hangeul*, et qu'elle cultive un goût et une curiosité pour la nouveauté et ce qui provient de l'étranger, mais en restant néanmoins patriote. L'historien n'hésite pas à la qualifier de « nationaliste », dans la mesure où elle entretient une relation d'attraction et de rejet à l'égard des cultures américaine et japonaise, tout en renouant avec les traditions.

Contrairement à celle qui la précède, cette génération assume son ancrage dans le cinéma commercial, et son appétence pour le cinéma de genre⁵. Elle donne naissance à d'inédites formes filmiques qui engendrent une véritable renaissance. Cette mutation émane

¹ Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 75.

² Jee-young Shin, « Globalisation and New Korean Cinema », in Chi-yun Shin, Julian Stringer (dir.), *New Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 55, traduction personnelle de "top priority".

³ Centres culturels qui ont, respectivement, programmé trois séances de projection-débat par jour, à partir de 1975 et 1978.

⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *Histoire de la Corée. Des Origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 325.

⁵ Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 63.

de compétences cinéphiliques – elle a plus facilement accès aux films étrangers que dans le passé –, mais également d’une meilleure formation permise par l’ouverture de filières universitaires spécialisées.

En 2002, le chercheur Moon Jae-cheol propose le terme de « post-nouvelle-vague coréenne », mais le préfixe « post » renvoie moins à la notion supposée de recyclage qu’à la conscientisation de la vocation de la Nouvelle Vague, catalysée par la possibilité de mettre en scène les tabous de l’histoire. « La conscience du langage cinématographique surpasse la réalité. [...] En conséquence, les intrigues sont affaiblies, tandis que les images sensibles et sensorielles sont privilégiées. [...] Ainsi, la réalité s’exprime de manière indirecte ou apparaît sous la forme d’une allégorie¹ ». Si la fin des années 1980 et la première moitié des années 1990 voient naître une remise en cause de l’histoire officielle, les cinéastes des années 2000 sont parfaitement conscients du processus libérateur, et donc de son exploitation à même la forme cinématographique. Il s’agit dès lors de s’emparer de la puissance socio-historique du cinéma *via* des mutations formelles et des mises en œuvre esthétiques.

Selon Moon Jae-cheol, la génération veut « raconter autrement² » l’Histoire, et l’actualiser à travers la mémoire et l’intériorité des personnages. Cela s’inscrit dans un processus de reconstruction mémorielle qui entre en conflit avec les injonctions au pardon des bourreaux, et à l’oubli que prône le président Kim Dae-jung dans la perspective d’une « réconciliation nationale³ ». Les structures narratives des fictions se complexifient, et offrent de nouvelles formes temporelles, au cœur desquelles « l’on part du présent pour creuser dans le passé, et se retrouver soi-même⁴ ».

Dans les années 2000, le cinéma sud-coréen rencontre pour la première fois un succès critique, sur son propre territoire et en Occident. Avec des réalisateurs tels que Park Chan-wook, Bong Joon-ho, ou Kim Jee-woon en têtes d’affiche, et, dans un registre plus confidentiel, Im Kwon-taek ou Lee Chang-dong, cette génération peut répondre à presque un

¹ Jae-cheol Moon, *영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트 코리안 뉴웨이브를 중심으로* (*La Mémoire cinématographique et l’identité culturelle : focus sur la Post-nouvelle vague coréenne*), *op. cit.*, p. 12-13, traduction personnelle de « 영화언어에 대한 자의식이 현실을 압도하는 것이다 [...] 그 결과 플롯은 약해지고 감각적 이미지가 선택된다 [...] 그래서 현실은 우회적으로 표현되거나 아니면 알레고리의 형식을 빌어 나타난다 ».

² Pour reprendre les termes de Paul Ricœur (« Histoire et Mémoire », in Antoine De Baecque, Christian Delage (dir.), *De l’histoire du cinéma* [1998], *op. cit.*, p. 23).

³ Sung-tae Kim, « Peppermint Candy, Lee Chang-dong et l’histoire sud-coréenne », *L’Avant-scène cinéma*, n° 665 : *Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong, septembre 2019, p. 37.

⁴ Hyun-jung Choi, « Analyse d’une séquence clé. Naissance d’un monstre à deux têtes », *L’Avant-scène cinéma*, n° 665 : *Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong, septembre 2019, p. 14.

siècle de censure idéologique en mettant la forme filmique au service de discours contre-hégémoniques.

Ils recourent abondamment au pastiche, au détournement et à l'hybridation du cinéma de genre, imposent des ruptures de tons très maîtrisées, une violence graphique faisant écho à celle des traumatismes refoulés, et cultivent la discontinuité narrative à l'image de la mémoire à recomposer. Au sein de ce bouillonnement créatif émergent d'inédites thématiques, qui renvoient de manière esthétique au contexte, et confèrent une vocation démystificatrice aux représentations proposées. Les thèmes marquants de l'histoire (partition du pays, assassinat de Park Chung-hee, ou Massacre de Gwangju) s'entremêlent aux préoccupations sociales, contemporaines et mondialisées, comme à l'accentuation des inégalités dans un pays de plus en plus occidentalisé et libéral, mais encore à un antiaméricanisme supposant une glorification du néoconfucianisme, ou la réactualisation de valeurs traditionnelles.

Ce renouveau constitue non seulement une réponse viscérale à la précédente oppression, mais s'inscrit également dans le cadre d'une politique d'ouverture sur le monde. Il comporte donc un volet mercantile, car comme l'explique Adrien Gombeaud, « la Corée a toujours été soucieuse de son image à l'étranger, surtout en Occident. Remporter des prix est un sport national, un devoir de toute personnalité¹ ». En effet, à partir des années 2000, de nombreux films se démarquent dans les festivals internationaux. Park Chan-wook remporte le Grand Prix du Jury, présidé par Quentin Tarantino, au festival de Cannes en 2004 pour *Old Boy* (2003), et ouvre la voie à une reconnaissance internationale, tandis que Bong Joon-ho reçoit la Palme d'or pour *Parasite* en 2019, et marque l'accomplissement symbolique d'un projet politique d'ouverture datant de plus de vingt ans.

Les cinéastes cultivent la subversion vis-à-vis des codes dominants. Le geste diffère de celui de la Nouvelle Vague, qui avait la charge de déterrer les blessures de l'histoire. La post-nouvelle-vague intègre des éléments de cette subversion, et continue d'évoquer les pans de son histoire dans le geste nationaliste qui la caractérise. Elle s'adresse à la fois au public local, en exorcisant les horreurs passées, et au public international, en présentant par exemple les dérives du néolibéralisme. Au regard de l'histoire de la Corée et de son cinéma, les vingt années de transition démocratique (1980-2000) imposent des bouleversements d'une inédite fulgurance pour passer d'un pays replié sur lui-même à un membre du bloc hégémonique, déterminé à acquérir une reconnaissance internationale.

¹ Adrien Gombeaud, « Le Cinéma sur un fil », *Positif*, n° 513, novembre 2003, p. 88.

La subversion affiche son origine dans l'événement qui a provoqué son avènement : le Massacre de Gwangju, symbole et vecteur des mouvements en faveur de la démocratie. Avec Gwangju, le temps et l'histoire se sont suspendus dans les représentations, et un retour mémoriel sur les sujets tabous s'est amorcé. Le mal ne provenait plus de l'extérieur, mais de l'intérieur, et il s'est agi de se saisir de l'horreur pour se chercher et se raconter à travers elle ; la post-nouvelle-vague s'en empare désormais pour se montrer, dans une double quête de reconnaissance : celle auprès du public coréen, et en tant que nation au sein du monde.

Il convient donc d'interroger le point de bascule qu'a été le massacre de Gwangju, en explorant l'événement à travers quatre décennies d'œuvres filmiques qui ont contribué à esquisser une matrice imaginaire de l'histoire. Les quatre films choisis, *A Petal* (1996) de Jang Sun-woo, *Peppermint Candy* (2000) de Lee Chang-dong, *26 Years* (2012) de Cho Geun-hyeon, et *A Taxi Driver* (2017) de Jang Hoon, montrent comment le cinéma peut transformer un peuple victime en peuple héroïque – autrement dit comment le Massacre de Gwangju a pu devenir le Soulèvement de Gwangju.

Nous pourrions ensuite nous intéresser au rôle de ces histoires croisées avec l'entrée dans la mondialisation, et qui façonnent un imaginaire national mouvant. Avec Bong Joon-ho, Lee Chang-dong et Park Chan-wook, nous analyserons la transposition de la transition démocratique au prisme de détournements de formes filmiques mondialisées, afin de saisir les rapports de pouvoir se jouant dans les articulations esthétiques des histoires de la Corée et du monde. Avec Bong Joon-ho, il sera question des fonctions du mélodrame dans un double rapport à l'histoire (passé) et à la société contemporaine (présent). Enfin, nous observerons avec le cas de Kim Jee-woon, une prise de distance avec le genre, l'histoire et l'histoire du genre, au moyen de l'autoréflexivité.

L'enjeu est de montrer que la rupture historique, politique et esthétique qu'a créée la transition démocratique opère comme un révélateur des puissances et des usages du mélodrame coréen, agissant comme une matrice transhistorique et transnationale. Il s'agit de la manière dont la Corée du Sud se raconte, s' imagine et se réinvente lors de transferts culturels endogènes et exogènes, pour elle-même, et pour se « frayer un chemin » – pour citer Ki-woo dans *Parasite* (2019, Bong Joon-ho) – dans un imaginaire mondialisé.

I. « Raconter autrement¹ » avec le mélodrame : du Massacre de Gwangju au Soulèvement de Gwangju

Gwangju (Kwangju) est d'abord le nom de la capitale de la province de Jeolla, au Sud-Ouest de la Corée, mais le terme a de nos jours pris une connotation liée au mois de mai 1980². Il s'agit de faire référence au Massacre de Gwangju des 18-27 mai 1980 qui a marqué l'histoire du pays. Comme le confirme Adrien Gombeaud, « “Kwangju” désigne désormais autant le massacre que le nom de la ville³ », ce qui témoigne de la puissance avec laquelle il s'est imposé dans l'imaginaire historique. Réciproquement, il faut s'interroger sur la manière dont l'imaginaire collectif a été façonné par rapport à cet événement.

Lors de la prise de pouvoir de Chun Doo-hwan, des manifestations éclatent, et le 15 mai 1980, ce sont cent-mille manifestants qui défilent dans l'ensemble du pays. Le 17 mai, le président proclame la loi martiale, interdit toute activité politique, censure la presse, ferme un grand nombre d'universités, fait emprisonner deux mille sept cents civils, et dissout l'Assemblée nationale⁴.

À partir du 18 mai 1980, les habitants de Gwangju, réputés pour leur tendance à la rébellion en raison de leur position géographique en retrait⁵, ont défilé dans les rues pour la suppression de la loi martiale, et la libération des prisonniers politiques. Le Président Chun Doo-hwan y envoie des troupes militaires, et place la ville en quarantaine, mais la situation dégénère rapidement, et les violences armées à l'encontre des citoyens vont *crescendo*.

Les manifestants sont traqués, emprisonnés, voire tués. Le 23 mai, la population s'empare des locaux de police, et s'arme. Le 26, des tanks entrent dans la ville, et le 27, quelques milliers de citoyens réfugiés à l'hôtel du Département, bastion de la Résistance, sont confrontés à un *ultimatum* : se rendre ou mourir. Plusieurs centaines de manifestants refusent la rédition et optent pour le second choix, afin de laisser une trace de leur résistance⁶. Un bilan officiel fait état de trois cents morts, nombre grandement minimisé, et le gouvernement justifie ses actes en invoquant un complot communiste. Comme le précise Lee Chang-woong,

¹ Paul Ricoeur, « Histoire et Mémoire », *op. cit.*

² L'événement est aussi appelé « *O il pal* », littéralement « 5/18 », le 18 mai.

³ Adrien Gombeaud (dir.), « Kwangju », *Dictionnaire du Cinéma asiatique, op. cit.*, 2008, p. 290.

⁴ Pascal Dayez-Burgeon, *op. cit.*, p. 280-281.

⁵ Trop éloignés de l'axe Séoul-Busan autour duquel gravitent la plupart des opérations de modernisation de l'époque, ils ont toujours eu le sentiment, à juste titre, d'être défavorisés.

⁶ Chan-woong Lee, « *Peppermint Candy* et les événements de Gwangju en 1980 », *Revue Française d'Histoire des Idées politiques*, n° 39, 2014.

Le soulèvement de mai 1980 ne fut qualifié officiellement de « mouvement de démocratisation de Gwangju », la vérité ayant enfin eu la possibilité d'être rétablie, que près de 20 ans plus tard, sans que pour autant les événements cessent de faire l'objet de commentaires sceptiques ou mal intentionnés¹.

Malgré la répression, les mensonges ou le scepticisme, Gwangju est devenu le symbole de la « génération de la démocratisation² ». Lee Chan-woong le décrit comme un « choc qui finit peu à peu par réveiller la conscience politique des Sud-Coréens³ », en suscitant un « profond sentiment de responsabilité⁴ » face à l'horreur, mais également au déni qui a suivi :

Dans un sens ou dans l'autre, les Sud-Coréens durent décider quelle serait leur attitude envers ce qui s'était passé à Gwangju : conserver la mémoire de la résistance ou perpétrer l'insulte qui lui était faite ; dans cette mesure, on peut dire que Gwangju aura été l'un des facteurs les plus décisifs de la formation de la conscience – et de l'inconscient – politique de la Corée du Sud dans les années 1980⁵.

La génération qui l'a vécu n'est pas prête à l'oublier, et selon Adrien Gombeaud, « tous les cinéastes aujourd'hui en activité sont marqués par cet événement. [...] Le cinéma intègre rapidement "Kwangju", sans toutefois en faire le sujet principal. [...] [II] se fait le reflet de tout un pays qui a vu sous ses yeux mourir sa jeunesse⁶ », alors que le gouvernement en a fait un objet de déni. Les cinéastes ont choisi de rembourser la dette, et de prendre part au travail⁷ de mémoire envers les martyrs de la province de Jeolla, en les intégrant aux œuvres cinématographiques. Comme l'affirme Paul Ricœur :

[...] une mémoire soumise à l'épreuve critique de l'histoire ne peut plus viser à la fidélité sans être passée au crible de la vérité. Et une histoire replacée par la mémoire dans le mouvement de la dialectique de la rétrospection et du projet ne peut plus séparer la vérité de la fidélité, qui s'attache en dernière instance aux promesses non tenues du passé ; car c'est à l'égard de celles-ci que nous sommes primordialement endettés⁸.

Il s'agit également de mettre en scène la mémoire des témoins, et donner un visage aux morts, afin qu'ils ne soient plus soumis à « l'épreuve critique de l'histoire », dont la *vérité* a été déformée – de les intégrer dans une mémoire collective. Ainsi, par la re-présentation (aux sens de présenter et de présentifier) du passé en images (fiction et archives documentaires), ils peuvent lutter contre le mensonge et l'oubli. Il ne s'agit pas tant d'une dette de mémoire que

¹ *Ibid*, p. 108.

² *Ibid*.

³ *Ibid*.

⁴ *Ibid*.

⁵ *Ibid*, p. 109.

⁶ Adrien Gombeaud, *op. cit.*, p. 290.

⁷ Edouard Arnoldy insiste à juste titre sur la distinction que fait Paul Ricœur entre le devoir – qui sous-tend un impératif – et le travail de mémoire auquel se trouve confronté l'historiographe, et qui instille une logique de concurrence : d'un côté l'histoire et sa prétendue vérité, de l'autre la mémoire et sa prétendue fidélité (*Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris, éditions Mimésis, 2018, p. 39).

⁸ Paul Ricœur, « Histoire et Mémoire », *op. cit.*, p. 28.

de mettre en valeur la nécessité de « *ne pas oublier* », ainsi que le suggère Aaron Han Joon Magnan-Park dans “*Peppermint Candy : The Will Not to Forget*”¹.

En effet, si l’omission de Gwangju par le gouvernement participe du processus de formation d’un imaginaire national, c’est parce que l’événement met en question l’incapacité de la nation « à tenir pleinement sa promesse nationale envers ceux qui la constituent et à conserver son statut honorable au sein de la communauté des autres nations² », et que l’histoire officielle perpétuée « par, pour et au sein de l’État plutôt que par le peuple³ » cherche à éliminer l’épisode où la nation « s’est trahie elle-même⁴ ». Comme le rappelle Mathilde Girard, et comme le démontre la reconnaissance tardive de Gwangju, la mémoire est une expérience présente de « l’après coup⁵ » :

Mémoire attendue. Mémoire inattendue. La mémoire et la lisibilité de l’histoire sont d’abord les effets d’une crise, d’une maladie du temps au contact d’une subjectivité, de la singularité d’un moment; avant, sans doute, d’être des effets de l’époque. Maladie du temps, ou des temporalités heurtées. La mémoire surgit comme une coupe synchronique dans le réel ; aussi toute expérience de mémoire souffre-t-elle de la folie de ce soulèvement anachronique, de cette rupture de la durée : retour du refoulé historique d’emblée *traduit, imprimé, et réenregistré au présent*⁶.

Avant la reconnaissance officielle des faits, les cinéastes de la Nouvelle Vague se saisissent des événements de Gwangju, parce qu’ils veulent apporter à leurs contemporains une autre « mémoire et [...] lisibilité de l’histoire ». La distance entre l’Histoire et la mémoire resurgissant dans le présent implique toutefois, dans les fictions, d’inévitables distorsions liées, d’une part à la subjectivité des cinéastes, d’autre part au contexte dans lequel une « *mémoire involontaire*⁷ » ou « inattendue » se présente à eux, et de la « lisibilité de l’histoire » qu’elle apporte à cet instant donné. Aucune relecture du passé ne doit être considérée comme figée, ainsi que l’analyse François Dosse :

L’histoire impliquant [...] une relation à l’autre en tant qu’il est absent, l’écriture de l’historien s’inscrit dans un bougé du passé qui participe d’une pratique de l’écart, au cours de laquelle le sujet historien comprend qu’il opère un travail sur un objet « qui fait retour dans l’historiographie ». C’est dans la pluralité des sédimentations de sens déposés dans l’épaisseur du passé que se trouve l’énigme toujours présente d’un accès au réel, et celui-ci a bien [...] la dimension limite de la restitution d’une figure perdue,

¹ Aaron Han Joon Magnan-Park, “*Peppermint Candy: The Will Not to Forget*”, in Shin Chi-yun, Julian Stringer (dir.), *New Korean Cinema*, op. cit.

² *Ibid.*, p. 159.

³ *Ibid.*, p. 160.

⁴ *Ibid.*

⁵ Mathilde Girard, « Le cinéma, la mémoire sous la main », *Chimères*, n° 66-67, Janvier 2008, p. 258.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*

comme chez Lacan qui assignait au Réel la place de l'impossible. Le réel est irrémédiablement dans la position de l'absent « partout supposé et partout manquant »¹.

Même si le cinéma n'a pas vocation à se substituer à l'historiographie, il partage avec elle la « pluralité des sédimentations » à travers les multiples imaginaires que projette la multitude de représentations d'un état du monde. De même, cette affirmation, qui implique l'absence du passé et l'inexactitude fondamentale de sa restitution, trouve un potentiel écho dans la proposition d'Arlette Farge, lorsqu'elle prend le *medium* cinématographique comme modèle de réécriture infinie :

Les mots (les scènes) de l'histoire ne permettent pas aux actes de se rejouer ; à tout le moins peuvent-ils évoquer du rejouable, du non-déterminé, des suppléments de liberté pour plus tard. Il faut garder le goût de l'inaccompli, écrire l'événement comme s'il n'était pas achevé, décrire les contours de ce qui ne s'est pas fait, ouvrir autant de débats et de questions permettant de montrer que rien d'avance n'est acquis, ni les drames, ni même la morne banalité des jours. Ainsi faut-il s'attacher à un récit refusant de rien clore et tenter d'éviter toute forme souveraine des savoirs acquis².

Relire et réécrire le passé en tenant compte de ses incertitudes ou de ses béances permet de dégager à l'infini de nouvelles problématiques. Le cinéma offre la possibilité de littéralement *jouer* les épisodes du passé. Même s'il ne saurait être capable de le modifier, il peut transformer le regard du présent.

Le choix d'un épisode historique pour cadre de la fiction transcrit – consciemment ou non – un certain rapport du cinéaste à l'antérieur qu'il représente. Marc Ferro affirme que « le film a cet effet de déstructurer ce que plusieurs générations d'hommes d'Etat, de penseurs, avaient réussi à ordonner en un bel équilibre. Il détruit l'image du double que chaque institution, chaque individu, s'était constitué devant la société³ », attribuant au cinéma l'éternelle puissance de reconfigurer les imaginaires. C'est la transformation constante issue de la dialectique des imaginaires pluriels que nous souhaitons analyser à travers différentes représentations du Massacre de Gwangju. Il s'agit de raconter le passage des « émeutes » de l'histoire officielle au « massacre » de l'histoire officieuse, et de le « raconter autrement », pour faire du « massacre » (*haksal*) un « soulèvement » ou « mouvement de démocratisation » (*minjuhwa undong*).

Ayant le pouvoir de revivifier par le biais du mouvement, le cinéma convoque le retour, la répétition, « par son propre miracle spectral, il nous désigne ce qui ne devrait pas laisser de

¹ François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n° 78, février 2003, p. 149.

² Arlette Farge, « Écriture historique, écriture cinématographique », in Antoine de Baecque et Christian Delage (dir.), *De l'Histoire au cinéma, op. cit.*, p. 116.

³ Marc Ferro, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales E.S.C.*, 1973 repris dans *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993, p. 39.

trace¹ ». En cela, il permet aux morts de revenir, avant de disparaître, d'être *honorés* avant d'être *éliminés*. Comme l'écrit François Dosse, « l'histoire "ouvre ainsi au présent un espace propre : 'marquer' un passé, c'est faire une place au mort, mais aussi redistribuer l'espace des possibles". "Tombeau" pour le mort, l'écriture historique l'est donc doublement ; elle l'honore et l'élimine, aidant ainsi au travail de deuil² ». Le cinéaste ouvre lui aussi des interstices de revenance pour créer un espace permettant de faire le deuil au présent.

Il transfigure l'Histoire et, dans le cas de Gwangju, érige les victimes au rang de martyrs, leur rend une « trace » cinématographique, et les inscrit dans des récits magnifiés par des mythes fédérateurs³. Selon le propos de Don Baker, « le récit mythique d'un événement ne vise pas tant à relater ce qui s'est réellement passé qu'à encourager certains sentiments, à susciter certaines émotions, à servir certaines fonctions politiques ou à répondre à certains besoins psychologiques⁴ ».

Au fil du temps, les victimes du passé deviennent les héros du présent. C'est le fardeau de la « justesse » que Mathilde Girard emprunte à Serge Daney, de « celui qui vient après », face à « l'innocence, la grâce terrible accordée au premier venu⁵ », celui de « la nécessité d'arracher les archives aux pères pour raconter l'histoire au présent⁶ », et de les rendre aux fils. Pour Don Baker, les représentations de Gwangju n'ont cessé d'osciller entre deux mythes, peuple victime et peuple héroïque⁷. Il existe cependant une chronologie à étudier dans le cas du cinéma.

Pour étudier le glissement sémantique de Gwangju, nous nous appuyerons sur *A Petal* (*Kkonnip*, 1996) de Jang Sun-woo, *Peppermint Candy* (*Bakha Satang*, 2000) de Lee Chang-dong, *26 Years* (*26 Nyeon*, 2012) de Cho Geun-hyeon, puis *A Taxi Driver* (*Taeksi Unjeonsa*, 2017) de Jang Hoon. Nous étudierons la répétition à vide de l'événement traumatique, mais

¹ Jacques Derrida, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005, p. 80.

² François Dosse, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *op. cit.*, p. 148.

³ Pascal Dayez-Burgeon explique que Gwangju est devenu un « mythe fondateur » pour l'opposition à la dictature, qui malgré la quarantaine et les mensonges du gouvernement s'est transmis par le bouche à oreille et à travers l'art. Il évoque la nouvelle « Là-bas, sans un bruit, tombe un pétale » de Choe Yun (1988) – adaptée en film par Jang Sun-woo (*A Petal*, 1996) – et le roman *Le Vieux jardin* (2000) de Hwang Sok-yong – adapté au cinéma en 2006 par Im Sang-soo (*Histoire de la Corée. Des origines à nos jours*, *op. cit.*, p. 282).

⁴ Don Baker, "Victims and Heroes: Competing Visions of May 18", in Kyung Moon Hwang, Gi-wook Shin (dir.), *Contentious Kwangju. The May 18 Uprising in Korea's Past and Present*, Lanham / Boulder / New York / Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003, p. 90, traduction personnelle de "the mythical retelling of an event is designed not so much to relate what actually occurred as it is to encourage certain sentiments, arouse certain emotions, serve certain political functions, or fulfill certain psychological needs".

⁵ Serge Daney, « Le Travelling de Kapo », *Persévérance*, Paris, P.O.L., 1994, p. 26.

⁶ Mathilde Girard, « Le Cinéma, la mémoire sous la main », *op. cit.*, p. 278.

⁷ Don Baker, *op. cit.*, p. 92.

aussi la manière dont il est possible de s'en extraire, par le biais du processus de réécriture, et ainsi, d'un travail de deuil s'effectuant à travers un labyrinthique travail de la mémoire.

Nous procéderons chronologiquement, en fonction des dates de sortie des films, mais également parce que cela permet de restituer le lien fluctuant existant entre le passé et le présent. Nous commencerons par le film *A Petal*, qui met en avant la difficulté d'évoquer le traumatisme au milieu des années 1990, et terminerons par *A Taxi Driver*, dans lequel l'événement est présenté comme fédérateur pour le présent, en passant par l'impuissance d'agir que transmettent la nébuleuse spatio-temporelle de *Peppermint Candy* et la pulsion paralysante portée par *26 Years*.

A Petal traite l'événement selon le prisme de l'indicible et de la difficulté à représenter les tabous. *Peppermint Candy* invite à remonter tout au long des vingt années de transition démocratique, par l'intermédiaire de la mémoire malade du protagoniste Yong-ho, d'où la question de la dimension erratique et labyrinthique du travail de deuil. Chaque épisode répète des motifs similaires, qui renvoient au jour où tout a basculé : pendant son service militaire, en 1980, il a abattu une innocente à Gwangju.

Dans *26 Years*, Cho Geun-hyeon propose une fiction de vengeance contre le président Chun Doo-hwan, vingt-six ans plus tard. Contrairement aux autres films, celui-ci présente des personnages qui décident d'agir, et de surmonter leur statut de victime en devenant des bourreaux. En outre, il se déroule *après coup*, ce qui donne à la mémoire la capacité d'agir sur la diégèse, et pas seulement une fonction métatextuelle¹. Dans *A Petal* et *Peppermint Candy*, la mémoire est centrale, mais la liaison sensori-motrice est rompue – ils sont incapables d'agir et de réagir. Dans *26 Years*, la liaison est rétablie, la pulsion est amorcée, et l'événement est rejoué de façon compulsive.

Dans *A Taxi Driver*, Gwangju est finalement interprété comme un soulèvement. La colorimétrie suggère d'emblée un traitement beaucoup plus optimiste que les films précédents, puisque c'est le vert et le jaune, couleurs de l'espoir et de la joie, qui dominent le cadre. Jang Hoon suggère à travers ce film, plus *mainstream* que les autres, de passer du tragique à la réconciliation, et offre ainsi une représentation qui n'est plus uniquement destinée au public coréen, mais aussi adressée à l'international.

¹ Selon Gérard Genette, la métatextualité est la relation critique qui unit un texte à celui qu'il convoque. Le Massacre de Gwangju que nous posons comme le texte de référence est commenté à travers les œuvres qui le convoquent à l'aune du trouble qu'il a provoqué (*Palimpsestes, op. cit.*, p. 11).

Inspiré par une histoire vraie, *A Taxi Driver* met en fiction l'histoire des images de Gwangju filmées par Jürgen Hinzpeter, un reporter allemand parvenu à s'infiltrer dans la ville, alors placée en quarantaine, à l'aide d'un chauffeur de taxi coréen. Contrairement au premier film qui fait du Massacre de Gwangju un tabou ou un interdit, dans celui-ci, il est question de *montrer* au monde entier ce qu'ont vécu les citoyens de Gwangju. Cela passe principalement par le personnage de Jürgen Hinzpeter, et par sa caméra mise en scène comme s'il s'agissait d'une arme idéologique¹. La prise de conscience politique est en revanche montrée à travers le chauffeur de taxi, au départ très opposé aux manifestations, mais qui découvre peu à peu que la *vérité* est confisquée.

Ainsi, nous voulons analyser l'évolution des représentations de Gwangju, et de la transformation qui a lieu entre une parole entravée retranscrivant la dimension indicible de l'événement, et la vue et la parole recouvrées, pouvant prendre une dimension spectaculaire. Un travail de deuil et de reconstruction a lieu lors de la succession de mises en récits et de mises en forme, mettant fin au ressassement du trauma.

La relation au temps qui réunit ces films relève du mélodrame. En 1996, l'héroïne de Jang Sun-woo est une victime incapable d'exprimer le discours que cherche à véhiculer le cinéaste par le biais de l'intrigue. Avec l'amnésie et le mutisme de la jeune fille, celui-ci met en scène la nécessité de recourir au mélodrame, en raison de l'horreur que génère l'illisibilité de l'histoire. Le discours surgit à travers des souffrances physiques et psychiques. À l'aube de l'an 2000², le héros de *Peppermint Candy* invite à interpréter le monde au prisme de signes qui renvoient tous au traumatisme, tandis que les protagonistes de *26 Years* cherchent à rétablir une vérité qu'un traître a confisquée au peuple. Enfin, *A Taxi Driver* recourt à l'hyperbole émotionnelle pour recréer du collectif par-delà l'écran, et par-delà les frontières.

Françoise Zamour, qui évoque le cas de films qui, comme ceux que nous évoquons, se fondent sur un épisode historique particulier, affirme que leur appartenance au mélodrame vient de la volonté « de maintenir en permanence la proximité entre l'intime et le public, d'organiser le fracas de la rencontre entre la grande et la petite histoire³ ». Selon elle, ces

¹ Le principe rappelle celui du film *Passeport pour l'enfer (Boat People)* de la réalisatrice hongkongaise Ann Hui en 1982, dans lequel un reporter japonais se rend au Vietnam après la guerre, et tente à l'aide de son appareil photographique, de capter la réalité qui se cache derrière le simulacre gouvernemental. Le personnage se trouve, au départ, dans une zone réservée aux touristes, où tout est mis en scène, et où même les enfants sont éduqués (conditionnés) pour avoir l'air heureux. De courtes séquences donnent à voir des dialogues témoignant de la menace que pourraient représenter les photographies prises par le journaliste, pour le pouvoir en place.

² Le film est sorti en salles le 1^{er} janvier 2000, marquant une rupture symbolique avec le siècle d'oppressions subies.

³ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 202.

œuvres s'adressent à leurs contemporains, et ne fabriquent pas seulement du collectif, elles « peuvent également interroger fortement, à un moment donné de l'histoire, le sens de ce collectif¹ ». Les films portant sur Gwangju ont pour vocation de réunir le peuple autour d'un souvenir commun qui participe à sa (re)définition.

Ainsi, ces récits mélodramatiques traitant du même événement, sont fédérateurs en ce qu'ils créent et questionnent le collectif *via* des convocations mémorielles, même si elles sont divergentes. L'émotion permet l'identification, et la rhétorique de l'excès que suscite la répétition, des « mots (scènes) » – pour reprendre l'analogie d'Arlette Farge – peuvent résonner au présent dans la communauté. La réécriture en images – ou re-présentation – que les films offrent à partir de perspectives différentes construit un imaginaire collectif pluriel. À l'instar de Jeffrey C. Alexander, nous souhaitons appliquer cette pensée au traumatisme collectif qui relève aussi d'une construction passant par le prisme d'une ou de représentations². Nous souhaitons analyser la manière dont celles de Gwangju ont contribué à mettre le traumatisme au service du roman national.

1. *Lutter contre l'oubli et exorciser le passé dans A Petal (1996) de Jang Sun-woo*

Notre analyse débute avec *A Petal* de Jang Sun-woo, adapté d'une nouvelle de Choe Yun (1988), et qui constitue, selon Steven Choe, « l'une des premières œuvres littéraires à aborder l'histoire du soulèvement démocratique de Kwangju sous l'angle du passé et du traumatisme, ainsi que les problèmes liés à la narration de ce traumatisme³ ». Le film de Jang Sun-woo adopte le même angle à travers une forme fragmentaire, dont est esthétiquement mise en valeur la discontinuité narrative à partir de différents régimes d'images. Il articule le présent de la fiction (couleurs) avec des images-souvenirs du personnage principal (couleurs désaturées), des images de la reconstitution de Gwangju (noir et blanc), mais encore des rêveries et cauchemars (images d'animation en couleurs).

Ce collage d'images ne transcrit pas seulement la difficulté d'aborder l'événement, mais aussi sa dimension collective grâce à la pluralité des mémoires que ce mélange sous-tend.

¹ *Ibid.*

² Jeffrey C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, Cambridge-Malden, Polity, 2012.

³ Steven Choe, "A Petal (1996), Korean Historiography and the Fetishization of the Past", in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema, op. cit.*, p. 290, traduction personnelle de "one of the first pieces of literature to frame the history of the Kwangju Democratic Uprising in relation to past and trauma and the problems of narrating this trauma".

Chaque régime d'image projette différentes facettes imaginaires de l'histoire se superposant avec ou contre les autres. N'ayant pas vécu l'événement¹, le réalisateur s'est rendu sur place pour le tournage du film en 1996, et les habitants de Gwangju ont été pris comme figurants dans une séquence de reconstitution. Certains d'entre eux les avaient vécus, et ont participé à cette remémoration collective devenue un véritable *happening*², et se transformant en « manifestation pour la reconnaissance du massacre³ ». La démarche s'inscrit en outre dans l'héritage *minjung* dont Jang Sun-woo faisait partie.

La mémoire de l'événement prend vie, et se présente sous la forme d'artefacts épars qui doivent être rassemblés en une histoire pour que le deuil commence. Cependant, ce n'est pas tant l'histoire du massacre de Gwangju qui retient l'attention de Jang Sun-woo, c'est, comme le rappelle Adrien Gombeaud, « la façon dont il a été occulté⁴ » – et d'autant plus que le dictateur Chun Doo-hwan est condamné la même année. Au-delà de cette observation très juste, il nous semble que Jang Sun-woo se centre aussi sur la nécessité de faire advenir une fiction en réponse au négationnisme officiel. Alors qu'il affirme que « pour aller jusqu'au bout de sa démarche, de son indignation, Jang Sun-woo aurait dû se passer de représenter le massacre avec emphase, [et] le laisser invisible⁵ », nous estimons au contraire qu'il était important de confronter le public à ces images.

Cette mémoire plurielle trouve une incarnation allégorique dans le personnage principal : une jeune fille hantée par le massacre dont elle a été témoin, et qui erre comme un fantôme dans des paysages abandonnés, à l'image d'un souvenir enfoui. Par la mise en scène d'une double hantise, Jang Sun-woo opère une lutte contre l'oubli de l'événement, et met en scène la nécessité de le raconter. Hantée par un traumatisme dont elle est littéralement incapable de parler, la jeune fille devient aussi l'allégorie de cette horreur invisible qui hante la mémoire des Coréens du Sud. *A Petal* est un film sur la nécessité de faire resurgir les fantômes, et de raconter leur douleur pour exorciser les traumatismes.

¹ Il a été incarcéré et torturé, en 1980, pour avoir distribué des tracts afin de protester contre la dictature.

² « Forme de spectacle qui suppose la participation des spectateurs, et qui cherche à faire atteindre à ceux-ci un moment d'entière liberté et de création artistique spontanée » (Dictionnaire *Larousse*, « Happening », <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/happening/39033>).

³ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, *op. cit.*, p. 50-51.

⁴ *Ibid.*, p. 22.

⁵ *Ibid.*, p. 124.

1.1. Un personnage hanté

A *Petal* retrace l'errance de cette adolescente d'une quinzaine d'années traumatisée par le Massacre de Gwangju dont elle a été témoin enfant. Devenue folle et quasi muette, elle est, semble-t-il, à la recherche de son frère, dont nous apprenons le décès lors de son service militaire, quelques années auparavant. Après une interminable errance, la quête de la jeune fille s'achève devant sa sépulture, où elle parvient finalement à se remémorer ce qu'elle a vécu : sa mère est morte au cours d'une fusillade à Gwangju, en mai 1980, et elle a été contrainte de fuir en abandonnant sa dépouille.

Davantage que le récit d'une simple errance, *A Petal* fait suivre au personnage principal un véritable chemin de croix. Outre la culpabilité éprouvée au niveau diégétique, la jeune fille porte le fardeau d'une gardienne de la mémoire historique, niée et refoulée par les discours officiels. Elle a donc une double charge : articuler un excès incontrôlable de souvenirs tragiques, et combler les trous avant de pouvoir en faire une histoire. Dans un premier temps, il s'agit donc de déchiffrer les souvenirs jaillissant de façon désordonnée à travers les différents régimes d'images, pour rétablir la continuité.

Il est, dans un deuxième temps, question d'une rhétorique de l'excès – expressivité et inexpressivité – s'appuyant sur les lacunes et la béance, existentielle et historique, qu'a laissées l'événement, et dont se charge le mutisme de l'héroïne. Enfin, nous nous intéresserons de plus près au rapprochement ésotérique entre exorcisation et exorcisme, dans la séquence de remémoration, pour amorcer notre réflexion sur la manière dont la libération de la parole engendre un spectre de Gwangju, une représentation, une image qui se propage collectivement à travers l'existence de l'héroïne, pour hanter la matrice de l'histoire.

1.1.1. Trop-matisme

Débordée par l'horreur dont elle a été témoin, l'héroïne de *A Petal* la revit et la répète par bribes : souvenirs fragmentaires, rêves et cauchemars. Ils sont convoqués par ce que Gilles Deleuze nomme une « reconnaissance attentive¹ » – c'est-à-dire la re-présentation d'une image virtuelle (passée) par des éléments de l'image actuelle (présente) –, malade et instable, qui installe une porosité entre le présent et le traumatisme virtuel, et qui provoque dans le présent des réactions adressées au passé.

¹ La reconnaissance attentive est opposée à la reconnaissance automatique, laquelle établit un lien immédiat entre les nerfs sensori-moteurs (l'information reçue par le sujet) et l'action ou la réaction (Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 62).

La jeune fille est, par définition, un être hanté, et nous pourrions rapprocher son état des propos de Claire Pagès, au sujet de la hantise :

Les gens qui se présentent comme « hantés » par quelque chose sont souvent des figures de la mémoire débordante, du souvenir qui submerge. L'originalité de cette hantise [...] est qu'il s'agit d'une hantise sans ressouvenir, quoi que le fond soit commun – un passé qui ne passe pas¹.

En d'autres termes, le personnage est submergé par une mémoire traumatique qui déborde ses capacités d'appréhension du souvenir dans son intégralité, et qui est contrainte à ne surgir que par bribes discontinues et désordonnées. Le perpétuel jaillissement du passé témoigne d'emblée d'un excès de mémoire qui permet d'invoquer la hantise mémorielle – toujours selon Claire Pagès, « la hantise n'est pas un retour en arrière, mais une revenance : un retour de l'arrière, du fond, dans le présent ou l'ici-maintenant² ». Ce n'est pas la jeune fille qui plonge dans ses souvenirs, ce sont les réminiscences qui s'imposent à elle, et qui se manifestent dans la diégèse sous la forme d'images-souvenirs ou d'images-rêves.

Cet ensemble de fragments constitue un trop plein de mémoire qui ne peut être contenu, et qui ne parvient pas à se reconstruire tant son déchargement immédiat semble crucial. Lorsque le flot de souvenirs tente de se libérer, les réminiscences ne peuvent être que partielles et incomplètes, à la manière d'une foule qui tenterait d'échapper à un incendie en se précipitant vers la même issue de secours. Dans le film, cet « excès de la mémoire » est représenté sous forme d'images-souvenirs ou d'images-rêves plurielles qui forment un circuit d'indices gravitant autour du noyau traumatique, sans parvenir à y accéder. Au sein de ce désordre mémoriel, Jang Sun-woo tente d'insuffler une cohérence et une hiérarchisation des images mentales, en fabriquant des codes et des régimes d'images.

La couleur est utilisée pour le présent de la narration, le noir et blanc pour les images-souvenirs, et l'animation pour les images-rêves. Même si leur juxtaposition contribue au sentiment de désordre, l'hétérogénéité des images impose dans le même temps un classement, à l'image de ce qu'explique Gilles Deleuze : « les deux termes en rapport diffèrent en nature, mais pourtant “courent l'un derrière l'autre”, renvoient l'un à l'autre, se réfléchissent sans qu'on puisse dire lequel est premier, et tendent à *la limite* à se confondre en tombant dans un même point d'indiscernabilité³ ». Les régimes d'images servent donc à établir la « nature » du virtuel donné à voir, de sorte que les zones d'indiscernabilité puissent surgir avec clarté,

¹ Claire Pagès, « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle. Pour une pensée psychanalytique de la hantise », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°18 (*Revenances et hantises*), 2016, p. 7.

² *Ibid.*, p. 8.

³ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, *op. cit.*, p. 64-65.

malgré l'impression de désordre. Ce n'est donc pas tant la hantise, à proprement parler, qui importe, mais les représentations qu'en propose Jang Sun-woo, et leur cohérence au sein du schéma narratif dans lequel elles interagissent, à l'image de mémoires s'entrechoquant.

Ce circuit entre en écho avec la forme filmique, comme l'observe Adrien Gombeaud : un « film d'errance » où « la jeune fille ne va nulle part », dans lequel la construction en spirale suggère un « but final impossible à atteindre¹ ». Nous avons fait le même constat en analysant les déambulations de cette jeune fille, qui « se meut physiquement sans parvenir à avancer psychiquement² ». Dans cette perspective, l'errance se charge d'une dimension plus abstraite, comme le relève Emilie Ieven : « le mot errer au sens de “voyager” possède un homonyme en ancien français : errer au sens d’“aller ça et là, s'écarter de la vérité, se tromper”, dérivé du latin *errare* signifiant “s'égarer, faire fausse route, se tromper”³ ». Ainsi, le but final donne du *sens* (direction et signification) aux voies empruntées, même s'il est « impossible à atteindre ». Il constitue le centre d'un labyrinthe psychique dont l'itinéraire est un moyen de redonner un *sens* aux bribes orales lacunaires du protagoniste.

Les voies qu'elle emprunte sont, en effet, autant de renvois à son imposante nébuleuse mémorielle qu'elle se doit de cartographier par le déplacement. À travers cet acte, elle s'attache à réactiver des liens sensori-moteurs amorphes en empruntant des trajectoires hasardeuses, à la recherche de « points » à raccorder pour endiguer tout « oubli de soi, du monde et de l'histoire⁴ ». C'est donc l'errance qui engendre un circuit, composé de l'actuel et du virtuel, du présent et du passé, une errance à travers les méandres d'une temporalité éclatée qu'il lui faut reconstituer, afin d'enrayer la ligne de mort⁵.

Cette constellation de bifurcations inhérente à l'errance permet à Emilie Ieven d'affirmer par la suite que « si [l'errant] s'égaré de la première route qu'il avait empruntée, les pistes, sentiers et autres voies qu'il arpentera font tout autant partie de son périple⁶ ». Et c'est à travers des situations optiques et sonores, au sein d'images-temps que l'errance trouve sa

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, *op. cit.*, p. 50.

² Daphnée Guerdin, « Mémoire et images nomades de Jang Sun-woo, sur les traces de Gwangju », in Nathalie Bittinger, Geneviève Jolly, Pierre Michel (dir.), *Cahiers recherche*, n° 34 (*Portraits de l'artiste en nomade*, vol. 2), Strasbourg, ACCRA, 2023, p. 162.

³ Emilie Ieven, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Etude de trois romans de Jean Echenoz », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 10, 2017, p. 3.

⁴ Adelaïde Gregorio Fins, « L'exil intime qui nous fonde. Le langage humain qui rend possible l'identité narrative et littéraire », *Carnets. Revue française de l'APEF*, n° 10, deuxième série, 2017, p. 2.

⁵ Nous faisons référence au pendant destructeur de la ligne de fuite – théorisée par Gilles Deleuze comme une échappatoire psychique, subjective et créatrice –, lorsqu'une structuration défaillante de l'échappée se met à tourner à vide (« Anti-Ceïpe et autres réflexions », Cours du 27/05/80, http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php3?id_article=69, consulté le 04/04/2020).

⁶ Emilie Ieven, *op. cit.*

représentation et son accomplissement, dans des bifurcations qui sont davantage d'ordre temporel que spatial. La jeune fille est en proie à la hantise dans des lieux autres que la ville de Gwangju, mais dans des situations qui la renvoient tout de même implicitement au lieu du traumatisme. Ce sont des souvenirs qu'au départ elle cherche à fuir en quittant à chaque fois les lieux qui l'y conduisent, mais qui la rattrapent inévitablement, et la poussent à revenir.

Il est à ce stade important de préciser que lorsque nous parlons d'images virtuelles, il s'agit de l'actualisation d'une virtualité (le « souvenir pur » d'Henri Bergson¹) par le biais d'une image-souvenir ou d'une image-rêve. Elles sont, en effet, faites de *représentations* d'éléments puisés dans la matrice du « souvenir pur », si bien que nous sommes par moments confrontés à l'interface entre souvenir et imagination. Comme le rappelle Paul Ricœur, le souvenir découle d'une perception subjective en ce qu'il « est une modification spécifique de la présentation² ». Dans le cas du film étudié, il s'agit d'une virtualité fortement marquée par l'affection.

Au cœur de la cartographie mémorielle que propose Jang Sun-woo, les rapports les plus directs entre l'actuel et le virtuel se déroulent au moyen de la reconnaissance attentive, déjà évoquée. C'est ce qui se passe lorsqu'un élément commun entre l'image actuelle (optique et sonore) et le souvenir pur convoque l'image-souvenir par réminiscence. Le phénomène se produit à trois reprises. Lorsqu'elle est violée par Chang – un ouvrier alcoolique qu'elle se met à suivre –, surgit au sein d'une image-souvenir le visage de sa mère faisant volte-face pour la relever, alors qu'elle était tombée en fuyant les tirs de l'armée. L'association du présent et d'une image du passé a lieu grâce au champ-contrechamp. Le premier en couleur montre sa tête posée au sol alors qu'elle regarde hors-champ, et le contrechamp en noir et blanc offre un plan rapproché sur le visage effaré de la mère (Figure 164).

Plus tard dans l'intrigue, elle réagit au passage de soldats faisant râcler des pelles et des pioches sur le bitume. C'est cette fois le son qui appelle l'image de la pioche, et crée le point de jonction entre deux temporalités, lui rappelant le moment où des militaires creusaient une immense fosse pour entasser les cadavres de Gwangju parmi lesquels elle se cachait. Il y a finalement une séquence au cours de laquelle elle est poursuivie dans des champs par un homme qui tente (encore) de la violer, et qui la renvoie à sa fuite désespérée devant les forces armées. Le montage souligne la similarité des deux situations, et met en relation la poursuite

¹ Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (1896), édition établie sous la direction de Paul-Antoine Miquel, présentation par Denis Forest, Paris, Flammarion, coll. « GF », n° 1484, 2012. Le souvenir pur se manifeste à travers des images du passé qu'on mobilise pour interpréter ce que l'on perçoit.

² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 59.

dont l'analogie est renforcée par un très gros plan sur le motif de la chemise de l'homme, qui renvoie aux tenues de camouflage des militaires (Figure 165).



Figure 164 : Le champ-contrechamp met en rapport l'actuel et le virtuel.



Figure 165 : La poursuite et l'imprimé militaire la renvoient encore à Gwangju.

Même si les fragments de mémoire sont limpides (noir et blanc), il est difficile pour le spectateur d'en saisir la teneur, dans la mesure où les points de jonction reliant les événements passés sont remplacés par des fragments du présent auxquels ils s'arriment comme ils le peuvent, et par simple analogie. Celui-ci se trouve donc face à un flot de souvenirs qui tente de se déverser simultanément dans une cacophonie inintelligible. Ces bribes désordonnées sont le résultat des tentatives manquées de dire le traumatisme, si bien que les différents circuits tournent à vide, sans parvenir à se rejoindre pour former un Tout mémoriel. Autrement dit, ce n'est pas la mémoire qui fait défaut à la jeune fille, mais la manière dont ses souvenirs l'actualisent dans le présent, d'où l'intérêt des trois régimes d'images mobilisés.

Le débordement de la mémoire s’empare même du corps de la jeune fille, lorsqu’elle se gratte farouchement le poignet que sa mère a agrippé en rendant son dernier souffle, ou bien qu’elle nettoie frénétiquement une trace de rouille sur le sol, dont la couleur lui rappelle le bain de sang de Gwangju. Ces réminiscences, de la sorte incarnées, sont à l’origine d’une « compulsion de répétition¹ », la victime répétant inlassablement, à vide, son traumatisme lors de répétitions orales, gestuelles et comportementales, bribes d’une parole incomplète qui manquent l’interlocuteur. Empruntant le concept à Sigmund Freud pour l’appliquer au traumatisme historique, Paul Ricœur affirme que la compulsion de répétition entrave la remémoration : « L’important, pour nous, c’est le lien entre compulsion de répétition et résistance, ainsi que la substitution de ce double phénomène au souvenir² ». Le souvenir est en effet tellement effroyable qu’il est appréhendé par des bribes masquant le tout.

C’est pourtant une séquence de cauchemar qui transcrit le plus efficacement la difficulté que représente l’appréhension d’un tel trauma, passant par le déplacement psychanalytique des signifiants pour voiler le surgissement trop éprouvant des souvenirs refoulés. La séquence en question montre que le refoulé ne s’efface pas de la mémoire, mais est conservé dans les soubassements de la psyché. Claire Pagès explique que « cette conservation par refoulement se double du fait que l’exclusion hors du champ de la conscience préserve³ ». Ce mécanisme a donc une fonction de protection de l’individu sujet au traumatisme, et Jang Sun-woo le met en jeu dans la séquence. Ainsi, même si le cauchemar débute en noir et blanc – soit le régime d’image accordé aux souvenirs limpides –, il est rapidement substitué par des images d’animation, et offre ainsi un premier voilement de l’horreur en créant une mise à distance par la forme.

Dans son cauchemar, la jeune fille est poursuivie par des insectes géants – scolopendres, moustiques et cafards – qui se substituent à toute une iconographie militaire. Un plan sur la botte d’un soldat est suivi d’un autre sur l’immense patte acérée d’un insecte se plantant dans le sol devant l’héroïne, tandis qu’un plan sur un hélicoptère est remplacé par un autre, similaire, sur un moustique géant qui éclaire le sol avec ses yeux globuleux, et la poursuit (Figure 166). Alors qu’elle tente d’échapper à ces chimères, elle essaie de crier pour appeler son grand frère, mais n’y parvient pas. Celui-ci surgit pourtant sur un cheval blanc, et

¹ Sigmund Freud, « Remémoration, répétition et perlaboration », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 1, 2004, p. 13-22.

² Paul Ricœur, *La Mémoire, l’Histoire, l’Oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 85.

³ Claire Pagès, *op. cit.*, p. 3.

pourfend la menace à l'aide de son épée. Il fait monter la jeune fille sur son cheval qui déploie de grandes ailes, et ils s'envolent avec un sourire béat (Figure 167).

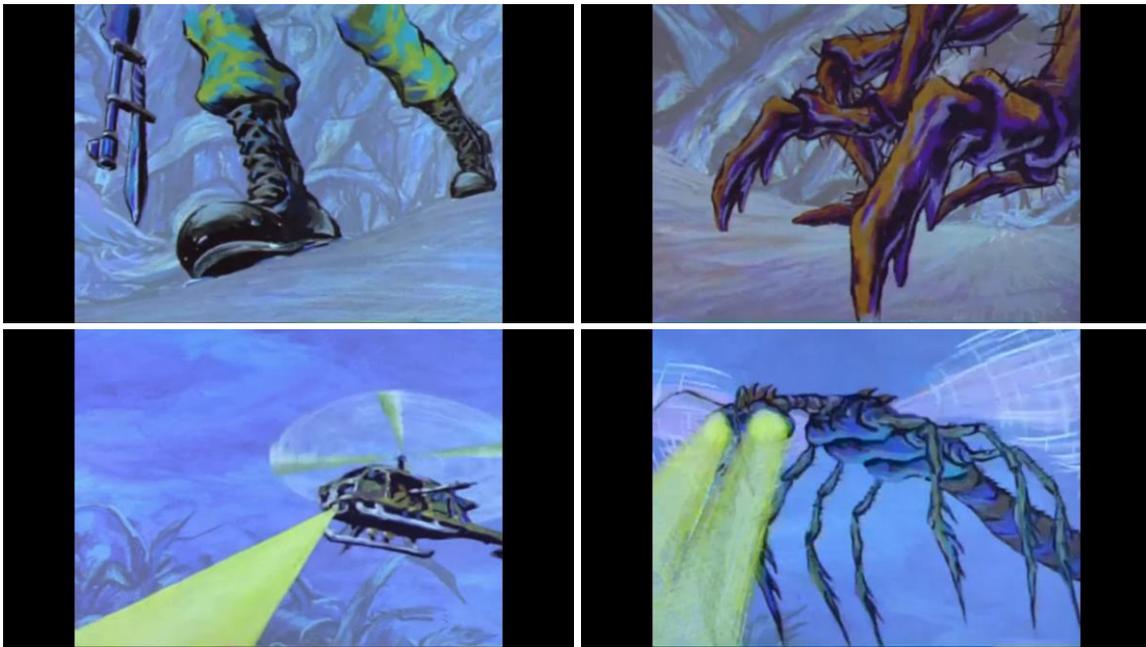


Figure 166 : L'armée se mue en insectes géants.



Figure 167 : Elle est sauvée par son frère.

On remarque la présence d'éléments appartenant au merveilleux, et que Gérard Lenne définit comme « un monde purement et totalement imaginaire », dont la structure dramatique réside dans « une perpétuelle surenchère de cet imaginaire », employée dans le but d'« enchanter et émerveiller¹ ». Cela se retrouve principalement à la fin de la séquence, lorsque son frère vient la sauver sur son cheval ailé. Bien qu'elle semble au premier abord oxymorique, la présence du merveilleux dans le cauchemar est en fait cohérente, car si l'on en croit Gérard Lenne, « le merveilleux n'est [...] pas seulement le royaume de l'enfance, il est aussi l'enfance du “fantastique”² », et « il faut nous rappeler qu'on l'assimile parfois au rêve »,

¹ Gérard Lenne, *Le Cinéma « fantastique » et ses mythologies*, op. cit., p. 93.

² *Ibid.*, p. 96.

défini comme « le mécanisme initial de la conscience ; à ce compte le “fantastique” tout entier en est une stylisation¹ ».

Le fantastique est donc propice à s’emparer du rêve au cinéma, et c’est le merveilleux qui permet, dans le cas de *A Petal*, d’ouvrir un espace pour que le genre se déploie : « les thèmes féériques, à part de sublimes exceptions, ne sont que des moyens habiles et surprenants d’obtenir certains effets [...]. Ces effets sont de deux ordres : comiques et poétiques ; c’est seulement dans le “fantastique” qu’ils peuvent être terrifiants² ». C’est donc par un recours au fantastique que cette séquence peut devenir cauchemardesque.

Le genre survient par la monstruosité des insectes géants associée aux soldats. Toujours selon Gérard Lenne, elle peut se caractériser par la bestialité et le gigantisme que l’on observe dans la séquence :

L’attitude de l’homme envers les animaux a toujours oscillé entre la familiarité et l’animosité. C’est que, plus ou moins inconsciemment, il voit en eux une image imparfaite – donc inquiétante de lui-même. Rappelons en outre que les relations des hommes et des bêtes sont essentiellement fondées sur la violence réciproque : c’est à qui survivra³.

S’agissant ici de créatures insectoïdes, l’effet escompté est, bien entendu, celui de la répulsion. De plus, si nous tenons compte de leur taille, cette relation de « violence réciproque » est d’autant plus inquiétante, car le gigantisme leur confère du pouvoir :

Le gigantisme est un thème favori du « fantastique ». D’abord en raison des nombreux effets spectaculaires qu’il permet, de l’insolite particulier qui s’en dégage, comme l’écho d’une hantise onirique. Et puis parce que le gigantisme est symbole de puissance, l’être géant étant l’image psychanalytique du Père. Comme le traditionnel conte de fées, le cinéma « fantastique » se réfère souvent à la fable œdipienne du dragon que le héros doit tuer, au terme d’une série d’épreuves initiatiques, pour s’emparer de la femme⁴.

Le gigantisme, en tant que « symbole de puissance », permet ici l’inversion du rapport de force entre l’humain et l’insecte. Ces créatures associées à la puissance militaire du pays incarnent, de plus, l’image du Père de la nation, et revêtent des traits monstrueux pour souligner l’aberration des agissements de ce gouvernement, qui s’en prend aux civils de son propre pays. Or, pour Gérard Lenne, « le monstre, c’est celui qui enfreint les lois de la *normalité*⁵ ». Il s’agit donc, par le cauchemar, de rationaliser l’anormal.

Le cauchemar convoque également le conte de fées lorsque le héros mélodramatique, sous les traits d’un preux chevalier, tranche la tête d’une créature symbolisant la trahison du

¹ *Ibid.*, p. 99.

² *Ibid.*, p. 97.

³ *Ibid.*, p. 78.

⁴ *Ibid.*, p. 77.

⁵ *Ibid.*, p. 22.

pouvoir, pour sauver la victime en détresse. Lors de ce sauvetage héroïque, après avoir terrassé la créature, il l’emmène sur son cheval ailé, à la manière d’un prince de contes, dont Serge Tisseron explique l’intérêt de la mise en images :

L’enfant donne le ton. Angoissé par le risque de séparation d’avec ses parents, il cherche les histoires dans lesquelles un ourson perd sa mère, puis la retrouve. [...] Dans toutes ces histoires, ce que l’enfant redoute – et, bien souvent, désire en même temps – il est projeté vers un monde lointain qui évoque ses craintes, mais de manière en quelque sorte « latérale », c’est-à-dire sans qu’il soit obligé de les regarder en face. [...] Grâce aux images, il se soigne en quelque sorte de ses angoisses et de ses désirs les plus préoccupants en les découvrant mis en scène dans des livres ou des films [...]. Mais, pour que de telles représentations jouent leur rôle, il est nécessaire qu’elles soient clairement projetées dans un monde imaginaire éloigné de la vie quotidienne. C’est pourquoi tout spectacle de fiction repose sur la mise en scène d’un monde à la fois proche et décalé du monde réel¹.

Ainsi, ce cauchemar en images d’animation peut s’apparenter à un conte horrifique qui permet à la jeune fille de faire virtuellement advenir les impossibles retrouvailles avec son frère aîné, et la fin de ses tourments. L’abandon de la prise de vue réelle, remplacée par le dessin animé, permet en outre de créer une mise à distance du monde réel, et de le décaler par le prisme de l’imaginaire pour le rendre supportable.

Sabine Prokhoris mentionne la « fêlure² » psychique que constitue un traumatisme, et qui empêche l’individu d’affronter l’intensité du réel vécu. L’imaginaire doit alors intervenir pour voiler ces images intolérables que le sujet n’est pas en mesure d’appréhender une seconde fois. Le film met en scène l’un des mécanismes de préservation de la psyché, en recourant au déplacement. Il s’agit d’une transposition au sein de laquelle l’image virtuelle *déplace* le signifié dans un autre signifiant, par association, et donc substitue l’iconographie du monstre à l’iconographie militaire qu’elle *censure*.

Comme l’explique Thérèse Guilbert, prenant appui sur *L’Interprétation des rêves* de Sigmund Freud, « la censure intervient pour déplacer l’objet problématique [...] “[...] en quelque chose d’innocent”³ ». Il s’agit non seulement de censurer l’image insupportable des militaires, mais également d’en faire « quelque chose » de plus « innocent », et sans doute de moins *réel*, par le recours aux images d’animation. Ce refoulement est mis en scène à travers le déplacement iconographique de la guerre civile au sein du cauchemar. Ainsi, l’horreur dont elle a été témoin est métaphorisée à travers les figures monstrueuses. La séquence illustre combien le débordement contrarie l’appréhension du traumatisme, et donc combien il est difficile d’évoquer l’horreur que représente Gwangju.

¹ Serge Tisseron, « Contes et mythes du Cinéma contemporain », *Imaginaire inconscient*, vol. 7, n° 3, 2002, p. 97-98.

² Sabine Prokhoris, « Déplier le rêve », *Revue européenne des sciences sociales*, février 2000, p. 55.

³ Thérèse Guilbert, « La poétique fantastique du rêve », *Ligéïa*, n° 1, 2014, p. 130.

1.1.2. « Troumatisme »

Le débordement s'accompagne paradoxalement du pendant que constitue la lacune. Bénédicte Jullien affirme que « le trauma [...] vient mettre au jour la faille dans le langage, et ce qui reste d'inassimilable par le langage. [...] Dans le traumatisme, le sujet rencontre un réel auquel il ne peut donner sens¹ ». Or, le tout premier symptôme que présente l'héroïne est son quasi mutisme, elle est capable de parler, mais ne peut articuler un propos cohérent. Aucune parole ne semble en mesure de retranscrire l'horreur qu'elle a vécue, ce qui crée une faille dans son langage.

Joseph Attié explique que la langue est par essence soumise au traumatisme, dans la mesure où elle est la représentation toujours incomplète du réel, et propose le néologisme « troumatisme » pour signifier que « la parole, en effet, ne peut pas tout dire. Il y a un trou dans le réel, que rien ne peut combler² ». C'est de cette impossibilité fondamentale de dire le réel que naît la compulsion de répétition chez l'héroïne.

Ce qui se joue dans la répétition est donc le paradoxe entre l'excès et le défaut de mémoire, entre la nécessité d'exorciser et le refoulement. C'est l'« inquiétante pathologie de la mémoire³ » qu'évoque Paul Ricœur : « trop de mémoire ici, pas assez de mémoire ailleurs. Ici la répétition obstinée, là la fuite⁴ ». La répétition consiste en un mécanisme de préservation psychique, tout comme le voile de l'inconscient précédemment mentionné. Elle se substitue à la faille du langage qui surgit dès le début du récit.

« Ma mère a un trou ici » est la première et presque unique phrase de la jeune fille – elle s'adresse à Chang qu'elle vient de rencontrer. Il est à ce moment-là facile d'imaginer que sa mère est décédée ou blessée, puisqu'elle montre dans le même temps son abdomen. Cependant, cette parole isolée, formulée avec une paradoxale pointe d'amusement dans la voix, ne dit rien du traumatisme. Le contraste entre son attitude et ce qu'elle tente de dire témoigne d'une absence de compréhension de l'événement vécu due au choc. D'autant plus qu'en réalité elle dit « *omma... omma... yeogi... yeogi... gumeong* », littéralement « maman... maman... ici... ici... trou », sans aucun verbe, ni particule⁵.

¹ Bénédicte Jullien, in *Deux notes sur le traumatisme*, <https://www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/>, consulté le 21/02/2020.

² Joseph Attié, *ibid.*

³ Paul Ricœur, « Histoire et Mémoire », in Antoine De Baecque, Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 17.

⁴ *Ibid.*

⁵ En coréen, les particules servent à qualifier grammaticalement un mot. Par exemple, pour que la phrase de la jeune fille soit complète, il aurait fallu qu'elle dise : « *Omma ga yeogi e gumeong eul isseoyo* », « *ga* » étant l'une des particules permettant de désigner « *Omma* » comme le sujet, « *e* », la particule de lieu, « *eul* » celle du complément d'objet, et « *isseoyo* » qui pourrait ici se traduire comme le verbe de possession.

Cette esquisse de phrase témoigne d'emblée d'une faille dans le langage, et de l'existence d'un réel qu'il lui est impossible d'appréhender et donc de formuler. Ce qui se cache derrière cette tentative, ce n'est pas la blessure fatale reçue par la mère, c'est non seulement la marque du trauma laissée par le massacre, mais également son profond sentiment de culpabilité dû à l'abandon du corps. Tout ce qui parvient à surgir est cette élocution incomplète. Plus tard dans l'intrigue, la même phrase est répétée par un autre personnage, et ainsi complétée : « Ma mère a un trou et je cherche mon frère ». Toutefois, cette seconde occurrence ne provient pas de la jeune fille en personne, mais d'un tiers qui ne fait que rapporter ses propos. Il ajoute : « Elle a dit quelque chose de ce genre », ce qui apporte une possible inexactitude. Personne n'est encore disposé à véritablement écouter – et encore moins rapporter – ce qui s'est passé à Gwangju.

Le « traumatisme », ce défaut de langage, trouve sa représentation la plus évidente dans la séquence du cauchemar des insectes-soldats, lorsqu'elle tente d'appeler à l'aide, et qu'aucun son ne sort de sa bouche. Seule une bulle s'en échappe et affiche le mot « *Oppa* » (« Grand frère »). Ce qui apparaît alors n'est pas un son, mais une représentation de celui-ci (Figure 168). De plus, le mot « *Oppa* » apparaît de façon inversée (en miroir), dans la bulle, et se trouve sous-titré, donc traduit à l'image. Peter Brooks affirme que « le cri inarticulé [...] marqu[e] un défaut ou une béance dans le code, l'espace qui dénote une incapacité à transmettre une pleine charge de sens émotionnel¹ ».



Figure 168 : « *Oppa* ».

Ce bref passage consiste en une représentation anamorphosée par l'image-rêve de sa prison de langage, de sa terrifiante incapacité à faire sortir le traumatisme de façon articulée. La suite des événements n'est d'ailleurs pas anodine, puisque son grand frère vient la sauver sur son cheval blanc. Ce passage préfigure la résolution du film : ce n'est qu'une fois devant la tombe du frère que la jeune fille parviendra à raconter ce qu'elle a vécu.

¹ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, op. cit., p. 86.

La phrase « Ma mère a un trou et je cherche mon frère » contient à la fois le problème et sa solution. « Ma mère a un trou », ou plutôt « Maman... ici... trou » témoigne à plusieurs niveaux d'un manque. Le mot « trou » évoque d'emblée une incompréhension des faits dans la mesure où il n'est pas le terme le plus approprié pour signifier ce qui est véritablement arrivé à sa mère. Il renvoie de plus, par association, au trou dans le langage. Comme nous l'avons dit, recouvrer le langage lui permettra de recouvrer la mémoire.

Paul Ricœur va encore plus loin, « [p]our se souvenir, même de façon solitaire et privée, il faut recourir à un *medium* langagier : le souvenir est un discours que l'on se tient à soi-même. [...] Il n'y a pas de mémoire sans langage¹ », il est même, selon lui, la condition *sine qua non* du souvenir. Le trou du langage constitue alors en soi un trou dans la mémoire. Ce qui ressort de la parole fragmentaire du personnage est donc une tentative, et seulement une tentative, de dire l'objet du mal-être, dans la mesure où il s'en détourne involontairement par l'altération du langage. Quant à la suite (« Je cherche mon frère »), juxtaposée à la première proposition, elle indique la voie de la résolution.

Cependant, avant d'accéder à cette résolution, la jeune fille est en proie à des compulsions de répétition, qui témoignent à la fois d'une présence et d'une absence, si l'on se réfère à Paul Ricœur pour qui « la répétition vaut oubli² ». Elle empêche, selon Sigmund Freud, de prendre conscience de l'événement traumatique. La présence latente du trauma, et l'absence de conscience de celui-ci, mais également l'oubli d'un contenu pourtant déjà-là et la présence de ses symptômes. La répétition met au jour l'existence d'une ou plusieurs parties refoulées dont le surgissement permettrait une meilleure compréhension du passé.

C'est en effet ce refoulé qui se manifeste à travers l'acte de répétition qui en constitue une forme altérée qui lui est substituée. La formulation lacunaire et répétitive de la jeune fille dit d'emblée ce qui se joue en elle, à savoir qu'elle n'a pas encore conscience de ce qui est arrivé, et que tout ce qu'elle tentera d'exprimer sera automatiquement différé vers autre chose. Ici, il s'agit du langage, d'un mot à la place d'un autre, du « trou » au lieu de la fusillade, de l'impact balistique et de la mort. Il s'agit également du « frère » dont elle ne mentionne jamais le décès, à la place de sa sépulture. C'est finalement l'intolérable champ lexical de la mort qui brille par son absence.

Cette étude psychanalytique du film de Jang Sun-woo semble à première vue nous avoir éloignés de notre objet d'étude central qu'est le mélodrame. Peter Brooks rappelle cependant

¹ Paul Ricœur, « Histoire et Mémoire », in Antoine De Baecque, Christian Delage (dir.), *op. cit.*, p. 19.

² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, *op. cit.*, p. 576.

que le thème récurrent du mutisme dans les mélodrames se justifie par le sujet de prédilection du genre que constitue l'expression¹. Selon lui, le mélodrame a précisément à voir avec le refoulé, puisqu'il s'agit de faire surgir une vérité présente depuis le début – la morale occultée². Il va jusqu'à affirmer que « le Langage aurait été donné à l'homme pour lui permettre de dissimuler ses pensées³ », là où le « texte du mutisme » – c'est-à-dire l'ensemble des moyens d'expression alternatifs au langage – permet d'atteindre « le degré le plus élevé d'expressionnisme⁴ ».

Comme un écho à notre étude du cauchemar de la jeune fille, Peter Brooks peut affirmer que, « d'une manière générale, le mélodrame évoque [...] le monde du rêve, par son récit, par sa volonté de vaincre le refoulement et la censure, par son déchaînement du langage du désir, sa satisfaction de besoins psychiques intégraux⁵ ». Ainsi, par la rhétorique métaphorique du « trou », Jang Sun-woo parvient à rendre visible la problématique abstraite de la difficulté de raconter Gwangju – il parvient à exprimer le défaut d'expression face à l'horreur et au déni qui caractérisent l'événement.

1.1.3. Errance, exorcisation et exorcisme

Les laborieuses errances mémorielles de la jeune fille la conduisent finalement devant la tombe du frère, où elle parvient à exorciser le refoulé. La scène s'apparente esthétiquement à un exorcisme par sa dimension rituelle. Darcy Paquet affirme que « Jang décrit le récit comme fonctionnant de la même manière qu'un *ssitkkim-gut*, une sorte de rituel chamanique destiné à soulager une âme accablée⁶ », et c'est ce qui semble se produire à l'occasion de cette séquence.

Le *ssitkkim-gut* ou *ssikkim-gut* est pratiqué dans la province de Jeolla (la région où se situe Gwangju) par des chamanes (*tanggol*) désignées de façon héréditaire. Dans les années 1980, il est inscrit au rang de patrimoine immatériel. Selon la chercheuse Park Mikyung, il s'agit de rituels liés à la mort, mais capables de susciter un torrent d'émotions diverses, « provoquant à la fois des lamentations et des rires⁷ ». Elle explique également que la musique

¹ Peter Brooks, *L'Imagination mélodramatique*, op. cit., p. 74.

² *Ibid.*, p. 93.

³ *Ibid.*, p. 100.

⁴ *Ibid.*, p. 101.

⁵ *Ibid.*, p. 101-102.

⁶ Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, op. cit., p. 42, traduction personnelle de «Jang describes the narrative as functioning in the same way as a *ssitkkim-gut*, a kind of shamanistic ritual meant to relieve a burdened soul».

⁷ Mikyung Park, «Korean Shaman Rituals Revisited: The Case of Chindo Ssikkim-Kut (Cleansing Rituals)», *Ethnomusicology*, 47, n° 3, 2003, p. 359, <https://doi.org/10.2307/3113939>, consulté le 15/01/2024, traduction personnelle de «provoking both wailing and laughter side by side».

est très importante, et rythme les différentes étapes du rituel ; parmi les instruments utilisés, elle évoque le « *p'iri* (hautbois), l'*ajaeng* (cithare à archet à demi-tube), le *ching* (gong), le *changgo* (tambour à sablier), et parfois le *haegum* (luth à archet), le *taegum* (flûte) et le *buk* (tambour à cadre)¹ ». Concernant les chants pratiqués, elle compare leur style vocal à celui du *pansori*, mais en moins guttural et moins stylisé. Une partie de ces éléments se retrouve dans la séquence de remémoration.

Pour la première fois, la jeune fille en transe semble se diriger vers une destination précise. Tandis qu'elle avance le long de la route bétonnée, elle lisse les plis de sa robe en tenant fermement dans sa main droite le drap blanc du baluchon dans lequel elle conserve les vêtements portés le jour du massacre. Une musique aux sonorités chamaniques accompagne l'extrait. Les voix aériennes de deux chanteuses accompagnées d'un *changgo*, viennent rythmer avec lenteur les différentes actions de la séquence, et produisent des sons rappelant différents instruments des cérémonies chamaniques, notamment le *ching*, pour la voix principale, et le *haegeum*, lorsque la seconde voix plus aigüe fait son apparition. Une fois arrivée à destination devant de multiples tertres sépulcraux, elle s'empare d'un bouquet de fleurs séchées qui gît sur l'une des tombes. Un plan rapproché sur sa main vient alors solennellement souligner ses gestes cérémoniaux.



Figure 169 : Le *ssikkim-gut*.

Tenant le bouquet de la main gauche, elle attrape avec la main droite une unique fleur qu'elle prend soin de ne tenir qu'à travers le tissu blanc qui enfermait ses reliques vestimentaires (Figure 169). La présence de la musique est renforcée par une augmentation du volume sonore au cours du plan, comme pour souligner la dimension spirituelle de son geste. Elle dépose la fleur sur la tombe avant de répéter l'opération pour tous les autres tertres jusqu'à épuisement de son bouquet. À la manière d'une *tanggol*, elle donne l'impression

¹ *Ibid.*, p. 360, traduction personnelle de “*p'iri* (an oboe), *ajaeng* (a bowed, half-tube zither), *ching* (a gong), *changgo* (an hourglass drum), and sometimes a *haegum* (a bowed spike lute), *taegum* (a flute), and *buk* (a frame drum)”.

d'accomplir une sorte de rite afin d'entrer en communion avec l'esprit de son défunt frère – et de purger les âmes des défunts du massacre.

Alors qu'elle s'adonne à cet étrange rituel, elle se met à parler à voix haute tandis que la musique passe au second plan :

Grand frère c'est moi. Tu me reconnais ? Dis-moi que tu me reconnais. Dis-moi : « Ah, c'est toi ». J'ai tellement de choses à te dire. Tu te souviens de ces vêtements ? Tu avais dit que tu rentrerais pour la fête de Chuseok¹. Alors maman et moi sommes allées en ville et les avons achetés. Tu avais dit que c'était joli. Tu avais dit que tu me marierais. Tu ne devrais pas m'ignorer quand je te parle. Sinon je vais me transformer en poussière et m'effondrer juste là.

Et elle s'effondre effectivement en prononçant ces mots, comme soudainement privée d'énergie, devant le monticule sur lequel elle vient de déposer la dernière fleur du bouquet, avant de poursuivre :

Laisse-moi te raconter ce qui s'est passé ce jour-là. Je crois qu'il pleuvait ce matin-là. Ou alors... J'ai peut-être cru qu'il pleuvait à cause de maman qui pleurerait tant. Grand frère... Grand frère... La raison pour laquelle maman a changé c'était, après que ces hommes en uniformes soient venus nous voir avec une enveloppe blanche, que tu étais mort.

La musique s'estompe au fil de son discours pour s'arrêter au moment où elle formule la douloureuse phrase « que tu étais mort ». Surgit alors le début de l'image-souvenir qui porte l'intégralité de la remémoration. Ainsi, le plus pénible est finalement prononcé, et constitue le point de départ qu'elle cherchait pour recouvrer la mémoire. La fin de phrase « Que tu étais mort » accompagne le début de la longue séquence en noir et blanc, et amorce, par conséquent, le ressouvenir. Le rituel trouve ainsi son accomplissement dans ce retour au noyau originel du trauma, symbolisé par la sépulture du frère, ultime fragment nécessaire pour la reconstitution mémorielle. Une fois le refus du langage levé par le changement de posture, et la parole libérée du poids de l'oubli, la jeune fille peut finalement entrer dans la phase déclarative qu'évoque Paul Ricœur :

À sa phase déclarative, la mémoire entre dans la région du langage : le souvenir dit, prononcé, est déjà une sorte de discours que le sujet se tient à lui-même. Or le prononcé de ce discours se fait dans la langue commune, la langue maternelle le plus souvent dont il faut dire qu'elle est la langue des autres. Or cette élévation du souvenir à la parole ne se fait pas sans difficultés. C'est le lieu de rappeler les expériences traumatiques évoquées plus haut au titre de la mémoire empêchée. [...] Ainsi mise sur la voie de l'oralité, la remémoration l'est aussi sur celle du récit dont la structure publique est patente².

Cette séquence est donc non seulement le lieu du recouvrement de la mémoire individuelle du personnage, mais également celui d'un autre récit historique adressé à la

¹ La fête de Chuseok est une fête traditionnelle en Corée qui a lieu à la période de la récolte du riz. Elle est aussi importante que la fête du nouvel an et donne lieu à trois jours fériés : la veille, le jour-même et le lendemain.

² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 158.

communauté des spectateurs. Elle constitue de la sorte un rappel aussi bien individuel que collectif, qui fait office de témoignage pour la postérité. Celui-ci, comme l'affirme encore Paul Ricœur, « constitue la structure fondamentale entre la mémoire et l'histoire¹ », en ce qu'il permet de mettre en relation la petite histoire et la grande Histoire. La mémoire vive du personnage cristallisée dans ce témoignage fictif défie l'histoire officielle.

Le rituel se poursuit : « Mais nous avons réussi à surmonter cette épreuve. Je pouvais m'endormir en regardant maman compter l'argent qu'elle avait gagné le jour-même. Et puis ce jour est arrivé ». Cette affirmation constitue le surgissement de l'événement perturbateur dans le récit du quotidien. La *voix-off* s'efface pour laisser la parole aux protagonistes de l'image-souvenir. Agenouillée devant le petit miroir du séjour, sa mère ajuste sa coiffure et son *hanbok* blanc. Elle ordonne à sa fille de ne pas aller à l'école, et de rester à la maison, premier signe de bouleversement du quotidien. La scène reconfigure la perception décousue que les spectateurs ont pu avoir du film en actualisant des éléments et gestes familiers que l'héroïne répétait sans raison apparente. Ses actions incongrues trouvent finalement un sens tout au long de cette séquence. Si jusqu'alors elle ne faisait qu'esquisser les traits du souvenir, dans la phase déclarative, elle parvient à les reconstruire et à les raccorder.

Le jour de l'événement est traité de façon éminemment mélodramatique, et transcrit une perte d'innocence. Ainsi, lorsque la fillette franchit le seuil de sa maison pour la dernière fois, la caméra effectue un très subtil panoramique sur la gauche, dévoilant les photographies de deux nourrissons – la jeune fille et son frère. Elles renvoient ainsi à la terrible fatalité qui les guette : les deux enfants montrés au summum de leur innocence sont voués à un destin tragique dont nous sommes d'emblée avertis. On peut rapprocher ce principe de ce qu'a pu observer Roland Barthes évoquant le fatalisme porté par la photographie :

Je lis en même temps : *cela sera* et *cela a été* ; j'observe avec horreur un futur antérieur dont la mort est l'enjeu. En me donnant le passé absolu de la pose, la photographie me dit déjà la mort au futur. Ce qui me point, c'est la découverte de cette équivalence. Devant la photo de ma mère enfant, je me dis : elle va mourir : je frémis [...] *d'une catastrophe qui a déjà eu lieu*. Que le sujet soit déjà mort ou non, toute photographie est cette catastrophe².

Ainsi, les deux photographies portent en elles ce terrible « futur antérieur », puisqu'elles sont données à voir alors qu'il est déjà trop tard. Le frère est déjà mort, et la jeune fille a été témoin du Massacre de Gwangju. Pour les deux protagonistes, la « *catastrophe a déjà eu lieu* ». En insistant sur ce cadre, la caméra vient souligner le double mouvement qui marque

¹ *Ibid.*, p. 26.

² Roland Barthes, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Gallimard Seuil, 2000, p. 150.

l'inéluctable passage du temps, et le destin mortifère qui guette encore la jeune fille – celui d'une allégorie fantomatique de l'événement. Darcy Paquet fait lui-même le lien avec le mélodrame lorsqu'il affirme que « ce récit réitère un trait qui est au cœur du mélodrame, à savoir l'impossibilité mélancolique de remonter le temps et de revenir à l'état d'innocence¹ ». C'est cette horreur que transcrit ce simple panoramique.

Le rituel prend une nouvelle dimension lorsque la fillette du souvenir se rapproche du moment fatidique. La mémoire passe de la sphère domestique privée à la sphère publique et collective lorsqu'elle arrive sur les lieux du rassemblement des manifestants. La dimension historique entre également en jeu par l'intermédiaire d'un présentateur de radio s'adressant à la nation : « Le premier ministre Shin Hyun-hak s'engage à endosser la responsabilité des débordements civils sans précédent qui ont eu lieu dans tout le pays au cours de la visite du président à l'étranger et annonce qu'il va démissionner de son poste actuel », clame-t-il. L'intégration dans la fiction d'un événement historique réel resserre les liens entre la petite histoire de la jeune fille et la grande Histoire de la nation désormais démocratisée.

S'enchaînent alors des images palimpsestes de nombreux plans iconiques du Massacre de Gwangju – du verre brisé, des étudiants dans des *pickups* brandissant le *Taegeugki*, des bus alignés qui séparent le peuple de l'armée, des militaires eux aussi alignés et se préparant à tirer, la foule dispersée qui fuit les tirs pour préserver sa vie, et celles et ceux qui tombent (Figure 170) –, que l'on peut voir dans des images d'archives, et que l'on retrouve dans quantité de représentations ultérieures de l'événement. Nous parlons de palimpseste, parce que les images filmées sont celles du *happening* de la grande reconstitution organisée par Jang Sun-woo ; leur vocation commémorative se superpose à la représentation du massacre.

La jeune fille revit toute la scène, et le montage qui alterne entre passé et présent la dévoile en proie à une transe de plus en plus intense. Elle se balance de gauche à droite en marmonnant de plus en plus rapidement : « *Omna, omna, omna...* » (Maman). La répétition se manifeste à travers la parole, focalisée sur le nœud traumatique, mais également à travers le processus de recouvrement de la mémoire qui se produit par le biais de l'image-souvenir : la jeune fille revit les souffrances refoulées. L'exorcisation imminente s'apparente à un rituel, parce qu'elle psalmodie en se balançant d'un côté sur l'autre, au milieu d'un lieu mortuaire (Figure 171). Tout cela ressemble en effet à une transe, au cœur de laquelle elle communique

¹ Steven Choe, "A Petal (1996), Korean Historiography and the Fetishization of the Past", in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema, op. cit.*, p. 296, traduction personnelle de "This narrative reiterates a feature that is at the heart of the melodramatic, specifically, the melancholic impossibility of turning back time and of returning to a state of innocence".

avec les fantômes de son passé. Laurent Aubert commente ainsi la dimension collective que convoque le chamanisme :

c'est l'« ascension » suivie de l'absence temporaire de l'officiant, momentanément « en voyage » hors de son corps, qui assure l'alliance et la possibilité pour lui d'agir sur les puissances invoquées (dieux, génies, ancêtres, héros, animaux...), [...] ces entités demeurent inaccessibles à la collectivité, le chamane en est le messager, l'intermédiaire agissant [...]. [L]e chamane joue plutôt le rôle de transmetteur, de messager. [...] [D]ans une séance de chamanisme, seul l'officiant peut entrer en contact personnel avec la surnature et agir sur elle au nom de la collectivité qu'il représente et pour le bénéfice de celle-ci¹.



Figure 170 : Une iconographie du Massacre de Gwangju.



Figure 171 : La transe à son apogée. La jeune fille se balance de plus en plus violemment.

Le personnage se fait donc témoin, mais également « messager » et « intermédiaire agissant » pour empêcher les victimes de Gwangju de tomber dans l'oubli. Par cette mise en forme rituelle, Jang Sun-woo réunit les spectateurs autour de la *tanggol*, qui les invite à se souvenir avec elle. Cette transmission collective est permise par le cinéma, lui aussi *medium*,

¹ Laurent Aubert, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, 2006, p. 2.

et capable de projeter des fantômes en images, et de montrer la subjectivité du personnage qui convoque les âmes des défunts, en donnant tout son sens à la représentation d'un souvenir individuel pouvant être partagé par la communauté.

L'horreur éclate lorsque la fillette chute pendant la fusillade, que la mère est tuée en venant à son secours, et que la petite histoire de l'héroïne est dévoilée comme étant liée à l'Histoire de la nation. À ce moment-là, les balancements de la jeune fille s'intensifient, les yeux roulent dans les orbites, et elle s'effondre, inconsciente. Durant tout le passage, les images ne cessent d'alterner entre l'actuel et le virtuel, de plus en plus rapidement, de sorte qu'ils finissent par s'entrelacer, comme en témoigne la confusion finale des deux bandes-son. Ce moment cristallise la remémoration du personnage, et invite le public à se souvenir collectivement de Gwangju, pour rétablir la vérité qu'ont occultée les discours officiels. En témoignent les choix de cadrages et les images iconiques, qui sont rarement filmées depuis le point de vue de l'enfant, mais font partie d'un imaginaire partagé.

Jang Sun-woo construit l'événement comme un tabou qu'il est urgent de faire sortir de l'ombre, mais le film ne se limite pas à l'exorcisation / exorcisme d'un traumatisme inénarrable. Il invite à lutter contre l'oubli des victimes tuées pour la démocratie sud-coréenne.

1.2. Un personnage qui hante le monde

La séquence d'ouverture du film donne le ton. Des images d'archives montrant les violences de Gwangju s'enchaînent : corps de manifestants gisant dans leur sang ; personnes inconscientes traînées sans ménagement par les pieds ; soldats passant nonchalamment le balai dans les rues ; corps entassés à l'arrière de camions de l'armée, ou cercueils regroupés dans un hangar. Ces images sont accompagnées de la chanson « *Konnip* » (Le Pétale) de Kim Choo-ja, et le titre du film, *Konnip* apparaît sur un écran de fumée (Figure 172).

Tandis que la musique se poursuit, les éléments fictionnels font leur apparition à l'image : un personnage masculin voyageant à bord d'un train suivi d'un plan sur le visage d'une fillette – l'héroïne – entonnant le deuxième couplet de la chanson dans une prairie. À l'occasion de ce plan, la chanson extra-diégétique devient brièvement intra-diégétique : la musique disparaît, et la chanson se poursuit à travers la voix de l'enfant. Succède un plan de demi-ensemble qui montre qu'elle chante devant deux jeunes gens, tandis que la musique extra-diégétique reprend le dessus sur la bande-son.



Figure 172 : Les images d'archives mettent en parallèle les activités des deux camps qui agissent de manière différente. L'armée réprime et se débarrasse des corps ; les citoyens tentent de les enterrer. Jang Sun-woo offre un montage dialectique¹ faisant coexister plusieurs points de vue.

Les paroles de la chanson de Kim Choo-ja sont signifiantes dans la mesure où elles racontent le souvenir d'un amour perdu. Pour Steven Choe, cette ouverture permet aux spectateurs de comprendre rapidement que « *A Petal* a quelque chose à voir avec la mémoire, le regret, le traumatisme, la perte et le soulèvement démocratique de Kwangju² », un constat que nous avons nous-mêmes fait, en affirmant que « par le biais d'un seul et même titre, *A Petal*, l'ouverture de l'œuvre parvient d'emblée à lier la fillette et le Massacre de Gwangju, dont celle-ci s'avère être l'incarnation allégorique³ ». Le temps d'une chanson, la séquence fait coexister plusieurs strates d'espace-temps, diégétiques et extra-diégétiques, fictionnelles et historiques, singulières et plurielles⁴.

On pourrait à ce propos citer Françoise Zamour lorsqu'elle évoque une « stylistique de la réunion⁵ » qui ancre la présence du mélodrame dans l'œuvre par la capacité de la musique à « fusionner les actions, les temporalités et les espaces, en soulignant ce qu'ils ont de

¹ Comme le suggèrent Vincent Amiel et José Moure, le montage d'images d'archives destiné à « les présenter dans un récit ou une réflexion plus large » constituent des « films de montage » (« Histoire », *Histoire Vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020, p. 107-108).

² Steven Choe, « *A Petal* (1996), Korean Historiography and the Fetishization of the Past », in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, op. cit., p. 289, traduction personnelle de « *A Petal* will have something to do with memory, regret, trauma, loss, and the Kwangju Democratic Uprising ».

³ Daphnée Guerdin, op. cit., p. 155.

⁴ Par ailleurs, la chanson de Kim Choo-ja continue d'opérer en ce sens lorsqu'elle est reprise dans la séquence d'exposition du film *Retour à Séoul* (2022) de David Chou, qui met en scène le retour au Pays d'une jeune femme adoptée par des Français, en quête de réponses et d'une histoire à recollecter.

⁵ Françoise Zamour, op. cit., p. 222.

commun¹ », en particulier lorsque – comme c’est le cas – la chanson préexiste au film. Elle permet alors « au spectateur une plongée dans le souvenir comparable à celle du personnage, et provoque un état affectif qui unit dans l’émotion le public et le récit² ». Le film affiche ainsi, dès le départ, sa volonté de partage affectif avec le public, qu’il s’agit de réintégrer dans une histoire commune.

Apparaissent finalement quatre jeunes gens dans un train, qui sont les amis du frère décédé, lancés, comme le public, sur les traces de la jeune fille, et par extension de Gwangju. En effet, comme nous l’avons plusieurs fois évoqué, au cinéma, l’histoire de la Corée prend fréquemment les corps féminins comme supports de la souffrance du pays. *A Petal* en est un nouvel exemple, comme le relève Adrien Gombeaud :

Le corps de son actrice lui sert à donner une interprétation subversive de l’histoire de la Corée. [...] Le corps nu de l’actrice devient celui de la Corée du Sud toute entière : violée, martyrisée par son propre gouvernement et pourtant intacte, immaculée comme si rien ne s’était passé³.

Régulièrement violée par des inconnus, et par Chang qu’elle prend pour son grand frère, la jeune fille est une subjectivité historique de la Corée du Sud souillée par l’oubli du peuple de Gwangju, et par la trahison du gouvernement. Elle tente même d’exposer sur son corps la douleur que tous refusent de voir en se lacérant la poitrine – en vain, parce que le massacre reste une rumeur dont on discute à l’heure du repas entre collègues, comme en témoignent plusieurs séquences dans lesquelles des ouvriers débattent à propos des horreurs qui auraient eu lieu à Gwangju.

1.2.1. Allégorie d’une rumeur

Ainsi, la télévision de la cantine déforme les informations relatives à des manifestants que le présentateur présente comme des gangsters, et les travailleurs y vont chacun de leur démenti. L’un affirme que la police a arrêté ceux dont ils croisaient le regard, et que des enseignants ont même été arrêtés. Un peu plus tard, une séquence les montre en pleine dispute, parlant de « rumeurs » autour d’un événement qui aurait été « pire que la guerre de Corée ».

L’un décrit des scènes d’horreur : « les forces spéciales les ont battus avec des matraques, et ils leur ont tiré dessus, les ont poignardés » ; tandis qu’un deuxième surenchérit : « ils ont poignardé une femme enceinte, ont coupé ses seins comme du tofu, on m’a dit que c’était complètement dingue ! [...] Plus de deux mille personnes ont été tuées, ils ont même

¹ *Ibid.*, p. 226.

² *Ibid.*

³ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, *op. cit.*, p. 121-22.

tué des enfants et des vieux ! ». L'un des ouvriers, qui ne les croit pas, affirme que « les soldats sont censés protéger le peuple de la nation », quand un autre prétend que les chiffres sont faux, qu'il a entendu parler de moins d'une centaine de morts, et qu'il s'agissait d'espions du Nord – soit la version officielle.

Si l'on en croit Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, les deux premiers interlocuteurs semblent plus proches de la vérité, lorsqu'ils évoquent une répression brutale par des militaires qui ont « blessé et massacré sans distinction les manifestants et les passants à l'aide de matraques, de couteaux et d'armes à feu¹ », et que « selon les chiffres *officiels*², 154 personnes ont été tuées, 47 portées disparues et 2711 blessées [...]. Un autre rapport fait état de 500 morts et 960 disparus³ ». Dans cette séquence, Jang Sun-woo montre combien la vérité autour de Gwangju est floue, et combien les faits ont été déformés par les discours officiels au point de réduire de nombreuses victimes au statut de rumeurs.

Il applique la même rhétorique à la jeune fille, tout au long du film, avec la quête des quatre amis du frère. À chaque étape de leur voyage, ils constatent qu'ils arrivent trop tard, l'insaisissable jeune fille est déjà partie, et il ne reste d'elle que des témoignages incertains. « Une fille vivait dans une ferme abandonnée. Et les mecs de Seocheon l'ont violée sans aucun scrupule. Certains parlaient d'une jeune femme, d'autres parlaient d'une enfant, et d'autres encore disaient qu'elle était entre les deux ». Cependant, lorsqu'il raconte dans quel état il l'a trouvée, il précise qu'elle était « encore plus détruite que dans les rumeurs. Son corps entier était couvert de bleus. [...] J'ai cru qu'elle était morte et que l'odeur provenait de son cadavre ». Jang Sun-woo sous-entend par-là qu'à l'instar du massacre dont la jeune fille est l'allégorie, la réalité s'avère encore pire que ne le laissent penser les rumeurs.

Déployées dans l'espace et le temps, ces rumeurs transforment la jeune fille – Gwangju – en légende urbaine que Jean-Bruno Renard définit comme « un récit anonyme, présentant de multiples variantes [attestées dans le temps et dans l'espace], de forme brève, au contenu surprenant, raconté comme vrai et récent dans un milieu social dont il exprime de manière symbolique les peurs et les aspirations⁴ ». C'est ce que met en scène Jang Sun-woo, aussi bien

¹ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, “Forgetting to Remember, Remembering to Forget. The Politics and Modernity in the Fractured Films of Lee Chang-dong and Hong Sang-soo”, in Frances Gateward (dir.), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, op. cit., p. 123, traduction personnelle de “indiscriminately injured and massacred protesters and bystanders with clubs, knives, and guns”.

² Nous soulignons par les italiques.

³ *Ibid.*, traduction personnelle de “According to official records, 154 were killed, 47 missing, and 2711 wounded during this ten-day clash. Another report puts the figures at 500 dead and 960 missing”.

⁴ Jean-Bruno Renard, *Rumeurs et légendes urbaines* (2006), [version numérique] Montpellier III, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2014, p. 5-6.

dans la représentation des discours autour de la jeune fille que de Gwangju, une incertitude collective qui ébranle toute une communauté, parce qu'elle est incapable de saisir à quel point elle devrait être concernée par le malheur qui loge pourtant en son sein.

1.2.2. Les Spectres et l'insaisissable vérité

Jang Sun-woo renforce le caractère insaisissable de l'événement en lui conférant une dimension spectrale. Dans la *webrevue Archifictions*, nous avons noté qu'au-delà de la figure du fantôme, le spectre est souvent utilisé, depuis les années 1990¹, comme une « métaphore conceptuelle et un outil analytique qui, de par sa position liminale, permet une réflexion aporétique sur le monde (vie / mort, passé / présent, présence / absence, visible / invisible, matériel / immatériel, actuel / virtuel, etc.)² ». À la fois retour du refoulé³ et passé aux contours incertains, le spectre est utile pour traiter du statut ambivalent de Gwangju à l'époque. Ainsi, Jang Sun-woo fait esthétiquement surgir, à travers la jeune fille et à plusieurs reprises, la rhétorique spectrale de Gwangju. La première que nous évoquons surgit à l'occasion d'un second cauchemar, tandis que la suivante renvoie, par l'intermédiaire de la photographie, à la mort, et au passé de façon plus abstraite.

La première séquence dont il est question montre la jeune fille à bord d'un train, la nuit. Elle contemple son reflet dans la vitre, mais au lieu de son reflet, la paroi de verre lui renvoie l'image de la petite fille innocente qu'elle était avant l'événement traumatisant. Le personnage détourne le regard de la vitre, et s'assoupit. C'est alors qu'une main surgit dans le plan depuis l'extérieur du véhicule, et frappe au carreau. Lorsque la jeune fille perçoit l'origine du son, elle prend peur, car son reflet lui renvoie à présent une image fantomatique dont le visage est livide, les cheveux en bataille, avec des larmes de sang s'échappant de ses yeux rouges (Figure 173).

Le fantôme s'adresse à elle en chuchotant « Je vais retirer la terre de tes yeux. Regarde-moi bien. Regarde-moi bien et exprime-toi à voix haute, pour toi-même. » Prise de panique, la jeune fille tambourine contre la vitre de ses poings. Un contrechamp depuis l'extérieur du train permet de constater l'absence du fantôme, qui poursuit son discours : « Je me souviens

¹ Il est même question d'un « tournant spectral » (“*spectral turn*”) qui, au cours des années 1990, désigne un engouement pour des pensées épistémologiques autour du spectre (María del Pilar Blanco, Esther Peeren [dir.], *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London / New York, Bloomsbury Publishing, 2013).

² Daphnée Guerdin, Simon Zara (dir.), *Archifictions*, n° 2 (*Spectres*), printemps 2024, en ligne : <https://culturesvisuelles.org/revue-archifictions/spectres>, consulté le 16/01/2024.

³ Depuis Nicolas Abraham, Nicholas Rand, “Notes on the Phantom: A Complement to Freud’s Metapsychology”, *Critical Inquiry*, vol. 13, n° 2, 1987, pp. 287–92.

encore lorsque ta mère te serrait dans ses bras. Et tu veux trouver ton frère ? Dans cet état ? Avec ta mémoire souillée ? ». Un nouveau contrechamp depuis l'extérieur montre que le fantôme s'est cette fois matérialisé dans le train, et s'est jeté sur le protagoniste pour l'étrangler. L'apparition, toujours imperturbable, continue de s'adresser à son double : « Je sais que tu peux me voir. Qu'as-tu fait à ma mère ? Dis-le-moi ! Dis-le-moi ! ».



Figure 173 : Les deux apparitions successives.

Puis elle est tout à coup de retour dans le reflet de la vitre que la jeune fille, à force de se débattre avec véhémence, finit par briser en s'y cognant la tête. Elle s'évanouit, assommée par le coup, tandis que le fantôme disparaît peu à peu en la regardant littéralement de haut (Figure 174). Le plan suivant indique qu'il s'agissait d'un cauchemar. Elle est en train de dormir avec Chang, et se met à marmonner dans son sommeil : « Ne parle pas. Ne parle pas », comme une réponse à l'injonction de son double.



Figure 174 : Image-cristal d'une vitre brisée.

L'apparence du fantôme rappelle la *wonhon* évoquée dans la première partie. Outre son apparence caractéristique – longs cheveux détachés ou en bataille par opposition à la bienséance confucéenne, visage pâle –, elle surgit, selon Daniel Martin, pour se venger du meurtre cruel dont elle a fait l'objet, et que « les circonstances de sa mort impliquent généralement une trahison familiale [...] ou une agression sexuelle (violée et laissée pour morte par un cruel assaillant)¹ ». La définition s'accorde avec les intentions de Jang Sun-woo, la trahison familiale pouvant être transposée à la trahison du peuple par son gouvernement, et les viols répétés de la jeune fille pouvant être, une fois de plus, associés à la mémoire souillée des victimes de Gwangju.

Cette séquence constitue un tournant majeur pour le personnage. À l'issue de cette confrontation à sa dualité intérieure, la jeune fille cesse de fuir le passé. À travers l'apparition mortifère, la séquence indique paradoxalement la voie de la guérison. Dans *Principes d'une esthétique de la Mort*, Michel Guiomar consacre un chapitre entier à la figure du double en Art. Il explique que la présence d'un double, qu'il qualifie de psychique, sous-tend la nécessité d'une réunification des deux parties séparées :

De cette étude des aspects premiers du Double, il ressort que le Double psychique est l'aspect médian de deux tendances, l'une pathologique et hallucinatoire qui va vers le Sosie physique, l'autre normale et affective. De même que celle-ci conduit un être à se diffuser non plus dans l'hallucination passive mais dans un prolongement de lui-même vers un autre être ou vers un reflet de lui-même se chargeant de significations (ombre, image de miroir, etc.), ou enfin vers tout objet avec lequel il se reconnaît une correspondance, de même celui-là, le Double hallucinatoire, n'a d'autre issue et d'autre prolongement possible que dans une dématérialisation spectrale, fantomatique, dans une dématérialisation par conséquent transgressive des frontières de la vie, vers l'Au-delà. De toute façon, on prévoit que l'évolution de la conscience qui est donnée à un témoin de la présence d'un Double de lui-même dans l'Au-delà ou dans les choses réelles environnantes ne peut conduire qu'à la recherche d'un nouveau climat crépusculaire grâce auquel ce témoin pourra se retrouver en accord avec lui-même, s'identifier à son Double ou obliger celui-ci à s'identifier avec lui ; d'où la formation d'un équilibre faisant communiquer l'Au-delà et le présent².

Dans l'extrait du film, les deux tendances dualistes que le théoricien évoque sont présentes. La tendance « pathologique et hallucinatoire » causée par le traumatisme conduit à la nécessité de l'apparition du double, tandis que la tendance dite « affective » transparaît davantage dans les allusions à la mère. De même, ce reflet constitue son prolongement, son altérité enfouie. La transgression des frontières entre la vie et l'Au-delà se retrouve dans l'apparence fantomatique du double, et se redouble à l'occasion de sa matérialisation dans le

¹ Daniel Martin, "A Tale of Two Sisters (2003), Sadness and Suffering in South Korean Horror", in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 402, traduction personnelle de "The circumstances of her death usually involve familial treachery [...] or sexual assault (raped and then left for dead by a cruel assailant)".

² Michel Guiomar, *Principes d'une esthétique de la Mort*, Paris, José Corti, coll. « Le livre de poche », 1993, p. 433-34.

plan du personnage. L'injonction à la parole trouvera plus tard l'effet escompté, et la jeune fille commencera à chercher à « se retrouver en accord avec [elle]-même ». La séquence poursuit la mise en scène d'un excès de mémoire qui s'impose.

En plus du spectre, le train a une importance certaine, car il constitue la métaphore du voyage, et fait écho à l'errance mémorielle précédemment évoquée – ce mouvement qui ne se produit que pour lui-même, mais qui offre un interstice à la dimension réflexive. Lynne Kirby fait mention de cette fonction du train en faisant un parallèle avec le cinéma : « En véritable machine de vision et instrument de conquête de l'espace et du temps, le train constitue un double mécanique pour le cinéma et le transport du spectateur au sein de la fiction, de l'imagination et du rêve¹ ». C'est donc une fonction de voyage onirique et mémoriel que prend le train dans cette séquence.

Il se distingue toutefois de l'errance en ce qu'il transporte le voyageur en ligne droite, sans jamais s'écarter de l'itinéraire prédéfini. Le personnage y est passif, se laisse porter dans la direction tracée par la locomotive, un espace clos dont il est impossible de sortir. Ainsi, la jeune fille ne peut plus « s'écarter de la vérité », voire la fuir comme elle le faisait jusqu'à présent. Cette fois, l'imaginaire ne vient plus voiler un réel intolérable, et le cauchemar la contraint de façon détournée à faire face à l'objet de sa fuite, par le prisme de la culpabilité que lui renvoie le double, dans ses injonctions à la confrontation directe. Dans le cauchemar, toute tentative de fuite est vaine, comme l'explique Sabine Prokhoris :

Le cauchemar, cet enfermement sans recours autre que le réveil – et encore ! – dans une dimension de réalité – se situât-elle dans l'abandon du sommeil – qui n'autorise aucune échappatoire, aucun jeu, aucun écart par rapport à ce qu'elle impose comme certitude. Autrement dit, dans l'état de cauchemar, ce qui est figuré adhère comme une ventouse à la conviction qu'il induit, aussi rend-il inconcevable qu'il puisse en être autrement que ce qu'il assène. Le cauchemar se donne comme implacablement réel, et partant radicalement univoque.²

Le train sert de matrice à cet enfermement autant qu'il le redouble, puisqu'il n'est pas concevable de sauter d'un train lancé à pleine vitesse. De même que le régime d'image employé vient esthétiquement renforcer la croyance du personnage en ce que ce virtuel a d'« implacablement réel ». Il s'agit en effet du seul cauchemar filmé en prises de vues réelles – seule transgression du film dans la pluralité des régimes d'images. Cette séquence s'apparente à ce que Gilles Deleuze appelle l'image-cristal, et qui constitue le « circuit le plus

¹ “As a machine of vision and an instrument for conquering space and time, the train is a mechanical double for the cinema and for the transport of the spectator into fiction, fantasy and dream” (Lynne Kirby, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, op. cit., p. 2).

² Sabine Prokhoris, op. cit., p. 60.

resserré de l'image actuelle et de son image virtuelle qui porte l'ensemble¹ ». Il s'agit d'une image qui cristallise la présence de l'actuel et du virtuel qui lui est attaché. Il est question de cristalliser presque littéralement du temps. En outre, au sens propre du terme, le cristal renvoie à une matière capable de réfracter ou de diffracter le spectre de la lumière blanche :

Le mot spectre désigne le fantôme, le double ; il a aussi un sens optique relatif aux images juxtaposées formant une suite ininterrompue de couleurs et correspondant à la décomposition de la lumière blanche par réfraction ou diffraction. Le spectre de la lumière blanche substitue à une unité apparente ses différentes composantes dispersées².

La citation de Jean-Louis Leutrat permet de souligner la logique polysémique du mot « spectre », dans l'idée d'un phénomène de séparation qui relève de l'immatériel ; une séparation entre les différentes ondes lumineuses qui composent la lumière blanche, d'une part, et une séparation animique, d'autre part. La vitre agit ainsi comme un cristal capable, par réfraction, de ne renvoyer au personnage qu'un reflet partiel de lui-même, comme une onde mémorielle s(é)lectionnée.

Le premier reflet, qui est celui de l'innocence, la fait sourire, car il renvoie à la félicité perdue d'un passé qu'elle accueille et accepte. Le second reflet tente, au contraire, de raviver le souvenir refoulé de Gwangju, dont elle désire éperdument se défaire. La présence de ces deux virtualités contenues en elle met en relief la perte et la rupture, la perte involontaire d'un passé heureux, et la rupture délibérée du moment du trauma. Il s'agit donc de rétablir la cohésion des trois facettes pour pallier la discontinuité du personnage à travers la coexistence plastique de ces trois présentations du trauma. La vitre ensuite brisée constitue la fêlure du cristal, et le fantôme quitte la scène.

Le choix de la figure du spectre est d'une importance cruciale. Il porte en lui la culpabilité des vivants – en particulier la *wonhon* motivée par la vengeance. Figure de l'inachèvement par excellence, il revient hanter le présent, généralement pour faire accomplir une dernière volonté laissée en suspens³. Le reflet fantomatique de la séquence incarne à la fois la peur de laisser tomber Gwangju dans l'oubli, et la culpabilité de la jeune fille prostrée dans son mutisme. Il renvoie de la sorte au déni dont est coupable la société coréenne envers Gwangju, et dont le personnage s'est rendu complice par son silence. Victor Toubert, dans une analyse consacrée à la figure du fantôme dans la littérature propose l'analyse suivante, quant au choix de la thématique spectrale :

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 93.

² Jean-Louis Leutrat, *Vie des Fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1995, p. 35.

³ Frank Lafond, *Dictionnaire du cinéma Fantastique et de Science-fiction*, Paris, Vendémiaire Éditions, 2014, p. 128-32.

C'est aussi que le spectre tend à une époque particulière, par son apparition, le miroir stupéfait d'une société qui se positionne difficilement par rapport à son passé et qui éprouve envers lui un mélange d'indifférence et d'oubli ; le fantôme fonctionne comme un élément de résistance politique et éthique face aux risques de sclérose de la mémoire, et permet de voir comment la littérature se comprend, au moins partiellement, sous le mode de la répétition, de la revenance et de la hantise¹.

Bien qu'il s'agisse dans notre cas de cinéma et non de littérature, ces quelques lignes peuvent être étendues aux récits en général. La fonction du fantôme est similaire, et consiste à invoquer le refoulé « sous le mode de la répétition ».

Le spectre de notre extrait a également une fonction de « résistance politique » face au mensonge gouvernemental sur Gwangju. Il constitue cet excès de mémoire refoulée qui ne demande qu'à être dévoilée et déclamée, d'où les injonctions : « Regarde-moi bien et exprime-toi à voix haute, pour toi-même », et « Qu'as-tu fait à ma mère ? Dis-le-moi ! Dis-le-moi ! ». De même, « Regarde-moi bien » et « Je sais que tu peux me voir » tentent d'opposer une résistance face au déni, en ce qu'ils ordonnent un face-à-face. Il ne s'agit plus de voiler un souvenir douloureux par le biais de l'imaginaire, mais de laisser une place à l'inconscient, personnifié par le fantôme, pour pousser le personnage à se remémorer. Selon Sabine Prokhoris, l'inconscient est en effet une forme d'altérité discursive interne, chargée de recréer des liens perdus pour les intégrer à la structure psychique :

Ainsi [l'inconscient] fonctionnera-t-il en premier lieu comme injonction, voire, dans ses plus sombres aspects, comme chantage pour le sujet, sommé, dans l'interprétation qu'il bricole de l'énigme de ce discours, ce discours qui partant le gouverne et l'identifie, d'être tel ou tel. Autrement dit, l'inconscient [...] fonctionnera comme pure structure du lien. Un lien qui, en certains de ses points, plus ou moins nombreux, plus ou moins emmêlés, s'intensifiera en liens d'emprise, si l'emprise nous rapporte à l'autre sur un mode qui veut effectuer comme une soudure, mais aussi une suture, des désirs mutuels les uns sur les autres².

Cet espace-temps proprement inconscient que constitue le cauchemar, et dont l'enfermement est redoublé par l'huis-clos du train, ne laisse aucune échappatoire au personnage, qui se trouve contraint de faire face à la nécessité de se remémorer. L'inconscient redouble ensuite son emprise lorsque le fantôme se matérialise pour attraper brutalement la jeune fille au collet. Le spectre est ainsi vecteur de la « suture » des bribes mémorielles éparses, en ce qu'il « gouverne » le personnage, et l'enjoint à se remémorer.

¹ Victor Toubert, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et spécularité dans *Il filo dell'orizzonte* d'Antonio Tabucchi », in Marine Auby-Morici, Silvia Cucchi (dir.), *Spectralités dans le roman contemporain*, <https://books.openedition.org/psn/7402>, consulté le 20/02/2020.

² Sabine Prokhoris, *op. cit.*, p. 69.

De son côté, Jean-Louis Leurat définit le fantôme comme un « double opposé et complémentaire du corps¹ », ce que présente effectivement le reflet – un « double opposé et complémentaire » de la jeune fille, dans la mesure où bien qu'étant la virtualité d'une facette contenue en elle, il tente de la *compléter* avec la parole qui lui manque. L'opposition réside dans la parole d'un côté, et dans son absence de l'autre. Cette séquence s'érige encore face au déni. D'un point de vue extra-diégétique, le fantôme met la mémoire au travail. Le spectre s'adresse tout autant à la jeune fille qu'au peuple coréen, dans un appel à la confrontation avec le passé, de manière à réparer le préjudice causé par l'interminable silence et la sempiternelle cécité – la « terre » qu'ils ont dans les yeux.

1.2.3. L'image spectrale de Gwangju : la morale d'une légende urbaine

La dernière apparition de la jeune fille – ce qui préfigure donc une *disparition* – survient à travers une mort que rend métaphorique la photographie. Un plan en caméra portée simule le point de vue subjectif de Chang qui s'en approche pour la photographier pendant qu'elle dort. Une fois à bonne distance, la mise au point automatique de l'objectif se fait, et, comme si l'homme avait connaissance du geste terrible qu'il s'apprête à faire, il demande d'une voix pleine de sanglots : « Pourquoi tu t'en vas ? ». Un bref flash recouvre le visage de l'héroïne, et l'image se fige. Nous ne la reverrons plus.

Dans *La Chambre claire*, Roland Barthes assimile la photographie à une « mort plate² », expliquant qu'elle fige un instant fugace, qui fatalement disparaît une fois saisi – un instant déjà mort. Cette dimension mortifère est renforcée par le plan suivant qui ouvre une nouvelle séquence : le portrait funéraire du frère. En outre, ce que parvient à saisir le photographe n'est pas le sujet, mais son spectre colorimétrique dans l'instant passé, son image qui se trouve figée pour être conservée pour la postérité. André Bazin affirme que la photographie « embaume le temps, [...] le soustrait à sa propre corruption³ », suggérant l'impossibilité de modifier cette temporalité fixée, et donc de la profaner. À travers ce geste sacralisant, Jang Sun-woo acte du Massacre de Gwangju, et lutte contre l'instrumentalisation dont il a fait l'objet, tout en invitant à le conserver en mémoire.

Au terme de l'intrigue, la jeune fille est explicitement décrite en voix-off comme le fantôme d'une légende urbaine :

¹ Jean-Louis Leurat, *op. cit.*, p. 83.

² Roland Barthes, *La Chambre claire*, *op. cit.*, p. 145.

³ André Bazin, « Ontologie de l'image photographique », *Qu'est-ce que le cinéma ?*, *op. cit.*, p. 14.

Si vous passez devant une tombe, près de la rivière ou au coin d'une rue, peut-être rencontrerez-vous la jeune fille. Même si vous voyez sa peau meurtrie à travers sa robe sale et déchirée, s'il vous plaît, faites comme si vous ne la voyiez pas. Si elle commence à vous suivre un jour, n'ayez pas peur et ne l'effrayez pas pour la chasser. S'il vous plaît, regardez-la juste un petit moment.

Allégorie d'une histoire qui va et vient, la jeune fille est présentée comme l'effroyable souvenir d'un pays meurtri (« sa peau meurtrie à travers sa robe sale et déchirée ») quinze ans auparavant, et comme une part de l'histoire dont il faut prendre le temps de se souvenir. *A Petal* s'inscrit dans une « autre éthique de l'engagement national [qui] n'implique pas une obligation d'oublier, mais plutôt le contraire – une obligation de ne pas oublier¹ », ainsi que le suggère Aaron Han Joon Magnan-Park. Le film de Jang Sun-woo dicte une approche éthique de l'histoire et du Massacre de Gwangju, d'où l'importance de le représenter dans le film.

Nous avons évoqué à plusieurs reprises que le film indiquait une voie de la guérison du traumatisme que constitue Gwangju, ce que Steven Choe relève également lorsqu'il affirme que « la trajectoire du “travail sur le traumatisme” est clairement au cœur du film de Jang² ». Il faut pourtant constater que les œuvres qui lui succèdent suivent précisément le même chemin semé d'embûches que la jeune fille de *A Petal*, et peinent à trouver un remède.

2. *Le ressassement (auto-)destructeur à l'œuvre dans Peppermint Candy (2000) de Lee Chang-dong, et 26 Years (2012) de Cho Geun-hyeon*

À l'aube de l'an 2000, le personnage principal de *Peppermint Candy* remonte littéralement le temps, et retrouve une innocence perdue au « printemps de Séoul », juste avant le Massacre de Gwangju, mais ne fait au final que le constat de sa propre destruction. Douze ans plus tard, Cho Geun-hyeon met en scène une vengeance fictive de survivants à l'encontre du dictateur Chun Doo-hwan, vivant dans une luxueuse résidence surveillée. La vengeance tourne court lorsqu'une re-présentation du Massacre a lieu lors d'actions qui restent vaines. Dans les deux œuvres, il est question d'un ressassement à vide, et de compulsions de répétition qui reproduisent désespérément le traumatisme, sans jamais parvenir à sortir d'une spirale (auto-)destructrice.

¹ Aaron Han Joon Magnan-Park, *op. cit.*, p. 160, traduction personnelle de “An alternative ethos of national engagement involves not an obligation to forget but rather the very opposite – an obligation *not* to forget”.

² Steven Choe, “*A Petal* (1996), Korean Historiography and the Fetishization of the Past”, in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, *op. cit.*, p. 293, traduction personnelle de “the trajectory of “working through” trauma is clearly central to Jang’s film”.

2.1. *Le défi fataliste de Lee Chang-dong, une absence qui plane dans Peppermint Candy*

Le film ouvre sur le suicide de Yong-ho, personnage principal qui se jette sous un train en 1999. Au moment d'être percuté, il hurle « Je veux retourner en arrière ! ». L'image filmique se fige sur ses traits exorbités, et son souhait est exaucé. L'intrigue remonte progressivement le temps à travers sept épisodes de sa vie – chacun étant ponctué par les images d'un train à reculons –, nous amenant à saisir le motif du geste désespéré. La réponse est livrée dans l'avant-dernier segment, qui se déroule à Gwangju en mai 1980, lors du service militaire pendant lequel Yong-ho a tué par accident une lycéenne ayant outrepassé le couvre-feu. L'ultime épisode le dévoile en 1979, le jour où il a rencontré Sun-im, son premier amour. Il n'est alors qu'un jeune homme innocent qui rêve de devenir photographe – un rêve brisé parmi tant d'autres. Il s'allonge par terre et contemple, les larmes aux yeux, la voie ferrée sur laquelle il se donnera la mort vingt ans plus tard. L'image se fige à nouveau sur son visage.

Peppermint Candy interroge, en réalité, l'ensemble de la période de la transition démocratique, entre les années 1980 et 2000, et chaque épisode offre une relecture du processus troublé allant du « printemps de Séoul » à la prospérité, en passant par Gwangju, le régime autoritaire de Chun Doo-hwan, le *boom* économique, et la crise du F.M.I. en 1997, ce que nous évoquerons dans le chapitre suivant. Pour l'heure, il s'agit de saisir ce que met au jour cette représentation du Massacre de Gwangju, présenté comme un véritable point de bascule dans la vie du protagoniste.

2.1.1. Le Spectre d'une jeune fille

A Petal se clôt sur une adresse au public appelant au devoir de mémoire – « s'il vous plaît, regardez [la jeune fille allégorique de Gwangju] juste un petit moment » –, ce que Lee Chang-dong respecte, au-delà des attentes, grâce à un personnage qui se retourne et fait face au train métaphorique du temps. Il est prêt à affronter son passé en adoptant une posture de défi face à l'histoire, mais est malgré tout emporté par la violence de celle-ci. Ce faisant, il aperçoit le fantôme d'une autre jeune fille – celle qu'il a tuée –, et grâce à laquelle il prend conscience de la perte de son innocence, à Gwangju en mai 1980.

L'événement n'est pourtant ni mentionné, ni explicitement montré. Un panneau en arrière-plan qui affiche « Gare de Gwangju », et l'intertitre qui situe l'épisode en mai 1980 sont toutefois des indices suffisants pour l'identifier (Figure 175). Le contexte de la participation du personnage à l'événement : Yong-ho a été envoyé pour réprimer une manifestation. Cette représentation différée tient au fait que, comme l'explique Patrick

Maurus, le Massacre de Gwangju constitue « un passé qui, en quelque sorte, n'a pas eu lieu. Un passé qui n'a pas eu le droit d'avoir lieu¹ », du moins dans l'histoire officielle.



Figure 175 : « Mai 1980 » et « Gare de Gwangju ».

Le déni est retranscrit dans la séquence, lorsque Yong-ho blessé au pied par une balle ne s'en aperçoit pas, et tente de se persuader que sa botte « prend l'eau ». Dans son refus de voir la réalité en face, il déplace de manière répétitive le signifiant du sang dans celui de l'eau : « Ma botte, elle prend l'eau... Ça me rend dingue de boîter comme ça... ». Sa voix se brise alors qu'il se laisse tomber au sol : « Ma botte est pleine d'eau », puis se met à sangloter : « Je ne peux pas courir. Ma botte... Elle est pleine d'eau ! Ma botte est pleine d'eau », lâche-t-il pour la troisième fois en se déchaussant. La réalité se déverse dans sa main, l'inondant d'un liquide écarlate (Figure 176), cette effusion du sang répondant plastiquement à celle des larmes, noyées dans le déni du traumatisme sanglant que représente Gwangju.



Figure 176 : Sang et eau.

Il en va de même lorsqu'il tire malencontreusement sur une jeune fille qu'il supplie à plusieurs reprises de se réveiller – il s'agit là encore de déni. L'événement n'est pas montré, mais son spectre plane pesamment sur Yong-ho, et sur toute sa génération, à travers la continuité fantomatique de la jeune fille innocente mise en scène quatre ans auparavant par

¹ Patrick Maurus, « Réflexions sur le passé dans le cinéma sud-coréen », *Revue Tangun*, en ligne : <https://www.revuetangun.com/post/reflexions-sur-le-passe-dans-le-cinema-sud-coreen>, consulté le 18/01/2024.

Jang Sun-woo. Lee Chang-dong passe, lui aussi, par l'allégorie d'une candeur brutalement fauchée par le cours de l'histoire, motif qu'il reprend à plusieurs titres. D'une part, au niveau figuratif, puisque l'événement se trouve métaphoriquement associé à son premier amour – et donc à l'innocence. D'autre part, à travers la déchirure affective et temporelle qu'a engendrée l'événement, et traduisant un blocage du temps.

Ainsi, lorsque la jeune fille surgit dans la nuit, il croit d'abord voir Sun-im. Le montage prend en charge cet état hallucinatoire *via* un *cut* pratiquement invisible entre le moment où la jeune femme est cachée par l'obscurité, et celui où la lycéenne anonyme s'avance dans la lumière. La coupure laisse cependant apercevoir le moment de l'échange : sur un fragment minime de la bande, il n'y a plus personne (Figure 177). Volontaire ou non, cette furtive disparition suivie d'une réapparition tend à désincarner les deux personnages féminins, et à leur donner une dimension spectrale. Aaron Han Joon Magnan-Park affirme que, dans cet épisode, « Sun-im commence sa transformation d'une présence corporelle en une présence spectrale¹ », et c'est ce que produit ce plan truqué. L'image de Sun-im remplace brièvement celle de la lycéenne, les deux fusionnant en une même image de l'innocence.



Figure 177 : Disparition / Apparition.

Yong-ho vit la mort de la lycéenne de la même manière que s'il avait assassiné Sun-im, ce qui indique symboliquement la puissance des liens imaginaires pouvant unir le peuple

¹ Aaron Han Joon Magnan-Park, *op. cit.*, p. 164, traduction personnelle de “Sun-im begins her transformation from a corporeal to a spectral presence”.

coréen. Comme l'affirment Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, ce meurtre « qui représente l'anéantissement symbolique de son premier amour, Sun-im, est une allégorie du meurtre de masse d'innocents à Gwangju¹ ». Les deux jeunes femmes prennent en charge la mort des milliers d'innocents disparus à Gwangju, et, par la même occasion, celle de l'innocence de Yong-ho et du peuple coréen, dont il est l'incarnation métaphorique.

La déchirure affective qui suit est associée à une autre, d'ordre temporel et historique. Le traumatisme individuel suppose celui du collectif, comme le suggère Simon Daniellou en comparant Yong-ho à un « Caïn contemporain² », soulignant ainsi le caractère originel et collectif de son meurtre – Caïn est le premier meurtrier de l'humanité toute entière selon *La Bible* et *Le Coran*. À travers ce geste terrible, il prend en charge le bain de sang, et condamne une nation à revivre une « trahison nationale » et un « traumatisme national partagé³ ». Ainsi que l'écrit Véronique Bergen, à propos des films de Lee Chang-dong, « les trames narratives font l'objet de glissements (glissements d'une histoire sur l'autre), de jeux sur des durées emboîtées, divergentes, hétérogènes⁴ », et la temporalité individuelle de Yong-ho déborde *sur* autant qu'elle est débordée *par* celle de l'histoire dans laquelle elle s'emboîte.

Lee Chang-dong présente ce moment-clé de l'histoire où le temps s'est arrêté. C'est l'unique épisode dans lequel le train – qui ne se manifeste pas uniquement entre les segments, mais aussi dans chacun d'entre eux – est à l'arrêt. Le temps historique est métaphoriquement suspendu, parce que l'événement occulté n'est pas encore passé dans les mémoires des Coréens, et l'ensemble du récit est tourné vers la monstration de ce blocage. Il dévoile également l'origine d'une répétition du trauma qui scande l'ensemble de l'œuvre, avec des objets et motifs qui (re)surgissent tout au long de la vie du héros : le train, les militaires, la douleur au pied qui le fait parfois boîter, et d'autres encore – correspondant à son innocence perdue – dont l'origine se comprend dans l'ultime fragment : l'appareil photographique ou le bonbon à la menthe offert par Sun-im lors de leur première rencontre. Ces signes récurrents qui hantent son existence proviennent de ces deux moments-clés, et témoignent de son enfermement dans le passé, à ce moment de l'Histoire où une nation a trahi le peuple.

¹ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget", in Frances Gateward (dir.), *op. cit.*, p. 122, traduction personnelle de "which stands for the symbolic wiping out of his first love, Sun-im, allegorizes the mass murder of innocent people in Gwangju".

² Simon Daniellou, « Symétrie du destin et de la mise en scène du film », *L'Avant-scène cinéma*, n° 665 (*Peppermint Candy, un film de Lee Chang-dong*), septembre 2019, p. 18.

³ Aaron Han Joon Magnan-Park, *op. cit.*, p. 160, traductions personnelles de "national betrayal" et de "shared national trauma".

⁴ Véronique Bergen, « Esthétique de la disparition », in Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola, *Lee Chang-dong*, Paris, Dis voir, 2020, p. 54.

La déchirure temporelle, et la souffrance pérenne qu'elle engendre sont soulignées par le déchirement émotionnel du jeune Yong-ho : un plan-séquence de deux minutes traque et sublime la profondeur de son désespoir. Il se rend d'abord auprès de la lycéenne en titubant, redresse son buste qu'il pose sur ses genoux, lui caresse le visage, et lui parle dans l'espoir qu'elle reprenne conscience. Il est ensuite rejoint et encerclé par des soldats de son régiment. Alors que Yong-ho commence à saisir l'horreur de la situation, un soldat éclaire son visage avec sa lampe-torche, soulignant esthétiquement le début de la prise de conscience. Enfermé dans le déni, Yong-ho continue de parler au cadavre, tandis que son visage cherche à se dérober à la danse infernale des faisceaux de lampes-torches – en vain, il est cerné de toutes parts. Tandis que la caméra se rapproche au point d'exclure la jeune fille du cadre, les pleurs du héros se muent en gémissements, puis en hurlements désespérés que le montage prolonge à travers un fondu au noir dans lequel son cri déchirant semble résonner à l'infini (Figure 178).



Figure 178 : Les lumières et les échelles de plan subliment les émotions de Yong-ho.

Filmée en caméra portée pour transcrire l'instabilité, la scène passe du plan américain au plan rapproché pour mieux saisir les oscillations émotionnelles du héros dans la durée, à

l'aide du plan-séquence. Les larmes sont mises en valeur dans un geste visant à réunir le collectif – Yong-ho, ses camarades, le public et la nation. Non seulement « les larmes signalent un échec du langage qu'elles tentent de remplacer », et manifestent alors une douleur indicible, mais elles « déplace[nt] les frontières du public et du privé¹ », comme l'explique Anne Coudreuse. Agenouillé au milieu de ses camarades impuissants, l'intériorité de Yong-ho déborde de son corps vers le monde, et tous participent au saisissement et à la transmission de cette émotion, devenue collective par sa sublimation dans le tremblement des faisceaux lumineux. De même, le cri prolongé par le fondu résonne avec celui de toute une nation traumatisée.

Vincent Amiel et José Moure remarquent que « les larmes, ou l'émotion, peuvent naître d'un pathétique plus indirect, qui implique l'énergie des personnages, leurs élans réciproques, leurs relations, qui fait intervenir leurs idéaux ou leurs espoirs² ». C'est précisément ce qui surgit dans cette séquence. En montant le film à l'envers, Lee Chang-dong inverse la cause et l'effet, et remonte vingt années d'une vie malheureuse pour aboutir à ce terrible moment où les espérances du jeune Yong-ho – et du « printemps de Séoul » – sont réduites à néant par l'Histoire. Le public assiste au moment charnière durant lequel Yong-ho s'est transformé en bourreau – une trajectoire qu'il épouse, nous aurons l'occasion de l'analyser ultérieurement.

Dans *Peppermint Candy*, tout est mis en œuvre pour souligner le caractère inénarrable du Massacre de Gwangju. La métaphore du spectre, les motifs récurrents qui hantent le récit, comme les larmes témoignant de l'impuissance du langage renvoient à un passé absent dans lequel l'innocence s'est perdue dans le tumulte d'une histoire manquante.

2.1.2. Une absence trop présente

Chaque épisode est un ressassement implicite de l'événement, traversé de spectres qui tendent, avec le principe de la narration inversée, vers une fatalité qui a déjà eu lieu. Elle est d'un côté sous-tendue par l'inéluctable mort du protagoniste que le passage d'un train ravive dans chaque segment ; mais elle l'est aussi par le terrible événement historique vers lequel conduit l'intrigue. Cette rhétorique de la fatalité est soulignée par les images du train à reculons qui servent de transition entre les segments, et dont les rails suggèrent un itinéraire prédéfini – mais qui rappellent aussi par analogie des rails de travelling. *Peppermint Candy* se fonde sur un ensemble d'échos qui renvoient aux deux passés simultanés : celui du parcours

¹ Anne Coudreuse, « Larmes », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, op. cit., p. 241.

² Vincent Amiel, José Moure, *Histoire vagabonde du cinéma*, op. cit., p. 478.

du héros (la mort de l'innocence), et celui cinématographique de la narration (la mort du héros).

Elle est encore soulignée par la photographie qu'imitent les plans fixes sur le visage du protagoniste, et qui encadrent le début et la fin du voyage vers le passé. Dans la première, l'image se fige alors qu'il est sur le point d'être percuté par le train, passage qui symbolise sa mort à travers la fixité, soit l'immobilisation mortifère du corps, et de l'interruption définitive de son temps. Le philosophe Roland Barthes évoque ce bref passage vers l'au-delà à travers la fixité photographique :

Imaginairement, la Photographie (celle dont j'ai l'intention) représente ce moment très subtil où, à vrai dire, je ne suis ni un sujet ni un objet : je vis alors une micro-expérience de la mort (de la parenthèse) : je deviens vraiment spectre. Le Photographe le sait bien, et lui-même a peur de cette mort dans laquelle son geste va m'embaumer¹.

Il relève ce moment où un fragment du temps du sujet mis en image se trouve arraché à l'être, dont il devient le spectre fantomatique et colorimétrique, soulignant le passage inéluctable du temps, et la mort de l'instant. La seconde image fixe est encore liée au fatalisme. Allongé en contrebas, Yong-ho contemple la voie ferrée hors-champ où il mettra fin à ses jours. Tandis que le son d'un train retentit, une larme roule sur sa joue, et l'image se fige à nouveau. Tout comme la photographie des nourrissons dans *A Petal*, c'est de la mélancolie d'une « catastrophe qui a déjà eu lieu » dont il est question. C'est ce fatalisme que convoque si bien la mort programmée qui régit *Peppermint Candy*. La métaphore est livrée dès le générique d'ouverture, avec le *travelling* filmé du point de vue d'un train sortant d'un tunnel, c'est-à-dire une représentation littérale de la lumière au bout du tunnel (Figure 179).

Le film est presque intégralement cerné de spectres, dans la mesure où il plonge le spectateur dans la psyché d'un personnage « en train » de voir sa vie défiler devant ses yeux. Avec les échos qu'orchestre la récurrence des mêmes objets et motifs, chaque épisode convoque en creux le spectre des suivants – ceux qui sont encore plus profondément enfouis dans le passé –, et tendent vers le fantôme éponyme : le bonbon à la menthe de la candeur. Dans le même sens, la douleur au pied qui est ravivée à chaque fois qu'il pense à Sun-im – métaphoriquement assassinée en mai 1980 – est une blessure fantôme qui agit son corps par compulsion de répétition. Là où la jeune héroïne de Jang Sun-woo se lacérait la poitrine pour faire apparaître sur son corps les douleurs enfouies de sa psyché, le traumatisme de Yong-ho se manifeste inconsciemment mais physiquement, par un corps qui boîte.

¹ Roland Barthes, *La Chambre claire*, op. cit., p. 30.



Figure 179 : La lumière au bout du tunnel.

Chung Hye-seung et David Scott Diffrient relèvent que l'ensemble du film est soutenu par un double mouvement temporel induit par la lutte du héros avec son passé, piégé « entre la psychanalyse et l'historiographie. Il veut que son passé reste cantonné dans le passé, comme l'exige l'historiographie, mais sa vie déborde de son passé, comme le stipule la psychanalyse¹ ». Imbriquée dans la négation officielle du traumatisme, la petite histoire ne peut s'articuler qu'autour de l'absence qui la structure. D'où une vie ou des vies entière(s) présentée(s) au prisme du refoulement et du déni, et un film qui tente d'aller à son encontre en faisant resurgir les spectres de Yong-ho, ou, pour citer Simon Daniellou, en faisant advenir « ce réel “idiot” [...], qui fait toujours retour lorsque nous tentons de lui échapper en fuyant nos responsabilités ou de nous faire passer pour quelqu'un d'autre à nos propres yeux² ».

Après le meurtre de mai 1980, Yong-ho ne peut plus regarder en face celle qu'il aime, tout comme la nation n'est pas parvenue à admettre l'événement historique qui a contribué à la fonder, et « cet aveuglement volontaire ne fera qu'empirer à la mesure de son ressentiment³ », constate Simon Daniellou. Après le mutisme de l'héroïne de *A Petal*, Lee Chang-dong met en scène l'« aveuglement » qui régit le déni, et qui conduit à ressasser un

¹ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, “Forgetting to Remember, Remembering to Forget”, in Frances Gateward (dir.), *op. cit.*, p. 166, traduction personnelle de “between psychoanalysis and historiography. He wants his past to remain within the past, as required by historiography, but his life is filled with his past, as stipulated by psychoanalysis”.

² Simon Daniellou, « Symétrie du destin et de la mise en scène du film », *op. cit.*, p. 18.

³ *Ibid.*, p. 18-19.

événement « qui n'a pas eu le droit d'avoir lieu ». Toutefois, au seuil de la mort, Yong-ho se retourne pour contredire le passage du temps, et défier l'histoire officielle.

2.2. *Rejouer pour réécrire dans 26 Years (2012) de Cho Geun-hyeon*

En 2012, Cho Geun-hyeon réalise *26 Years*, adapté du *webtoon*¹ éponyme de Kang Full. L'intrigue se déroule en 2006, soit vingt-six ans après le Massacre de Gwangju, et met en scène la vengeance fictive de cinq personnages ayant perdu des proches lors de l'événement. Mi-jin a perdu sa mère alors qu'elle n'était qu'un nourrisson, Jin-bae son père, Jeong-hyuk sa sœur, et Joo-ahn, qui a perdu sa famille est recueilli par Gap-se, un ancien militaire repent qui a participé à la répression. Alors que Gwangju continue de hanter leur mémoire, le général Chun Doo-hwan coule des jours paisibles dans une luxueuse résidence (très) surveillée. Les personnages mettent au point un stratagème pour pénétrer dans la maison, et lui soutirer des excuses, faute de quoi ils le tueront. À l'instar de la reconstitution de *A Petal*, l'affrontement final se transforme en réactualisation commémorative de l'événement. Des émeutes se forment avant d'être brutalement réprimées par les forces armées.

Ce projet d'adaptation, initialement prévu en 2008, a failli ne jamais voir le jour. L'élection du président conservateur Lee Myung-bak, à cette période, a conduit la majorité des investisseurs à se retirer du projet à quelques jours du tournage², le film étant subitement jugé « trop politique³ ». Il a cependant été sauvé par quinze mille donateurs dans le cadre d'une campagne de financement participatif ayant finalement réuni 4,6 milliards de won (soient 4.246.000 dollars américains)⁴. Le financement du film s'inscrit dans l'héritage des mouvements *minjung*, produit *par* et *pour* le peuple ; il fait trois millions d'entrées avec « une petite distribution, mais un bouche-à-oreille assuré⁵ ».

En raison de ce financement peu conventionnel, *26 Years* s'inscrit comme une réponse du peuple aux injonctions à l'oubli et au pardon des bourreaux, et à la « réconciliation nationale⁶ » voulue par le président Kim Dae-jung – et son successeur Roh Moo-hyun. En

¹ Il s'agit d'un *manhwa* (bande dessinée coréenne) numérique dont le format est généralement conçu de façon verticale afin de faciliter la lecture sur des tablettes ou des téléphones portables.

² Antoine Coppola, « 26 Years », *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, éditions Nouveau Monde, 2021, p. 16.

³ Hye-ji Lee, « Han Hye-jin, Jin Goo's '26 Years' kickstarts with social funding », *10Asia*, 26/07/2012, <https://www.asiae.co.kr/news/view.htm?sec=ent5&idno=2012072619352787390>, consulté le 22/01/2024.

⁴ Ho-jin Song, « Small budget films making big impressions », *The Hankyoreh*, posté le 04/12/2012, modifié le 19/10/2019, https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_entertainment/563723.html, consulté le 22/01/2024.

⁵ Antoine Coppola, « 26 Years », *Dictionnaire du cinéma coréen*, *op. cit.*, p. 17.

⁶ Sung-tae Kim, « *Peppermint Candy*, Lee Chang-dong et l'histoire sud-coréenne », *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 37.

1996, Kim Young-sam avait fait juger et condamner Chun Doo-hwan à mort pour son orchestration du massacre – la sentence ayant été remplacée en appel par la prison à perpétuité –, avant qu’il ne soit grâcié par Kim Dae-jung dès sa prise de fonction. *26 Years* montre que cette décision a pu laisser un goût amer, aussi bien par la contribution financière du peuple à la production du film que par l’intrigue ou les modalités filmiques.

Comme le précise Antoine Coppola, « si cette histoire de jeunes gens ivres de revanche qui cherchent à liquider l’ancien dictateur Chun Doo-hwan (1980-1988) est peut-être née de l’imaginaire de Kang Full, elle n’en est pas moins dans la tête de nombre de Coréens¹ ». En effet, l’ex-dictateur a refusé de s’excuser et de rembourser l’argent détourné lors de son mandat, il a été officiellement pardonné par Kim Dae-jung – que Chun Doo-hwan a tenté de faire condamner à mort dans les années 1980. L’injustice qui a frappé les victimes de Gwangju par le silence de l’histoire officielle se répète symboliquement avec un pardon imposé à l’ensemble de la nation. La réactualisation s’impose comme une réponse présentée comme nécessaire dans *26 Years*, à partir de la répétition. Avec les compulsions de répétition qui s’emparent des personnages, une re-présentation commémorative du massacre, une réécriture de l’histoire, et l’espoir vain d’en modifier l’issue fatale, le film sous-tend le désir de faire le deuil en réparant les injustices de l’histoire.

Souvent qualifié de *thriller* politique, *26 Years* emprunte au film de gangsters qui, comme le constate Bastian Meiresonne, prend en charge dans les années 2010, « l’expression du sentiment croissant de méfiance de la population envers ses représentants politiques, de plus en plus souvent condamnés pour des affaires de corruption² ». Dans le film, lorsque le journal télévisé diffuse des images des deux anciens présidents fraîchement libérés, un homme prend son patron à témoin : « Vous ne trouvez pas que ça ressemble à la scène finale d’un film de gangsters ? ». Son interlocuteur rit, alors que le cadre montre le poste de télévision diffusant les images de politiciens alignés, en costumes noirs, et dont l’iconographie renvoie effectivement à ce genre.

Le thème de la corruption est d’emblée mobilisé par cette transposition de la figure du gangster à celle du politicien, car si l’on en croit Hania Yanat et Abbas Torbey au sujet des mafias, « leurs motivations découlent le plus souvent de considérations liées à la conquête de marchés lucratifs ainsi qu’au désir d’étendre leur pouvoir³ ». Ces considérations s’appliquent

¹ Antoine Coppola, « *26 Years* », *Dictionnaire du cinéma coréen*, *op. cit.*, p. 16.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 249.

³ Abbas Torbey, Hania Yanat, « Se venger, de la Grèce antique à la Kabylie d’aujourd’hui », *Sigila*, n° 48 (*Vengeance-Vingança*), automne-hiver 2021, p. 17.

aux uns et aux autres, dans un contexte où les accointances passées entre les *chaebol* (marchés lucratifs) et les politiciens (pouvoir) sont révélées au grand jour. La suite fait davantage écho au contexte spécifique du Massacre de Gwangju : « Elles pratiquent le racket à grande échelle et ont recours à des méthodes particulièrement brutales et sanglantes pour éliminer leurs adversaires ou leurs concurrents¹ ». La comparaison avec une organisation criminelle est particulièrement juste, au vu des actes répressifs commis par le politicien concerné.

À l'inverse, les membres du gang de Gwangju menés par l'un des protagonistes prennent part au combat destiné à rendre justice aux victimes du massacre à la place d'institutions qui ont failli dans leur mission structurante au sein de la société. À cet égard, *26 Years* fonctionne aussi comme un *revenge movie*, sous-genre dont le thème principal – la vengeance – peut infuser tous les genres, interrogeant les limites d'institutions auxquelles les vengeurs se substituent² – ou contre lesquelles ils s'érigent³ – en (se) rendant justice eux-mêmes. Comme l'affirme Jeffrey C. Alexander, « les histoires nationales se construisent autour de blessures qui appellent à la vengeance⁴ », et c'est ainsi que le cinéaste entend évoquer Gwangju. Dans un article consacré au *revenge movie*, Nathalie Bittinger et Ghislain Benhessa le considèrent comme l'« incarnation filmique contemporaine de la tragédie antique⁵ », dans la mesure où il repose sur la catharsis :

À la vision du déchaînement des affects, dans la haine chevillée au corps du personnage, à travers sa nécessité intime de rétablir un semblant d'équilibre dans un monde que l'acte traumatique fondateur a déséquilibré, [...] il se pourrait bien que l'effet provoqué soit la purgation des passions grâce à la fiction. Le *revenge* nous fait vivre par procuration des situations les plus extrêmes qui soient [...]⁶.

C'est ce à quoi prétend initialement *26 Years*, lorsque l'intertitre d'ouverture du film indique explicitement son appartenance à la fiction, malgré un ancrage dans le traumatisme fondateur que constitue Gwangju, et qui a créé un déséquilibre :

En mai 1980, à Gwangju, en Corée, d'innocents civils qui manifestaient pour la démocratie ont été massacrés par leurs propres soldats. Avec 4.112 tués ou blessés, il s'agit de l'événement ayant fait le plus de victimes depuis la guerre de Corée. Fort de ce crime, le chef des armées est devenu le 11^{ème} président de la Corée du Sud. Il s'agit d'une œuvre de fiction qui s'appuie sur les faits décrits ci-dessus.

¹ *Ibid.*

² Comme dans *I Spit on Your Grave* (2010) de Steven R. Monroe.

³ Comme dans *Joker* (2019) de Todd Phillips.

⁴ Jeffrey C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, *op. cit.*, p. 13, traduction personnelle de «national histories are constructed around injuries that cry out for revenge».

⁵ Ghislain Benhessa, Nathalie Bittinger, « Le *Revenge Movie* : la loi du talion est une boîte de pandore », *La Septième Obsession*, n° 3, février-mars 2016, p. 10.

⁶ *Ibid.*

Ainsi, dès l'ouverture, Cho Geun-hyeon insiste sur la gravité et l'absurdité des faits historiques – réels – sur lesquels repose la fiction, soulignant ainsi l'injustice d'une situation qu'il entend traiter par le prisme de la vengeance. Par ailleurs, au vu du sujet abordé et des difficultés rencontrées lors de la phase de production, l'intertitre peut aussi être un moyen de se prémunir contre la justice. Il serait, en effet, fâcheux que le général Chun Doo-hwan tente un procès au cinéaste.

Au-delà du processus cathartique permettant de transcender les affects des spectateurs, le film s'inscrit dans le genre du mélodrame, aux niveaux narratif, thématique et esthétique. Cho Geun-hyeon met l'accent sur les victimes du massacre, et fait des cinq protagonistes des sauveurs capables de dévoiler les machinations du traître à la nation. On peut considérer le *revenge movie* comme le prolongement d'un mélodrame dans lequel les victimes deviennent des bourreaux, tout en prenant en charge la colère du peuple, et en générant un conflit enragé entre éthique et morale.

Comme nous avons pu l'observer avec Peter Brooks et Julia Przyboś, l'expression et la marge de manœuvre de la victime mélodramatique sont fréquemment entravées, et le genre met tout en œuvre pour les libérer au terme de l'intrigue. Dans le *revenge movie*, la transposition plastique des affects par le biais d'une violence gestuelle qu'évoque Jean-Loup Bourget dans *Le Mélodrame hollywoodien*, est alors menée à un tel paroxysme qu'elle semble échapper au corps, et contaminer l'ensemble de l'environnement filmique. La vengeance permet par conséquent d'accomplir l'apothéose du retour du refoulé.

Le point de départ de toute vengeance, pour Gérard Bonnet, est « la suite et la conséquence d'un processus classique pour la psychanalyse, le refoulement¹ ». Le cas de *26 Years* est particulièrement édifiant à cet égard, parce que le film se confronte à deux refoulements collectifs engendrés par deux mensonges d'État : le refoulement de l'événement lui-même dans l'histoire officielle de la Corée du Sud ; et l'absence de sanction pour le coupable, suivie d'une injonction au pardon imposant le refoulement des affects à travers un oubli forcé. Gérard Bonnet poursuit en affirmant que « ce que nous oublions ou refoulons finit toujours par refaire surface », et que « d'une certaine façon les éléments refoulés se vengent dans un mouvement d'éternel retour² ». Dans un contexte prônant par deux fois l'oubli, Cho Geun-hyeon s'évertue à mettre en scène le retour vengeur de l'histoire.

¹ Gérard Bonnet, « La Vengeance originaire », *Sigila, op. cit.*, p. 22.

² *Ibid.*

Contrairement à *Peppermint Candy*, le massacre est explicitement nommé, et esthétiquement désigné comme un traumatisme fondateur. Le nom du général Chun Doo-hwan n'est en revanche jamais prononcé, on le désigne comme « l'ex-dictateur », ou « cet homme ». C'est encore le moyen de se prémunir des actions en justice que le vrai Chun Doo-hwan pourrait mener, mais force est de constater que tout se passe comme si le nom était celui, maudit, de l'ennemi public numéro un. Cette impression de toute-puissance maléfique est renforcée par son omniprésence dans le quotidien des Coréens à travers les *media*, mais encore par l'insolence dont ce dernier fait preuve face au peuple et à sa propre mort.

2.2.1. Pulsion, compulsion

Comme l'explique Antoine Coppola, l'objectif du film consiste à « montrer que tout le monde a été victime du dictateur¹ ». Dans la fiction, celui-ci jouit d'une toute-puissance médiatique, comme le suggèrent les nombreux plans montrant des télévisions qui diffusent sporadiquement les actualités concernant Chun Doo-hwan (Figure 180). Un plan de 1980 montre son discours d'investiture, un autre le montre en 1988 revenir sur son mandat qui vient de s'achever, tandis qu'en 1997 on le voit sortir de prison, ou revenir en 2003 sur son refus de rembourser l'argent détourné, et il apparaît en 2005 derrière la vitre teintée d'une voiture. Le temps historique rejoint peu à peu le temps du récit.



Figure 180 : Quelques images du dictateur à la télévision.

¹ Antoine Coppola, *op. cit.*, p. 16.

Il paraît encore à d'autres occasions à la télévision, provoquant de vives réactions chez les protagonistes qui, mus par la rage, brisent parfois leur téléviseur. Sa présence médiatique est si appuyée qu'elle va jusqu'à hanter les plans montrant des télévisions éteintes (Figure 181). Répété à l'envi, ce dispositif tend à faire vivre au spectateur la hantise que vivent les personnages. Il s'agit, comme l'affirme Antoine Coppola, « d'un stade sociopsychanalytique : il est difficile de tuer le père [...]. Le dictateur incarne bien ce surmoi intouchable, car [situé] autant à l'intérieur qu'à l'extérieur des individus¹ ». Cette présence démoniaque surpasse le pendant que pouvait représenter le fantôme de la jeune fille (Figure 182) – brièvement présent à travers une apparition spectrale de la sœur que Jeon-hyuk a perdue, fusillée en fuyant les tirs de l'armée –, et suggère l'impuissance des victimes face à l'histoire refoulée.



Figure 181 : Les écrans qui hantent le film.



Figure 182 : La photographie de la sœur en actualise le spectre, le souvenir.

Ce surmoi intérieur qu'évoque Antoine Coppola surgit encore par le biais de la compulsion de répétition qui s'empare des images et des personnages. Ainsi, depuis la mort de son époux à Gwangju, la mère de Jin-bae est prise de tremblements lorsqu'elle voit le visage du dictateur à la télévision. Une séquence très éloquente la montre en proie à un épisode de stress post-traumatique qui la conduit involontairement à blesser son fils. Tandis qu'elle est affairée à couper des légumes pour préparer un bon repas pour le retour de Jin-bae du service militaire, le journal télévisé diffuse des images du général Chun Doo-hwan. La

¹ *Ibid.*, p. 17.

réaction est viscérale : elle commence à trembler, ses yeux fixent le vide, et la découpe devient automatique et agressive.

La colorimétrie et le montage accompagnent ce retour du refoulé (Figure 183). La lumière filtrée par la tenture rouge de l'échoppe envahit le cadre, tandis que ses yeux se posent sur les bottes, l'uniforme militaire et la matraque de Jin-bae qui vient d'entrer. Le traumatisme se manifeste à travers le corps, atteignant chaque pigment de l'image qui se teinte d'un rouge de plus en plus saturé, et la femme lacère le visage de son fils d'un grand coup de couteau, avant de reprendre ses esprits. Comme si de rien n'était, Jin-bae la serre dans ses bras. Du sang s'écoule de la balafre qui zèbre son œil, et se confond avec une larme.



Figure 183 : La mère de Jin-bae revit le traumatisme.

Au fil de la séquence, l'image devient de plus en plus rouge, tandis que les échelles de plans, de plus en plus rapprochées, passent du plan américain sur la mère au gros plan sur le couteau. L'ensemble renvoie simultanément à la violence et au sang du massacre, ainsi qu'à la rage pulsionnelle du personnage. Teintée de la subjectivité de la mère, la scène plonge le spectateur dans la hantise de Gwangju : le jeune homme en uniforme surgit près de la

télévision qui diffuse les images du bourreau de la nation auquel il se trouve malencontreusement associé à cause de l'iconographie du massacre que forme la juxtaposition de sa tenue vestimentaire avec le visage de l'ancien dictateur.

La réaction est de l'ordre de la pulsion que définit Gilles Deleuze, « l'énergie qui s'empare de morceaux dans le monde originaire¹ », c'est-à-dire le monde mental du traumatisme originel que convoque l'iconographie du massacre de Gwangju. Selon le philosophe, la pulsion est de l'ordre d'un affect dégénéré qui cherche à se décharger brutalement dans le monde réel actuel, mais « les actions se dépassent vers des actes primordiaux qui ne les composaient pas, les objets, vers des morceaux qui ne les reconstitueront pas, les personnes, vers des énergies qui ne les "organisent" pas² ». En somme, la pulsion se déplace aussi bien dans ses modalités d'accomplissement que dans ce vers quoi elle se dirige. Elle ne peut pas se décharger vers l'objet réel qui l'a créée – il n'existe plus que virtuellement –, et se dirige vers ce que le philosophe appelle un « fétiche », soit « la représentation des morceaux³ » du monde originaire à travers des objets ou des personnes qui en deviennent les substituts.

À cet égard, la télévision s'apparente tout au long du film à un « fétiche du Mal⁴ », parce qu'elle projette les « morceaux » du traumatisme, et n'engendre que des pulsions de mort chez les personnages. La mère blesse le fils parce qu'elle a vu Chun Doo-hwan à la télévision, tandis que le père de Mi-jin détruit la sienne pour la même raison, faisant pleurer sa fille. Cette hantise qui s'empare des corps contamine également la génération suivante, comme le suggère une séquence au cours de laquelle Jin-bae brise, lui aussi, sa télévision quinze ans plus tard (Figure 184). Celle-ci projette ainsi ce que Gilles Deleuze nomme « l'objet partiel » de la pulsion – dans la mesure où il ne renvoie qu'une image fragmentaire du monde originaire –, devenant alors « exceptionnellement gros plan⁵ », dans la mesure où il accapare l'espace mental des protagonistes.

Si l'on se réfère à la rhétorique du gros plan, Edouard Arnoldy suggère une approche historiographique mettant au centre la micro-histoire – celle des peuples –, et affirme que, « symptomatiquement, le gros plan rend hommage au petit, à ce qu'on néglige, à ce qu'on ne

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Mouvement*, *op. cit.*, p. 174.

² *Ibid.*, p. 175.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 182.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

voit pas. En histoire, le “micro-” permet de révéler les histoires invisibles¹ ». Ainsi, ce gros plan que projette le fétiche des pulsions mortifères constitue le pan d’une micro-histoire, invisible et négligée, mais qui accapare néanmoins jusqu’au champ de vision de protagonistes qui en héritent de leurs parents, et qui envahit celui des spectateurs grâce au *medium* du cinéma. De même, les pulsions de mort qu’entraîne le souvenir de Gwangju suggèrent toujours un blocage dans le passé, et engendrent une « structure où le présent est sans avenir² », comme l’observe Adrien Gombeaud. Le procédé qui consiste à dilater fortement l’événement – en faire un gros plan symbolique – suggère que c’est toute la nation qui est blessée par ricochet, à travers les deux formes d’oubli imposées.



Figure 184 : En 1988 et en 2003, le « fétiche du Mal » est le réceptacle des pulsions meurtrières des victimes.

Ainsi que l’affirme l’historien Jean-Clément Martin, « le sang demeure impur et ne doit pas être oublié dans la leçon qu’il faut tirer de toute histoire. Mais il ne doit pas non plus obséder la pensée travestie en réflexes³ ». Il se trouve que ce sang impur, tombé dans l’oubli pour certains, pousse les personnages à le travestir en réflexe. C’est également ce que sous-entend la goutte de sang qui roule sous l’œil de Jin-bae, et se substitue à une larme (Figure 185) – la violence prenant visuellement la place du deuil impossible. Cette blessure laisse par ailleurs une cicatrice, une trace du passé dont Adrien Gombeaud affirme qu’« elle est violence,

¹ Edouard Arnoldy, *Fissures*, op. cit., p. 22.

² Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, op. cit., p. 118.

³ Jean-Clément Martin, « Le Sang impur de la Révolution », in Arlette Farge (dir.), *Affaires de sang*, Paris, éditions Imago, 1986, p. 121.

[qu']elle *est* douleur » ; le geste du cinéaste « qui meurtrit le corps de son personnage n'[étant] donc pas [...] créateur », mais destructeur. Il contraint à « envisager l'espace et le temps à partir de ce qu'il en reste : un souvenir, une cicatrice¹ » de l'événement disparu.



Figure 185 : Une fausse larme de sang.

Face à ces oublis, il s'agit pour Cho Geun-hyeon de recréer l'histoire manquante en répétant, à travers les actions des personnages, les images de la mémoire cinématographique de Gwangju. Pour Adrien Gombeaud, « la répétition d'une même scène est toujours sa prolongation. Elle finit par être construction² ». Ainsi, les successives répétitions du massacre de Gwangju par le biais des images finissent par construire l'imaginaire d'un fragment historique manquant. Pour y parvenir, il faut d'abord s'extirper du cycle de la pulsion et de la compulsion de répétition, comme semble l'indiquer la succession des événements.

2.2.2. Sortir du cycle ?

L'une des premières séquences du film présente ce qui s'apparente au monde originaire du traumatisme. Cette exposition d'environ huit minutes présente à travers des images d'animation la succession de tragédies qui frappent les familles des protagonistes. La mère de Mi-jin est tuée chez elle par une balle perdue alors qu'elle porte son enfant sur le dos, la sœur de Jeon-hyuk est tuée en fuyant les tirs, et le père de Jin-bae est tué par Gap-se, qui réalise instantanément l'horreur de son geste – il est le seul, puisque son collègue Sang-ryeol, en proie à une folie meurtrière, deviendra l'un des plus proches gardes du corps de Chun Doo-hwan. Outre une revendication de l'héritage graphique du *webtoon*, la séquence d'animation réalisée par Oh Sung-yoon exacerbe plastiquement la violence des tueries, et le fatalisme que contiennent de telles actions sur l'ensemble du peuple coréen.

Les blessures se caractérisent systématiquement par d'abondantes effusions de sang dont une unique goutte éclabousse la joue de Mi-jin, alors qu'elle n'est qu'un nourrisson,

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, *op. cit.*, p. 123.

² *Ibid.*, p. 144.

suggérant de la sorte un baptême dans la violence, et une histoire entâchée presque dès la naissance. Lorsque la sœur de Jeon-hyuk est touchée par une balle, son corps laisse échapper des entrailles qu'elle tente de remettre à leur place, sous les yeux effarés de son jeune frère. De son côté, la mère de Jin-bae escalade une montagne de cadavres dans laquelle elle plonge les mains, et finit par trouver son époux, le visage à moitié putréfié (Figure 186).

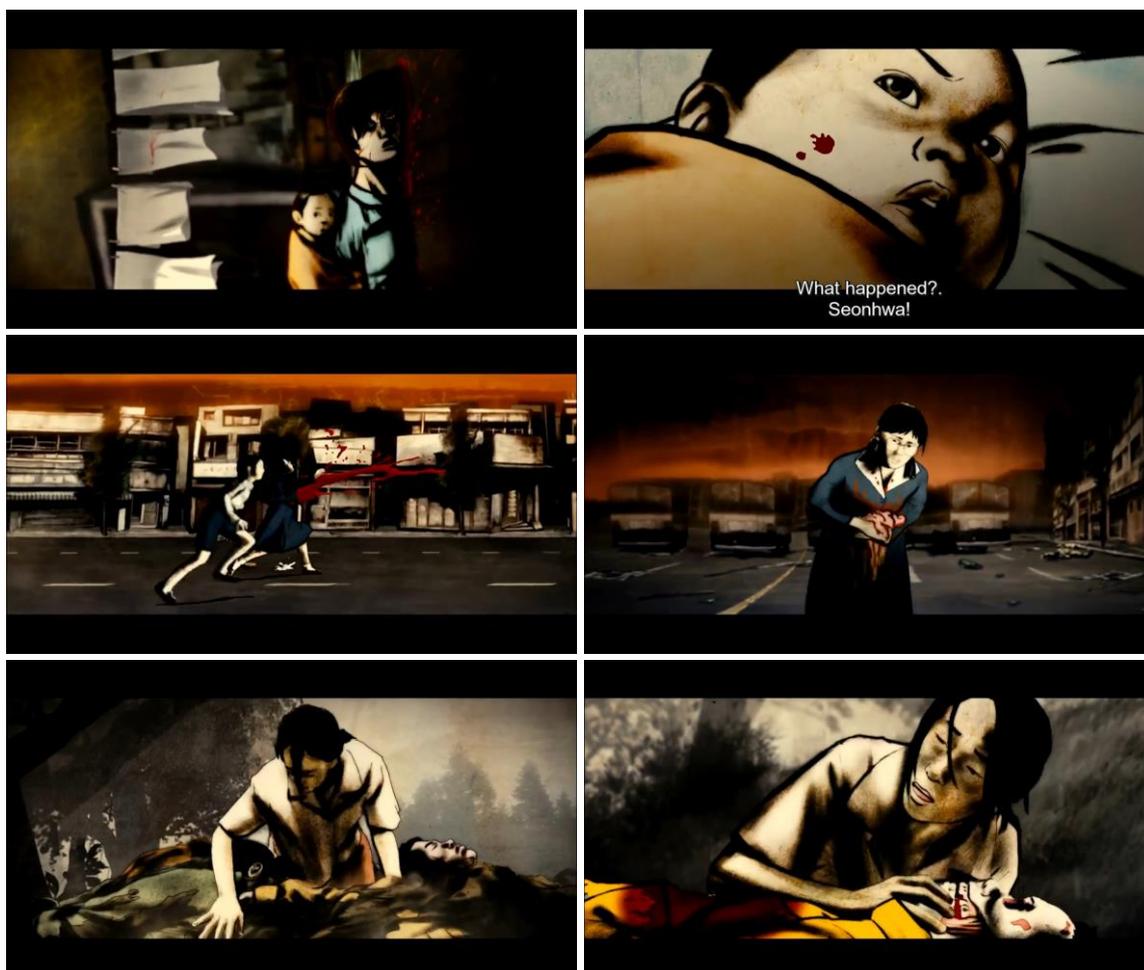


Figure 186 : Le « Soulèvement » de Gwangju.

Paradoxalement, tout au long du film, l'événement est nommé soit « Soulèvement de Gwangju » soit « Mouvement pour la démocratie », alors que la scène ne présente rien d'un soulèvement, ni même d'un mouvement de démocratisation, et qu'il s'agit plutôt d'une boucherie – un massacre. Le film interroge sur cet écart rhétorique auquel Cho Geun-hyeon aspire, et qu'il finit bel et bien par transformer à force de répétitions. L'exacerbation graphique de la violence amène à penser que le recours à un autre régime d'image permet de présenter le monde originaire du trauma dont il faut s'extirper, dans le monde réel, sans pour autant le refouler.

Les premières tentatives sont peu concluantes, et ces premières images de Gwangju font d'emblée référence à celles d'un cinéma qu'elles répètent en les actualisant. C'est le film lui-même qui se trouve en proie à la compulsion de répétition, en particulier à l'égard de *A Petal* de Jang Sun-woo dont il reprend plusieurs motifs. Le recours à l'animation rappelle les mauvais rêves de la jeune fille, et place la séquence entière sous un registre cauchemardesque. Le verre brisé de la fenêtre chez Mi-jin renvoie à celui d'un bus dans le premier film. La course désespérée de Jeon-hyuk et de sa sœur rappelle celle de la fillette et de la mère, tandis que la montagne de corps aux visages décomposés convoque une scène dans laquelle elle se cache parmi des cadavres pour échapper aux militaires (Figure 187).



Figure 187 : La vitre brisée filmée depuis l'intérieur signale une brutale intrusion de la violence ; la course désespérée des protagonistes est cadrée selon une échelle et un angle similaires, signalant une très probable référence ; la montagne de cadavres aux visages défigurés transcrit encore l'horreur de l'événement.

De même, toute une iconographie de la contestation hante la succession des fictions articulées autour de l'événement. À la formation ordonnée des militaires s'appêtant à tirer sur le peuple, s'ajoutent les rangées de bus et la foule compacte des manifestants (Figure 188). Un peu plus tard dans l'intrigue, le père de Mi-jin lance des cocktails molotov devant la résidence

surveillée de Chun Doo-hwan avant de s’immoler par le feu, en faisant encore surgir d’autres souvenirs d’une contestation qui jalonne les années 1980, et pendant laquelle des étudiants ont lancé de tels projectiles, pendant que d’autres se sont sacrifiés de la même manière pour la démocratie. Tous ces gestes et choix esthétiques contribuent à revendiquer un héritage à travers le ressassement des images, mais le cinéaste semble saisir qu’il faut transmettre autre chose qu’un traumatisme pour la postérité. D’où l’aspiration au « Soulèvement ».



Figure 188 : La composition de l’image filmée dans *A Petal* est reprise dans *26 Years* : soldats au premier plan, fumigènes, bus et manifestants au deuxième, et l’arche au troisième.

Il a toutefois conscience de la difficulté que représente une telle entreprise. Ainsi, lorsque la présence du dictateur se matérialise à l’image sans passer par le filtre d’un écran télévisuel, il est présenté comme ayant l’insouciance d’un parrain de mafia intouchable. Tandis que s’accumulent les tentatives – brutalement réprimées – d’entrer dans sa résidence, il est montré en train de lire le journal dans son jardin, ou de jouer au mini-golf en peignoir. De même, les gardiens de la résidence s’apparentent davantage à des subordonnés ou à des gardes du corps qu’à des surveillants pénitenciers.

Cette indifférence devient terrifiante lors du *climax*, quand les protagonistes lui font face. Dans les deux camps, des hommes meurent les uns après les autres, tandis que Chun Doo-hwan reste impassible, piétine ses alliés comme ses ennemis, et semble ne jamais craindre la mort qui le guette. La mise en scène le souligne abondamment à travers de nombreuses contre-plongées le plaçant en surplomb par rapport à l’ensemble des personnages (Figure 189). Cette quasi immortalité peut s’avérer considérablement frustrante si l’on ne parvient pas à comprendre que « ce qu’il faut en réalité éliminer se trouve ailleurs¹ », comme le relève Antoine Coppola.

En effet, par la répétition, Cho Geun-hyeon entend inverser la pente en transformant les victimes en héros justiciers de la nation. L’opération de vengeance se déroule en deux actes :

¹ Antoine Coppola, « 26 Years », *Dictionnaire du cinéma coréen*, op. cit., p. 17.

le premier rejoue en vain l'histoire pour le vingt-sixième anniversaire de Gwangju, et le second la rejoue autrement. La première reconstitution passe par le truchement des deux personnages antinomiques que sont Jin-bae et Jeon-hyuk, puisque l'un appartient à un gang, est un hors-la-loi, tandis que l'autre est un policier au service de la loi.



Figure 189 : La suffisance du personnage sublimée par les contre-plongées et sa propension à dominer l'espace du cadre accompagnent sa chance insolente face à la mort.

Alors que Jin-bae est en route avec son gang pour faire diversion devant la garde rapprochée à l'extérieur, Jeon-hyuk, qui a renoncé à se venger, est mobilisé par son chef pour assurer la protection de l'ancien dictateur. L'on retrouve à travers eux les deux camps qui se sont opposés lors de l'événement : le peuple d'un côté, le bras armé du pouvoir de l'autre. En outre, avant d'arriver sur place, Jin-bae somme son gang de laisser les armes à bord du véhicule, et clame haut et fort : « Aujourd'hui, nous ne sommes pas des gangsters. Nous sommes les enfants de Gwangju », exprimant son désir de reprendre le flambeau de la génération précédente en rejouant sa lutte pacifique pour lui offrir une reconnaissance.

Tandis que Gap-se et Joo-ahn se sont infiltrés parmi les gardes et que Mi-jin se tient prête à tirer sur le dictateur depuis les hauteurs d'une grue, le gang de Jin-bae fait diversion en rejouant les scènes d'émeutes de Gwangju, se jetant à corps perdu contre les boucliers des forces de l'ordre dépêchées sur les lieux. Cette première tentative échoue : Gap-se et Joo-ahn sont abattus, et le tir de Mi-jin manque Chun Doo-hwan de justesse. Enfin, Jeon-hyuk parvient à empêcher Jin-bae et son gang d'entrer dans la résidence. À l'instar de leurs prédécesseurs, les enfants de Gwangju décident, dans un second temps d'employer les armes,

et sont brutalement réprimés – certaines scènes rappellent d’ailleurs des images d’archives de l’événement. De son côté, Jeon-hyuk qui se sent coupable se retourne contre la police, avant d’être lui aussi plaqué au sol, mais il permet au gang de Jin-bae de franchir la garde et de s’introduire chez le dictateur.

Arrivé sur place, Jin-bae se met à rouer de coups Chun Doo-hwan, dans un geste cathartique que rend possible le *revenge movie*. Une fois l’homme suffisamment mal en point, il le maintient devant la fenêtre pour que Mi-jin puisse l’achever d’une balle dans la tête, mais un policier heurte la grue avec sa voiture, et dévie son tir. Alors qu’elle s’apprête à le réitérer, elle n’y parvient pas, craignant d’atteindre Jin-bae par la même occasion. La police l’arrête, et la quête de vengeance se solde par un échec.

Malgré le fiasco apparent, Cho Geun-hyeon parvient à illustrer la nécessité d’extraire la représentation du simple ressassement. En effet, si l’on en croit Gilles Deleuze, « la mauvaise répétition ne se produit pas simplement parce que l’événement rate, c’est elle qui fait rater l’événement¹ ». Ainsi, et comme en témoigne le premier acte de la vengeance, le ressassement ne peut produire qu’une répétition à vide, et fait de la sorte écho au fatalisme du mélodrame : l’événement a eu lieu, le reproduire n’aboutira qu’à une fin déjà écrite, en quelque sorte ; de même que tuer Chun Doo-hwan ne ramènera pas les milliers de victimes. Toutefois, même s’il est impossible de modifier le passé, il est encore possible de l’aborder différemment.

L’incapacité de Mi-jin de mener le plan à son terme le montre. Plus tôt dans l’intrigue, elle a déjà tenté d’assassiner seule l’ex-dictateur, mais a échoué. Le fusil rudimentaire à air comprimé dont elle dispose permet de saisir visuellement ce qui se joue dans la pulsion de l’héroïne. Pour emmagasiner suffisamment de puissance de tir, la pression de l’arme nécessite d’être chargée pendant cinq secondes. Dans cette séquence, le désir destructeur de Mi-jin prend corps dans l’arme allégorique de sa fureur qu’elle laisse charger bien trop longtemps, pour être sûre d’atteindre son bourreau, mais le canon reflue dans sa main et la blesse. Le fusil accompagne en fait de manière hyperbolique le mouvement autodestructeur de la pulsion du personnage. Toujours selon Gilles Deleuze, ce « retournement contre soi » se produit lorsque « la violence originaire des pulsions est [...] trop grande pour l’action² », et ne fait qu’entretenir la pulsion de mort.

Le philosophe évoque toutefois l’existence d’une répétition qui pourrait être salvatrice, mais qui exigerait alors de « rompre avec l’ordre des pulsions, défaire les cycles du temps »

¹ Gilles Deleuze, *L’Image-Mouvement*, op. cit., p. 185.

² *Ibid.*, p. 192.

pour transformer l'action répétée en quelque chose de désirable, « un choix capable de recommencer sans cesse¹ ». En renonçant à tuer Chun Doo-hwan pour préserver la vie de Jin-bae, Mi-jin fait le choix de l'avenir au lieu de celui du passé, autrement dit la pulsion de vie et non plus la pulsion de mort. Le cinéaste Cho Geun-hyeon offre ainsi une autre approche morale et éthique de l'histoire, qui consiste à réécrire Gwangju comme un soulèvement en devenir, au lieu d'un massacre répété.

La vengeance n'aboutit pas, et le *revenge movie* n'offre pas la catharsis attendue, mais le film parvient néanmoins à transcrire le désir de redonner une place à la commémoration. Si, comme l'affirment Nathalie Bittinger et Ghislain Benhessa, « la loi du Talion est une boîte de Pandore et [que] le cinéma se demande [...] s'il faut ou non l'ouvrir² », Cho Geun-hyeon a vraisemblablement décidé de ne l'entrouvrir que pour mieux la refermer. Bafoué par une histoire officielle fondée sur le déni, Gwangju doit retrouver une existence légitime passant d'abord par la sémantique.

3. *L'accomplissement du mythe et la redéfinition historiographique du peuple dans A Taxi Driver (2017) de Jang Hoon*

En 2017, Jang Hoon réalise *A Taxi Driver*, inspiré de l'histoire réelle du reporter allemand Jürgen Hinzpeter (1937-2016), parvenu à s'infiltrer dans la ville de Gwangju à bord d'un taxi, en mai 1980, et à filmer d'inédites images du soulèvement qu'il a ensuite pu révéler au monde entier. Le film est cependant davantage centré sur Kim Man-seob, le chauffeur de taxi qui l'a accompagné dans son périple. Au départ, ce veuf séoulite apparaît comme un réactionnaire qui ne supporte pas d'être dérangé dans son quotidien, et qui est excédé par l'ingratitude de la jeunesse défilant dans les rues « au lieu d'étudier ». Ainsi, lorsqu'il arrive à Gwangju, et trouve une ville dévastée, un hôpital plein à craquer, et des soldats incontrôlables s'en prenant à d'innocents civils, il peine à croire ce qu'il voit, mais cela transforme durablement sa vision du monde, et le pousse à prendre part à la lutte.

Les images tournées par Jürgen Hinzpeter ont acquis un statut iconique dans l'imaginaire coréen, alors qu'elles ont, en fait, eu très peu d'influence sur la communauté internationale à laquelle elles se destinaient. De son côté, le cinéaste n'a pas vécu les événements de Gwangju – il avait alors cinq ans –, mais connaît l'histoire de « la vidéo allemande » qui a autrefois circulé sous le manteau, ainsi qu'un livre d'archives grâce auquel

¹ *Ibid.*, p. 186.

² Ghislain Benhessa, Nathalie Bittinger, *op. cit.*, p. 13.

il a tardivement découvert ce pan de l'histoire¹. Le film raconte l'histoire de ces images interdites, leur caractère subversif contribuant à renforcer leur statut au sein d'une mise en récit de la résistance populaire.

Si l'on en croit le sociologue Jeffrey C. Alexander, « le traumatisme n'est pas un phénomène naturel, il est construit par la société² », au prisme de représentations visant à rationaliser un événement qu'elle peine à saisir, parce qu'il met en péril l'image que la nation s'est forgée d'elle-même. Gwangju s'est construit comme un traumatisme national, et comme un mythe fondateur de la démocratie, parce que, comme l'affirme Don Baker – lui-même témoin de l'événement –, « nous avons besoin de ces “mythes” pour donner une cohérence compréhensible au chaos de l'expérience quotidienne, mais nous devons garder à l'esprit que ces interprétations [...] contiennent des éléments de sélectivité et de subjectivité³ ». La pensée des deux auteurs se rejoint sur l'idée que ces fondations mythiques ou traumatismes collectifs passent par leur représentation dans la culture, et Jeffrey C. Alexander parle même de « traumatisme culturel » pour souligner le caractère matriciel de la culture populaire dans leur dépassement de l'histoire officielle.

Selon Rhee Joo-yeon, les films portant sur les événements de Gwangju « ont joué un rôle central dans l'élévation de l'histoire du mouvement de démocratisation, autrefois provincial, au rang d'histoire nationale⁴ ». Toutefois, l'évolution des traitements réservés à cet événement dépend aussi du contexte dans lequel chaque œuvre est produite, et ces récits mythiques, comme l'observe encore Don Baker, « ont tendance à se concentrer sur des éléments particuliers d'un événement ou à les isoler, en les sortant de leur contexte historique d'origine afin de les rendre plus applicables à des préoccupations plus récentes⁵ ».

¹ Gwenaël Germain, Entretien : « Corée : *A Taxi Driver* de Jang Hoon, *buddy movie* sur le soulèvement de Gwangju », *Asialyst*, 21/11/2017, <https://asialyst.com/fr/2017/11/21/coree-a-taxi-driver-jang-hoon-buddy-movie-soulevement-gwangju/>, consulté le 25/01/2024.

² Jeffrey C. Alexander, *Trauma: A Social Theory*, *op. cit.*, p. 7, traduction personnelle de “trauma is not something naturally existing; it is something constructed by society”.

³ Don Baker, “Victims and Heroes: Competing Visions of May 18”, in Kyung Moon Hwang, Gi-wook Shin (dir.), *Contentious Kwangju. The May 18 Uprising in Korea's Past and Present*, *op. cit.*, p. 105, traduction personnelle de “We need such ‘myths’ in order to impart comprehensible coherence to the chaos that is everyday experience, but we should also keep in mind that such interpretations [...] contain elements of selectivity and subjectivity”.

⁴ Joo-yeon Rhee, “Beyond Victims and Heroes”, *Korean Studies*, vol. 43 (*Social Changes and Visual Culture in Contemporary Korea*), 2019, p. 68, traduction personnelle de “These films played a central role in elevating the once-provincial history of the democratization movement to a national one, expanding the meaning and effect of the populist struggle”.

⁵ Don Baker, *op. cit.*, p. 90, traduction personnelle de “tend to focus on or isolate particular elements of an event, taking them out of their original context in order to make them more applicable to more recent concerns”.

Le mélodrame s'avère, une fois de plus, convenir pour ce genre d'entreprise fédératrice, puisque l'objectif est de fabriquer du collectif grâce au récit rendu lisible de son histoire, en suscitant un sentiment d'appartenance à la communauté. Dans le cas de *A Taxi Driver*, créé dans une Corée du Sud mondialisée, le mythe fondateur de la démocratie met la nation à égalité avec les démocraties du monde, tout en tenant compte de préoccupations locales. Sorti en pleine Révolution des Bougies (2016-2017)¹, le film résonne avec un contexte menaçant la démocratie. Antoine Coppola relève qu'il n'est pas anodin que la dernière séquence montre le chauffeur de taxi accepter une course pour Gwanghwamun, où se sont réunis de nombreux Coréens pour exiger la destitution de Park Geun-hye². Le film peut ainsi lier les soulèvements du passé et du présent, les mondes diégétique et extra-diégétique, et enfin le peuple Coréen et la communauté internationale.

A Taxi Driver a la particularité d'évoquer frontalement le soulèvement de Gwangju, sans passer par le biais de souvenirs, de spectres ou d'une vengeance. Il ne ressasse plus, mais raconte autrement, et intègre explicitement, de façon pédagogique, des étapes clés de l'histoire – emprisonnement de Kim Dae-jung et de Kim Young-sam, fermeture des universités, mise en quarantaine de la ville, ou fermeture des relais d'information. Par ailleurs, contrairement aux autres œuvres, *A Taxi Driver* ne présente plus les habitants de Gwangju comme d'impuissantes victimes fondues dans une masse, mais comme de courageux héros du quotidien, auxquels le public local – en lutte pour la préservation de la démocratie – peut s'identifier. Nous aurons l'occasion de revenir sur l'intérêt du choix d'un chauffeur de taxi en guise de protagoniste.

La dimension autoréflexive du film invite à interroger la puissance médiatique et politique de l'image dans le processus de mythification de l'événement. Enfin, l'inclusion d'un point de vue extérieur avec la présence d'un sauveur occidental sur lequel repose la reconnaissance internationale des faits révèle la manière dont le pays entend se positionner par rapport aux autres nations. Comment agissent les puissances du mélodrame au sein de

¹ À la suite de révélations fracassantes attestant de la corruption de la présidente de la République Park Geun-hye (2013-2017) – la fille de l'ex-dictateur Park Chung-hee –, et du scandale autour du naufrage du Sewol – un ferry qui a chaviré et provoqué la mort de 304 personnes, dont la plupart étaient des lycéens en voyage scolaire –, des millions de Coréens munis de bougies manifestent chaque week-end pour réclamer son départ. Elle est destituée le 10 mars 2017, puis condamnée à 80 années de prison l'année suivante, avant d'être graciée en 2021 par son successeur Moon Jae-in.

² Antoine Coppola, « *A Taxi Driver* », *Dictionnaire du cinéma coréen*, op. cit., p. 23.

l'hybridité générique du film (comédie, codes du *buddy movie*¹, et pathétique réactualisant des traits du mélodrame familial) ?

3.1. Les héros du quotidien

Contrairement aux autres films, *A Taxi Driver* ne se contente pas de montrer ou de suggérer l'apogée de la brutalité de l'événement, et ne se centre pas non plus sur le fait que l'armée fusille une masse de civils. Le film présente l'ensemble des faits depuis l'intérieur de la ville, les rôles joués par les habitants de Gwangju dans le quotidien de la lutte, et laisse ainsi le temps de s'attacher aux protagonistes. Jang Hoon ne présente pas une foule anonyme, mais les individus qui la composent, et met l'accent sur leur vertu et leur humanité. En effet, selon le philosophe Georges Didi-Huberman, « la politique humaine étant l'espace des différences² », une telle mise en scène s'oppose à la privation d'humanité que crée l'image d'une foule indistincte.

Man-seob et Jürgen font ainsi la connaissance du jeune Jae-sik, un étudiant qui rêve de participer à un concours national de chant, d'autres chauffeurs de taxis qui ne cessent de transporter les blessés à l'hôpital, d'un pompiste qui leur fait le plein gratuitement, ils croisent aussi des femmes qui leur donnent à manger³, mais encore un reporter local en conflit avec sa direction parce qu'il s'oppose à la censure de son journal. Jang Hoon souligne la force des actions individuelles au sein du collectif, et leur rôle politique dans la grande Histoire.

En outre, le cinéaste met en lumière un système d'organisation qui a véritablement été instauré, si l'on en croit Rhee Joo-yeon qui affirme que « toutes ces histoires sont fondées sur des faits réels⁴ », et que Jang Hoon voulait rendre hommage aux deux-cents taxis de Gwangju qui « se sont interposés entre l'armée et la population [...] lorsque ces derniers se faisaient massacrer près de la mairie⁵ ». Choi Jung-woon évoque, de son côté, la formation d'une « communauté absolue » (« *cheoldae kongdongche* ») dans laquelle « il n'y a pas de biens

¹ « Buddy movie : Film de « potes » fonctionnant sur un tandem désassorti dont les membres ne s'apprécient guère au début, le genre a fait la preuve de son efficacité commerciale aux États-Unis avec le duo comique de Laurel et Hardy, mais aussi *L'Arme fatale*, *Starsky et Hutch*, *48 heures*, et en France, où les grands acteurs comiques s'en donnent à cœur joie, de *La Grande vadrouille* à *La Chèvre* en passant par *Marche à l'ombre* et *Le Boulet* » (Marie-Thérèse Journot, « B », *Le Vocabulaire du cinéma*, *op. cit.*, pp. 19-24).

² Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012, p. 26.

³ Dans « Beyond Victims and Heroes » (*op. cit.*), Joo-yeon Rhee analyse l'exclusion des femmes dans les représentations de l'histoire, et le fait de les reléguer dans des rôles traditionnels de nourricières. Nous ne développons pas cet aspect dans le cadre de ce travail, mais estimons qu'il importe de garder à l'esprit ce trait dans la construction d'une histoire à partager, mais où la moitié des individus se trouve sous-représentée.

⁴ *Ibid.*, p. 84, traduction personnelle de « all of which are based on true stories ».

⁵ Gwenaél Germain, *op. cit.*

privés et [où] les citoyens ne différencient pas leur vie de celle des autres ; le temps cesse de s'écouler¹ ». Or, Jang Hoon montre comment la puissance de chaque individu contribue au quotidien, non pas pour nourrir une foule anonyme, mais pour faire du collectif une communauté absolue.

Par opposition, les soldats qui leur font face sont représentés comme une masse informe n'hésitant pas à tirer sur des citoyens, même lorsque ceux-ci brandissent le drapeau blanc de la trêve. Leurs visages ne sont jamais montrés : ils portent des masques ou des visières qui couvrent leurs yeux, et tout semble être mis en œuvre pour leur dénier toute humanité. Les angles de caméras profitent des visières, des éléments de décors et des fumigènes pour les anonymiser. David Shim remarque d'ailleurs que la mise en scène tend à les exclure de la l'imaginaire national à travers l'absence du *Taegeukgi*, le drapeau sud-coréen, dans leurs rangs, alors que les manifestants le brandissent à foison (Figure 190). En outre, le fait qu'ils soient toujours masqués contribue à cette exclusion, et suggère que « le film ne raconte pas l'histoire de Coréens tirant sur des Coréens – ce qui aurait entaché le récit de la construction d'une "nouvelle" Corée – mais de soldats tirant sur des manifestants² », représentant eux-mêmes l'essence de la nation coréenne.

Dans *A Taxi Driver*, cette communauté absolue est enrichie par l'identification à un héroïsme quotidien dont le spectacle tend à galvaniser la puissance du peuple de spectateurs, dans sa lutte pour préserver une démocratie durement acquise, et pour laquelle le peuple de Gwangju s'est sacrifié. En outre, la colorimétrie contribue à présenter l'événement sous un autre jour. Les images saturées de vert – couleur de l'espérance – renforcent le champ lexical de l'espoir présent sur les banderoles des manifestants (Figure 191). Les personnages présentés dans leur individualité placent leurs aspirations personnelles au service d'un espoir plus grand pour le collectif et l'avenir.

La lutte portée à l'écran entre en résonance avec celle des spectateurs qu'ils ont pour fonction d'inspirer, avec un processus suscitant l'empathie que Bernard Vouilloux définit comme « une collusion entre une image du sujet se structurant dans un récit [...] et une image

¹ Jung-woon Choi, "The Formation of an 'Absolute Community'", in Kyung Moon Hwang, Gi-wook Shin (dir.), *Contentious Kwangju. The May 18 Uprising in Korea's Past and Present*, op. cit., p. 4, traduction personnelle de "absolute community" et "there were no private possessions, and citizens did not differentiate their lives from that of others; time ceased to flow".

² David Shim, "Cinematic Representation of the Gwangju Uprising: Visualising the 'New' South Korea in *A Taxi Driver*", *Asian Studies Review*, vol. 45, n°3, 2020, p. 463, traduction personnelle de "the film does not tell a story of Koreans shooting at Koreans – something that would have tainted the narrative of building a 'new' Korea – but of soldiers firing at protesters".

de l'*alter ego* comme modèle de développement narratif possible¹ ». La communauté absolue de Gwangju fait ainsi écho à celle des spectateurs, avec laquelle elle établit de nouveaux liens par la transmission de ses espérances politiques par-delà le temps.



Figure 190 : Le peuple de Gwangju marque son appartenance à la nation grâce au drapeau, contrairement à l'armée qui n'est visuellement associée à aucune nation, et ne laisse distinguer aucune individualité.



Figure 191 : « Aux années 1980, décennie de l'espoir ! », affiche l'une des premières images de Gwangju dans le film.

Ce lien est par ailleurs renforcé par une dialectique éminemment mélodramatique avec *Peppermint Candy* que convoque l'usage de la chanson « Na eotteok-hae » (1977) du groupe Sand Pebbles, et qui a été l'un des plus grands succès musicaux des années 1970 en Corée. Si la chanson ne fait pas directement référence aux événements de Gwangju, elle s'y est trouvée imaginativement liée par le biais de la fiction depuis que Lee Chang-dong l'a utilisée au début et à la fin de *Peppermint Candy*. Chantée par Yong-ho et ses camarades, elle convoque le

¹ Bernard Vouilloux, « Empathie », in Mathilde Bernard, Alexandre Gefen, Carole Talon-Hugon (dir.), *Arts et émotions*, op. cit., p. 141.

« printemps de Séoul » et l'innocence perdue du protagoniste : un monde idéal d'avant le massacre. Il s'agit aussi de la dernière chanson que chante Yong-ho avant de se suicider.

Dans *A Taxi Driver*, c'est Jae-sik qui la chante devant sa famille et les deux personnages du film. C'est pour eux l'occasion de partager un moment de bonheur, ils rient, dansent, et se moquent du jeune homme qui chante faux. À l'instar de Yong-ho, c'est aussi pour Jae-sik le dernier rire – tous deux sont rattrapés par la réalité de Gwangju –, et la dernière séquence avant sa mort. Comme l'affirme Don Baker, « les histoires que nous entendons des autres influencent celles que nous racontons. Cela inclut les histoires que nous entendons dans les films, les pièces de théâtre, la littérature et la musique¹ ».

Outre une chanson inscrite dans le contexte du film, elle suscite la nostalgie du spectateur à travers celle qu'éprouvait et transmettait Yong-ho. Faisant référence à une histoire des représentations de Gwangju, la chanson relègue Jae-sik à la nostalgie, dès l'instant qui précède sa mort, le frappant de fatalité. Elle parvient, comme l'affirme Françoise Zamour, à refléter le mélodrame, « mimant à la fois ses caractéristiques diégétiques, et son rapport au temps vécu, intime. On est ensemble parce que l'on a déjà été ensemble² ». La chanson renforce la rhétorique d'un héritage culturel vivace de Gwangju.

3.2. *L'image comme arme idéologique*

Le film est tout entier dédié à la fabrication de cet héritage culturel, puisque tout l'enjeu du récit est de faire parvenir les images d'une « vérité » depuis l'intérieur vers l'extérieur, pour transformer les regards que les discours officiels ont déformés. Le film fait, encore une fois, écho à des problématiques du présent, parce que Moon Jae-in, le successeur progressiste de Park Geun-hye à la présidence, promet en mai 2017 d'ouvrir une enquête sur celui qui a donné l'ordre de tirer sur les manifestants. Emprisonné au cours des années 1970 pour s'être opposé au régime *Yushin*, Moon Jae-in devient avocat des droits de l'homme dans les années 1980, et s'évertue à défendre les militants persécutés par le régime de Chun Doo-hwan. Après avoir vu *A Taxi Driver*, il aurait jugé le film capable de livrer une leçon d'histoire³, et de

¹ Don Baker, *op. cit.*, p. 105, traduction personnelle de “the stories we hear from others affect the stories we tell. That includes stories we hear in movies, dramas, literature, and music”.

² Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 228.

³ David Shim, *op. cit.*, p. 457.

contribuer à lever le voile sur les événements, en révélant le rôle de la culture populaire dans la sphère politique, lorsque des personnalités s'en emparent au service de leur image¹.

Contrairement aux autres films, le soulèvement populaire dispose de la puissance de l'image comme d'une arme au cœur de la diégèse. La caméra de Jürgen Hinzpeter est en tout cas filmée comme telle, en particulier lors du *climax*, lorsque les militaires ouvrent le feu sur les civils, et qu'une série de champs-contrechamps suggère un duel armé entre les fusils et le camescope (Figure 192). Le montage cristallise la polysémie du verbe anglais « *to shoot* », pouvant à la fois signifier « tirer » et « photographier » ou « filmer ». L'image est donc présentée comme une arme capable de s'ériger contre le silence – voire la mise sous silence – des discours dominants, et de rendre justice aux manifestants que la propagande gouvernementale entend présenter comme des émeutiers communistes.



Figure 192 : La scène du massacre est entrecoupée de plans sur les fusils des soldats et sur la caméra du reporter, cadrés selon un champ-contrechamp donnant l'impression d'un affrontement virtuel entre les deux parties.

Cette dimension est également présente lors d'une séquence au cours de laquelle la chaîne de télévision locale est bombardée, suivie d'une autre montrant la fermeture du journal

¹ Claire Lee observe que « depuis 1997, de nombreux hommes politiques ont tenté de développer une certaine image en parlant de culture populaire », les films étant utilisés « comme moyen d'activisme politique par les cinéastes et le grand public », le fait d'assister publiquement à la projection de certains films pour les personnalités politiques contribue à refléter leurs opinions et à consolider leur image publique. Traduction personnelle de “many politicians in the past have tried to develop a certain image by talking about popular culture [...] since about 1997” et “as a means of political activism by filmmakers and the general public” (“The Presidential Politics of Film”, *The Korea Herald*, 28/11/2012, <https://web.archive.org/web/20201021111153/http://nwww.koreaherald.com/view.php?ud=20121128000955>, consulté le 28/01/2024).

local. Comme l'affirme David Shim, « empêcher la circulation d'images de la répression des manifestations civiles a [...] une valeur stratégique et militaire¹ ». L'image, dangereuse pour le pouvoir, a le statut d'une arme idéologique. En témoigne la puissance déployée par les services de renseignements pour capturer Jürgen Hinzpeter et Kim Man-seob au cours du film.

Le journal télévisé ne présente, quant à lui, aucune image filmique, mais une simple illustration montrant la silhouette d'un soldat (Figure 193) à partir de laquelle le présentateur déploie un discours présentant les manifestants comme des hors-la-loi, et minimisant le nombre de victimes. Cette absence rappelle le journal vierge de Gwangju que Jürgen Hinzpeter avait découvert avec stupeur avant de se rendre sur place. Plus tard, dans un plan similaire, Man-seob découvre la une du journal de Séoul, sur laquelle il trouve une photographie prise depuis le point de vue de l'armée, montrant une version déformée de la réalité présentée par le film : une foule indistincte photographiée de face – soulignant l'opposition par la mise en scène d'un face-à-face avec le lecteur – dont une bonne partie des visages est masquée par des fumigènes, appliquant à l'autre camp la même rhétorique déshumanisante que le film à l'égard de l'armée (Figure 194). La légende indique : « gangsters et émeutiers ».



Figure 193 : Le journal télévisé évoque Gwangju sans en montrer les images.



Figure 194 : L'information censurée (absence) et l'information déformée (mensonge).

¹ David Shim, *op. cit.*, p. 460, traduction personnelle de “Preventing the circulation of footage of civic unrest being quelled thus has strategic, military value”.

Par ces procédés, le film rend sensible à la concurrence de plusieurs versions antagonistes de l'histoire, et à la mise en scène de ses images. Il met en avant leur dimension ambiguë et leur pouvoir trompeur lorsqu'elles se trouvent entre de mauvaises mains. Rappelant la censure des dictatures passées, Jang Hoon met ainsi l'accent sur les possibilités actuelles de lever le voile sur une histoire déformée par le pouvoir, et propose une autre interprétation à travers une nouvelle mise en récit des faits.

A *Taxi Driver* met en scène sa propre vocation, proposer un autre regard sur l'histoire, par l'intermédiaire de celle que vit affectivement le personnage principal, et qu'il souligne à travers la colorimétrie. Avant Gwangju, l'image filmique présente des couleurs saturées dont l'intensité décline au fil des découvertes du protagoniste (Figure 195). À la nuit tombée, le voile se lève subitement lorsqu'il découvre le comportement impitoyable de l'armée envers les citoyens qu'elle humilie et menace avec des armes à feu. C'est un rouge crépusculaire, qui domine un cadre opacifié par des gaz lacrymogènes, et fait écho aux flammes qui dévorent les locaux de la chaîne locale, tout en renvoyant symboliquement au danger et à la violence de l'environnement présenté (Figure 196).

Après cette effroyable nuit au cours de laquelle Man-seob assiste à toutes sortes de violences, et où il a lui-même été brutalisé par un agent de la KCIA en civil, son système de croyances est ébranlé. Les couleurs deviennent alors beaucoup plus ternes, tandis qu'il s'apprête à fuir Gwangju pour s'occuper de sa fille à Séoul. Le bleu mélancolique qui domine le cadre transcrit la froideur de l'aube et le commencement d'une nouvelle journée dans un monde soudainement vidé de toute joie (Figure 197).

Dès l'instant où Man-seob quitte Gwangju, les couleurs chatoyantes investissent à nouveau le cadre, mais l'expression insouciant présente lors de la première partie déserte le visage du protagoniste (Figure 198). Son retour n'en est pas un, parce qu'il a désormais conscience de l'artificialité du monde dans lequel il vit. Après avoir tourné en rond dans les rues de Séoul à entendre des rumeurs de toutes sortes sur les événements de Gwangju, il découvre la version mensongère présentée à la une du journal, et se décide à quitter le confort coloré du déni pour venir en aide aux habitants de Gwangju.

Ce revirement montre une prise de conscience des priorités du protagoniste, évoluant de l'individuel au collectif en faisant passer ses intérêts personnels après ceux de la société. Comme le remarque David Shim, le film traverse différents genres, et passe principalement de

la comédie au mélodrame¹. Ce passage d'un registre à l'autre souligne aussi l'évolution de Kim Man-seob, dont le rapport au monde évolue au contact d'une autre version de la réalité qui lui est présentée.



Figure 195 : Les couleurs déclinant au fil de la journée, tandis que la brume des gaz lacrymogènes recouvre l'image d'une obscurité figurative qui décolore métaphoriquement le monde.



Figure 196 : Le rouge de la violence consume les autres couleurs du monde.



Figure 197 : C'est cette fois la mélancolie qui teinte les au revoir de Man-seob à un collègue taxi de Gwangju.

¹ David Shim, *op. cit.*, p. 461.



Figure 198 : L'impossible retour.

La première partie de l'intrigue mêle le mélodrame familial au *buddy movie*, deux sous-genres capables de mettre en valeur l'écart du protagoniste et du reste du monde. Comme déjà évoqué, le mélodrame familial met en scène des conflits générationnels à travers une figure paternelle dépassée par rapport à l'évolution de la société que prennent en charge ses enfants, tandis que le *buddy movie* repose sur un duo de protagonistes que tout oppose, et que les circonstances obligent à s'allier. Les deux personnages passent alors d'une relation conflictuelle – générant souvent des situations comiques – à une véritable amitié forgée dans l'adversité, ou mettant en scène, comme dans *Double Détente*, un duo de policiers américain et russe, « chacun appre[nant] à gérer les réflexes culturels de l'autre, comme si, après le temps du conflit, venait celui de la coopération¹ ».

Man-seob est un père veuf, qui doit élever seul sa fille avec le peu de moyens dont il dispose depuis la mort de sa femme. La sphère familiale est d'emblée présentée comme incomplète, et une séquence montre, dès le début du film, combien il peine à s'en sortir. Sa fille rentre fréquemment avec des blessures que lui inflige le fils de sa propriétaire, et lorsqu'il se rend chez cette dernière pour s'en plaindre, elle le devance en lui demandant de payer son retard de loyer. Humilié devant sa fille, il fait profil bas, et finit même par lui suggérer d'être plus douce avec le garçon qui la martyrise. Il se fie au système de valeurs confucianiste avec lequel il a grandi, lequel impose une soumission hiérarchique concernant aussi bien la famille que les statuts sociaux.

La rhétorique rappelle effectivement celle des mélodrames classiques, en particulier lorsque Man-seob dit à sa fille d'« apprendre à endurer parce que la vie n'a rien de juste », et sous-entend qu'elle doit se soumettre au garçon en raison de son statut *inférieur*, et que la vertu réside dans sa capacité à endurer la souffrance. En outre, le thème de l'écart

¹ Nathalie Bittinger, *Il était une fois l'Amérique à l'écran*, Paris, Gallimard, coll. « Hoëbeke », 2023, p. 111. *Double Détente* (1988, *Red Heat*) est un film américain de Walter Hill, avec le duo d'acteurs Arnold Schwarzenegger et Jim Belushi.

générationnel propre au sous-genre familial est encore présent dans le discours du protagoniste quant à la jeunesse étudiante qui manifeste, et lorsqu'il rencontre le jeune Jae-sik, il ne se prive pas pour lui faire la leçon.

Cependant, à mesure que la conscience de Man-seob s'élargit, le thème de la famille évolue, et le conflit se complexifie en dépassant le champ des générations. Au contact des habitants de Gwangju qui ont instauré un partage généralisé des ressources, le chauffeur de taxi apprend à se décentrer de sa personne, et finit par s'impliquer au service de la grande famille que constitue le peuple. Il semble que ce lien s'était perdu dans l'anonymat urbain de la capitale, qui, au cinéma, « installe les personnages dans une position bancale entre liberté et solitude¹ », et où les échanges passent par le prisme intéressé de la transaction et de l'individualisme. En témoigne notamment la raison de sa venue : Jürgen Hinzpeter a promis de le payer généreusement pour qu'il l'emmène à Gwangju.

Son bref retour à Séoul affiche un point de bascule qui caractérise les deux sous-genres convoqués. Du point de vue mélodramatique, l'hésitation marquée par une errance dans la ville révèle un personnage tiraillé entre ses deux familles. D'un côté, il achète des chaussures neuves pour sa fille, mais ne parvient pas à se décider à aller la voir, de l'autre, tout ce qu'il voit lui rappelle Gwangju, qu'il s'efforce de refouler. L'ensemble de la séquence ne cesse d'alterner entre les jolies chaussures roses que Man-seob veut offrir à sa fille, et les évocations de Gwangju.

Deux éléments le poussent finalement à retourner sur les lieux du soulèvement, chacun étant respectivement mis en scène selon le principe du *buddy movie* et du mélodrame. Le premier est le plan sur le journal mensonger que nous avons évoqué (Figure 194), et qui inscrit la trajectoire de Man-seob dans les traces de Jürgen. L'absence d'images et d'informations dans le journal censuré que le reporter avait eu entre les mains avait piqué sa curiosité et déclenché sa quête – produire des images et de l'information. Dans le cas de Man-seob, l'image mensongère et la désinformation le poussent à soutenir son partenaire dans ladite quête – produire d'autres images et une autre version des informations, en adéquation avec ce qu'il a vécu à ses côtés.

Le second élément qui enclenche le passage à l'acte convoque le champ des affects. Tandis qu'il est en train de dévorer un bol de nouilles dans un restaurant, la patronne bienveillante lui offre une boule de riz dans laquelle il mord, les yeux embués de larmes. Cet aliment fait, en réalité, écho à une autre scène, lors de son arrivée au cœur d'une manifestation

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, op. cit., p. 93.

à Gwangju. À la vue du taxi séoulite et du reporter occidental venu documenter leur situation critique, le peuple les avait acclamés, dont une femme qui s'était approchée pour leur donner des boules de riz. Un peu plus tard, lorsque l'armée est intervenue, Man-seob a aperçu cette même femme poursuivie par des soldats, et couverte de sang.

Dans les représentations coréennes, le partage de nourriture se présente comme un lien structurant, comme l'analysent Park Jung-ho et Park Sun-woong :

Manger est un acte qui relie l'homme à son lieu de naissance, à son ethnicité, à sa nationalité et à son statut social. [...] L'aliment s'inscrit aussi dans un système de communication qui permet à un groupe humain d'organiser les relations entre les différents membres de la communauté. [...] Donner à manger à quelqu'un, c'est aussi lui offrir notre amitié. Par la circulation du don alimentaire, la commensalité et les émotions collectives se (re)produisent effectivement¹.

La bouchée de riz qu'avale Man-seob dans le restaurant induit une telle « circulation du don », et « (re)produit » tant d'émotions chez lui parce qu'elle lui rappelle le repas généreusement offert par la femme de Gwangju, avec qui il partage désormais des liens communautaires, voire symboliquement familiaux. En effet, si « donner à manger à quelqu'un, c'est [...] lui offrir notre amitié », pour Françoise Zamour, « l'amitié constitue une forme d'amour qui suppose le choix, l'élection, la constitution d'un groupe susceptible de se superposer, ou de se substituer à la famille² ». Citons enfin Lee Hui-seung qui, dans « La Maternité du cinéma coréen³ », analyse le nourrissage comme une caractéristique maternelle, et ce indépendamment des liens du sang ou même du sexe du personnage désigné comme étant « maternel ». En nourrissant Man-seob – dont le noyau familial est fragilisé par l'absence de mère –, la femme qui fournit les provisions du peuple en soulèvement l'a symboliquement intégré à cette grande famille.

Son retour à Gwangju, à la suite de cette séquence, marque donc, d'une part, l'accomplissement relationnel du *buddy movie*, et d'autre part, l'appartenance du protagoniste à cette grande famille qu'est le peuple de Gwangju – et par extension, la nation coréenne qu'il tente de libérer d'un père tyrannique auquel il ne s'identifie plus. Ainsi, le mélodrame familial ne présente plus une simple allégorie du peuple, mais transforme symboliquement le peuple en une famille.

¹ Jung-ho Park, Sun-woong Park, « Représentations sociales des “ramyeons” en Corée », *Sociétés*, n° 122, avril 2013, p. 66-67.

² Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 162.

³ Hui-seung Lee, « La Maternité du cinéma coréen », in Daphnée Guerdin (dir.), *Images coréennes contemporaines. Résurgence et survivance du passé*, à paraître.

Toutefois, l'hybridation des genres filmiques ne se produit pas de façon strictement linéaire, et passe sporadiquement par des ruptures de ton qui créent une entr'appartenance générique produisant de nouvelles puissances affectives. Cela passe par ce qu'Antoine Gaudin nomme le *piksari*, défini comme une « interjection argotique marquant la survenue d'un événement saugrenu au sein d'un mécanisme prévisible et bien huilé¹ », principe revendiqué par le cinéaste Bong Joon-ho comme « un élément-clé de la composition de ses films² ». Antoine Gaudin l'emploie pour penser une pratique du mélange des genres permettant « l'irruption soudaine d'une dimension comique et absurde à l'intérieur de séquences *a priori* inscrites dans une tonalité émotionnelle dramatique, ou à l'inverse d'un élément de pathos inattendu dans une scène *a priori* dévolue au registre de la comédie³ ».

Dans *A Taxi Driver*, ce même mécanisme est fréquemment à l'œuvre, et sert le processus de transformation du protagoniste. Il se déploie notamment lors de son retour à Séoul, quand des couleurs chatoyantes se superposent à la mélancolie d'un retour à contre-cœur. Un tel retour du registre initial succédant à la noirceur des événements s'accompagne d'une transformation – le retour n'en est pas un, parce qu'il offre un point de vue éclairé sur les illusions passées du protagoniste –, et le monde édulcoré d'où provient Man-seob révèle par contraste l'artificialité de son insouciance.

Il en va de même lors de la nuit que Man-seob et Jürgen passent à Gwangju. Après avoir partagé un repas, chanté et dansé avec la famille de Jae-sik, la joie collective est subitement interrompue par les sons du bombardement de la chaîne locale. Un chauffeur de taxi de Gwangju les interpelle de l'extérieur pour leur signaler qu'une manifestation a lieu en pleine nuit, et que les chauffeurs de taxis se sont réunis pour assurer le transport d'éventuels blessés. Les protagonistes se rendent sur place, où ils vivent une nuit de terreur qu'ils passent à fuir les forces armées. Ce brusque passage du rire à la terreur marque encore le récit d'une transformation collective. Il souligne la manière dont les affects individuels inscrits dans une joie collective peuvent aussi se trouver subitement liés dans une souffrance partagée, et la façon dont le temps se suspend pour chaque individu désormais impliqué dans une communauté absolue.

Ces affects partagés que découvre Man-seob contribuent à sa transformation, et leur authenticité fait contrepoint avec l'artificialité du mode de vie urbain solitaire dans lequel il se

¹ Antoine Gaudin, « L'art du *piksari* », *Éclipses*, n° 68 : *Bong Joon-ho. Des chimères et des hommes*, 2021, p. 12.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

complaisait auparavant. Comme l'explique Antoine Gaudin, la coexistence « entre des registres émotionnels *a priori* inconciliables [...] permet d'amener le spectateur vers des affects complexes et déstabilisants¹ ». Les moments comiques nourrissent les affects du mélodrame, tout comme le mélodrame renforce les liens sociaux qu'ont construits les moments comiques. Les larmes de Man-seob sont d'autant plus puissantes que le personnage a d'abord ri en compagnie des autres, et qu'il pleure désormais à l'unisson avec cette grande famille. Les émotions vécues contribuent au rapport qu'entretient Man-seob avec l'image, et à la compréhension de son artificialité.

L'image est donc une arme idéologique ayant le pouvoir de transformer – et même de fabriquer – les récits en s'appuyant sur le regard. En effet, à la parole manquante de la jeune fille de *A Petal* répond, quatre décennies plus tard, la vue recouverte dans *A Taxi Driver*. À travers ce film, Jang Hoon raconte une autre histoire de Gwangju prenant pour support les images interdites de l'époque – des images fantômes circulant sous le manteau, comme une légende urbaine. Par la réactualisation fictionnelle de leur fabrication, le cinéaste donne corps aux fantômes, et les mythifie grâce à un *medium* cinématographique qui réactive l'imaginaire de la lutte pour la démocratie.



Figure 199 : Un dernier regard jeté en direction de la lutte.

Ces images conditionnent une mémoire historique, cette fois centrée sur le courage et la solidarité du peuple passé, et qui cherche à s'adresser à un héritier du présent. En témoigne le moment où les deux protagonistes s'apprêtent à quitter Gwangju pour dévoiler leur version des faits, lorsqu'un plan filmé du point de vue de Man-seob montre la poursuite de la lutte populaire dans le rétroviseur intérieur de sa voiture (Figure 199). Le regard est métaphoriquement et simultanément dirigé vers l'avenir (l'avant) et le passé qui le fonde (l'arrière) – un opaque nuage de fumée d'où émergent par moment les ombres fugaces des

¹ *Ibid.*, p. 20.

habitants de Gwangju en lutte, comme la silhouette d'un souvenir enfoui s'apprêtant à tout moment à resurgir.

3.3. Une communauté plus vaste

Le film ne se contente pas d'unifier la nation à partir de Gwangju, mais intègre une dialectique plus large avec les communautés internationales grâce au personnage de Jürgen Hinzpeter. Nous avons en effet évoqué l'entrée du pays dans la mondialisation à partir du lancement de la politique *seggyehwa* de Kim Young-sam, en 1993. Au cours des mandats de ses successeurs, Kim Dae-jung et Roh Moo-hyun, l'ouverture sur le monde se poursuit, et s'accompagne de mesures diverses, centrées sur la promotion de l'industrie culturelle sud-coréenne à l'échelle internationale. Elles s'inscrivent plus largement dans une politique de *soft power*, où la recherche d'un équilibre entre singularisation et intégration de la Corée du Sud dans le concert des nations se ressent à travers les œuvres produites.

Nous aurons l'occasion de revenir plus longuement sur cette ambivalence entre nationalisme et reconnaissance internationale du cinéma coréen. Évoquons pour l'heure ce que les chercheurs Shin Chi-yun et Julian Stringer nomment le « syndrome *Shiri*¹ » – en référence au film *Shiri* (1999) de Kang Jae-gyu sur le conflit entre Nord et Sud, et premier *blockbuster* sud-coréen². Selon les chercheurs, *Shiri* est « un produit local culturellement distinct mais aussi familier par sa ressemblance avec la formule spectaculaire des grands films hollywoodiens³ ». Le film est en adéquation avec la politique de *soft power* qui exige à la fois que le public local soit en mesure de s'y reconnaître, et que le public international puisse en partie s'y identifier⁴. L'expression « syndrome *Shiri* » désigne la capacité d'une œuvre à aborder des sujets d'ordre social, historique ou politique, à partir de la conscience éclairée du pouvoir des images, et en particulier des superproductions.

¹ Chi-yun Shin, Julian Stringer, "Storming the Big Screen. The *Shiri* Syndrome", in Frances Gateward (dir.), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, op. cit., pp. 55-72.

² Comme le souligne Darcy Paquet, la définition du *blockbuster* est mouvante, mais il évoque des notions générales qui se répètent : leur importance par rapport aux autres films, leur qualité de « films événements » et leur propension au spectaculaire (*New Korean Cinema. Breaking the Wave*, op. cit., p. 74). Julian Stringer et Shin Chi-yun évoquent, quant à eux, l'usage d'effets spéciaux, une résonance avec le contexte contemporain de l'œuvre, un budget de production conséquent, et une durabilité dans le temps (op. cit., p. 58). Loin d'être exhaustives, ces définitions se concluent par l'observation que les *blockbusters* tendent à s'affirmer comme des symboles de puissance pour les nations qui en produisent.

³ Chi-yun Shin, Julian Stringer, op. cit., p. 59, traduction personnelle de "a local product culturally distinct yet also familiar through its resemblance to Hollywood's spectacular big-pictures formula".

⁴ Barthélémy Courmont, Eo-jin Kim, « Le *Soft power* coréen à l'assaut du monde », *Monde chinois*, n° 34, 2013, p. 32.

Le personnage de Jürgen Hinzpeter, sorte de sauveur occidental qu'Antoine Coppola décrit comme le cliché de l'« aventurier au grand cœur [...] capable d'assommer un policier en civil d'un seul coup de latte¹ », montre que *A Taxi Driver* est lui-même travaillé par cette ambivalence. Le reporter, qui arbore toute la panoplie de l'aventurier occidental – chemise blanche, sacoche brune –, est un homme de terrain qui n'hésite pas à se mêler à la foule pour filmer l'armée – même lorsque celle-ci s'élanche matraques levées –, et un homme cultivé pouvant prendre des risques au service d'une cause qui n'est pourtant pas vraiment la sienne – Antoine Coppola fait remarquer qu'« on ne sait à quoi il se dévoue² ». Son corps de métier le place au service de la vérité, mais la mise en scène abolit la distance entre son point de vue extérieur et les citoyens de Gwangju, avec lesquels il est filmé à l'unisson.

C'est ce que souligne la séquence de la fusillade, qui met en œuvre tous les mécanismes possibles pour montrer et susciter l'émotion, en invitant le public à partager la même tristesse que les personnages. Tandis que les soldats brandissent leurs armes, et Jürgen sa caméra, le *pathos* de la séquence filmée au ralenti est exacerbé par une musique dramatique surlignée par des chœurs, et qui passe au premier plan, couvrant presque les sons diégétiques, à l'exception des balles et de leurs impacts sourds dans les corps des civils. Le montage fait alterner les échelles de plans, passant de gros plans sur les visages émus de Man-seob et de Jürgen à d'autres gros plans sur les armes des soldats, puis à des plans américains montrant l'effondrement d'individus qui fuyaient l'instant d'avant, et enfin des plans de demi-ensemble montrant l'horrible résultat de la tuerie avec le nombre de corps jonchant la rue (Figure 200).

L'utilisation du ralenti étire la durée de ce court moment très violent, et met l'accent sur les derniers instants des citoyens. Dans une note de bas de page de son ouvrage *La Fin dans le monde*, le poète Michel Deguy écrit au sujet du moment suspendu qui précède la mort que « dans ce “minimum”, c'est un “maximum” de représentations [...] qui comble ce hors-temps [...] : c'est le stade et le statut du *diminutif*, qui fait passer le grand dans le petit et nommer à ce moment le fini infini³ ».

Dans cet étirement temporel qui saisit pleinement l'arrêt imminent du mouvement – on se souvient de la fixité mortifère de Roland Barthes –, Jang Hoon inscrit la fatalité – un « fini infini » – associée à ces corps en lutte pour leur survie, les met au premier plan en les plaçant

¹ Antoine Coppola, « A Taxi Driver », *Dictionnaire du cinéma coréen*, *op. cit.*, p. 24.

² *Ibid.*

³ Voir l'unique note de Michel Deguy, « I. La fin dans le monde », in Michel Deguy (dir.) *La fin dans le monde*, Paris, Hermann, 2009, pp. 7-15, <https://www-cairn-info.scd-rproxy.u-strasbg.fr/la-fin-dans-le-monde--9782705669034-page-7.htm>, consulté le 29/01/2024.

au centre du regard, et pour reprendre les termes de Daniela Angelucci, les « constitue comme événement¹ ». L'échelle des plans contribue à cette mise en événement, en distinguant les morts d'individus isolés, de petits groupes luttant pour leur survie, et en laissant s'attarder le regard sur leur destin commun que cadre un plan plus large.



Figure 200 : Le carnage filmé au ralenti, du particulier au commun.

Il faut cependant analyser les instances servant de relais au regard et aux affects du public. Nous avons vu que la tragique scène du massacre est entrecoupée de gros plans sur les visages des deux personnages principaux, servant de support pour transcrire une émotion à laquelle le spectateur est invité à s'identifier. Des larmes émergent des yeux rougis de Man-seob dont le visage filmé en gros plan laisse apercevoir une lèvre inférieure tremblotante, tandis que celui de Jürgen Hinzpeter se crispe de tristesse alors qu'il baisse sa caméra pour se laisser tomber au sol (Figure 201). Dans son acception la plus simplificatrice, l'identification au cinéma « désigne essentiellement une identification au personnage de l'autre, c'est-à-dire à la figure du semblable représenté sur l'écran² ». De ce point de vue, la question du semblable dans ce film révèle déjà en elle-même une stratégie liée à la mondialisation.

Nous avons indiqué que ces personnages sont des observateurs extérieurs de Gwangju. Man-seob est coréen, mais ignorait les événements, voire les niait, et Jürgen est un Occidental

¹ Daniela Angelucci, « L'inconscient optique comme "cinépotentialité" : contingence et animisme du cinéma », *Chimères*, vol. 89, n° 2, 2016, p. 40.

² Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma* (2008), Paris, Armand Colin, 5^{ème} édition enrichie, 2021, p. 213.

motivé par la quête de vérité. Ainsi, le public local qui assiste à la reconnaissance des faits par le chauffeur de taxi peut aisément être ému par sa transformation, voire être comme lui transformé, parce qu'il incarne le changement de perspective tant attendu sur les événements que l'histoire officielle a niés. Cette reconnaissance est par ailleurs partagée par Jürgen, dont les larmes semblent officialiser cette version. Le soulèvement des manifestants pour la démocratie parvient à fédérer deux instances extérieures, et étend sa communauté par-delà l'écran à travers les affects partagés.



Figure 201 : Deux visages affligés.

Il faut en outre tenir compte de la nuance qu'apportent les chercheurs Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet lorsqu'ils reviennent sur la notion d'identification. Ils mentionnent deux types d'identification élaborés par Christian Metz dans *Le Signifiant imaginaire*, à savoir l'identification cinématographique primaire – celle du spectateur à « l'œil de la caméra¹ » –, et l'identification secondaire – au récit et aux personnages. Selon cette perspective, les scènes au cours desquelles Jürgen filme les événements font converger plusieurs regards, dans la mesure où les images filmées par le journaliste de la fiction se destinent à devenir des images d'archives dans la réalité.

Cet aspect est d'autant plus présent lorsque des plans imitant le grain plus ancien des images d'archives de Gwangju sont insérés dans la fiction. L'identification primaire au point de vue de la caméra donne, en réalité, à voir une double identification à la caméra de Jürgen,

¹ *Ibid.*, p. 214.

et à Jürgen lui-même *via* un raccord-regard (Figure 202). Selon Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie et Marc Vernet, dans l'identification cinématographique primaire, « le spectateur s'éprouve comme foyer de la représentation, comme sujet central et transcendantal de la vision », un processus qui le rend « surprésent » dans l'image, dans la mesure où il est le « foyer de toute vision¹ ». Par ce procédé, le public est invité à s'identifier au point de vue du reporter allemand produisant des souvenirs de Gwangju pour la nation.



Figure 202 : La double identification.

À cela s'ajoute le regard prétendument objectif de l'image d'archives avec laquelle se lie la fiction. Julie Maeck et Matthias Steinle évoquent « le mythe de l'image d'archives », « c'est-à-dire la promesse de donner à travers l'image d'archives un accès direct au passé, de donner à voir le passé tel qu'il s'est passé, de façon non filtrée par une quelconque médiation² ». Le film montre qu'il y a pourtant une médiation – occidentale, de surcroît –, et prouve que ces images sont le produit de ce que Chris Wahl nomme « la mémoire culturelle³ », à la fois fondée sur des faits et sur l'imagination, sur l'histoire médiatisée par la fiction. C'est cette tension qui opère dans l'œil de la caméra du reporter allemand. D'un côté, il produit des images dites historiques que le spectateur a en mémoire, mais de l'autre, le film met en fiction l'histoire de ces images.

Celles-ci sont de surcroît produites par un Occidental, dont le regard se trouve factuellement et émotionnellement associé à cette histoire. Par ce procédé, il s'agit pour la Corée de mettre en valeur une histoire croisée avec l'Occident, qu'elle intègre dans son récit national. Le regard occidental porté sur les événements coréens se trouve mythifié à travers les images d'archives qu'il produit, et que la nation intègre comme vérité historique. Ainsi, après la fusillade, Jürgen Hinzpeter est présenté comme le sauveur de la démocratie coréenne.

¹ *Ibid.*

² Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *L'Image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2016, p. 320.

³ Chris Wahl, « La Preuve de mémoire. Images d'archives et / au ralenti », in Julie Maeck, Matthias Steinle (dir.), *op. cit.*, p. 132.

La ville étant placée en quarantaine, il lui revient de transmettre ces images sur les chaînes de télévision internationales, pour que soit présentée au monde une Histoire vue et certifiée par un Occidental. Il constitue l'élément transitoire de l'attestation de cette autre version du mythe de Gwangju – celui de la bravoure du peuple –, produite par et pour l'Occident.

Ainsi, la promesse qu'il avait faite aux Coréens en arrivant, « le monde entier regardera », résonne dans une forme filmique au sein de laquelle le point de vue coréen prend possession de l'œil occidental, avec lequel il fusionne pour raconter au monde le mythe fédérateur de la démocratie coréenne. David Shim observe par ailleurs que *A Taxi Driver* est le film sur Gwangju le plus regardé¹, et qu'il a joui d'une reconnaissance reposant « sur la compréhension qu'il fonctionne comme un récit faisant autorité sur un événement historique, ainsi que sur des questions qui ont une portée internationale plus large – notamment le changement, la démocratisation et les droits de l'homme² ». Sélectionné par le *KOFIC* pour prétendre aux oscars dans la catégorie des films en langue étrangère³, *A Taxi Driver* invite l'Occident à s'identifier à l'histoire de la Corée.

Cette reconnaissance fédératrice passe également par le prisme de l'amitié que développent les deux personnages au contact du collectif. Étrangement, Jürgen Hinzpeter parvient à s'intégrer plus rapidement parmi les habitants de Gwangju que Man-seob. Jae-sik lui fait remarquer que l'Allemand semble plus au fait que lui de la situation, et celui-ci s'indigne parce que, à plusieurs reprises, les Coréens prennent le parti de Jürgen au lieu du sien, laissant apparaître une distance entre l'observateur venu de Séoul, et celui venu de l'Occident. Cet écart contribue à nourrir la dynamique du *buddy movie*, et permet ensuite de mettre en valeur, par contraste, l'amitié qui naît au fil des épreuves traversées. La relation qu'ils entretiennent est en effet nourrie par le commun plus vaste qui l'encadre, et sous-tend une double logique de différence et d'intégration.

Selon Dominique Sipièrre, « les duos *buddy shows* naviguent entre ces deux pôles en montrant la vie *collective* [...] et en mettant en avant les relations entre deux *individus*

¹ David Shim affirme que le film a attiré plus de 12 millions de spectateurs, toutes tranches d'âge confondues (*op. cit.*, p. 459).

² *Ibid.*, p. 460, traduction personnelle de “on the understanding that it functions as an authoritative account of a historical event, as well as of issues that have wider international significance – including change, democratization and human rights”.

³ Sonia Kil, “Korea Hails *A Taxi Driver* for Oscar Race”, *Variety*, 04/09/2017, <https://variety.com/2017/film/asia/korea-selects-a-taxi-driver-for-oscar-race-1202546725/>, consulté le 30/01/2024.

différents¹ », et le principe du sous-genre « s'alimente des différences communautaires² ». Leur relation est d'emblée contrariée par de nombreux paramètres. La barrière de la langue les empêche de communiquer, et leurs motivations diffèrent en tous points : Man-seob a besoin d'argent en urgence, et souhaite expédier sa mission le plus rapidement possible, tandis que les motivations de Jürgen au service de la vérité – présentées comme étant plus nobles – s'opposent au manque de volonté dont fait preuve son chauffeur. Cependant, la vie collective permet de concilier cette relation *a priori* impossible *via* le changement de perspective que produit le commun chez Man-seob.

Les communautés du film s'articulent autour du principe même de l'image que les individus s'unissent pour produire. Cette mise en commun autour de l'image est par ailleurs métaphorisée par la photographie de famille suspendue au rétroviseur de Man-seob, et dont Jürgen brise accidentellement la chaînette, tandis que quelques heures auparavant, Man-seob avait accidentellement brisé l'un des objectifs de l'appareil photographique du reporter. Ces deux cassures associées à des images symbolisent la mésentente des personnages – chacun détruit un objet lié aux motivations profondes de l'autre.

À l'instar des communautés de spectateurs et de personnages, leur amitié passe par la restauration conjointe d'une image. Ainsi, lorsqu'ils parviennent, non sans difficulté, à fuir Gwangju, Jürgen ôte le pendentif qu'il a autour du cou, et s'en sert pour fabriquer une nouvelle attache pour la photographie de Man-seob. Un plan s'attarde pour montrer le résultat : par métonymie avec le pendentif, Jürgen est désormais lié à Man-seob, aux côtés de sa famille (Figure 203). Le plan symbolise la proximité affective entre les morts et les vivants, comme entre la Corée et l'Occident.

Toute la scène est, en fait, construite de manière à insister sur l'abolition de toute forme de séparation entre eux. Un premier plan filmé depuis l'arrière de la voiture montre qu'un impact de balle dans le pare-brise se tient entre leurs deux silhouettes, mais un changement de mise au point le dissout dans l'image, qui s'en trouve comme réparée. Les plans suivants sont cette fois filmés depuis l'avant du véhicule, et laissent à nouveau paraître cette fissure que Jürgen recouvre avec sa main lorsqu'il accroche le lien de la photographie réparé (Figure 204).

¹ Dominique Sipièrre, « Chapitre 3. Le réel et la fiction », in Dominique Sipièrre (dir.), *Le Récit dans les séries policières. D'Hercule Poirot à Mentalist*, Paris, Armand Colin, 2018, pp. 93-127, <https://www-cairn-info.scd-rproxy.u-strasbg.fr/le-recit-dans-les-series-policieres--9782200622985-page-93.htm>, consulté le 29/01/2024. Le chercheur fonde son étude sur les séries policières, mais ses propos sur le *buddy movie* s'appliquent à d'autres contextes, le *buddy movie* est un sous-genre, capable d'interagir avec différents genres.

² Dominique Sipièrre, « Chapitre 5. Visiter le monde, plus que le démasquer », *ibid.*

Toute la scène reflète l'objectif du film, à savoir la restauration des communautés par la restauration des images – voire une fabrique des communautés par une fabrique des images.



Figure 203 : La photographie restaurée.



Figure 204 : Restauration des images, recouvrement des fissures.

Avant de se quitter, Jürgen demande son nom à Man-seob, qui lui ment par prudence (la KCIA les recherche toujours), et dit s'appeler Sa-bok – comme la marque des cigarettes qu'il fume. Comme dans la réalité, les deux hommes ne se sont jamais revus¹. Une ellipse nous mène en 2003, Jürgen Hinzpeter est de retour en Corée à l'occasion d'une remise de prix pour son implication dans le soulèvement de Gwangju. Il évoque le souvenir des visages de tous les citoyens de Gwangju, et exprime sa tristesse de ne jamais avoir revu Kim Sa-bok à qui il dédie toute sa reconnaissance – « sans lui, les images de Gwangju n'auraient jamais pu

¹ Le véritable Kim Sa-bok dont la trace a été retrouvée après la sortie du film est décédé d'un cancer en 1984. Les événements de Gwangju l'auraient rendu alcoolique, contribuant à une mort prématurée. Voir Min-young Choi, "Real-life heroes of 'A Taxi Driver' pass away without having reunited", *The Hankyoreh*, modifié le 19/10/2019, https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_national/844517, consulté le 30/01/2024.

atteindre le monde » –, et une véritable déclaration d'amitié : « Tu me manques, je continuerai d'attendre, j'espère te revoir bientôt ».

Un montage alterné montre Man-seob découvrir les propos de son ami dans un journal qu'un client a oublié sur la banquette. Il lui répond à voix haute par la même gratitude, et ajoute qu'il aurait aussi aimé le revoir. C'est à ce moment qu'entre un dernier client, qui lui demande de l'emmener à Gwanghamun – où se déroulera la Révolution des bougies, treize ans plus tard. Tandis qu'il reprend la route, un fondu au noir laisse apparaître un intertitre :

La vérité sur Gwangju, que le journaliste Hinzpeter a risqué sa vie pour filmer avec l'aide du chauffeur de taxi Kim Sa-bok, a fait le tour du monde et est devenue une occasion décisive de faire connaître la tyrannie de la dictature militaire. Après mai 1980, Hinzpeter a rendu visite à Kim Sa-bok à plusieurs reprises, mais n'a pas pu le revoir et a rendu son dernier soupir en janvier 2016.

L'intertitre contribue à mythifier les images de Gwangju pour le spectateur. Comme nous l'avons évoqué, celles-ci n'ont eu que très peu de retentissement dans le reste du monde, et la non-intervention des Américains dans ce conflit a d'ailleurs laissé un goût amer. Or, le film n'évoque aucune tension avec les États-Unis, et poursuit une trajectoire pacifique.

Apparaissent ensuite des images d'archives du véritable Jürgen Hinzpeter, filmées en 2015. Les yeux embués de larmes, il s'adresse directement à Kim Sa-bok par-delà l'écran : « Si je pouvais te retrouver à travers cet enregistrement, et te revoir encore une fois, je serais si heureux. Je viendrais à Séoul en un éclair, et monterais à bord de ton taxi pour que tu me montres la nouvelle Corée ». La « nouvelle Corée » fait référence à la Corée démocratisée, et dont le récit attribue au reporter une partie du mérite.

Cette dernière séquence est l'occasion de faire communier les mondes diégétique et extra-diégétique, l'histoire et la fiction, les morts et les vivants, le peuple au présent et le passé mythifié. Les larmes de Jürgen Hinzpeter présentées comme authentiques par le recours à l'image d'archives renforcent l'identification au récit qui vient d'être présenté dans le film. Comme l'écrivent Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, « il y a [...] par tout récit, quelque chose qui relève d'une identification primordiale pour laquelle toute histoire racontée est un peu *notre* histoire¹ ». À travers le regard-caméra, tout se passe comme si le défunt reporter allemand s'adressait à toute la nation comme à son ami.

De même, au-delà de l'amitié mise en scène à travers les codes du *buddy movie*, le film est lui-même une déclaration d'amitié adressée à l'Occident. Les larmes du journaliste jouent un rôle fédérateur, par-delà les frontières, comme l'explique Françoise Zamour :

¹ Jacques Aumont, Alain Bergala, Michel Marie, Marc Vernet, *op. cit.*, p. 215-16.

C'est l'affect qui fabrique le collectif et donne au sort de chacun un sens qui dépasse son destin individuel, qui relève à la fois du politique (la cité) et de la métaphysique (l'humanité). C'est lui qui permet de fonder une communauté dont les membres se reconnaissent mutuellement. Tout l'enjeu de la constitution du peuple tient à la possibilité de reconnaissance de ce « nous », seul capable de faire émerger la vision du monde inclusive qui sous-tend la notion de peuple¹.

Le film propose une configuration encore plus élargie du peuple, en faisant surgir ce « nous » incluant les communautés internationales à travers les thèmes inclusifs et universels que sont la démocratie et l'amitié. Les larmes semblent alors adressées au combat mené pour une juste cause qu'au peuple qui a triomphé – à l'entrée de la Corée dans la mondialisation, et à sa singularité historique à travers son mythe fondateur. Le président Moon Jae-in est allé voir *A Taxi Driver* en avant-première, accompagné de la veuve de Jürgen Hinzpeter, Edeltraut Bramstaedt², confirmant la part de stratégie politique de globalisation se jouant autour de l'œuvre. Le film participe du mythe de la démocratisation sud-coréenne dont il fait un événement fédérateur, en mettant en valeur la bravoure du peuple coréen, en jouant avec le statut des images, et en intégrant l'Occident dans ses fondations.

Ces quatre décennies de représentations cinématographiques du massacre / soulèvement de Gwangju montrent comment un événement provincial s'est construit comme un traumatisme national, suscitant un puissant sentiment d'appartenance, et participant à la fabrique d'une projection nationale mouvante. Cet événement historique est le symbole d'une rupture faisant passer le pays d'un régime dictatorial à une démocratie, transition qui s'accompagne de multiples bouleversements politiques, géopolitiques, économiques, et sociaux. La fulgurance des changements qu'entraîne cette rupture impose de mettre en récit ce monde difficile à appréhender. Gwangju constitue le point de départ d'une quête de sens du présent, au prisme d'un moment présenté comme originel, et ayant permis une renaissance.

Ce moment originel fait l'objet de narrations qui évoluent au fil du temps, comme en témoignent les glissements sémantiques le faisant passer des « émeutes » au « massacre » puis au « soulèvement ». C'est à travers les récits que l'événement peut être pensé et réimaginé pour donner du sens au présent, ce dont témoigne notamment la disposition du cimetière national 5.18 complété en 1997, où les victimes ont été par la suite réenterrées dans l'ordre chronologique des décès³. De même, au cinéma, l'événement est d'abord raconté par Jang

¹ Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 161.

² David Shim, *op. cit.*, p. 457.

³ Linda S. Lewis, *Laying Claim to the Memory of May. A Look Back at the 1980 Kwangju Uprising*, *op. cit.*, p. 8.

Sun-woo¹ sous une forme fragmentaire et éparse, avant d'être recomposé à plusieurs reprises au fil du temps.

Ces représentations ont toutefois en commun de faire de Gwangju le foyer d'une innocence perdue, et de façonner un traumatisme constitutif de la nation, passant par le déni, la compulsion de répétition, la pulsion, et enfin la commémoration. Dans *A Petal*, nous avons étudié la mise en scène d'un traumatisme collectif occulté par le biais du traumatisme individuel d'une jeune fille dont l'existence repose sur une injonction faite à la nation de se souvenir de sa propre trahison. Il s'agissait pour Jang Sun-woo d'invoquer – de façon presque ésotérique – le retour du refoulé par la mise en scène de l'événement, et ainsi de confronter la nation toute entière à un oubli dont elle serait coupable.

Peppermint Candy et *26 Years* mettent en scène un temps qui s'est suspendu en raison d'une histoire trop absente et d'une mémoire trop présente. Le premier s'évertue à faire surgir les traces d'une douleur invisible, et à montrer la souffrance qu'engendre le déni, ou l'« aveuglement volontaire » qu'évoque Simon Daniellou face à la vie allégorique de l'histoire tourmentée. En se retournant frontalement vers le passé pour regarder les fantômes qui peuplent les vingt années séparant le nouveau millénaire du moment originel – ou du « monde originaire » de Gilles Deleuze –, le protagoniste peut défier l'histoire officielle.

26 Years amorce un mouvement qui reste bloqué à l'état pulsionnel – entre l'affect dégénéré et une action en devenir –, et qui répond à une seconde injonction à l'oubli et au pardon – une sorte de prescription symbolique des crimes commis par le dictateur à l'encontre du peuple coréen –, une amnistie après l'amnésie. Il signale la nécessité d'un deuil qui ne pourra advenir qu'à la suite d'un ensemble de répétitions pouvant se muer en une (re)construction. Cho Geun-hyeon invite à affronter ce « passé frappé d'interdit² », à travers « un renvoi d'images qui tente envers et contre tout de montrer, de représenter et de donner à penser les événements et l'histoire³ » pour en faire le deuil.

Or, le film illustre que le deuil et le ressouvenir vont de pair, et que lorsque la répétition se substitue au souvenir, la mélancolie prend la place du deuil. Si l'on en croit Sigmund Freud, la mélancolie au sens psychanalytique du terme découle d'un sentiment ambivalent situé entre le besoin de se détacher de l'objet d'amour perdu – dont il faut faire le deuil – et le désir

¹ Il n'est pas le premier. D'autres films portant sur l'événement ont été réalisés par des cinéastes engagés au sein des mouvements *minjung*, mais Jang Sun-woo est le premier à être passé par des circuits officiels, donnant au film une plus grande visibilité.

² Paul Ricœur, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, op. cit., p. 586.

³ Thomas Aidan, « Deuil », *La Septième obsession*, n° 2 (*Deuil et mélancolie*), décembre-janvier 2015-2016, p. 3.

mortifère de le conserver à sa place¹, une « complaisance à la tristesse² », selon Paul Ricœur. Le film offre cependant le début d'une solution à travers une nouvelle forme de répétition, adressée au monde des vivants plutôt qu'à celui des morts.

Dans *A Taxi Driver*, Jang Hoon fait quant à lui apparaître une véritable transformation du mythe de Gwangju, en présentant les citoyens comme des héros, et non plus comme des victimes. En outre, il a pour vocation de fédérer plus largement grâce à l'inclusion d'un personnage occidental au cœur de cette représentation. Ainsi, cet événement qui ne concernait *a priori* que la Corée du Sud dessine une histoire croisée avec l'Occident, faite par ailleurs de métissages génériques entre le *buddy movie* américain et le mélodrame familial coréen.

Même si, dans le langage commun, l'on pourrait considérer Gwangju comme une tragédie, Robert Bechtold Heilman souligne que cette déformation linguistique prive les individus d'une claire compréhension des bouleversements vécus. La tragédie repose, selon lui, sur une division intérieure de l'individu, et sur des choix qui le conduisent à épouser son destin – alors que le mélodrame met en scène des personnages monolithiques aux prises avec des événements extérieurs –, et il propose de renommer « désastre » des événements terribles tels qu'« une mort prématurée, une mort inattendue de maladie, [...], un suicide, une épidémie, un meurtre, un accident de voiture, [...] de train, [...] d'avion, un succès militaire de la part d'une puissance hostile³ ». En somme, cela rejoint ce que Jean-Loup Bourget regroupe sous le terme de catastrophe⁴, dans le champ du mélodrame, de même que Robert Bechtold Heilman les exclut de la tragédie pour les inclure dans le mélodrame⁵.

Gwangju est raconté comme un mélodrame visant à produire sans cesse de nouvelles postures morales face à l'histoire. La succession des récits forme une sorte de *shinpa* nationaliste, présentant d'abord un peuple victime d'un puissant traître (le dictateur), et un héros finalement incarné par le peuple lui-même. Le premier film met en scène le mutisme caractéristique de la victime, qui transcrit à la fois le déni collectif du préjudice subi et la difficulté de rétablir son statut par la parole empêchée – l'impossibilité d'accéder à la fidélité historique s'ajoutant à la difficulté d'articuler une histoire qui n'a officiellement pas eu lieu –, les protagonistes des deux suivants restent des victimes par des enchaînements de coups du

¹ Sigmund Freud, « Deuil et Mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, n° 4, vol. 86, 2004.

² Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 646.

³ Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama*, *op. cit.*, p. 6, traduction personnelle de “an early death, an unexpected death by disease, [...] a suicide, an epidemic, a murder, an automobile [...], train [...], plane accident, a successful military movement by a hostile power”.

⁴ « Il s'agit [...] de ce que les compagnies d'assurance anglo-saxonnes désignent comme *act of war* ou *act of God* » (Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, p. 55-56).

⁵ Robert Bechtold Heilman, *Tragedy and Melodrama*, *op. cit.*, p. 74.

sort qui les enferme dans la fatalité – une mort inéluctable –, tandis que le dernier produit des héros qui se sacrifient pour restaurer la place du peuple dans l'histoire.

Pour reprendre l'expression de Peter Brooks, « l'imagination mélodramatique » qui entoure les représentations de Gwangju met en scène l'événement comme un traumatisme national, qui parvient finalement à être surmonté avec l'aide d'un Occidental, pouvant à la fois attester de la bravoure du peuple coréen, et faisant office de caution au service de la politique de *soft power* mise en place dans le cadre de la mondialisation. Plus qu'un ensemble de codes et de conventions, le mélodrame se présente comme le moyen d'élaborer un imaginaire collectif de l'histoire de la Corée, qui permet une réinvention du cinéma accompagnant l'entrée du pays dans la mondialisation.

II. Mélodrame et singularisation au cœur de la mondialisation

La succession des politiques d'ouverture sur le monde porte ses fruits, aussi bien en Asie qu'en Occident. À la fin des années 1990, émerge le terme *hallyu* (littéralement « vague coréenne » – à ne pas confondre avec la Nouvelle Vague) qui désigne un engouement pour la culture coréenne dans toute l'Asie, puis dans le reste du monde à partir des années 2000¹. La popularité dans les pays asiatiques – qui concerne les séries mélodramatiques (*K-dramas*), la musique (*K-pop*), le cinéma, la mode ou la cuisine – s'explique en partie par la crise financière qui touche le continent en 1997, et pousse les pays importateurs de biens culturels à se tourner vers des produits moins onéreux tels que les *K-dramas*².

Ces séries remportent un franc succès dans la plupart des pays asiatiques, et pour Bastian Meiresonne, cela vient de « la capacité des auteurs à adopter le style de narration américain pour raconter des histoires profondément ancrées dans la culture asiatique et le confucianisme³ ». En outre, l'absence de sexualité et de violence, et la mise en avant de valeurs morales permettent une plus large diffusion, notamment dans les pays musulmans⁴. Au début des années 2000, la *hallyu* atteint l'Occident par le biais des festivals de cinéma, et grâce à *Internet*, qui favorise le partage à travers les blogs, forums et réseaux sociaux, et l'accès (légal et illégal) aux biens culturels. La diversité des formes que prennent les produits

¹ So-young Park, "Transnational Adoption, *Hallyu*, and the Politics of Korean Popular Culture", *Biography*, vol. 33, n° 1: Personal Narrative & Political Discourse, 2010, p. 159.

² Bastian Meiresonne, *Hallywood*, *op. cit.*, p. 264.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

de la *hallyu* sont révélatrices d'une stratégie d'entrée dans la mondialisation. Lors du lancement de la politique *segyehwa*, le président Kim Young-sam a donné les grandes lignes :

La mondialisation doit être accompagnée d'une coréanisation. Nous ne pouvons pas être des citoyens du monde sans une bonne compréhension de notre propre culture et de nos traditions [...]. Les Coréens doivent marcher vers le monde avec la force de leur culture unique et de leurs valeurs traditionnelles. Ce n'est qu'en préservant notre identité nationale et notre esprit national intrinsèque que nous pourrons réussir la mondialisation¹.

Au-delà d'appropriations esthétiques et narratives issues d'autres pays, et permettant à un large public de se reconnaître dans les productions, le projet est motivé par des intérêts nationalistes, et intègre une vocation de promouvoir, voire de commercialiser la culture coréenne, une histoire et des traditions essentialisées de la Corée. Comme l'analyse Frédéric Monvoisin, il s'agit de « produire une figure exotique et attractive du pays² », qui n'est pas sans évoquer la stratégie de Park Chung-hee dans les années 1960, lorsqu'il encourageait la production de films littéraires à destination des festivals internationaux, quitte à exploiter les spécificités de la couleur de Joseon.

Il s'agit néanmoins de franchir une étape supplémentaire en infiltrant le champ des productions hégémoniques. En plus de la disparition de la censure, l'industrie du cinéma dispose désormais de davantage de moyens économiques et techniques, ainsi que, comme le remarque Frédéric Monvoisin, « des savoir-faire scénaristiques, actoraux, techniques et de mise en scène, largement influencés et même importés des États-Unis³ ». La Corée du Sud cherche à exporter son image à partir de l'appropriation de formes cinématographiques mondialement reconnues, parce qu'il s'agit de s'immiscer dans l'espace intertextuel qu'évoque Yun-sun Limet⁴. Pour sa part, Darcy Paquet insiste sur l'importance de la cinéphilie des cinéastes du Nouveau cinéma coréen, à l'origine d'influences diverses : films d'action hongkongais, films d'auteurs européens, ou séries B hollywoodiennes⁵.

¹ Young-sam Kim, "Outlining the Blueprint fo Globalization", in *Korea's Quest for Reform and Globalization: Selected Speeches of President Kim Young-sam*, Presidential Secretariat, Republic of Korea, 1995, p. 273, cité par Jee-young Shin, *op. cit.*, p. 56, traduction personnelle de "Globalisation must be underpinned by Koreanization. We cannot be global citizens without a good understanding of our own culture and tradition [...]. Koreans should march out onto the world on the strength of their unique culture and traditional values. Only when we maintain our national identity and uphold our intrinsic national spirit will we be able to successfully globalize".

² Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 102.

³ *Ibid.*, p. 98.

⁴ Yun-sun Limet, « Entre-temps, intertextualité et critique », *op. cit.*

⁵ Darcy Paquet, *New Korean Cinema*, p. 65.

Il faut cependant préciser, comme la chercheuse Shin Jee-young, que ces œuvres ne débouchent pas sur une homogénéisation, mais sur des hybridations¹, parce que les influences n’interfèrent pas avec la projection nationale sud-coréenne, mais la nourrissent. C’est ce dont témoigne le syndrome *Shiri* évoqué plus haut, et qui désigne la conjonction entre des thèmes sociaux, historiques et politiques coréens, et la conscience du potentiel de diffusion des images. Dans le film *Shiri* (1999) de Kang Jae-gyu, les chercheurs Shin Chi-yun et Julian Stringer observent que « les références aux films hollywoodiens vont au-delà de la simple imitation », et que « dans sa conception et son marketing, *Shiri* fait preuve non seulement d’une grande conscience de soi, mais aussi d’une ambition de dépasser Hollywood² ». Frédéric Monvoisin étend même cette affirmation à l’ensemble des productions sud-coréennes, qu’il définit comme faisant partie d’« un “cinéma monde”, [qui] affiche ouvertement sa volonté de concurrencer le cinéma hollywoodien³ ».

Ces constats invitent à revenir sur l’expression « post-nouvelle-vague » que propose Moon Jae-cheol, en tenant compte de ce pragmatisme au-delà du renouveau formel consistant à se réappropriier le cinéma de genre en le renouvelant, et en y insufflant des problématiques sociales, historiques et politiques. Cette conscientisation de la forme est aussi exploitée avec l’objectif assumé et plus cynique de conquérir le marché mondial en tentant d’imposer de nouveaux standards. Le préfixe « post » peut également renvoyer à cet emploi mercantile des formes, et à l’investissement de l’espace intertextuel hégémonique par le cinéma sud-coréen.

Il n’est pas question de remettre en cause la profondeur des discours que véhiculent les œuvres, ni la nécessité d’exorciser un passé éprouvant et jusqu’alors tabou, mais il faut aussi inclure les autres nations dans le phénomène de projection nationale qu’elles véhiculent. Pour les nouveaux cinéastes, les pans secrets de l’histoire coréenne constituent une matière fertile prenant place dans le cadre d’une ouverture sur le monde qui invite à réimaginer la singularité de la nation parmi les autres. Le Nouveau cinéma coréen se caractérise par un double mouvement, centripète et centrifuge ; il s’agit d’un côté de s’appropriier les formes dominantes pour penser l’histoire, de l’autre, de s’intégrer dans le champ imaginaire des grandes nations, pour en imposer de nouveaux.

¹ Jee-young Shin, *op. cit.*, p. 57.

² Chi-yun Shin, Julian Stringer, *op. cit.*, p. 63, traduction personnelle de “The references to Hollywood films, however, go beyond mere imitation” et “in its design and marketing, *Shiri* exhibits not only a high degree of self-consciousness but also an ambition to exceed Hollywood”.

³ Frédéric Monvoisin, *op. cit.*, p. 98.

Nous souhaitons poursuivre l'analyse des histoires croisées que dessinent les systèmes intertextuels traversant les œuvres coréennes à la lumière des bouleversements que sont la démocratisation et la mondialisation. Nous étudierons, dans un premier temps, les manières d'évoquer l'histoire dans des œuvres destinées aussi bien au public local qu'international. Bien plus évanescence que lors de la Nouvelle Vague, celle-ci se manifeste à travers des images lourdes de sens, capables de hanter le public local, mais dont le public international n'a pas besoin pour apprécier l'œuvre. Parfois, l'histoire et l'historiographie deviennent des outils pour repenser les modes de fictionnement, et notamment un nouveau rapport à la question de la division entre Nord et Sud.

Nous nous intéresserons, dans un deuxième temps, aux films de Bong Joon-ho, lesquels associent le mélodrame familial à d'autres formes locales héritées de la période classique – films de fantômes, *war horror films* – et des influences occidentales revendiquées. Nous verrons que ces films reposent sur une dialectique relativement stable, retraçant ou réinventant les relations conflictuelles de la Corée avec l'Occident, et plus particulièrement les États-Unis. Nous verrons enfin comment Kim Jee-woon mélange les formes et les genres pour créer une matrice autoréflexive tissant des liens capables de transcender les frontières et les histoires de la Corée et du cinéma.

1. Histoire mondialisée de la Corée : une histoire spectrale et conceptuelle

La transition démocratique (1980-2000) est une période riche en bouleversements. Elle suppose la fin de la dictature, de la Guerre froide et de l'anticommunisme, mais aussi la modernisation fulgurante du pays, l'entrée dans la mondialisation, et la transition vers un modèle compétitif, mettant fin aux mesures protectionnistes. Ces évolutions reconfigurent les représentations cinématographiques, et les imaginaires de la nation dans son rapport au reste du monde.

La transition démocratique est revisitée par le cinéma pour interroger la fulgurance des changements produits. Ce n'est pas la seule période qu'évoquent les cinéastes, ils réinvestissent différents pans de l'histoire – colonisation, guerre, division, dictatures – qu'ils reprennent en filigrane, avec des images fugaces, des métaphores ou des structures narratives incongrues, distordues ou éclatées, mises au service d'une nouvelle façon d'appréhender l'Histoire au cinéma, et le cinéma avec l'Histoire. Ces nouvelles mises en récit font écho aux propos d'Edouard Arnoldy, affirmant que « l'histoire est *une construction* dont le temps est "saturé de 'temps actuel'" », et qu'elle « apparaît comme le montage de multiples éclats du

temps¹ ». Elle n'apparaît plus explicitement, mais peut nourrir les fictions sous forme d'échos ou d'instantanés passés réinvestis par le présent.

De même, le rapport aux Coréens du Nord se trouve reconfiguré, repensé et réécrit au prisme de la relation de rivalité entretenue avec les États-Unis. Le Nord-Coréen est désormais, au même titre que le Sud, perçu comme une victime collatérale de l'impérialisme occidental. Les représentations sont par ailleurs délestées de l'anticommunisme des périodes de dictature, ce qui donne aux personnages nord-coréens davantage d'humanité et d'individualité. Elles transcrivent cependant des relations diplomatiques instables entre les deux parties, oscillant entre proximité et éloignement. Comme le souligne Patrick Maurus, les représentations du Nord se heurtent toujours à l'absence de présentation préalable, « le cinéma peine à en parler, car il lui faut montrer l'in / montrable² ».

Les imaginaires intègrent désormais le Nord comme une nation autre. Malgré les rapprochements amorcés sous la présidence de Kim Dae-jung, la politique du « rayon de soleil³ » ne prend pas, et la perspective d'une réunification s'éloigne au fil du temps. Pour pallier les empêchements dûs à l'irreprésentable, les films s'orientent davantage sur la représentation de l'espace que sur celle des personnages. La DMZ (zone démilitarisée) devient le lieu de la blessure et de l'absence que le cinéma se charge de suturer ou de combler. Elle cristallise la proximité et l'éloignement, les ressemblances et dissemblances, mais aussi l'incommunicabilité.

La transition démocratique a reconfiguré la perception que la Corée du Sud a d'elle-même, et les manières de se projeter au cinéma. Il convient d'analyser dans plusieurs œuvres de cinéastes mondialement reconnus, comme Lee Chang-dong, Park Chan-wook et Bong Joon-ho, les imaginaires que concentrent les formes de l'histoire de la Corée au cinéma. Nous choisissons des œuvres de fiction ayant eu un succès à la fois critique et commercial, aussi bien en Corée du Sud qu'en Occident : des *blockbusters*, mais aussi des œuvres du « *well-made cinema*⁴ », termes des années 2000 désignant des films bénéficiant d'un budget moindre, mais promus pour leur valeur esthétique.

¹ Edouard Arnoldy, *op. cit.*, p. 56.

² Patrick Maurus, « Le cinéma n'est pas seul. Hypothèses sociocritiques sur les cinémas coréens », *Revue Tangun*, mars 2016, <https://www.revetangun.com/post/le-cinema-n-est-pas-seul>, consulté le 14/02/2024.

³ La politique du rayon de soleil est le nom de la politique étrangère de la Corée du Sud envers la Corée du Nord de 1998 à 2008. Mise en place par Kim Dae-jung, elle a pour objectif d'apaiser les tensions avec le Nord, et donne lieu à une rencontre des deux présidents lors de deux sommets inter-coréens à Pyongyang (juin 2000 et octobre 2007).

⁴ Jinhee Choi, *The South Korean Film Renaissance. Local Hitmakers, Global Provocateurs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010, p. 146.

Comme l'observe Choi Jinhee, ces derniers revendiquent une inscription stylistique à partir de cinémas occidentaux, en se centrant sur la reprise de genres reconnus, et sur « des thèmes qui ont longtemps été associés au cinéma d'art européen¹ », par exemple les relations entre personnages ou la mise en évidence d'une portée sociale. *Memories of Murder* (Salinui Chueok, 2003) de Bong Joon-ho a été promu comme la version rurale et sud-coréenne de *Se7en* (1995) de David Fincher, tandis que le film de gangster *A Bittersweet Life* (Dalkomhan insaeng, 2005) de Kim Jee-woon est présenté comme « Melville rencontrant *Kill Bill* », ce qui « évoque l'ambiance et le style du cinéma de Melville ainsi que le niveau de violence dépeint dans le film de [Quentin] Tarantino² ».

Avec ce corpus, il s'agit d'analyser un ensemble de projections imaginaires des relations entre la Corée du Sud et le reste du monde. D'un point de vue paratextuel en effet, la promotion de ces œuvres vise l'inclusion du cinéma sud-coréen dans une histoire mondialisée du septième art, en établissant des filiations avec des œuvres connues, tout en s'en distinguant par des spécificités culturelles. Il en va de même, d'un point de vue plus général, dans le contenu d'œuvres qui affichent aussi bien une « relation d'appartenance à – et de différence avec – d'autres œuvres³ », et qui, en tant qu'elles forment des « systèmes⁴ », comme le suggère Geneviève Jolly, tendent à s'associer à d'autres systèmes filmiques, comme à s'en dissocier.

1.1. Le Spectre de la transition démocratique et les monstres inattendus de la mondialisation

Rétrospectivement, le cinéma regarde la modernisation de la Corée du Sud avec angoisse, et constate l'étendue des bouleversements occasionnés. Comme le note Choi Jinhee :

La modernité a été introduite en Corée sous des modalités conflictuelles – d'abord par le christianisme, puis par le colonialisme japonais, et enfin par la dictature militaire, qui bénéficiait du soutien implicite des États-Unis. La modernisation s'est accompagnée d'un bagage indésirable – féodalisme, colonialisme, dictature et néocolonialisme – qui a privé le pays et les individus de leur capacité d'action⁵.

¹ *Ibid.*, traduction personnelle de “themes that had long been associated with European art cinema”.

² *Ibid.*, p. 147, traduction personnelle de “Melville meets *Kill Bill*” et “encapsulates the mood and style of Melville’s cinema as well as the level of violence depicted in the [Quentin] Tarantino film”.

³ Geneviève Jolly, « Introduction », in Nathalie Bittinger, Geneviève Jolly (dir.), *Cahiers recherche*, n° 35 (*Tisser les mémoires aux fils de l'intertextualité*), *op. cit.*, p. 14.

⁴ *Ibid.*

⁵ Jinhee Choi, *op. cit.*, p. 9, traduction personnelle de “Modernity was introduced to Korea in conflicting forms – first through Christianity, then through Japanese colonialism, and finally through the military dictatorship, which was given implicit support by the United States. Modernization came with undesirable baggage - feudalism colonialism, dictatorship, and neocolonialism - depriving both the national and individual sense of agency”.

Nous avons déjà pu constater que la modernisation du pays a pu être associée à un ensemble d'importants néfastes, devenant des altérités indésirables. Elles sont principalement métaphorisées par des archétypes féminins, telles la *gisaeng* vendant son corps aux Japonais dans les films de la libération, les après *girls* des années 1950-60, ou les hôtesse des années 1970, en contrepoint de masculinités dites « en crise ».

À partir des années 2000, la transition démocratique fait l'objet d'une ambivalence similaire, passée au tamis de l'invariable dialectique entre attraction et rejet de la modernité. D'un côté, les images persistantes de la répression qui hantent les œuvres s'évertuent à souligner le coût du progrès social, et de l'autre, la société moderne est présentée comme un lieu mortifère dans lequel les individus constatent leur solitude et la déliquescence de liens familiaux et amicaux, au point de ne plus être capables de reconnaître le monde qui les entoure. Les œuvres aspirent les spectateurs vers un passé qui n'a *a priori* rien à leur offrir. Cette ambivalence est souvent prise en charge par l'intrusion de monstres, mécaniques, organiques ou humains, métaphores des dictatures passées autant que de l'Occident. Nous nous interrogerons sur les modalités d'apparition de ces images de la répression et du retour formel du passé, pour finalement analyser les critiques du système néolibéral.

1.1.1. Monstre d'acier, machine du progrès

Lee Chang-dong met en lumière les potentialités esthétiques du train pour penser la modernité à laquelle il est symboliquement associé.

Le train est symbole de modernité. Il a changé les notions de temps et de vitesse chez l'homme. La technologie moderne a inventé le cinéma, un des premiers films réalisés par les frères Lumière s'intitulait *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat*. Pour moi, cela symbolise beaucoup de choses¹.

Il invite d'abord à reconsidérer l'appréhension du monde au prisme d'espaces et de temps transformés par la vitesse. Ainsi, comme le relève Lynne Kirby, il aurait contribué à façonner le regard des futurs spectateurs de cinéma. À travers ses fenêtres s'apparentant à des écrans, le train offre en effet une inédite vision cinétique et cinématique des paysages traversés, qui se diluent subitement sous le regard d'un « passager-spectateur² », selon Lynne Kirby, et d'un « voyeur-voyageur³ », pour Paul Virilio.

¹ Lee Chang-dong, Antoine Coppola, « L'Art et le peuple. Dialogue avec Lee Chang-dong », in Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola, *Lee Chang-dong, op. cit.*, p. 101.

² Lynne Kirby emploie ce terme à de nombreuses reprises dans son ouvrage (*Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema, op. cit.*).

³ Paul Virilio emploie également ce terme tout au long de son ouvrage (*L'Horizon négatif : essai de dromoscopie, op. cit.*).

Autrefois directement confronté à la tangibilité des espaces et de ses reliefs, le voyageur ferroviaire se trouve devant les images mouvantes et fugaces de paysages avec lesquels il entretient une distance nouvelle. Marc-Emmanuel Mélon observe que « le regard du voyageur n'est plus tout à fait humain, il devient machinique », fragmenté, discontinu, tandis que l'espace semble se rétrécir, et se trouve « réduit à une simple ligne tracée entre un point de départ, un point d'arrivée et quelques stations intermédiaires¹ ». Pour lui, le train est un « instrument de destruction de l'espace² », tout comme pour Lynne Kirby, qui décrit le voyage ferroviaire comme une expérience de l'« annihilation de l'espace et du temps³ » où, comme le relève Tessa Sermet, les espaces sont simultanément réduits et étendus⁴.

Outre les modulations qu'offrent le train et le cinéma de l'espace et du temps, un autre parallèle analogique consiste dans le voyage. Le train transporte un voyeur-voyageur, ou passager-spectateur, au sens propre, dans un voyage prédéfini par un itinéraire, passant par différentes gares, tout comme le cinéma, au sens figuré, lorsqu'il transporte le spectateur par la narration et les séquences du film vers un dénouement, lui aussi prédéterminé par l'enregistrement passé des images projetées. Pour le dire avec Lynne Kirby, « machine à voir et instrument de conquête de l'espace et du temps, le train est un double mécanique du cinéma et du transport du spectateur dans la fiction, le fantasme et le rêve⁵ ».

Dans *Peppermint Candy* (2000) de Lee Chang-dong et *Memories of Murder* (2003) de Bong Joon-ho, le train se manifeste comme une présence symboliquement monstrueuse, métaphorisant la fulgurance de la modernité, et comme un moyen de traverser les espaces et les temps, en offrant des plis dans la narration par ses interactions avec le montage. Avec ses réseaux de chemins de fer qui zèbrent et dénaturent les paysages ruraux, autrefois idylliques dans le cinéma classique, il apparaît comme la charnière visuelle entre les années 1980 et 2000, entre la dictature et la démocratie, comme entre l'ancien et le moderne.

Une défiguration industrielle des paysages apparaît tout au long de *Memories of Murder*, dont l'intrigue se déroule au cours des années 1980. Bong Joon-ho y met en fiction l'enquête

¹ Marc-Emmanuel Mélon, « Le voyage en train et en images. Une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation », in François Albera, Marta Braun, André Gaudreault (dir.), *Arrêt sur image et fragmentation du temps. Cinématographie, kinétophographie, chronophotographie*, Actes du colloque de Montréal, Centre Jacques Cartier, Cinémathèque québécoise, Lausanne, Ed. Payot, coll. « Cinéma », 2002, p. 52-53.

² *Ibid.*

³ Lynne Kirby, *op. cit.*, p. 2, traduction personnelle de « *annihilation of space and time* ».

⁴ Tessa Sermet, « Le Transperceneige et Snowpiercer : figuration, sas et espaces de transit(ion) », *ReS Futurae. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, novembre 2019, p. 4.

⁵ Lynne Kirby, *op. cit.*, p. 2, traduction personnelle de « *As a machine of vision and an instrument for conquering space and time, the train is a mechanical double for the cinema and for the transport of the spectator into fiction, fantasy and dream* ».

portant sur une série de meurtres célèbres, dans la ville de Hwaseong, entre 1986 et 1994, et restée irrésolue jusqu'en 2020. Le film est davantage un prétexte pour mettre en scène la froideur de l'époque, au moyen d'une désaturation colorimétrique et de tons ternes et bleutés. La laideur de cette période de transition transparait dans des paysages ruraux traversés par une voie ferrée omniprésente, qui résonne avec la présence menaçante d'un immense complexe industriel dont la verticalité tranche avec l'horizontalité des rizières au milieu desquelles il semble avoir poussé (Figure 205).



Figure 205 : En plus des chemins de fer, un unique complexe industriel hante le film.

Tout est mis en œuvre pour dresser le portrait d'une modernisation inachevée et menaçante, et qui joue un rôle dans la fiction. Elle anime la dynamique de rivalité du duo que forment les inspecteurs Park et Seo : le premier, qui a passé sa vie à la campagne, travaille à l'instinct, tandis que le second, dépêché par la capitale, procède par de méticuleuses déductions. La dichotomie entre « flic des villes » et « flic des champs » s'amointrit au fil de l'intrigue, l'inspecteur Seo étant contaminé par l'atmosphère morbide que crée l'impasse de l'enquête – incertitude d'une époque que transcrivent les paysages hybrides¹. De même, alors qu'ils tiennent le coupable idéal, les enquêteurs sont paralysés par l'absence de preuve que seuls des tests A.D.N. pourraient fournir, mais cette technologie qui n'existe pas encore en Corée les contraint d'envoyer les échantillons aux États-Unis, ce qui ralentit l'enquête.

Memories of Murder porte un regard ambivalent sur la modernisation en cours que le film présente comme souhaitable, mais qui se manifeste esthétiquement comme intrusive. L'historien Alain Delissen décrit ce sentiment d'intrusion dans « Busan-Séoul et retours : le train emballé de la longue modernité », évoquant la présence du train dans les paysages de Corée : « À l'assaut de ses montagnes, la roideur métallique des rails démolit les utopies tranquilles de vies heureuses, abritées des forces du monde dans le doux repli des vallées

¹ Bong Joon-ho avait apparemment filmé le suicide du personnage, mais s'est ravisé au montage, estimant que la folie était déjà suffisamment retranscrite dans une séquence au cours de laquelle il frappe le principal suspect.

perdues¹ ». L'imaginaire d'un monde rural en pleine mutation se manifeste dans la démolition des paysages naturels que le cinéaste cherche à mettre en avant.

Dans le film documentaire *Memories, retour sur les lieux du crime* (2017) de Jésus Castro-Ortega, Bong Joon-ho explique que l'équipe de tournage a dû se déplacer aux quatre coins du pays pour filmer des paysages relativement épargnés par l'urbanisation, et dans le *making-of* de *Memories of Murder*, le chef opérateur du son, Choi Tae-young, raconte que le réalisateur lui a demandé de produire « un son puissant et industriel qui contrasterait avec l'atmosphère paisible de la campagne », pour accompagner la première apparition du suspect principal. La dimension industrielle est donc sciemment associée au danger et à la mort.

La présence du train est pour la première fois mise en avant lorsque l'inspecteur Park tente de faire inculper à tort Gwang-ho, un homme mentalement handicapé, en fabriquant une fausse preuve pour clore l'enquête plus vite. Armé d'un appareil photographique et d'une chaussure de l'intéressé, il appose une empreinte de pas dans le sol boueux qu'il photographie pour l'ajouter à la liste de preuves. À l'instant où la photographie est prise, le son d'un train envahit la bande sonore, et un plan de demi-ensemble remplace le plan rapproché sur l'inspecteur pour le cadrer avec le véhicule, qui traverse le cadre de part en part à toute vitesse (Figure 206). Le plan saisit l'intégralité de la traversée, comme pour souligner son importance.



Figure 206 : Le flash de l'appareil photo déclenche le *cut*, qui permet de montrer un train traverser le cadre de part en part.

La signification du plan est révélée lorsque Gwang-ho est percuté par un train. La photographie préfigure la mort, par métonymie avec l'empreinte de pas marquée à l'aide de sa chaussure. La séquence dans laquelle l'inévitable se produit débute en outre avec le passage d'un autre train qui souligne le destin funeste du personnage : au début de la course-poursuite, Gwang-ho passe sous un pont sur lequel déferle un train. Sa mort, quelques minutes plus tard,

¹ Alain Delissen, « Busan-Séoul et retours : le train emballé de la longue modernité », *Critique*, n° 848-849, janvier 2018, p. 53.

est brutale et presque inattendue, car rien dans la bande-son ne laissait deviner qu'un nouveau train arrivait, tandis que, l'instant suivant, il l'accapare avec l'image qu'il dévaste (Figure 207).



Figure 207 : À gauche : le train passe sur le pont, au-dessus de Gwang-ho ; à droite : le train accapare le cadre derrière l'inspecteur Park, qui vient d'être témoin de l'accident.

Enfin, c'est sur une voie ferrée que l'enquête s'achève pour demeurer irrésolue. Alors que l'inspecteur Seo, qui a commencé à sombrer dans la folie, s'acharne à mains nues sur le principal suspect, l'inspecteur Park surgit avec les résultats des tests A.D.N. qui viennent, contre toute attente, innocenter l'homme dont la culpabilité semblait avérée. N'ayant plus d'autres moyens, les deux policiers s'obstinent à le faire avouer, jusqu'au moment où un train surgit de nulle part, les forçant à s'écarter de part et d'autre de la voie, et mettant fin à la confrontation. Un plan montre les documents du test A.D.N. s'envoler et être déchiquetés par les roues du véhicule, tandis que le suspect profite de l'occasion pour s'enfuir. Le train a emporté avec lui le mystère non résolu, en détruisant sur son passage le dernier témoignage de l'enquête. Si l'on se réfère au *storyboard* du film, il semble que Bong Joon-ho avait initialement prévu de clôturer la séquence par un plan filmé depuis le train : la dernière vignette indique « point de vue du train », comme si le cinéaste avait eu l'intention de personnifier le mal à travers celui-ci.

Le train est en effet présenté comme un monstre métallique, et un instrument de destruction et de mort. Dans l'ouvrage *Memories of Murder, l'enquête*, Stéphane Du Mesnildot associe plusieurs fois la voie ferrée du film aux ténèbres¹. Le symbole du progrès, ou « l'instrument d'émancipation pour l'Humanité² » que décrit Livio Belloï, est présenté dans une version négative, celle d'une « machine meurtrière, écrasant, balayant tout sur son

¹ « Perdu sur la voie ferrée, il se fait faucher par un train sous le regard impuissant de Park aspergé du sang du jeune homme. L'unique témoin des meurtres disparaît, les ténèbres se referment encore une fois » (Stéphane Du Mesnildot, *Memories of Murder l'enquête*, Paris, La Rabbia, 2018, p. 126), « Le tunnel se trouve en bas de l'immeuble où loge le suspect. Après la découverte du cadavre de l'adolescente, Seo fonce directement dans la chambre de Park Hyeon-gyu. D'un coup de pied, il semble le propulser sur la voie ferrée. [...] Les deux hommes se battent devant cette bouche de ténèbres prête à les aspirer » (*ibid.*, p. 134).

² Livio Belloï, « La perception ferroviaire », *op. cit.*, p. 72-73.

passage, de son inéluctable mouvement¹ ». Aberrante et monstrueuse, sa présence rappelle celle du tueur, qui ne sort que pour tuer, provoque un grand fracas, mais demeure insaisissable. Jean-Christophe Ferrari écrit que, dans le film, « la nature aime à se voiler. Peut-être parce qu'elle est habitée, comme les corps disloqués des femmes violées, par le souffle de la mort² ». La défiguration de paysages naturels rendus monstrueux résonne avec l'horreur des meurtres en série, et le train participe à la représentation de cette époque de ténèbres qui précède la démocratie.

Cette brutalité associée au train est également présente lors du suicide de Yong-ho, dans *Peppermint Candy*. Toutefois, Lee Chang-dong y conçoit le train dans une dimension plus cinématographique. Comme nous l'avons évoqué, l'intrigue remonte progressivement la vie de Yong-ho à travers sept épisodes clés, partant de 1999 pour revenir au printemps de Séoul en 1979. Chaque épisode est entrecoupé par un *travelling* arrière rembobiné sur des rails, comme si la caméra était fixée à l'arrière d'un train à reculons, et l'image donne l'impression que le train avance, alors qu'en réalité le montage le fait reculer – ces plans invitent littéralement à *progresser dans le passé*.

Le récit est encore un prétexte pour traiter de la sombre période qu'a été la transition démocratique, à travers un voyage ferroviaire vers l'au-delà. Dans ces plans sur les rails qui font office d'ellipses narratives inversées, le train transporte le spectateur vers un épisode à chaque fois antérieur de la vie du protagoniste. Le véhicule n'est pas visible, et semble fusionner avec la caméra, tandis que les rails renvoient par analogie à des rails de *travelling*, mais rappellent aussi le double destin mortifère de Yong-ho, qui se laisse percuter par le monstre d'acier au début du film, et dont la fin révèle que le crime a été commis sur une voie ferrée. En outre, un train passe dans chaque épisode, comme pour rappeler le crime à Yong-ho, et le suicide au spectateur.

Il convoque simultanément le passé et l'avenir du protagoniste, et teinte sa trajectoire d'une dimension funeste, à la fois symptôme du passé et signe de fatalité. Sa tragique omniprésence imprègne l'ensemble du film d'une atmosphère sombre et mortifère. À travers les *travellings* sporadiques qui ponctuent l'intrigue, le monstre d'acier va jusqu'à s'emparer par effraction du regard du spectateur, auquel il impose son point de vue dès la séquence d'exposition. La mort de Yong-ho est en effet filmée depuis le « point de vue du train » (Figure 208), qui ne cesse de rappeler que le temps de Yong-ho est compté.

¹ *Ibid.*

² « *Memories of Murder*. L'autre côté d'un souvenir obscur », *Positif*, n° 520, juin 2004, p. 34.



Figure 208 : *Peppermint Candy*, la mort de Yong-ho, vue par le train.

Le train est encore intimement lié à la mort ; il transporte le spectateur vers les années 1980, après lui avoir imposé de regarder la mort et le désespoir en face, et transporte Yong-ho vers l'au-delà, faisant défiler sa vie devant les yeux de tous, au moment fatidique. Dans ces conditions, seul le malheur peut imprégner le passé déroulé en une traversée malheureuse de la transition démocratique. Le premier plan est annonciateur d'un tel voyage, comme nous l'avons analysé. Filmée du point de vue du train, l'image se rapproche de la lumière au bout d'un tunnel (Figure 179).

À l'instar du train, le tunnel est une invitation à voyager vers un autre monde. Par métonymie, il relie deux blocs d'espace-temps distincts – on entre à un point A à un instant t , on ressort à un point B à un instant t' . Comme la voie ferrée, le tunnel achève d'annihiler l'espace et le temps, dans la mesure où il consiste littéralement en une trouée dans le paysage pour s'y frayer un raccourci. Pour le passager, englouti par l'obscurité, le monde extérieur disparaît, et réciproquement, vu depuis l'extérieur, le voyageur disparaît brièvement du monde avant de peut-être réapparaître de l'autre côté de la galerie – dans un autre lieu, à un autre moment.

Dans les deux films, les tunnels que traversent les trains participent à la mise en scène du temps. Les deux réalisateurs font de ces trouées obscures, des interstices situés hors du monde, des raccourcis entre deux blocs d'espace-temps, suivant un principe similaire à celui de l'ellipse, mais en enveloppant le déroulement intermédiaire dans des métaphores – celle de l'au-delà dans le cas de *Peppermint Candy*, celle des ténèbres pour *Memories of Murder*.

Dans le film de Bong Joon-ho, c'est à l'orée d'un immense tunnel sombre – une sorte d'abysse sans fond – qu'a lieu l'affrontement final avec le principal suspect, qui profite du passage d'un train pour s'y engouffrer. Alors qu'il s'enfonce de plus en plus profondément dans les abysses, ses vêtements noirs se fondent dans l'obscurité, si bien que sa silhouette est de plus en plus difficile à distinguer (Figure 209). Il finit par disparaître de l'espace-temps diégétique, englouti par les ténèbres de cette époque.

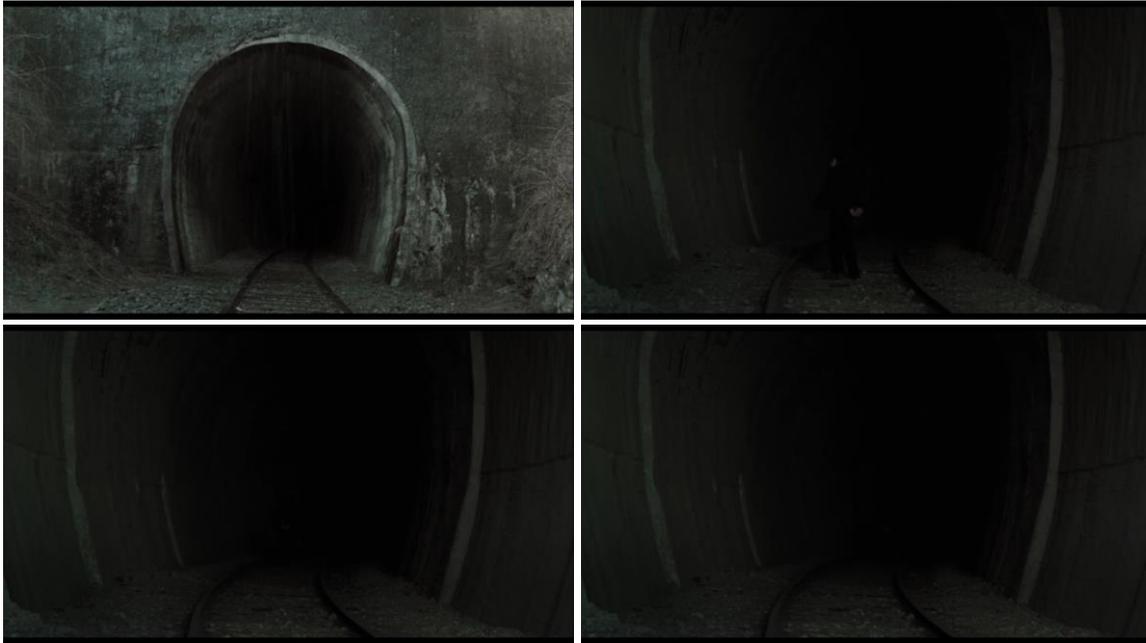


Figure 209 : Les ténèbres du tunnel engloutissent le souvenir des meurtres.

La séquence suivante se déroule en 2003, et montre l'inspecteur Park, reconverti en commercial, s'arrêtant devant le lieu où avait été retrouvée la première victime de la série de meurtres : un canal d'irrigation formant un petit tunnel dans un fossé. Toute la scène ressemble à la séquence d'exposition du film, avec la même colorimétrie jaune et saturée, et est bien plus chaleureuse que pendant le reste du film, pour présenter l'époque de la transition démocratique comme une longue parenthèse sombre, froide et pluvieuse. L'inspecteur Park est à l'arrière d'un véhicule – un tracteur au début, une voiture de fonction à la fin –, passe sur la même route, s'arrête sur le lieu du crime et y rencontre un enfant. Comme par le passé, il s'arrête près de la buse, et apparaît un plan similaire à celui du début, qui semble réunir par analogie le commencement et la fin de l'intrigue, le passé et le présent (Figure 210).

Comme pour illustrer le titre du film, les *souvenirs du meurtre* persistent dans l'esprit de Park, l'amenant à retourner sur les lieux, et à scruter ce mystérieux interstice, comme il l'avait fait en 1986. Le cadrage laisse supposer qu'un cadavre s'y trouvera à nouveau, mais il n'y a rien. Le personnage s'attendait à voir le passé resurgir dans la buse de béton, mais seul le vide lui répond. Il apprend par une fillette qu'un autre homme est récemment venu à cet endroit, et qu'il a, lui aussi, regardé à travers le tunnel pour « se souvenir de ce qu'il avait fait ici », rapporte-t-elle, comme s'il avait tenté d'entrevoir le passé dans ce fragment de ténèbres.



Figure 210 : 1986 et 2003.

Bien que notre analyse soit loin d'être exhaustive¹, la présence menaçante du train comme symbole mortifère de la transition démocratique s'inscrit dans un imaginaire de la modernité qui traverse l'ensemble du cinéma coréen. Nous avons évoqué les pensées suicidaires de Mme Choi devant une voie ferrée dans *Madame Freedom* (1956, Han Hyeong-mo), ou celles de l'époux de Hye-gyeong dans *Jusqu'à ce que cette vie s'achève* (1961, Shin Sang-ok), qui hantent l'héroïne par le hurlement d'un train qui s'immisce dans ses pensées, lorsqu'elle s'apprête à le tromper. Nous pourrions également évoquer *Les Gens des bidonvilles* (*Kkobangdongne salamdeul*, 1982) de Bae Chang-ho, où le resurgissement d'un passé douloureux s'accompagne systématiquement de la présence visuelle et / ou sonore d'un train. Le véhicule est mis au service de quantité de représentations d'une société fluctuant entre son passé et son avenir, mais également entre l'extérieur et l'intérieur – le cocon et l'intrusion.

Comme l'affirment Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, les chemins de fer renvoient à un traumatisme plus lointain :

Construites et mises en service par les Japonais comme moyen d'intrusion et d'exploitation de 1899 à 1945, les voies ferrées coréennes ont non seulement facilité l'invasion politique, militaire et économique

¹ Nous avons eu l'occasion de mener une étude plus poussée du train dans « Le Train dans le cinéma coréen contemporain : figurations modernes du déplacement temporel », in Daphnée Guerdin (dir.), *Images coréennes contemporaines. Résurgence et survivance du passé*, à paraître. Nous y évoquons d'autres métaphores prises en charge par le train, telles que la société de classe, et l'intrusion du système capitaliste dans une société néoconfucianiste dans *Snowpiercer : Le Transperceneige* (2013) de Bong Joon-ho et *Dernier train pour Busan* (2016) de Yeon Sang-ho.

de l'empire, mais sont également devenues le théâtre de conflits entre les forces coloniales et leurs sujets coréens¹.

Le train se charge d'une dimension intrusive et invasive, parce qu'il caractérise le contexte d'apparition du cinéma sous l'empire japonais. Il n'a cessé d'associer l'image de ce véhicule à différents conflits entre des forces extérieures indésirables, et la mélancolie d'un passé idyllique voué à disparaître. *Peppermint Candy* et *Memories of Murder* transportent vers cette même ruralité déjà teintée par la mort, et montrent une société dont la survie dépend – à contrecœur – de l'extérieur.

Ce sont finalement les matières d'une industrialisation présentée comme nécessaire pour une ouverture sur le monde – le béton des tunnels, l'acier des trains et des complexes industriels – qui sont employées pour superposer à la transition démocratique une laideur et une monstruosité faisant écho aux horreurs vécues par les personnages en ces temps troublés. Bien qu'individuels, leurs malheurs croisent les affres d'une histoire commune, seulement présente de manière fugace, mais dont la prégnance témoigne de son enracinement.

1.1.2. Monstres organiques et mutations de la répression

Le Massacre de Gwangju, qui marque le début de cette transition, et l'absence de réaction des États-Unis entraîne un rejet. Le mal venant de l'intérieur, un bouc-émissaire extérieur était probablement le bienvenu, c'est ce que laissent supposer des œuvres des années 2000, suggérant d'indirects liens entre la répression gouvernementale des années 1980, et le sélectif interventionnisme américain. Dans *Peppermint Candy*, Chung Hye-seung et David Scott Diffrient remarquent que « Lee Chang-dong "décolonialise" le système narratif du langage cinématographique hollywoodien dominant, remettant audacieusement en question la linéarité [...] chronologique typique du cinéma grand public par une temporalité fragmentée et régressive² ». En allant à rebours du modèle américain, et en faisant retour vers une Corée rurale immaculée, il emprunte la voie d'une désaméricanisation en même temps qu'il efface imaginativement l'existence de la dictature.

¹ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, "Forgetting to Remember, Remembering to Forget", in Frances Gateward (dir.), *op. cit.*, p. 127-28, traduction personnelle de "Constructed and operated by the Japanese as a medium of intrusion and exploitation from 1899 to 1945, Korean railroads not only facilitated the empire's political, military, and economic invasion but also became a site of conflicts between the colonial forces and their Korean subjects".

² *Ibid.*, p. 118, traduction personnelle de "Lee Chang-dong 'decolonizes' the narrational system from dominant Hollywood film language, audaciously challenging the [...] forward-moving linearity typical of mainstream cinema with fragmented, regressive temporality".

Dans *The Host* (*Gwoemul*, 2006), Bong Joon-ho offre des parallèles plus explicites et bien plus virulents à l'encontre de l'américanisation de la société. Le film met en scène des Coréens terrorisés par une créature amphibienne mutante, ayant élu domicile dans les égouts de Séoul, et dont elle ne sort que pour enlever des humains qu'elle dévore ou stocke dans son antre. Lorsqu'elle kidnappe Park Hyun-seo, une jeune fille de treize ans, toute sa famille se lance à sa poursuite, affrontant médecins, scientifiques, policiers et militaires pour enlever la jeune fille des griffes du monstre. Ceux-ci, persuadés que la créature est porteuse d'un virus mortel, ont fermé l'accès au fleuve Han.

Le postulat de l'intrigue repose sur un fait divers : au cours de l'année 2000, Albert McFarland, un Américain en charge de la morgue dans une base de Séoul, a ordonné à des employés coréens de déverser de grandes quantités de formaldéhyde dans le fleuve Han. La séquence d'exposition montre un scientifique américain sommant un scientifique coréen de jeter d'importantes quantités de ce produit dans un évier. Le second proteste – mollement –, affirmant que ces canalisations débouchent dans le fleuve Han, mais l'Américain fait abstraction de l'information et persiste, ce qui donne naissance au monstre.

Memories of Murder se clôturait avec l'inspecteur Park scrutant l'intérieur d'un canal d'irrigation, s'attendant à voir resurgir le cadavre trouvé vingt ans plus tôt ; c'est peut-être la créature de *The Host* qu'il guettait à l'entrée des égouts. Au monstre d'acier succède un monstre organique, lui aussi métaphorique d'une société hybride. Né dans l'environnement froid et poissonneux d'un tunnel souterrain ou d'une canalisation – espace transitoire d'un état du monde à l'autre –, il se tenait prêt à remonter à la surface pour faire surgir aux yeux de tous les dérives de l'américanisation de la Corée.

Comme l'affirme la chercheuse Koo Moduk dans l'article « Intrigues en sous-sol », les souterrains chez Bong Joon-ho sont « le lieu d'où surgit l'inhumanité de l'humain, où se cachent les choses que la société ne veut ni voir ni montrer¹ ». Le fait que les monstres finissent toujours par faire surface dans ses films traduit le nécessaire retour de ce que la société refoule, car, comme le rappelle Sophie Lécole Solnychkine en prenant appui sur Saint Augustin dans *La Cité de Dieu*, « le monstre désigne ce qui en lui se montre : les *monstra* tirent leur nom de *monstrare*, “car ils montrent quelque chose en le signifiant”² ».

Que montre la créature de *The Host* ? D'un point de vue physiologique, elle montre une société monstrueuse en raison d'une hybridation inachevée ou inégalement proportionnée ;

¹ Moduk Koo, « Intrigues en sous-sol », *Éclipses*, *op. cit.*, p. 58.

² Sophie Lécole Solnychkine, « Une lecture matérialogique », *ibid.*, p. 144.

d'un point de vue comportemental, elle suggère un pays dévoré par la puissance américaine. Ce monstre hybride et grotesque permet à Bong Joon-ho de personnifier une société malade, dévorée par des influences extérieures et rongée de l'intérieur par un passé historique qui ne passe pas dans les mémoires. Peter Y. Paik relève que le monstre a « une apparence bizarre et malformée », avec les caractéristiques « d'un poisson, d'une salamandre, d'un têtard et d'un mollusque [...] en une seule entité grotesque¹ ». Elle dispose de pattes avant trop courtes dont elle ne se sert jamais, comme si la créature n'était ni finie ni adaptée à l'environnement, et le chercheur ajoute que « ses minuscules pattes arrières et son arrière-train sont bordés d'une profusion bizarre de nageoires, ce qui sous-entend que son corps est encore en cours de transformation² ». Il cite les propos du réalisateur qui affirme que la créature « a un corps malformé et asymétrique, ce qui fait qu'elle souffre tout le temps³ », suggérant que son mal-être s'exprime dans son apparence physique, et entre en résonance avec la société qu'elle métaphorise.

Si l'on en croit Peter Y. Paik, l'incubation du monstre remonte au début de la Guerre froide, lors de l'alliance conclue entre les États-Unis et la Corée du Sud contre la menace communiste⁴. Cependant, pour Christina Klein, le discours sur les relations qu'entretiennent les deux pays est plus complexe : « c'est l'assistant coréen, et non le patron américain de la morgue, qui crée le monstre⁵ ». L'assistant n'a que faiblement protesté aux consignes absurdes de son supérieur – qui juge le formaldéhyde impur uniquement parce qu'il y a de la poussière sur les flacons fermés. Christina Klein y perçoit la critique d'une soumission coréenne à la puissance américaine, et relève qu'un refus de la soumission s'inscrit à même la forme générique du film de monstre que Bong Joon-ho subvertit en en déjouant les codes.

Rapportant les propos du cinéaste, elle constate qu'il associe ce type de film à Hollywood, bien qu'il évoque l'existence de la série japonaise *Godzilla*, mais « minimise le rôle de l'ancien dirigeant colonial de la Corée dans le développement du genre [...] afin

¹ Peter Y. Paik, “*The Host* (2006) Life in Excess”, in Sangjoon Lee (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, op. cit., p. 424, traduction personnelle de “a freakish and malformed appearance” et “of a fish, salamander, tadpole, and mollusk [...] into a single grotesque entity”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “Its tiny rear legs and hindquarters are lined with a freakish profusion of fins, which imply that its body is still undergoing a process of transformation”.

³ Peter Y. Paik semble hélas avoir perdu la référence exacte de l'entretien. Voir *Ibid.*, p. 433, traduction personnelle de “has a malformed, asymmetrical body, so it feels pain all the time”.

⁴ *Ibid.*, p. 425-26.

⁵ Christina Klein, “Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho”, *American Quarterly*, n° 60, 2008, p. 890, traduction personnelle de “It is the Korean assistant, and not the morgue boss, who creates the monster”.

d'affilier son film plus étroitement à Hollywood¹ ». En dépit de cette revendication, la chercheuse relève que Bong Joon-ho déjoue à de nombreuses reprises les attentes liées au film de monstre. Elle mentionne le choix de montrer immédiatement la créature, ou de faire mourir l'enfant à la fin du film – chose unimaginable dans le cinéma hollywoodien. Les souffrances de la créature difforme sont symptomatiques d'une tension entre soumission et insoumission à la présence néocoloniale. Elle constitue, comme l'analyse Sophie Lécole Solnychkine, « une formulation plastique imageant la société coréenne aux prises avec les mutations que lui imposent la globalisation, telle que l'observe le cinéaste² ».

Ce refus des conventions américaines est également illustré lors de l'enlèvement de Hyun-seo par la créature, où s'immiscent deux plans rappelant la fin du film *L'Invasion des profanateurs* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1978) de Philip Kaufman. Lors de l'assaut de la créature, Gang-doo et Hyun-seo fuient mais trébuchent, et le père s'empresse d'attraper la main de sa fille pour poursuivre leur course, mais s'aperçoit qu'il s'est saisi de la main d'une autre fillette, et que Hyun-seo est restée à la merci du monstre. Alors que la créature s'apprête à enlever Hyun-seo, Gang-doo, pétrifié, ne parvient qu'à regarder, la bouche ouverte et le doigt pointé sur cette scène d'horreur (Figure 211). La musique extra-diégétique qui accompagnait la poursuite s'interrompt comme pour souligner ce geste suspendu.



Figure 211 : Le cri muet de Gang-doo et le cri glaçant de Matthew Benell.

¹ *Ibid.*, p. 886, traduction personnelle de “minimizes the role of Korea’s former colonial ruler in the development of the [...] genre, so as to affiliate his film more closely with Hollywood”.

² Sophie Lécole Solnychkine, *op. cit.*, p. 145.

Ce cri muet renvoie par analogie au cri glaçant de Matthew Benell, dans *L'Invasion des profanateurs* de Philip Kaufman, qui signale l'échec de l'humanité face à une menace extra-terrestre, venue remplacer les humains par des doubles pendant leur sommeil. Dans l'intrigue, il s'agit d'un cri de ralliement, signalant aux semblables situés à proximité la présence d'êtres humains n'ayant pas encore été remplacés par des copies. Alors que Nancy, qui a résisté à la transformation, aperçoit Matthew, elle lui fait signe, et lorsque celui-ci se met à crier, l'on comprend qu'il s'est fait prendre, et que Nancy va subir le même sort.

La référence est éloquent, dans la mesure où ce film est un *remake* de *L'Invasion des profanateurs de sépultures* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) de Don Siegel, lui-même adapté du roman *L'Invasion des profanateurs* (*Invasion of the Body Snatchers*, 1955) de Jack Finney. Il fera l'objet de *remakes* plus ou moins officiels, dont un d'Abel Ferrara, *Body Snatchers*, en 1993. Chacune des adaptations offre une actualisation entrant en résonance avec le contexte qui la voit naître. La version de Don Siegel met en scène l'angoisse de l'invasion communiste, celle de Philip Kaufman, la défiance du peuple à l'égard des institutions et du gouvernement – suite au scandale du Watergate –, ainsi qu'une critique de la société de consommation, et celle d'Abel Ferrara, située près d'un camp militaire, suggère l'angoisse d'une société sécuritaire et militarisée. Chaque film trace les orientations d'un imaginaire américain dont les angoisses ont contaminé la Corée du Sud – Guerre froide et anticommunisme, consumérisme, société militarisée par l'occupation américaine et angoisse d'une invasion du Nord.

Le principe des *Body Snatchers* repose sur une critique du conformisme vis-à-vis d'un modèle dominant auquel les extra-terrestres veulent soumettre l'humanité. Il transcrit également, à partir des années 1970, un sentiment d'angoisse lié à l'urbanisation, ainsi qu'à la perte d'identité et d'individualité des êtres humains, noyés sous les injonctions d'un paradigme dominant et déshumanisant, auquel les survivants opposent une résistance métaphorique. Ces monstres à visages humains trouvent un écho dans *The Host*, où la déshumanisation des institutions est dénoncée, et où, comme le relève Adrien Gombeaud, les membres de la famille Park « sont plus activement recherchés et chassés que le monstre lui-même¹ ». Avec cette référence à une œuvre de science fiction américaine, travaillée par un chaînage continu, Bong Joon-ho s'inscrit dans une lignée qu'il décide de rompre en refusant de se conformer à des conventions qu'il retourne contre l'américanisation.

¹ Adrien Gombeaud, « *The Host* : un film à quatre queues », *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 16.

La créature mutante et hybride est une incarnation visuelle du métissage et des détournements de genres qui imprègnent le film. Lors de plusieurs entretiens, Bong Joon-ho confie entretenir une relation ambivalente, entre amour et haine, avec le cinéma de genre américain¹, ce que transcrit la rupture avec les conventions. Ainsi, le choix de montrer la créature dès le début du film, et en plein jour, permet de privilégier une vision anthropomorphe de la créature plutôt que celle d'une menace invisible.

L'hybridation non désirée avec l'Occident s'observe encore dans le comportement du monstre qui engloutit des quantités phénoménales d'êtres humains, et ne semble jamais rassasié, offrant la métaphore d'une société de consommation incapable de satisfaire les désirs créés par le capitalisme. La créature consomme compulsivement et à vide la société coréenne néocapitaliste, par ailleurs issue de la politique interventionniste américaine.

Christina Klein remarque cependant que les dysfonctionnements évoqués concernent aussi la société coréenne. Elle mentionne le statut de la famille Park, « socialement et économiquement marginale, qui n'a pas bénéficié du miracle économique vanté par le pays² », et qui permet au cinéaste d'en montrer une autre facette. Il faut aussi remarquer la présence spectrale des images de la répression, et en particulier de Gwangju, qui tissent des liens sensibles entre les dictatures internes de la Corée, et la responsabilité des Américains dans l'avènement d'un capitalisme favorisant les inégalités sociales.

Déjà présent en filigrane dans *Memories of Murder* à travers la violence des interrogatoires menés par les policiers, et d'anecdotiques images de répression des manifestations, le spectre de Gwangju se présente dans *The Host* sous la forme d'un palimpseste visant à réécrire une histoire de l'événement, dans laquelle les Américains jouent un rôle antagoniste plus actif. Raphaël Jaudon pointe en effet de nombreuses similarités visuelles entre le premier assaut du monstre, et les images du Massacre de Gwangju – notamment celles du film de Jang Sun-woo, *A Petal*.

Il décrit une séquence dans laquelle le monstre, chargeant la foule, évoque la brutalité des troupes militaires de l'époque, et un passage au cours duquel Gang-du se trouve coincé entre deux camions rappelant les rangées de bus de Gwangju (Figure 212). Il compare ensuite

¹ « [...] j'aime les films de genre autant que je les hais. C'est une relation paradoxale que j'entretiens depuis toujours avec ce cinéma » (Bong Joon-ho, in Robin Gatto, « Bong Joon-ho : à la recherche du jamais vu », *L'Écran Fantastique*, n° 270, novembre 2006, p. 30) ; « J'ai à la fois de l'amour et du mépris pour le cinéma américain de genre » (Bong Joon-ho in Lorenzo Codelli, Hubert Niogret, « Entretiens avec Bong Joon-ho », *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 19).

² Christina Klein, *op. cit.*, p. 885, traduction personnelle de “socially and economically marginal [...], which has not benefited from the country's vaunted economic miracle”.

l'enlèvement de Hyun-seo avec la séparation entre la fillette et la mère de *A Petal*, dans une course effrénée pour la survie, et au terme de laquelle un groupe se forme pour partir à sa recherche. Il analyse les disparitions des deux fillettes comme symboliques d'« une caractéristique commune des dictatures », où « lorsqu'ils sont arrêtés par la police, les opposants politiques ne sont ni morts ni vivants, mais disparaissent¹ », le vide entraînant alors l'impossibilité de faire le deuil, et créant une spectralité continuant de hanter la mémoire.



Figure 212 : Une rangée de camions qui rappelle la rangée de bus.

L'analogie entre les deux œuvres est également visuelle. Raphaël Jaudon affirme que, dans les deux films, l'accent est mis sur la main de l'enfant que le parent tient, puis lâche pendant la course. Les deux représentations usent du ralenti pour créer une tension dramatique, en s'attardant sur l'expression effarée du parent s'apercevant que l'enfant est restée en arrière (Figure 213). Pour le chercheur, « la violence militaire est [...] personnifiée sous les traits de la créature visqueuse² », et cette représentation se substitue à « l'image manquante de l'ennemi³ » de ce fragment d'histoire.

Notons toutefois que cette image manquante est dûment complétée avec un antagonisme américain qui n'apparaît pas dans les représentations antérieures de Gwangju. La créature est en effet moins présente à l'image que ne le sont des institutions qui semblent téléguidées par les décisions américaines, et sont présentées comme incompetentes. Très vite, les médias annoncent la présence d'un virus que transporterait la créature, et placent en quarantaine toutes les personnes susceptibles d'avoir été en contact avec elle. La quête de la famille Park – défier le monstre et sauver Hyun-seo – est alors constamment entravée par les autorités,

¹ Raphaël Jaudon, "Spectres of insurrection in Bong Joon-ho's cinema", in Mario-Paul Martinez, Fran Mateu (dir.), *Melted Reality. New proposals from the Fantastic Aesthetics*, Association of Development and Dissemination of the Fantastic Gender "Black Unicorn", 2020, p. 100, traduction personnelle de "a common feature of dictatorship eras" et "when caught by the police, political opponents are neither dead or alive, but disappeared".

² *Ibid.*, p. 101, traduction personnelle de "military violence is now personified under the traits of a slimy creature".

³ *Ibid.*, p. 103, traduction personnelle de "missing image of the enemy".

comme le relève Peter Y. Paik : « La représentation des autorités dans *The Host*, qu’il s’agisse de l’armée américaine ou de la police sud-coréenne, est catégoriquement négative », elles sont montrées comme « indifférentes aux habitants de la ville, mais se révèlent également activement hostiles à la famille Park et à ses efforts pour sauver son plus jeune membre¹ ».



Figure 213 : Deux courses effrénées se soldant par une chute puis une expression d’effroi filmée au ralenti.

Tout au long du film, les médias et institutions occupent une place prépondérante, et semblent incapables de fournir des explications au public. Chaque information est filtrée par la politique interventionniste américaine, et la mise en scène des séquences médiatiques consiste davantage à promouvoir la tutelle qu’à informer sur l’avancée de la situation. Cela se perçoit également dans la différence de traitement entre Gang-du et le soldat américain, qu’il a pourtant aidé à affronter la créature. Dans les médias, l’Américain est présenté comme un héros, tandis que Gang-du et sa famille sont traités comme des criminels. Le premier meurt d’une infection que les autorités attribuent au virus contracté au contact de la créature – on apprend pourtant par la suite que le virus est une invention des autorités américaines –, tandis que le second a fui l’hôpital pour secourir Hyun-seo.

En mettant ironiquement l’accent sur ce décalage, Bong Joon-ho met en cause l’imaginaire du sauveur américain qu’évoque Shelley Sang-hee Lee, lorsqu’elle aborde la question des relations entre les États-Unis et l’Asie au début de la Guerre froide, « imprégnées

¹ Peter Y. Paik, *op. cit.*, p. 425, traduction personnelle de “The depiction of the authorities in *The Host*, both the U.S. military and the South Korean police, is emphatically negative” et “as being indifferent to the residents of the city, but they also prove to be actively hostile to the Pak family and its efforts to save its youngest member”.

des métaphores d'une Amérique masculine héroïque sauvant une Asie consentante et soumise¹ ». Le soldat américain renvoie à cet imaginaire passé, et offre un contrepoint viril au personnage de Gang-du, présenté comme immature et infantile, voire parfois mentalement attardé.

À cet égard, Kim Kyung-hyun rappelle que « pour une nation qui a subi plusieurs traumatismes historiques au cours du vingtième siècle, l'émascation était une condition normale plutôt qu'aberrante² » au cinéma. L'on se souvient effectivement des nombreuses métaphores d'une destitution souveraine passant par le prisme de personnages masculins implicitement dépossédés de leur virilité – époux trompés, pères dépassés –, mais également par une propension à traiter la femme coréenne comme un bien national, et dont les relations généralement forcées avec des étrangers – par le viol ou la prostitution – concentrent les angoisses d'un manque masculin coréen. Or, comme nous l'analyserons lors de la section suivante, le film est aussi l'occasion de développer et d'affirmer l'image alternative d'une masculinité coréenne, libérée du modèle héroïque américain, au terme de sa trajectoire.

D'autres rancœurs historiques surgissent par le prisme de l'agent jaune, le composant chimique que les Américains mettent en place pour éradiquer la créature et le virus mortel qu'elle transporte. Il fait ironiquement référence à l'agent orange, utilisé au cours de la guerre du Vietnam pour détruire la végétation qui permettait à l'ennemi de se cacher, mais également leurs cultures agricoles. Les personnes ayant été exposées à cette substance connaissent de lourds problèmes de santé à long terme (cancers ou malformations à la naissance). L'utilisation de l'agent jaune revient donc à éradiquer le mal par le mal. Il s'agit de détruire un monstre issu d'une catastrophe écologique par l'utilisation d'un produit écocide et dangereux pour les humains, et d'éradiquer un problème en en créant un autre. C'est ce que suggère l'apparence de son contenant, ayant la même forme que la créature lors de sa première apparition (Figure 214).

La créature se charge de personnifier simultanément les traumatismes liés à la dictature passée, et l'antagonisme américain, comme si ces deux éléments formaient une seule et même entité indésirable à éradiquer. Par ailleurs, la mise en scène de sa mise à mort regorge de

¹ Shelley Sang-Hee Lee, "The Party's Over: Sex, Gender, and Orientalism in the Koreagate Scandal of the 1970s", *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 39, n° 3, 2018, <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.39.3.0001>, consulté le 19/02/2024, p. 2, traduction personnelle de "steeped in metaphors of a heroic male America saving a willing and submissive Asia".

² Kyung-hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham / London, Duke University Press, 2004, p. 15, traduction personnelle de "For a nation that underwent several historical traumas during the twentieth century, emasculation was a normal rather than aberrant condition".

références à l'histoire de la résistance coréenne, et d'éléments nationalistes racontant une histoire souterraine de courageux citoyens relégués dans l'ombre du miracle économique. En effet, le combat se déroule dans un lieu souterrain, et comporte une dimension spectaculaire dont seule la caméra est témoin, tandis qu'au même moment, un très imposant mouvement de manifestation contre l'épandage de l'agent jaune a lieu à la surface. Pendant que le peuple proteste, des marginaux changent le cours de l'Histoire.



Figure 214 : L'agent jaune, une copie synthétique du monstre ?

Il nous faut en amont présenter le groupe. Gang-du, le père de Hyun-seo, est présenté comme intellectuellement limité, mais cache une grande force physique. Son frère Nam-il, un ancien activiste qui a pris part aux mouvements pour la démocratie, est désormais sans emploi, et noie sa frustration dans l'alcool. Leur sœur Nam-joo est une championne nationale de tir à l'arc, mais est présentée comme trop hésitante. Enfin, ils sont aidés par un sans-abri qui cherche à tuer le temps. Chacun participe à sa manière au combat et à la réécriture de l'histoire.

Toutes les conditions iconographiques sont réunies pour permettre à Nam-il de rejouer les insurrections de sa jeunesse : le soulèvement de masse qui a lieu en ville, les bouteilles incendiaires, les banderoles contestataires, ou l'opaque fumée que dégage le pulvérisateur de l'agent jaune, et qui rappelle les dispositifs lacrymogènes des forces de l'ordre. C'est dans l'ombre de ce décor qu'a lieu l'affrontement final avec la créature.

La musique classique extra-diégétique qui l'accompagne est dramatique, en ce qu'elle vient souligner et rythmer les actions de chaque personnage. L'intervention de Nam-il s'apparente à un ballet, et les notes aériennes interprétées au violon subliment ses lancers de *cocktails molotovs* filmés au ralenti. Muni d'une bouteille dans chaque main, il enflamme chaque nouveau projectile à l'aide du précédent, qu'il fait tournoyer avec grâce, avant de le lancer en direction de la créature, afin d'entraver le champ de ses déplacements (Figure 215).

Ceux de Nam-il en contrepoint sont chorégraphiés, et sublimés par la propagation des flammes sur le sol, qui tracent visuellement la limitation du champ d'action du monstre.



Figure 215 : Iconographie des manifestations.

C'est alors qu'un mouvement de caméra, appuyé par un changement de thème musical, déplace le cadrage de la créature jusqu'à une passerelle située au-dessus. Le sans-abri s'y déplace discrètement, un bidon d'essence à la main. Les notes de violon rythment chacun de ses pas, et montent *crescendo*, en devenant de plus en plus aiguës pour suggérer l'accumulation des actions. La musique souligne ainsi l'arrivée d'un nouvel acteur au sein de l'affrontement. Lorsqu'il déverse l'intégralité du liquide sur la créature, les notes semblent imiter le son du ruissellement. Finalement, tandis que Nam-il s'apprête à envoyer son dernier projectile, celui-ci lui glisse des mains pour s'écraser sur le sol. La musique s'arrête alors brutalement, et laisse place au juron lancé par le personnage.

Mais Nam-joo intervient, et ramasse le tissu enflammé avec la pointe de sa flèche. Au moment où elle vise, une simple note longue et grave souligne le suspense et la tension éprouvée par le personnage qui ignore si la flèche atteindra sa cible. Le projectile atteint finalement l'œil de la créature qui s'enflamme. La musique, brièvement suspendue, reprend avec un thème soulignant l'effroi du monstre, tentant de regagner la rivière. Les notes sont vives et dissonantes, pendant que la caméra alterne sur les déplacements presque dansants de la créature, et sa vue subjective de la rivière qui semble se rapprocher. C'est alors que Gang-doo surgit depuis l'arrière d'un pilier, et attend, une grande barre de fer dans les mains, que la bête arrive à son niveau. La musique s'interrompt une fois de plus lorsqu'il enfonce son arme dans la gueule du monstre. Après un échange de regards, la créature s'effondre dans un dernier rugissement.

Ce qui apparaît en premier lieu est l'unité familiale, qui fait contrepoint au reste du film, où la fratrie ne cesse de se chamailler et parvient rarement à s'accorder. La séquence montre une coordination inédite qui s'inscrit dans un discours visant à promouvoir allégoriquement

l'unité nationale « contre l'altérité américaine mondialiste¹ ». Celle-ci est dépeinte à travers différentes bribes qu'incarnent les protagonistes. Nam-il lançant des cocktails *molotov* convoque les manifestations pour la démocratie, et celles « contre la mondialisation et le libre-échange au début des années 2000² », comme l'observe Christina Klein, précisant qu'elles visaient les États-Unis de façon sous-jacente.

Elle ajoute que « l'image de Nam-joo avec son arc et ses flèches a également des connotations nationales, dans la mesure où le tir à l'arc est un sport traditionnel coréen dans lequel de nombreuses Coréennes ont remporté des médailles d'or olympiques³ ». Il s'agit par ailleurs – et en particulier le sans-abri – de laissés-pour-compte de l'histoire du « miracle » économique. En terrassant une créature qui contient les maux de la société coréenne – dictatures et américanisation –, ils détruisent allégoriquement les mythes de la transition démocratique, et ouvrent la voie à un nouvel imaginaire national, prônant l'insoumission à l'Occident, une unité retrouvée, et une capacité à intégrer tous les membres de la société.

1.1.3. Fulgurance d'une modernisation douloureuse

Le cinéma coréen du début des années 2000 regorge de monstres naissant de la modernisation, et résultant de chocs de culture avec l'Occident. Dans *Memories of Murder*, le train est un double du tueur en série, qui montre une époque tourmentée par l'inachèvement de ses mutations. *Peppermint Candy* retrace les origines du monstrueux Yong-ho, symptôme de chaque époque traversée avec laquelle il mute, comme le confirme le cinéaste Lee Chang-dong : « Kim Yong-ho est à la fois un individu et une représentation qui résume l'image des Coréens de 1979 à 1999⁴ ».

Le récit retrace la genèse de ce que Choi Hyun-jung nomme un « monstre à deux têtes⁵ », à la fois victime et bourreau de l'histoire ; celle d'un homme qui n'a cessé de subir, et de se laisser passivement porter par les contextes traversés, laissant de côté son libre arbitre, « celui qui permet de séparer le bien du mal⁶ », comme le rappelle Sébastien Denis. En 1979, Yong-ho est un jeune homme sensible et passionné par la photographie. Il rencontre Sun-im, son premier amour, à l'occasion d'un pique-nique avec des camarades de classe. Il se retrouve à Gwangju en mai 1980, où il tire accidentellement sur une jeune fille. Épousant la violence

¹ Christina Klein, *op. cit.*, p. 887, traduction personnelle de “against the global American other”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “the anti-globalization and anti-free-trade protests of the early 2000s”.

³ *Ibid.*, traduction personnelle de “The image of Nam-joo with her bow and arrow also has national overtones, insofar as archery is a traditional Korean sport in which many Korean women have won Olympic gold medals”.

⁴ Lee Chang-dong, in Antoine Coppola, « Entretien avec Lee Chang-dong », *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 7.

⁵ Hyun-jung Choi, « Analyse d'une séquence clé », *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 12.

⁶ Sébastien Denis, « Portrait d'un antihéros », *L'Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 24.

d'une trajectoire corrompue par l'histoire, il intègre la police, réputée à l'époque pour ses méthodes impitoyables. Au début des années 1990, il se reconvertit en homme d'affaire, avant de subir de plein fouet la crise économique de 1997 qui le ruine.

Allégorie de la transition démocratique, la trajectoire de Yong-ho illustre la « confusion poignante, [l']impossibilité de distinguer entre trajet personnel et destin national¹ » qu'évoque Jean-Christophe Ferrari. Avec les événements de Gwangju, il entame une descente aux enfers qui réverbère les différents états du pays tel que le perçoit Lee Chang-dong : une Corée dirigée par un gouvernement brutal, et une police corrompue dans les années 1980, une démocratie ayant fait disparaître les idéaux « au profit de l'économie de marché² », et enfin un pays individualiste, où fleurissent les inégalités sociales et les suicides dans l'indifférence la plus totale. Comme le résumait Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, « *Peppermint Candy* met en évidence les implications dystopiques de la modernisation postcoloniale en décrivant de manière saisissante la violence, l'inhumanité et la corruption qui sous-tendent une société axée sur le développement³ ».

Le choix d'une narration à rebours invite à retrouver Yong-ho – et la Corée – « avant qu'il ne devienne l'homme corrompu et violent que les événements l'ont poussé à devenir⁴ », comme le formule Sébastien Denis. Ce sont bien les événements qui ont façonné Yong-ho, comme selon l'œuvre globale de Lee Chang-dong, telle que la définit Jean-Philippe Cazier :

Lee Chang-dong met en scène ce que la sociologie nous apprend : le corps est une construction sociale. [...] Si le corps est bien ce qui agit ou est susceptible d'agir, il est aussi ce qui subit et est subi : il subit un ordre social qui le façonne, il subit ce que cet ordre le prédispose à subir⁵.

À l'image d'un voyage en train conditionné par la rectitude des rails, le destin de Yong-ho est inscrit dans sa condition historique où « l'imposition d'un temps objectif nous dépossède du temps subjectif, sensible, nous spolie du temps vécu, nous sépare de nos possibles, de la construction de formes de subjectivation⁶ », selon Véronique Bergen. Yong-ho est comme dépossédé de son libre arbitre par une histoire collective, ce qui amène Simon

¹ Jean-Christophe Ferrari, « *Memories of Murder*. L'autre côté d'un souvenir obscur », *Positif*, n° 520, juin 2004, p. 34.

² Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 22.

³ Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, *op. cit.*, p. 118, traduction personnelle de “*Peppermint Candy* foregrounds the dystopian implications of postcolonial modernization by vividly depicting the violence, inhumanity, and corruption undergirding a development-driven society”.

⁴ Sébastien Denis, *op. cit.*, p. 24.

⁵ Jean-Philippe Cazier, « Le Corps secret du cinéma », in Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola, *Lee Chang-dong*, *op. cit.*, p. 31.

⁶ Véronique Bergen, « Esthétique de la disparition », in Véronique Bergen, Jean-Philippe Cazier, Antoine Coppola, *Lee Chang-dong*, *op. cit.*, p. 58.

Daniellou à évoquer une « mécanique causale » régie par « la conscience que “tout est déjà fichu”¹ ». Le voyage en train, comme l’affirment Chung Hye-seung et David Scott Diffrient, « a moins à voir avec sa prépondérance visuelle qu’avec son rôle central dans l’élaboration de la mémoire collective d’un peuple opprimé² ». La narration discontinuée selon laquelle « Lee Chang-dong choisit de tracer une droite en pointillés à travers le temps³ », et qu’évoque Simon Daniellou, découpe des fragments dans la linéarité selon un temps historique de la transition démocratique que reconfigure et revisite le cinéaste – celui d’une perpétuelle mutation de la Corée entre 1979 et 1999, qui dévoile une immense brutalité dans des changements qu’il déconstruit à rebours, pour révéler une beauté perdue, nichée sous les multiples couches de l’horreur.

Dans *Old Boy* (*Oldeuboi*, 2003), Park Chan-wook propose une autre représentation de la fulgurance de la transition et de la souffrance qu’elle induit. Il met en scène la quête de vengeance d’Oh Dae-soo, kidnappé et séquestré sans savoir pourquoi, en 1988 – un an après la démocratie –, et libéré quinze ans plus tard. Le thème de la séquestration marque un ressassement des multiples traumatismes historiques qu’ont été l’occupation coloniale japonaise, l’occupation militaire américaine et les dictatures successives, tandis que celui de la libération soudaine, provoquant une explosion de pulsions meurtrières, fait écho au geste de cinéastes prenant leur revanche sur presque un siècle de censure.

En outre, l’année de l’enlèvement n’est pas non plus anodine. Faire débiter une longue période de séquestration en 1988 en Corée va à l’encontre de l’image que l’on peut se faire de la démocratisation, et transcrit sans doute un mal-être que tait l’histoire officielle. Un *flashback* donne à voir de façon elliptique le confinement d’Oh Dae-soo, qui se trouve mis en parallèle avec l’écriture d’une histoire officielle – mondialisée – passant par le prisme des informations télévisuelles. Depuis sa cellule, la télévision constitue l’unique fenêtre sur le monde à laquelle le protagoniste a accès, ce qui sous-entend que l’histoire s’écrit sans lui, et qu’il n’a pas non plus la possibilité d’y prendre part (Figure 216).

La période transitoire est alors simultanément traitée comme fulgurante, mais également comme une longue et éprouvante période d’enfermement. Oh Dae-soo est téléporté d’un avant à un après – l’homme qui l’a enfermé le libère à l’endroit exact où il l’a enlevé –, et une fois sorti de sa cellule, le héros ne reconnaît pas les lieux. Kidnappé en pleine rue, il est libéré,

¹ Simon Daniellou, « Symétrie du destin et de la mise en scène du film », *L’Avant-scène cinéma*, *op. cit.*, p. 18.

² Hye-seung Chung, David Scott Diffrient, *op. cit.*, p. 127, traduction personnelle de “has less to do with its visual preponderance than its centrality to the framing of an oppressed people’s collective memories”.

³ Simon Daniellou, *op. cit.*

semble-t-il, au milieu d'une prairie verdoyante, dont un mouvement d'éloignement de la caméra dévoile l'artificialité : il s'agit d'une pelouse synthétique décorative posée sur le toit d'un gratte-ciel, qui a entre temps été construit à l'endroit précis où il s'était volatilisé. L'urbanisation s'est chargée de métamorphoser les lieux, les rendant méconnaissables pour le héros du passé, brutalement propulsé dans le présent.



Figure 216 : Un *split screen* montre simultanément Oh Dae-soo dans sa cellule et les images télévisuelles des informations. On peut voir successivement l'arrestation de Chun Doo-hwan, la rétrocession d'Hongkong, le décès de Lady Diana, l'annonce de la crise F.M.I., l'élection de Kim Dae-jung, l'entrée dans le nouveau millénaire, la rencontre des deux Corées, les attentats du 11 septembre 2001, la coupe du monde de football en Corée, et enfin, l'élection de Roh Moo-hyun.

Toutefois, la mise en parallèle d'événements historiques diffusés par la télévision et de l'enfermement d'Oh Dae-soo à travers un *split screen* accentue la durée de l'emprisonnement, et le personnage passe quinze ans à méditer sa vengeance, ce qui le transforme progressivement en *Monster*, comme il se nomme lui-même (Figure 217). *Monster* est le résultat des traumatismes vécus par Oh Dae-soo, incarnation filmique de ceux subis par la Corée. Son antagoniste, Lee Woo-jin, renforce l'analogie monstrueuse lorsqu'il lui dit : « Tu es bien le monstre que j'ai créé », ce monstre qui montre le résultat d'une interminable oppression transcrite par la mise en scène d'un enfermement temporellement délimité par l'histoire que projette la télévision – celle de la Corée de 1988 à 2003, et de son entrée dans la mondialisation –, ce monstre à l'identité « niée, détruite et reconfigurée¹ », comme la décrit très justement Sébastien Jounel.

¹ Sébastien Jounel, « Le Mythe du surhomme dans *Old Boy* de Park Chan-wook », *op. cit.*, p. 28.



Figure 217 : La transformation monstrueuse d'Oh Dae-soo se produit lorsqu'il découvre à la télévision que sa femme a été assassinée et qu'il est accusé du meurtre. La caméra tourne autour du personnage, les lumières clignotent, et des fourmis grouillent sur sa peau alors qu'il est secoué de spasmes, comme s'il subissait de violentes décharges électriques. Un plan sur la télévision montre un peu plus tard qu'il regarde le film *La Fiancée de Frankenstein* (1935) de James Whale, lequel fait écho à la transformation du protagoniste en monstre.

Pour clore ce passage, le cinéma coréen du début des années 2000 regorge de monstres en tous genres – mécaniques, organiques, psychiques. Ils transcrivent une douleur causée par l'hybridation d'un imaginaire coréen reconfiguré par la période de transition démocratique, présentée comme un moment de transformation et de modernisation fulgurantes, mais traversée par une longue et éprouvante succession d'événements brutaux à assimiler – brutalité du gouvernement passé et de l'intrusion extérieure. Le contexte offre aux cinéastes, libérés de la censure, l'occasion de réfléchir à l'Histoire, et de conscientiser le processus qui amène à conceptualiser différemment le temps de l'histoire au prisme de la fiction.

1.2. Une approche conceptuelle du temps historique

Si nous avons évoqué les cycles narratifs de *Peppermint Candy* et *Memories of Murder*, qui se terminent où ils ont commencé, mais à une autre période – bornée entre les années 1980 et 2000 –, on trouve chez Park Chan-wook une approche plus viscérale de l'histoire, à travers le matériau filmique, la matière mécanique du temps devenant chez lui presque organique. Sa Trilogie de la vengeance – *Sympathy for Mr Vengeance* (*boksuneun naui got*, 2002), *Old Boy* (2003), *Lady Vengeance* (*Chinjeolhan Geumjassi*, 2005) – offre trois déclinaisons du mélodrame, partant d'une fixité mortifère dans le premier film, vers une mise en mouvement progressive des cadrages, et un montage multipliant des temporalités hétérogènes dans le dernier.

Park Chan-wook part d'un mélodrame portant sur les inégalités sociales, en actualise les codes pour transcrire l'image d'une société coréenne hybride et libéralisée dans le deuxième, et termine sur la continuation du genre à travers le *revenge movie*, en mettant en scène la vengeance d'une victime de mélodrame, dans *Lady Vengeance*, retranscrivant, par la

libération des formes, celle du pays et de l'expression des cinéastes¹. Son exploitation du temps à travers la forme filmique offre un emploi sans précédent de l'Histoire comme matériau de création, ce qu'il convient d'analyser à l'aide des deux exemples éloquentes que sont *Old Boy* et *Mademoiselle* (2016).

1.2.1. Le labyrinthe mémoriel d'*Old Boy* (2003)

Old Boy raconte l'histoire d'un homme séquestré, puis relâché quinze ans plus tard. Une fois libéré, il est mû par l'obsession de se venger d'un bourreau dont il ne connaît pas l'identité. Le film porte sur le temps et la mémoire, ce qu'annonce explicitement le générique d'ouverture composé d'images de cadrans distordus, de sons d'horloges, de chiffres défilant à toute vitesse, et de lettres des noms d'acteurs et d'actrices pivotant dans le sens anti-horaire (Figure 218). L'iconographie du temps est par ailleurs omniprésente dans l'ensemble du film. Dans sa cellule, le héros Oh Dae-soo marque chaque année d'enfermement par une ligne qu'il se tatoue sur la main, se gravant le passage du temps à même la chair, dans une volonté de lutter contre l'oubli du traumatisme. Son antagoniste Lee Woo-jin garde quant à lui d'autres preuves matérielles du temps à travers des photographies et des enregistrements audio, traces du passé qu'il fait perdurer.

Le passé a en effet toujours vocation à resurgir. Lee Woo-jin a emprisonné Oh Dae-soo pour une querelle que ce dernier a oubliée, et lui a préparé un jeu de piste dans les méandres du temps pour le pousser à se souvenir du préjudice commis. L'enlèvement du protagoniste est esthétiquement marqué par une rupture de l'écoulement normal du temps. Lorsqu'il est arraché au monde, on remarque qu'une flèche sur la chaussée est dessinée à l'endroit où il se trouvait (Figure 219). Dans la version commentée du film, Park Chan-wook explique que la flèche lui permet « d'insinuer que l'histoire du film concerne le temps [...] et que le temps ne peut couler qu'à sens unique ». Le cinéaste transgresse pourtant la règle qu'il énonce, ce que sous-entend la croix qu'il ne mentionne pas, mais qui rompt en son centre la flèche métaphorique du temps. Elle indique le point de bascule dans la vie du héros, le moment où son temps individuel ralentit en même temps que la modernité s'accélère, tandis qu'il se trouve conditionné par Lee Woo-jin pour replonger dans le passé.

¹ Ce sujet a fait l'objet de notre mémoire de Master (Daphnée Guerdin, *La Trilogie de la vengeance de Park Chan-wook : l'identité coréenne au prisme des représentations cinématographiques*, Mémoire de Master sous la direction de Nathalie Bittinger, Université de Strasbourg, soutenu en avril 2017).

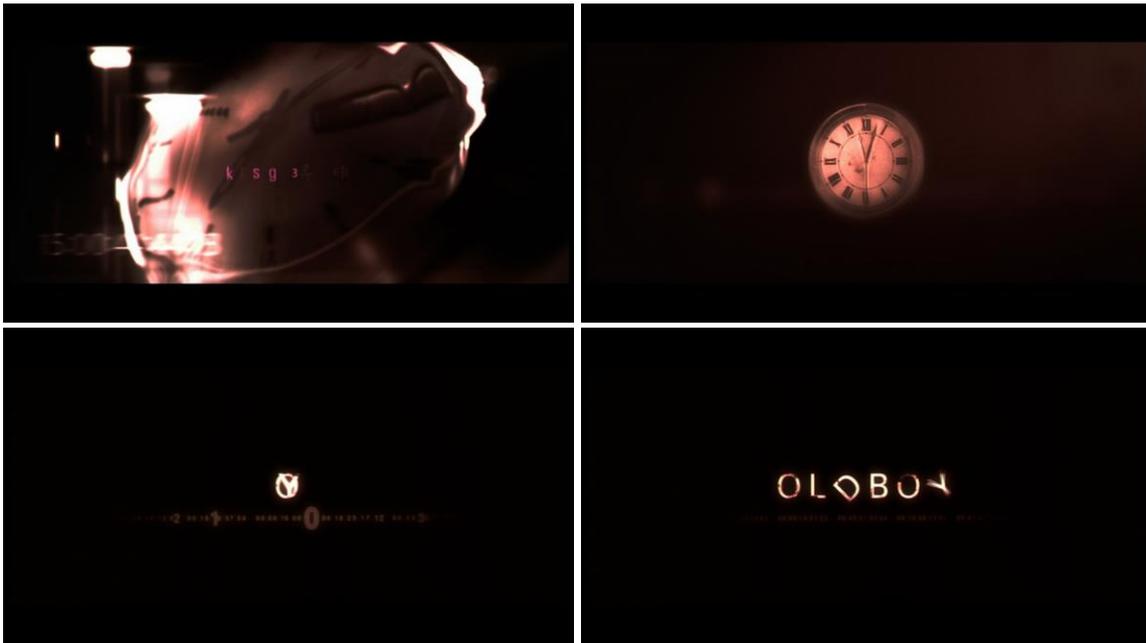


Figure 218 : Le générique d'ouverture d'*Old Boy*.



Figure 219 : La flèche métaphorique du temps.

Le temps filmique qui s'amorce n'a rien de linéaire ou de continu. Il se présente sous la forme d'une spirale qui englobe les trajectoires des protagonistes sous de multiples couches de passé qu'il est nécessaire de revisiter une à une pour pouvoir avancer. *Old Boy* s'ouvre sur un prologue, dans lequel Oh Dae-soo annonce qu'il va raconter son histoire. La séquence est suivie d'un *flashback* qui nous ramène quinze ans en arrière, le jour de sa séquestration. À partir de là, l'intrigue suit chronologiquement son cours, dépasse la séquence aperçue lors du prologue, et se poursuit jusqu'à la découverte du visage de Lee Woo-jin. Celui-ci donne à Oh Dae-soo cinq jours pour découvrir son identité et la raison pour laquelle il l'a enfermé.

Promptement, Oh Dae-soo commence à fouiller leur passé commun, ce qui le ramène jusqu'à l'époque du lycée, où la réponse lui est donnée dans autre *flashback*. À cette époque, il a surpris la relation incestueuse entre Lee Woo-jin et sa sœur, et est à l'origine de rumeurs qui ont conduit au suicide de la jeune fille. La structure du film indique que pour progresser, il faut se souvenir d'événements encore antérieurs, ce qui crée une structure en spirale que vient

compléter le dénouement, où l'on découvre que tout le film était englobé dans un *flashback* amorcé par Oh Dae-soo racontant son histoire dans une lettre (Figure 220).

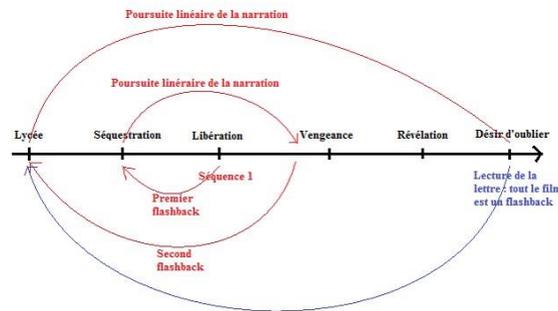


Figure 220 : La structure narrative d' *Old Boy*. Le film commence juste après la libération du héros, remonte jusqu'au moment de la séquestration, se poursuit jusqu'à la révélation du secret qui ramène le protagoniste à la période du lycée, ce qui lui permet de faire avancer sa quête. Enfin, la lettre englobe tout le film dans un flashback.

La structure temporelle du film ne cesse de s'enrouler et se dérouler sur elle-même par des jeux énonciatifs et une composition cinématographique visant à brouiller le temps. Elle évoque un schéma d'Henri Bergson que reprend Gilles Deleuze dans *L'Image-Temps*, selon lequel la profondeur mémorielle serait proportionnelle au niveau de réalité atteint, auquel il joint l'explication suivante (Figure 221) :

On voit bien que le progrès de l'attention a pour effet de créer à nouveau, non seulement l'objet aperçu, mais les systèmes de plus en plus vastes auxquels il peut se rattacher ; de sorte qu'à mesure que les cercles B, C, D représentent une plus haute expansion de la mémoire, leur réflexion atteint en B', C', D' des couches plus profondes de la réalité¹.

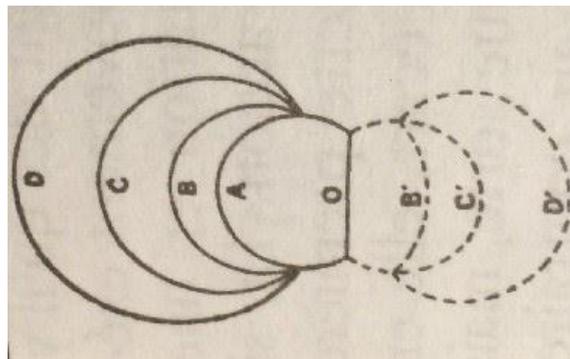


Figure 221 : Le schéma de Bergson.

La narration d' *Old Boy* se présente de telle façon que plus le personnage parvient à se remémorer un passé lointain, plus la perception de la réalité s'en trouve reconfigurée, de manière à éclairer le présent, et en offrir une nouvelle compréhension. Cette forme narrative

¹ Gilles Deleuze, *L'Image-Temps*, op. cit., p. 65.

enferme le protagoniste dans une spirale qui le maintient perpétuellement entre le présent et le passé – seule temporalité grâce à laquelle il parvient à avancer.

Outre la structure générale, Park Chan-wook joue sur des dispositifs proposant une esthétique de la mémoire, notamment lors d'une labyrinthique et polychronique séquence de remémoration. Le personnage du présent se trouve projeté dans des lieux du passé – le lycée qu'il fréquentait –, et coexiste avec sa version antérieure, avec laquelle il tend à se confondre dans un montage faisant alterner les deux Oh Dae-soo, reproduisant les mêmes actions. Tout se passe comme s'il revivait le souvenir, et redécouvrait avec la même stupeur le secret à l'origine de toute cette histoire.

La couleur des lieux est désaturée, et ils sont déserts, à l'exception des deux Oh Dae-soo, de Lee Woo-jin et de la sœur, et signalent que le souvenir ne concerne qu'eux. L'architecture des bâtiments rappelle en outre celles des illusions d'optique conçues par l'artiste néerlandais Maurits Cornelis Escher¹, qui produit des perspectives aberrantes et labyrinthiques, où l'envers et l'endroit sont impossibles à distinguer, tout comme le sens dans lequel il faut aborder ces structures (Figure 222). Cet effet est renforcé grâce au montage, qui montre une version d'Oh Dae-soo sortir d'un côté du cadre, pour faire entrer son *alter ego* de l'autre côté, ou qui montre le jeune Oh Dae-soo descendre un escalier, tandis que le plan suivant montre celui du présent poursuivre la même descente dans un autre escalier. L'esthétique de la séquence est façonnée à l'image de la mémoire humaine, incluant les incertitudes que transcrivent une coloration subjective de l'image, la propension à se focaliser sur un objet spécifique qu'induit le vide environnant, ainsi que le cheminement tortueux qui peut conduire le sujet à s'égarer dans ses pensées. La séquence est une tentative cinématographique de transcrire la complexité de la mémoire humaine et de l'effort de remémoration.

Le procédé employé pour amorcer le souvenir retranscrit en images jalonne l'intégralité du film. Il s'agit d'un ensemble d'images et / ou de sons qui, une fois juxtaposés, créent un écho avec le passé, et induisent une impression de déjà-vu – une reconnaissance attentive. Dans la séquence qui précède le *flashback*, Oh Dae-soo interroge une ancienne camarade de classe qui tient un salon de coiffure. Il est alors interpellé par plusieurs éléments épars – d'abord les jambes de sa camarade, et ensuite le son d'une clochette –, mais cela ne suffit pas à raviver le souvenir perdu. Ce n'est que lorsque la porte s'ouvre en faisant tinter la clochette, et dévoile les genoux d'une cliente en jupe courte, que s'amorce une réminiscence engendrée

¹ Maurits Cornelis Escher (1898-1972) est un artiste plasticien néerlandais, connu pour ses gravures sur bois, ses manières noires et ses lithographies souvent inspirées des mathématiques et de motifs de l'art islamique.

par la concordance de ces deux motifs avec le début du souvenir : la sœur de Lee Woo-jin portait une jupe, et se promenait sur un vélo dont elle faisait tinter la sonnette.

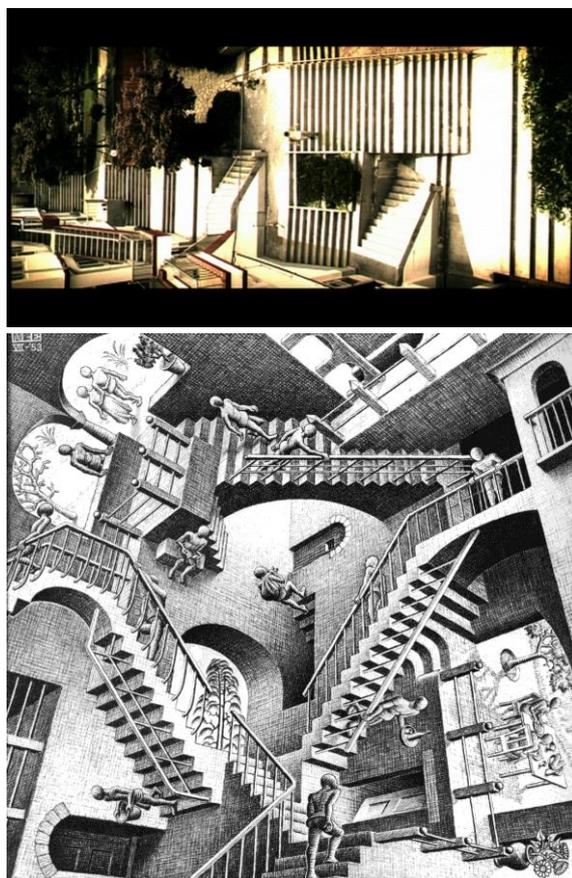


Figure 222 : Au-dessus : *Old Boy*, en dessous : *Relativité* (1953), lithographie de Maurits Cornelis Escher.

La séquence exemplifie ce qui se joue tout au long du film : des objets identiques semés à divers endroits, des répliques répétées à travers différentes intonations, mais encore des structures de plans similaires offrant des impressions de déjà-vu. Il s'agit pour le cinéaste de faire vivre au spectateur la confusion mémorielle d'Oh Dae-soo, en faisant travailler les souvenirs qu'il a du film. La musique y participe également, et Park Chan-wook affirme avoir choisi pour thème principal une valse, parce qu'elle évoque par synesthésie des danses tourbillonnantes¹. Ces inlassables répétitions font éprouver un univers cloisonné, cerné par le perpétuel ressurgissement du passé, faisant écho dans un présent qu'il finit par effacer.

¹ Dans la version commentée du film, il affirme : « L'un des motifs dominants dans ce film, c'est le cercle. À mon avis, les thèmes musicaux aux rythmes de valse, même si ça concerne l'aspect sonore, rappellent aux spectateurs l'image de gens qui dansent en rond. Donc ils renvoient à l'aspect visuel. Ce film me semble avoir beaucoup de motifs circulaires ».

Park Chan-wook fait du temps une matière malléable, qui lui permet de retravailler la narration des histoires : celles de personnages qui recouvrent le présent à l'aide d'éléments passés, et celles d'un pays et de ses cinéastes avec lesquelles ils entrent en résonance.

1.2.2. Trois versions d'une même histoire dans *Mademoiselle* (2016)

Treize ans plus tard, dans *Mademoiselle* (Agassi), le cinéaste réitère l'expérience avec des jeux temporels qu'il inscrit plus franchement dans le cadre d'une épistémologie historiographique mise en scène par le biais du cinéma, en déclinant une même histoire selon trois versions et trois points de vue différents. Le film est une adaptation du roman *Du bout des doigts*, écrit par l'auteure britannique Sarah Waters en 2002, et qui raconte une histoire d'amour entre une servante et sa maîtresse, dont il reprend l'intrigue et la structure, mais les transpose dans la Corée des années 1930, sous occupation japonaise.

Comme l'observe Charlotte Selb, cela a pour effet de reconfigurer les rapports de pouvoir entre les classes et les sexes du roman initial – l'Angleterre victorienne des années 1860 –, en les colorant d'une « dimension nouvelle : celle de la colonisation, par les Japonais et l'Empire britannique dont les artefacts culturels deviennent synonymes de richesse et de bon goût¹ ». Park Chan-wook ajoute une strate supplémentaire d'histoire en évoquant, sur le plan esthétique, les liens entre l'Empire japonais et l'Empire britannique, que le premier considère à la fois comme un partenaire, un modèle et un rival dans la course à l'expansion.

Le cadre principal est la villa Rokkaen, construite au Japon en 1913 par un architecte britannique, comme le révèle Bastian Meireseonne², et mêlant les styles européen et nippon. Il ajoute qu'elle renvoie « les spectateurs coréens au souvenir des différentes périodes historiques de leur pays³ ». Les décors portent en eux-mêmes la persistance d'un passé à la fois structurant pour l'Histoire, et structuré par sa réécriture. Comme l'observe Antoine Coppola : « L'architecture fait d'ailleurs écho à l'emboîtement [diachronique] des parties du récit. L'une reprenant le morceau de la précédente mais selon un autre point de vue (révélant une autre façade de la vérité ou du mensonge), avant de la continuer et ainsi de suite⁴ ». Il la décrit comme « labyrinthique, faite à la fois de matériaux durs et de papier, composée de plusieurs niveaux tous intermédiaires, confondant le haut et le bas⁵ », à l'instar d'un récit

¹ Charlotte Selb, « *Mademoiselle* », in Elijah Baron, *et al.*, « 40 adaptations » *24 images*, n° 189, décembre 2018, p. 119.

² Bastian Meireseonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 273.

³ *Ibid.*

⁴ Antoine Coppola, « *Mademoiselle* », *Dictionnaire du Cinéma coréen*, *op. cit.*, p. 157.

⁵ *Ibid.*

fondé sur des retournements reconfigurés par l'imbrication de nouveaux points de vue (Figure 223).

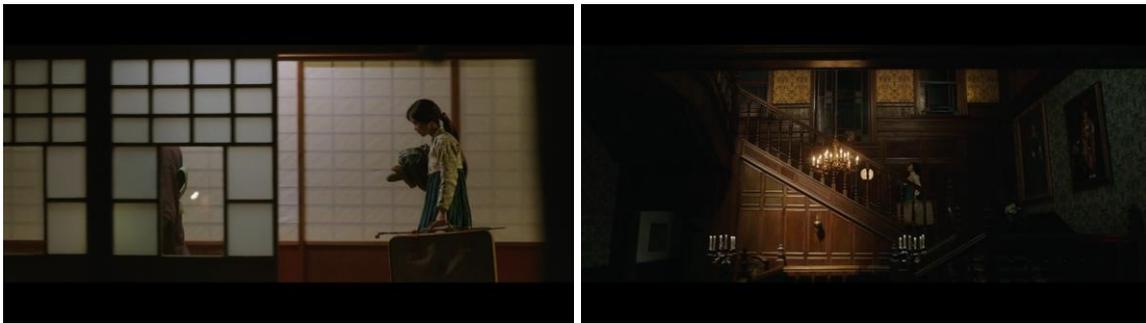


Figure 223 : Les mélanges de styles japonais et britanniques de la villa Rokkaen.

Un tel décor met en valeur les influences hétérogènes du cinéma coréen depuis les années 2000, et qui contribuent à fonder un imaginaire expansionniste se superposant à l'image passée d'une Corée repliée – victime d'un expansionnisme –, en plus de remettre en scène l'histoire croisée de la Corée et du Japon. Ce pan historique est métaphoriquement suggéré lorsque la gouvernante qui accueille l'héroïne lui présente les lieux en commençant par dire que « la maison est en trois parties. L'aile ouest, d'inspiration britannique, et l'aile japonaise forment le corps principal ». Toutefois, ce film, lui aussi en trois parties délimitées par des intertitres, traite moins du traumatisme que constitue la période coloniale que des multiples façons dont une histoire peut s'écrire.

Le film débute du point de vue de Sook-hee, une voleuse de rue mandatée par un escroc pour jouer les servantes auprès de Mademoiselle Hideko, une riche et innocente héritière japonaise que son oncle par alliance – un Coréen naturalisé japonais – garde enfermée dans son gigantesque manoir, avant de l'épouser et de s'emparer de sa fortune. Sook-hee a pour mission de convaincre la jeune femme de fuir le manoir et l'oncle, pour épouser l'escroc déguisé en comte – auto-proclamé comte Fujiwara de Nagoya – qui, une fois marié, la fera interner dans un asile afin de garder sa fortune. La machination se trouble lorsque les deux jeunes femmes s'éprennent l'une de l'autre, et Sook-hee semble hésiter entre l'appât du gain et les sentiments qu'elle éprouve pour sa maîtresse, mais elle mène cependant le plan à son terme.

Une fois le mariage consommé, les trois protagonistes se rendent à l'asile, et l'on s'aperçoit que Sook-hee a été doublée par son complice et sa maîtresse : c'est elle qui est internée sous l'identité d'Hideko. C'est alors qu'un intertitre annonce une deuxième partie qui débute par une série de *flashbacks* montrant l'enfance d'Hideko. La jeune noble s'avère bien

moins naïve qu'il n'y paraît, puisque l'on découvre que l'oncle lui fait lire des textes pornographiques devant de riches Japonais libidineux. Formée à la lecture orale depuis sa plus tendre enfance, Hideko a été élevée pour remplir l'infâme tâche de satisfaire le plaisir de ces hommes. Une séquence révèle également que le « comte » est entré en contact en amont avec Hideko pour lui proposer un autre marché : la libérer des griffes de l'oncle en l'épousant, en échange de sa fortune. Elle prendra alors l'identité d'une servante qu'il se charge d'engager pour elle – Sook-hee –, en faisant interner cette dernière.

Plusieurs séquences clés du premier acte s'enchaînent ensuite de façon elliptique, mais sont remontrées depuis le point de vue d'Hideko, re-présentées au prisme d'un savoir cette fois supérieur à celui de Sook-hee, alors que la précédente mise en scène était conçue pour laisser croire à la naïveté d'Hideko. L'on découvre que l'escroc et l'héritière font semblant de se rapprocher en prenant soin d'être vus par Sook-hee, et que les mots doux échangés dans le creux de l'oreille sont emprunts de cynisme et de dédain – Hideko lui dit combien son contact la répugne, tandis qu'il répond à quel point il songe à son argent. L'on comprend pourquoi, dans une séquence du premier acte, la maîtresse gifle sa servante lorsque celle-ci l'encourage à épouser le « comte », alors qu'elles ont partagé un moment d'intimité – Hideko est consciente du marché que Sook-hee a passé avec l'escroc, et se sait trahie par son amante.

Des scènes inédites sont dévoilées à la suite de ce passage. Hideko se rue vers une armoire, et extrait une corde, avant de se rendre dans le jardin pour se pendre. Après s'être nouée la corde autour du cou, elle se laisse glisser le long de la branche, mais sa chute est interrompue par Sook-hee qui la rattrape juste à temps, et avoue sa tromperie. Chacune confesse alors à l'autre les manigances orchestrées avec le « comte », et elles décident de s'allier pour comploter contre lui et s'enfuir ensemble.

Une autre séquence intercalée montre Hideko entraînant Sook-hee dans le sous-sol où l'oncle conserve ses œuvres licencieuses, et où, au cours de son enfance, il l'avait menacée de la torturer et de la tuer si elle tentait de s'enfuir. Dégoûtée par cette découverte, Sook-hee saccage l'imposante collection d'estampes et de textes pornographiques sadiques que conserve le patriarche. Elle est bientôt rejointe par sa maîtresse, qui en profite pour prendre sa revanche dans la destruction des milliers d'ouvrages qui l'ont privée de sa liberté, et elles fuient ensemble. L'on assiste ensuite à d'autres coulisses, lorsque le « comte » épouse Hideko. Des baisers volés entre les deux amantes sont montrés, quand celui-ci a le dos tourné. Enfin, lorsque Sook-hee est internée, un contrechamp montre Hideko refoulant des larmes (Figure 224) avant de feindre à nouveau l'indifférence devant le faux époux.



Figure 224 : Hideko peine à retenir ses larmes en voyant Sook-hee se faire interner.

La troisième partie est présentée du point de vue de l'escroc qui ignore qu'un troisième complot est fomenté à son encontre. Ce troisième acte joue sur le savoir supérieur qu'a le spectateur, et dont est dépourvu le « comte », qui, avouant à Hideko qu'il est tombé amoureux d'elle, tombe dans son piège. Celle-ci en profite pour glisser un somnifère dans son verre de vin. Une fois l'homme inconscient, elle récupère son argent, et part retrouver Sok-hee qui, de son côté, s'évade de l'asile à l'aide de complices. Les deux femmes fuient à bord d'un bateau. Quant au « comte », il est capturé par des *yakuzas* qui le ramènent chez l'oncle, lequel le torture pour lui faire payer la disparition d'Hideko. Avec son habitude perverse, il pousse l'escroc à lui raconter sa nuit de noces avec Hideko. Ce dernier décrit une nuit des plus voluptueuses, mais un *flashback* montre que même les ébats conjugaux étaient simulés. Hideko n'a pas laissé le « comte » la toucher, et s'est contentée de se masturber en poussant de puissants gémissements pour faire croire à Sook-hee que le mariage était consommé.

Avec ces procédés narratifs complexes, Park Chan-wook montre combien le sens d'une histoire dépend de celui ou celle qui la raconte, mais également l'importance de ce qui est caché ou montré. Dans la première version, des fragments sont occultés, et le récit ne semble pas en pâtir. Pourtant, lorsqu'ils sont dévoilés dans la version d'Hideko, ils renversent complètement le cours du récit, et redistribuent les rôles de chaque personnage. De même, ce que montrent sciemment le « comte » et l'héritière, lorsqu'ils se courtisent devant Sook-hee, permet de cacher le dessein bien plus sombre qui attend la jeune voleuse. Ce procédé trouve de nombreux échos esthétiques dans les choix de mise en scène. Les angles de caméra déplacent le champ de vision au bon moment, pour cacher une information qui sera ensuite filmée depuis un autre point de vue, pour dévoiler une toute autre version des événements – bien souvent à travers un furtif sourire mesquin qu'Hideko s'empresse d'effacer de son visage.

Le cinéaste utilise des pans du décor pour masquer certains détails, comme c'est le cas lorsqu'une poutre cache un morceau de papier qu'Hideko montre à Sook-hee. Ne sachant pas lire, cette dernière croit sa maîtresse sur parole lorsqu'elle affirme y avoir écrit le nom de sa

servante, alors qu'elle y a inscrit le sien, « Comtesse Fujiwara Hideko », comme le révèle la re-présentation de la scène dans la deuxième partie (Figure 225). Or, à ce moment du plan, Hideko n'est ni mariée au « comte », ni censée être tombée amoureuse de lui. L'identification de Sook-hee au nom d'Hideko est en fait censé la mener à le reconnaître comme le sien, lorsque le personnel de l'asile se présentera devant elle. L'information est donc sciemment dérobée au spectateur, lors de la première partie, pour qu'il puisse saisir dans la deuxième qu'une autre histoire se déroulait déjà en soubassement.



Figure 225 : Les photogrammes de gauche montrent des scènes filmées dans la première partie du point de vue de Sook-hee, ceux de droite sont les re-présentations du point de vue d'Hideko lors de la deuxième partie.

Les jeux de regards se chargent alors d'une inquiétante duplicité, et rappellent combien « dans le concept de regard, il y a l'idée que celui ou celle qui regarde sait qu'il ou elle peut aussi être regardé·e¹ », comme le souligne Iris Brey. Les personnages savent qu'ils sont vus, conditionnent la manière dont ils sont perçus, et rejouent indirectement la posture du cinéma coréen devant le reste du monde. En accolant régulièrement une caméra portée devant des interstices – entrebâillements de portes et lorgnettes en tous genres –, Park Chan-wook impose au spectateur la place d'un voyeur, et lui fait craindre d'être vu à son tour. C'est d'autant plus vrai après la révélation de tous ces secrets, qui pourraient mettre en péril des personnages auxquels il invite à s'identifier successivement, et dont il fait partager l'intimité la plus profonde, poussant à son paroxysme l'assimilation du spectateur au personnage, avec

¹ Iris Brey, *op. cit.*, p. 25.

un gros plan des plus incongrus sur le visage de Sook-hee, filmé depuis le sexe d'Hideko lorsqu'elles couchent ensemble (Figure 226).



Figure 226 : Le visage de Sook-hee cadré depuis l'entrejambe d'Hideko.

Un tel choix de cadrage tend à faire ressentir le voyeurisme qui se trouve dans le même temps sanctionné, à travers cet énième interstice dont seul un changement de plan pourra libérer le spectateur, entraîné dans le regard d'un personnage de trop, par identification à l'œil de la caméra. Sa présence brise l'harmonie du couple, et dans toutes les scènes épiées, les duos sont en fait systématiquement des trios, parce qu'ils semblent sans cesse menacés par le regard d'un intrus dont le spectateur occupe souvent la place.

Cette structure ternaire est également réverbérée à travers les décors et la composition des plans. Comme l'annonce dès le départ la gouvernante, la maison est structurée en trois parties, mais ce sont surtout les jeux avec le miroir retable d'Hideko, qui reflètent le mieux ces fondations selon trois points de vue. Lors de leur première scène d'amour, les deux femmes se trouvent à un moment filmées dans les trois reflets, dont chacun offre un angle subtilement différent des autres, à l'image de la structure filmique dont les trois actes varient légèrement.

L'on retrouve ce principe de façon plus visible lors des manigances entre Hideko et le « comte ». La caméra ne dévoile que deux pans du miroir sur les trois, chacun offrant un reflet différent. L'un montre l'héritière et l'escroc, tandis que l'autre ne montre qu'Hideko – l'un montre un plan mené à deux, l'autre la potentielle fragilité de cette alliance. Ces deux images instables restent néanmoins menacées par l'existence d'une troisième située hors-champ, qu'appelle le bord de son cadre (Figure 227). Le miroir, qui ne cesse de souligner la coexistence de trois points de vue, transcrit celle de trois récits, chacun menaçant de perturber l'harmonie des précédents.

La dernière séquence, en revanche, montre une symétrie presque parfaite, et est picturalement travaillée par une complétude que fonde la dualité. Les deux femmes

s'étreignant dans la cale d'un navire sont filmées de profil en plan moyen, et la caméra ne passe plus par l'intermédiaire d'une lorgnette ou d'un reflet (Figure 228). Libérées de leurs bourreaux masculins, elles ne courent plus le risque d'être épiées, comme le suggère la prise de vue qui finit par s'éclipser pour ne plus cadrer que l'extérieur du bateau.



Figure 227 : Le retable d'Hideko reflète littéralement la construction narrative.



Figure 228 : La symétrie picturale d'une dernière séquence d'amour.

La structure ternaire rompue, puis réharmonisée par l'équilibre d'une fusion duelle, est à l'image d'une version de l'histoire superposée par-dessus les précédentes. À l'image du palimpseste, les récits surimprimés s'imbriquent et reconfigurent de façon plus générale l'imaginaire véhiculé. Aucune histoire ne prend entièrement le pas sur les autres, et leur coexistence en un système subtilement élaboré donne lieu à un point de vue inédit.

1.3. La DMZ, le proche et le lointain

S'agissant d'un chapitre sur l'histoire mondialisée de la Corée, il est impossible de ne pas mentionner l'évolution des traitements cinématographiques réservés à la division, elle-même le fruit de conflits internationaux. Dans un contexte libéré de la Guerre froide et de l'imaginaire anticomuniste, également marqué par le mouvement *minjung* ayant cherché à relocaliser l'imaginaire national, et dans lequel émerge, de surcroît, une politique de pacification des relations avec le Nord, il convient de réexaminer la manière dont les cinéastes – qui n'ont d'ailleurs pas connu cette guerre – s'emparent de ce conflit. En outre, comme nous

l'avons mentionné, c'est précisément un film sur ce sujet – *Shiri* – qui marque l'avènement des *blockbusters* coréens, qui selon Choi Jinhee, « empruntent des genres et des conventions stylistiques à l'étranger et les adaptent pour plaire au public coréen¹ », générant ce qu'elle nomme un « nationalisme de consommation² » qui consiste à insuffler « l'idée que le choix des consommateurs devrait être fondé sur les intérêts nationaux³ ».

Cela passe par une désoccidentalisation des emprunts, en faisant « appel à un sens commun de l'histoire coréenne pour différencier leur produit de celui d'Hollywood et des autres cinémas nationaux⁴ ». Par ailleurs, même si ces superproductions s'inscrivent dans une stratégie de *soft power*, Choi Jinhee note qu'elles « sont l'occasion ou le lieu pour le public et les cinéastes de revisiter et de reconsidérer des questions spécifiques à la Corée par le biais du cinéma⁵ ». Ainsi, l'arrivée d'un gouvernement civil, et l'effacement de la censure aboutissent à des représentations humanisées des Nord-coréens, désormais « dénuées de tout sentiment anticommuniste⁶ », et où, selon Daniel Martin, les cinéastes s'interrogent « sur les causes et les conséquences de la guerre de Corée sans diaboliser le Nord, mais en critiquant plus souvent ouvertement l'intervention américaine⁷ », tandis que « “la guerre elle-même” est le véritable ennemi⁸ ».

En effet, la plupart des chercheurs ayant analysé les films de la division s'accordent sur une pérennisation du conflit à travers les représentations cinématographiques des années 2000. S'adressant en partie aux générations n'ayant pas connu la guerre ni même l'anticommunisme, ces œuvres leur confèrent pourtant un sentiment d'appartenance historique en « maint[enant] la Guerre de Corée dans le présent », et en montrant « aux spectateurs que l'armistice est une question qui n'a pas encore été résolue⁹ », faisant perdurer la division comme une souffrance collective.

¹ Jinhee Choi, *The South Korean Film Renaissance*, op. cit., p. 34, traduction personnelle de “borrow genre and stylistic conventions from abroad and fashion them to appeal to a Korean audience”.

² *Ibid.*, p. 38, traduction personnelle de “consumer nationalism”.

³ *Ibid.*, traduction personnelle de “the idea that consumers' choice should be based on national interests”.

⁴ *Ibid.*, p. 35, traduction personnelle de “appeal to a shared sense of Korean history as one possible means of product differentiation from Hollywood and other national cinemas”.

⁵ *Ibid.*, p. 39, traduction personnelle de “such blockbusters provide an occasion or a site for audience and filmmaker alike to revisit and reconsider issues specific to Korea through cinematic means”.

⁶ *Ibid.*, p. 38, traduction personnelle de “devoid of anti-Communist sentiment”.

⁷ Daniel Martin, “South Korean Cinema's Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s”, *The Journal of Korean Studies* (1979-), spring 2014, vol. 19, n° 1, p. 94, traduction personnelle de “the causes and consequences of the Korean War without demonizing the North and instead more frequently openly criticizes US intervention”.

⁸ *Ibid.*, traduction personnelle de ““war itself” is the true enemy”.

⁹ *Ibid.*, p. 109, traduction personnelle de “keep[ing] the Korean War in the present”, et “audiences that the Armistice is an as yet unresolved”.

Pour analyser ce phénomène, les chercheurs font appel à différents concepts convoquant la mémoire. Choe Youngmin emprunte à Marianne Hirsch celui de « postmémoire¹ » qu'elle définit comme « le souvenir de quelque chose qui n'a pas été vécu personnellement, mais qui a néanmoins été transmis par une tradition nationale ou culturelle² ». De son côté, We Jung Yi propose une approche « transmémorielle », qui désigne la manière dont la jeune génération interagit avec la mémoire dont elle hérite, « ses désirs contradictoires de rencontrer son histoire violente et de refermer les blessures qu'elle lui a infligées³ ». Daniel Martin évoque quant à lui une « mémoire prothétique » pour décrire « l'imagination vive de la technologie des médias », servant de substitut – « de prothèse⁴ » – à la mémoire. Ce sont en effet les représentations qui contribuent à réimaginer une mémoire de l'Autre.

Il est certain que les nouvelles représentations mettent en jeu une absence structurante de l'histoire et de cet Autre invisible avec lequel elle est censée être partagée. À l'antagonisme d'un soldat nord-coréen en groupe armé, se substituent des instances supérieures, et une absurdité du conflit que transcrit la délimitation spatiale de part et d'autre de la DMZ, terrain où se manifestent une présence trop absente et, réciproquement, une absence trop présente de l'Autre. Ainsi, comme l'affirme Choe Youngmin, la ligne de démarcation « cesse de fonctionner strictement comme un site historique, avec un passé matériel spécifique, mais plutôt comme une lentille figurative à travers laquelle la Corée du Sud peut imaginer d'autres relations⁵ ». Il s'agit pour nous de saisir comment s'articulent et se reconfigurent ces autres relations.

Les deux chercheurs Lee Woo-young et Kim Myoung-shin ont tenté d'esquisser une évolution des trajectoires relationnelles entre les protagonistes du Nord et du Sud dans quatre films sur la division, parallèlement aux différentes attitudes politiques du Sud à l'égard du Nord, selon les gouvernements en place. Leur étude révèle que sous la présidence de Kim Dae-jung et Roh Moo-hyun, les relations imaginaires entre les protagonistes tendent vers un

¹ Marianne Hirsch, "Mourning and Postmemory", *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard Press University, 1997.

² Youngmin Choe, "Postmemory DMZ in South Korean Cinema, 1999-2003", *The Journal of Korean Studies (1979-)*, vol. 18, n° 2, 2013, p. 316, traduction personnelle de "memory of something that was never personally experienced, but was nonetheless transmitted through a national or cultural tradition".

³ We Jung Yi, "The Pleasure of Mourning", *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 58, n° 1, 2018, p. 120, traduction personnelle de "their contradictory desires for an encounter with their violent history and for the closure of wounds from it".

⁴ Daniel Martin, *op. cit.*, p. 107, traduction personnelle de "prosthetic memory", "the vivid imaginings of media technology" et "prosthetic".

⁵ Youngmin Choe, *op. cit.*, p. 315, traduction personnelle de "ceases to function strictly as a historical site, with a specific material past, but rather as a figurative lens through which South Korea can imagine other relationships".

désir d'unification à la fois institutionnel et interpersonnel – c'est-à-dire entre les deux Corées et entre les personnages –, tandis que sous la présidence de Lee Myung-bak, qui se montre beaucoup plus ferme à l'égard du Nord, ces relations progressent uniquement sur le plan interpersonnel, laissant la violence structurelle intacte¹. Cependant, comme ils le reconnaissent, il est encore trop tôt pour une généralisation des représentations Nord / Sud selon ces critères.

Il reste toutefois pertinent de s'intéresser à la manière dont les relations à l'Autre s'articulent avec l'espace et le temps, diégétiques et extradiégétiques, mais également par rapport à d'autres présences extérieures que convoque la mondialisation. Aux relations interpersonnelles, s'ajoutent en effet quantité de filtres qui transcrivent simultanément une proximité et un éloignement des deux Corées, aussi bien dans l'espace que dans le temps, et auxquelles participent diverses instances supérieures – énonciatrices, institutionnelles et symboliques.

Pour traiter cette question, notre attention se porte sur les deux œuvres que sont *Joint Security Area* (2000) de Park Chan-wook – un *blockbuster* portant sur la division –, et *Burning* (2018) de Lee Chang-dong – qui ne porte pas sur le sujet, mais qui, curieusement, ne peut s'empêcher de l'évoquer. Il s'agira de montrer quelle est l'incidence des reconfigurations politiques et cinématographiques du début du siècle sur l'imaginaire collectif de la séparation, et la force d'un ancrage qui transforme le traumatisme historique en un autre signe prenant en charge d'autres angoisses contemporaines.

1.3.1. La DMZ dans *Joint Security Area* (2000, Park Chan-wook) ou l'impossible cicatrisation

Joint Security Area (*JSA*, *Gongdonggyeongbiguyeok JSA*) sort l'année du sommet intercoréen, et marque avec *Shiri* « le début officiel du renouveau du cinéma coréen et le début de l'âge d'or des *blockbusters*² », selon Bastian Meiresonne. Il fait plus de cinq millions d'entrées, ce qui en fait « le plus gros succès de tous les temps à l'époque de sa sortie³ ». Le film débute sur une enquête : au niveau du 38^{ème} parallèle, deux soldats nord-coréens ont été abattus dans leur poste de frontière. Deux soldats sud-coréens semblent impliqués, mais leur

¹ Myoung-shin Kim, Woo-young Lee, "Inter-Korean Integration Mirrored in Division Films: Changing Collective Emotion in South Korea Toward Inter-Korean Integration", *North Korean Review*, vol. 13, n° 2, 2017, pp. 24-47.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 268.

³ *Ibid.*, p. 272.

récit des événements manque de cohérence, et Sophie Jean, une représentante neutre est envoyée par l'ambassade suisse pour trancher.

L'intrigue se développe sous la forme de longs *flashbacks* qui illustrent les récits des parties interrogées. L'on découvre que les deux soldats du Sud, Lee Soo-hyeok et Nam Sung-sik se sont liés d'amitié avec deux soldats du Nord, Oh Gyeong-pil et Jeong Woo-jin, à qui ils rendaient régulièrement visite en catimini dans le poste de garde au Nord. Lorsque le secret est découvert par l'un des supérieurs du Nord, les tensions montent, et l'amitié fraternelle se termine dans un bain de sang. Un premier *flashback* du soir fatidique montre le témoignage de Lee Soo-hyeok, où l'on découvre que Nam Sung-sik a tiré sur le supérieur du Nord, puis sur son ami Jeong Woo-jin, mais que son arme s'est enrayée alors qu'il s'apprêtait à tirer sur Oh Gyeong-pil. Un second *flashback* révèle que c'est en fait Lee Soo-hyeok qui a commis ces meurtres, emporté dès le premier coup de feu par une frénésie meurtrière. Une fois la vérité découverte, celui-ci se donne la mort.

Pour la première fois dans l'histoire du cinéma sud-coréen, c'est l'attitude d'un soldat du Sud qui est remise en question, tandis qu'un soldat du Nord le sauve deux fois de la catastrophe – une première fois en désamorçant une mine sur laquelle il avait marché, et une seconde fois lors du procès, en se faisant passer pour une caricature de soldat communiste sanguinaire pour faire acquitter son ami.

La première apparition du soldat nord-coréen est par ailleurs éloquente. Alors qu'une visite de la frontière a lieu côté Sud, une rafale de vent fait s'envoler la casquette d'une touriste américaine. Un jeu de champ-contrechamp montre la casquette tombée du « mauvais » côté de la DMZ, et le regard désespéré de la jeune femme. C'est alors que surgissent deux pieds de part et d'autre du couvre-chef rouge sur lequel est brodé le *Taegeukgi*. Une main ramasse l'objet, tandis que s'amorce un panoramique vertical qui s'apprête à dévoiler le visage potentiellement menaçant d'un soldat du Nord, qui finit par apparaître arborant une expression neutre à travers un regard-caméra. Il fixe longuement la casquette, puis finit par relever la tête et tendre l'objet, toujours face caméra (Figure 229).

Tout se passe comme s'il regardait le spectateur du Sud, et lui tendait sans animosité un objet sur lequel est imprimé le drapeau ennemi. Pour Adrien Gombeaud, « ce regard qui traverse l'écran pour aller toucher le spectateur sud-coréen comme on passe une frontière¹ », souligne la puissance subversive du plan. L'objet lui-même induit une fusion plastique des deux parties, en réunissant le rouge attribué au Nord et le drapeau du Sud. En outre, l'acteur

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul cinema*, op. cit., p. 53.

choisi pour incarner le soldat du Nord est la *superstar* Song Kang-ho, dont la bonhomie inspire la sympathie, et qui a, de plus, interprété le rôle d'un agent du Sud dans *Shiri*, l'année précédente. Tout est mis en œuvre pour présenter Oh Gyeong-pil comme un semblable, dans lequel il est possible de se reconnaître. Kim Kyung-hyun souligne que le personnage produit un effet de fascination pour les spectateurs comme pour le personnage de Lee Soo-hyeok, avec une image qui a « longtemps été interdite : un soldat communiste nord-coréen avenant¹ ».

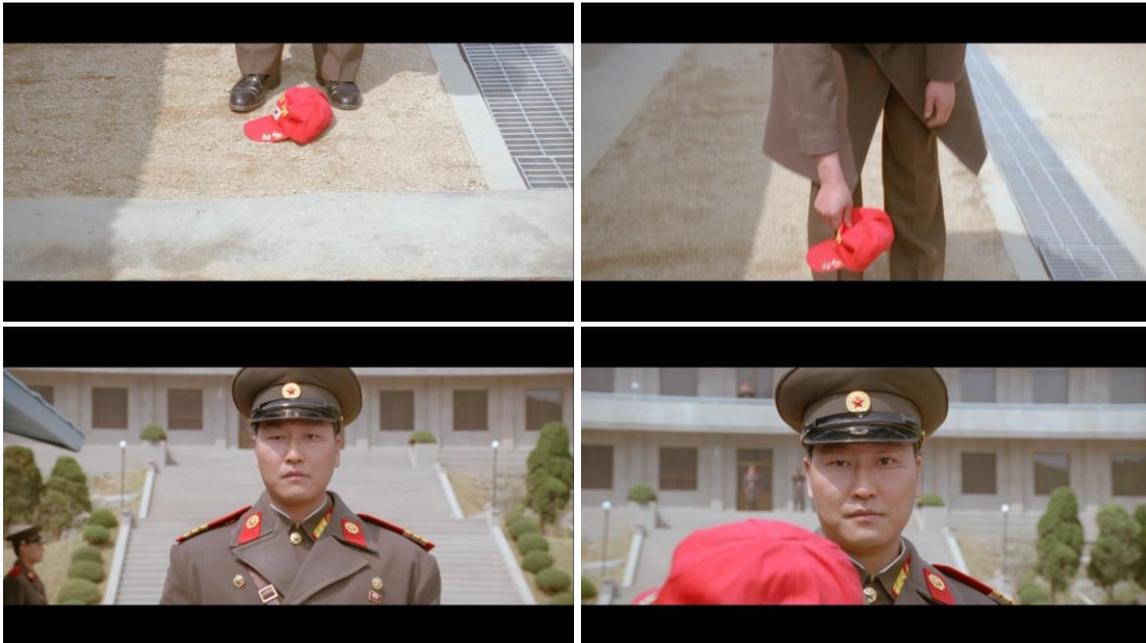


Figure 229 : La première apparition d'Oh Gyeong-pil.

Le propos de l'œuvre n'est pas d'incriminer l'une ou l'autre partie, mais de dénoncer l'absurdité d'enjeux politiques qui dépassent le cadre individuel. *JSA* est travaillé par une ambivalence entre le désir de réunification interpersonnelle, et l'impossibilité géopolitique d'y accéder. Cette perpétuelle tension passe par l'omniprésence du centre, et la volonté simultanée de le faire disparaître. Il se présente à travers la symétrie de nombreux cadrages, l'axe de rotation à partir duquel pivote la caméra, et métaphorise la frontière à même la forme filmique, capable simultanément de séparer et de réunir les individus.

La symétrie des plans sous-tend le caractère semblable des deux parties Nord et Sud, dans la mesure où elle reproduit l'effet d'un miroir qui serait situé sur la ligne de démarcation, toujours placée au milieu du cadre (Figure 230). Ce procédé sous-entend qu'une partie renvoie à l'autre une image légèrement déformée d'elle-même – chaque côté comporte tout de même

¹ Kyung-hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, op. cit., p. 269, traduction personnelle de “that has long been prohibited: an affable North Korean Communist soldier”.

de subtiles variations –, ou que l'une constitue la moitié manquante de l'autre. Comme l'affirme Patrick Maurus, l'Autre « est un ensemble de représentations hésitant entre *alter* et *aliud*, étant toujours fait partiellement des deux¹ », où *alter* est « l'Autre qui est moi-même sous une autre forme² », et *aliud* « le différent, le contraire, l'incompatible », mais dans lequel on finit par « découvrir en dernière instance des bribes d'*alter*³ ». C'est ce que suggère la symétrie de l'œuvre, qui fait osciller l'Autre entre un semblable et un ennemi.

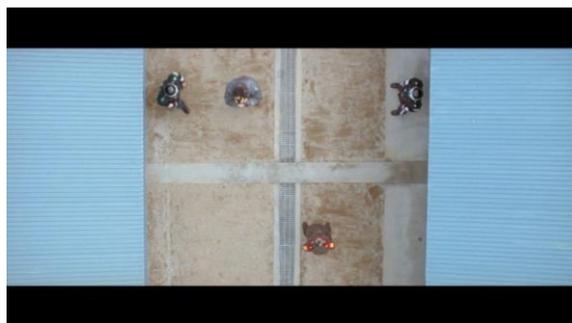


Figure 230 : La symétrie des espaces.

Ce type de composition est également souligné par un montage qui tente vainement de faire fusionner les deux moitiés. Ainsi, à l'occasion d'une courte séquence, Sophie Jean fait les cents pas sur la ligne de démarcation – son statut diplomatique le lui permet exceptionnellement. La caméra la filme d'un côté, puis de l'autre. Les deux plans ne sont pas séparés par un *cut* qui mettrait en scène la frontière comme une coupure, mais liés par un fondu enchaîné, leur permettant de coexister un bref instant, et de présenter la frontière comme une couture. Cette transition douce sous-tend le désir de faire disparaître le centre que l'on aperçoit dans le plan symétrique cadré de haut qui les précède (Figure 231).

En outre, Sophie Jean est elle aussi allégorique du centre. Diplomate suisse – pays réputé neutre –, elle est métisse. À ce moment de l'intrigue, elle vient d'apprendre que son père était un Nord-Coréen qui a refusé de choisir son camp, expatrié en Argentine, où il a rencontré une Suissesse qu'il a épousée. Sophie Jean est donc la fille d'un Coréen qui, comme elle, s'est trouvé au carrefour des deux Corées. Malgré son statut allégorique de l'Histoire, We Jung Yi remarque que la jeune femme est doublement marginalisée : d'abord parce qu'elle est une femme évoluant dans un milieu militaire masculin, mais également à cause de son identité trouble⁴, occidentale et nord-coréenne. Ce « principe de réalité [...] lui permet de

¹ Patrick Maurus, *La Corée dans ses fables*, *op. cit.*, p. 39.

² *Ibid.*, p. 40.

³ *Ibid.*

⁴ We Jung Yi, *op. cit.*, p. 130.

franchir la frontière physique », en faisant intervenir « la loi du père “étranger”¹ », mais elle n’est interpellée que comme un « témoin muet de la tragédie rejouée de la division nationale, et non pas comme un sujet participant au fantasme masculin d’une nation réunifiée² ».

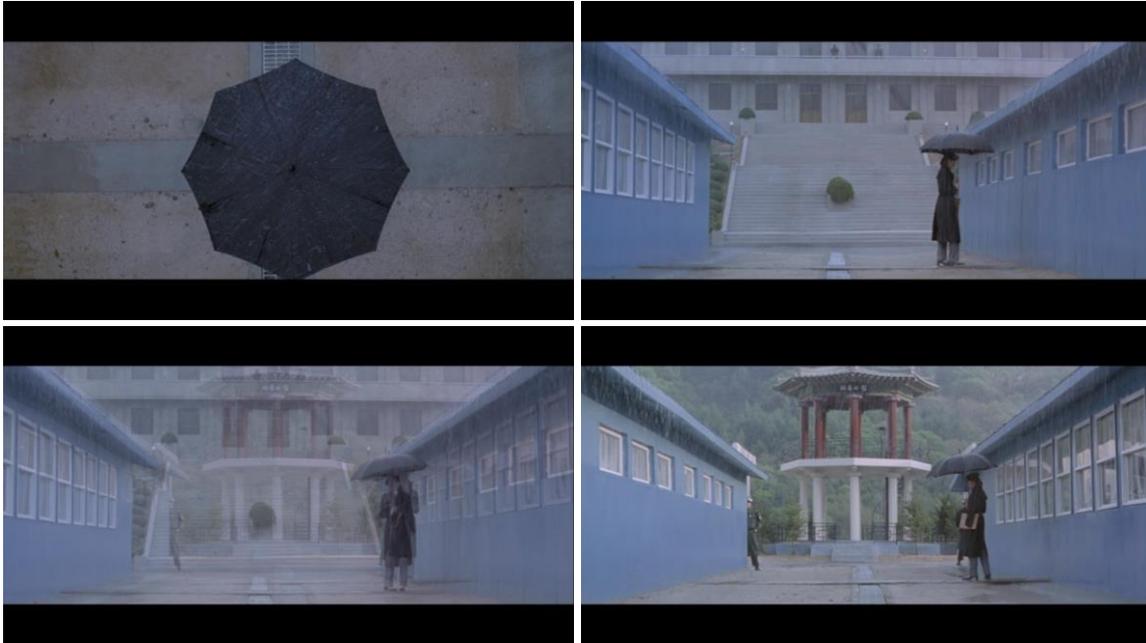


Figure 231 : Sophie Jean au carrefour des deux Corées.

Ce statut s’inscrit dans un phénomène de remasculinisation de l’histoire réécrite dans le Nouveau cinéma coréen que constate Kim Kyung-hyun³, et qui consiste à composer avec les traumatismes historiques au prisme d’une réaffirmation de la masculinité s’exprimant comme une réponse aux représentations plus anciennes d’hommes humiliés et bafoués. La recherche d’un idéal de virilité passe alors par la violence et les relations de domination, et aboutissent à une exclusion des personnages féminins. Le personnage de Sophie Jean est relégué à l’extérieur, et symptomatique de l’absence de prises qu’ont les Corées sur leurs destins, dans l’imaginaire que véhicule *JSA*, ainsi que d’un certain rejet à l’égard de l’Occident, présenté comme ayant contribué, pour le meilleur, mais surtout pour le pire, à l’Histoire du pays.

Présentée comme la représentante d’institutions extérieures chargées de maintenir le *status quo*, elle est également, malgré elle, agente de la séparation des quatre soldats – les deux soldats sud-coréens se suicident à cause de son enquête, ne laissant du *quatuor* qu’Oh Gyeong-pil pour seul survivant. Sophie Jean est une observatrice lointaine, et We Jung Yi la

¹ *Ibid.*, p. 131, traduction personnelle de “reality principle that permits her to cross the physical border” et “the law of the ‘foreign’ father”.

² *Ibid.*, traduction personnelle de “a mute witness to the replayed tragedy of national division, not as a participatory subject in the male-centered fantasy of a reunited nation”.

³ Kyung-hyun Kim, *The Remasculinization of Korean Cinema*, *op. cit.*

qualifie de « témoin mélodramatique », soit un personnage relégué à l'extérieur de l'intrigue, qui arrive trop tard pour empêcher le pire, mais à qui l'on a laissé la charge de constater l'impossible deuil d'événements qui hantent le présent. Le témoin mélodramatique est un « témoin de substitution [...] endeuillé¹ », qui assure la médiation entre le traumatisme passé et sa persistance dans le présent, et entretient malgré lui une sorte de complaisance dans le deuil. Agente impuissante face à l'irrésolution d'un conflit qui la dépasse, elle incarne un ensemble de problématiques qui structurent la représentation de l'Histoire au cinéma.

Les deux parties sont en effet présentées comme les victimes d'instances supérieures sur lesquelles elles n'ont pas de prise. Le conflit n'est plus tant présenté comme idéologique que symbolique, dans la mesure où les quatre soldats font fi de leurs appartenances respectives, mais se trouvent chacun gouverné par l'image symbolique d'un père respectif, incarné au Nord par le président Kim Jong-il, et au Sud par la puissance américaine. En témoigne une séquence qui montre Nam Sung-sik essayant de photographier ses amis, mais s'apercevant de la présence des portraits de Kim Il-sung et Kim Jong-il dans le cadre. Il demande alors à ses amis de se rapprocher, et les capture en contreplongée, de façon à masquer les visages des deux dirigeants nord-coréens (Figure 232).



Figure 232 : Photo de famille sans les pères.

Réciproquement, leurs discussions politiques convoquent la présence des « Yankees », présentés comme l'obstacle majeur de la réunification, selon le point de vue des soldats du

¹ We Jung Yi, *op. cit.*, p. 139, traduction personnelle de “surrogate witness [...] mourner”.

Nord. Oh Gyeong-pil affirme à un moment que « si ces salauds de Yankees décident de jouer à la guerre, [ils] seron[t] effacés. Plus rien. Trois minutes de guerre et les deux pays seront détruits ». Contrairement aux années 1960 où les cinéastes étaient encouragés à valoriser l'armée sud-coréenne, parfois au détriment de l'implication américaine – dans *Red Muffler* (1965) de Shin Sang-ok, un haut fait américain est attribué à l'armée sud-coréenne –, les U.S.A. sont devenus une puissance dévastatrice et supérieure à celle des deux Corées réunies.

L'image symbolique du père est redoublée par la dimension familiale de la relation fraternelle qu'entretiennent les soldats. Ces derniers cessent de se nommer « Camarade » pour s'appeler « mon frère », marquant une première transgression de l'ordre. Plus tard, Lee Soo-hyeok décide de franchir la frontière pour rendre visite à ses frères dans leur poste de garde, et finit par entraîner Nam Sung-sik dans ses escapades. Leurs rendez-vous nocturnes montrent la mise en place de relations presque familiales, lors de transgressions adolescentes, quand ils jouent à des jeux enfantins, boivent de l'alcool, ceux du Sud faisant découvrir les produits de l'Occident : revues pornographiques, chocolat et musique pop. Comme un grand frère, Nam Sung-sik apprend à Jeong Woo-jin à cirer ses chaussures, et leurs réunions se déroulent sous le regard bienveillant d'Oh Gyeong-pil, l'aîné de la fratrie.

Ces séquences oscillent elles aussi autour de la présence du centre que maintiennent les figures paternelles symboliques, et font évoluer les protagonistes entre leur individualité et leur citoyenneté – conditionnées exclusivement par des devoirs, et non par des droits, étant donnés leurs statuts de soldats –, entre leurs désirs personnels d'amitié et leur devoir citoyen d'inimitié. Plus ils tentent de réduire la distance personnelle, plus la distance institutionnelle se fait sentir, et comme le remarque Adrien Gombeaud, toute tentative de suppression du centre se solde par un retour encore plus fracassant de celui-ci : « le centre s'efface pour mieux réapparaître¹ ».

C'est ce dont témoigne leur dernière rencontre nocturne. La séquence débute sur une discussion autour de l'actualité politique, les quatre personnages étant attablés, et la caméra posée en son centre effectue un long panoramique circulaire présentant successivement les visages des héros dans le sens horaire. Le mouvement de caméra, qui saisit tous les visages dans un unique plan, a pour effet de lier formellement les personnages. Lee Soo-hyeok finit par demander : « Si la guerre éclatait vraiment... On devrait se tirer dessus ? ». Surgit alors un premier *cut*, qui montre le visage pétrifié de Jeong Woo-jin. La caméra se met à pivoter dans le sens inverse, et capte les expressions interdites sur les visages des protagonistes, mais cette

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, op. cit., p. 55.

fois-ci, le mouvement est ponctué de *cuts*, qui isolent chaque personnage dans un plan différent.

La réplique de Lee Soo-hyeok fait éclater la bulle utopique, et rappelle brutalement les personnages à la réalité. Cette rupture est esthétiquement transcrite à travers une suspension du temps, affichée sur les visages figés et mutiques, ainsi que par des *cuts* qui rappellent eux aussi l'existence d'une séparation. Les coupures du montage annulent le lien créé par le panoramique précédent, et soulignent que quelque chose s'est brisé. Tout à coup, Jeong Woo-jin tente de rétablir la cohésion, en proposant qu'ils signent un certificat attestant mutuellement de l'héroïsme de leurs amis de l'autre moitié du pays. Cette initiative s'accompagne d'un nouveau panoramique circulaire sans coupure, dans le sens antihoraire, et suggère une tentative de remonter le temps pour revenir au moment précédant le retour de la dure réalité.

L'ensemble de la séquence joue sur la présence d'un élément central qui sépare les personnages tout en les reliant par métonymie. Lorsqu'ils trinquent, un plan filmé depuis le plafond est placé de sorte à cadrer un luminaire au milieu des protagonistes. Surgit ensuite la séquence de la photographie, où les protagonistes mélangent leurs uniformes en échangeant leurs couvre-chefs, recréant des prototypes hybrides de Coréens appartenant au Nord *et* au Sud. Les portraits des pères symboliques du Nord planent toutefois sur l'issue de cette rencontre, et Nam Sung-sik la scelle esthétiquement en photographiant ses amis. La capture de l'image est d'ailleurs mise en scène à travers un flash mortifère de l'appareil photographique, filmé depuis l'extérieur, et préfigurant l'arrivée d'une menace.

Alors que les deux soldats du Sud s'apprêtent à faire leurs adieux à leurs amis, le cadre est finalement dépourvu de séparation. Ils partagent un dernier moment de bonheur dans un plan qui les réunit. C'est pourtant à cet instant que le centre resurgit sous les traits d'une figure paternelle, lorsque le chef de patrouille du Nord les attrape en flagrant délit. Il pointe son arme en direction de Lee Soo-hyeok, qui pointe la sienne en retour. La mise en scène insiste sur la confrontation qu'Oh Gyeong-pil tente d'apaiser. Au premier plan, les deux armes se font face, et au second plan, Oh Gyeong-pil tente de désamorcer la situation en supprimant le centre conflictuel que métaphorisent les deux révolvers. Tandis qu'il les incite à baisser les armes, ses mains posées sur chacune d'elles cherchent à suturer par métonymie les deux parties (Figure 233).

Les deux adversaires baissent leurs armes, mais un *quiproquo* nourri de paranoïa entraîne l'inévitable fusillade. Le chef de patrouille reçoit un appel sur son *talkie-walkie*, et

porte la main à sa ceinture pour l'attraper, mais Lee Soo-hyeok croit qu'il s'apprête à brandir son arme, et le tue. Alors que Jeong Woo-jin répond en lui tirant dans la jambe, il l'abat à son tour, avant de se tourner vers Oh Gyeong-pil. L'arme s'enraye, mais le soldat nord-coréen décide de le couvrir : Lee Soo-hyeok prétendra qu'il a été enlevé par le Nord, et qu'il a tenté de s'échapper. Oh Gyeong-pil demande à son ami de lui tirer dans l'épaule pour rendre son témoignage plus crédible. Le regard empreint de tristesse, Lee Soo-hyeok s'exécute, et quitte le poste de garde.



Figure 233 : Une suture rudimentaire.

Les sons des coups de feu ont alerté les forces militaires des deux camps, qui commencent à s'affronter de part et d'autre de la DMZ que Lee Soo-hyeok s'apprête à traverser pour la dernière fois. Il n'y parvient pas, et s'effondre au milieu de la ligne avant d'être récupéré par des soldats du Sud. Il s'écroule au centre, et marque une ultime tentative plastique de réunir les deux parties en barrant la ligne avec son corps. La symétrie se présente à nouveau à travers un montage qui montre l'éloignement progressif des deux amis à travers des champs-contrechamps dans lesquels ils apparaissent respectivement de plus en plus lointains – au moyen d'un *travelling* arrière pour Oh Gyeong-pil, et de l'éloignement du véhicule qui transporte Lee Soo-hyeok –, jusqu'à disparaître du champ de vision.

Comme le montrent ces scènes d'action, *JSA* est un *blockbuster* coréen qui emprunte au *thriller* et au film policier – en particulier la narration sous la forme de *flashbacks* elucidateurs – et auxquels il donne une orientation politique – la DMZ est traitée comme une scène de crime –, et qu'il enrobe dans une intrigue mélodramatique. En effet, comme le souligne Kim Kyung-hyun, « *JSA* est un “mélodrame masculin” qui induit tous les ingrédients du *pathos*, une inscription musicale dans le sentimentalisme et des expériences émotionnelles des

exercices militaires et des camps qu'ont endurés la plupart des hommes coréens¹ » au cours de leurs trois années de service militaire. L'intrigue policière et militaire est nourrie par un retour du mélodrame familial que des conventions hollywoodiennes plus contemporaines – intrigue resserrée, informations délivrées au compte-goutte – permettent de revisiter au prisme d'une masculinité symbolique à rebâtir.

Les codes visuels des *blockbusters* d'action hollywoodiens ne surgissent finalement pas là où on les attend, les ralentis exacerbés et les *cuts* brutaux ne se trouvent pas employés pour valoriser des actions héroïques ou surhumaines, mais se manifestent lors de la confrontation entre les quatre amis, dont ils soulignent, au contraire, l'humanité à travers la violence psychologique qu'elle entraîne. Au moment où Lee Soo-hyeok s'apprête à tirer sur Oh Gyeong-pil, un ralenti met en valeur un geste qui, selon Kim Kyung-hyun, « constitue le point culminant de ce mélodrame masculin² ». Or, si l'on en croit Choi Jinhee, « les fins tragiques et le sentimentalisme de ces superproductions [...] peuvent les différencier de leurs homologues hollywoodiens³ », en les imprégnant, de manière à faire écho au destin malheureux de la nation⁴.

En outre, dans la fusillade finale qui oppose les deux camps, Park Chan-wook donne à voir un moment de destruction éminemment spectaculaire, où les coups de feu fusent de tous côtés, produisent étincelles et explosions venant illuminer la nuit et aveugler les personnages, et où les postes de garde du Nord et du Sud sont progressivement dévorés par les impacts balistiques des fusils d'assaut qui annihilent une zone paradoxalement qualifiée de « démilitarisée ». Cependant, cette reprise de conventions occidentales sert l'imaginaire sud-coréen. Comme le remarque Patrick Maurus, « voir un nord-coréen hors guerre est impossible⁵ », et de telles représentations empiètent sur une impossibilité fondamentale de produire une image de l'inconnu – les deux parties ne se sont pas fréquentées depuis près de

¹ Kyung-hyun Kim, *op. cit.*, p. 266, traduction personnelle de “*JSA* is a ‘male melodrama’ that induces all of the ingredients of pathos, sentimental music score, and emotional experiences of war exercises and camps most Korean men have endured”.

² *Ibid.*, p. 269, traduction personnelle de “provides the climax of this male melodrama”.

³ Jinhee Choi, *op. cit.*, p. 193, traduction personnelle de “tragic endings and sentimentalism in such blockbusters [...] may distinguish themselves from their Hollywood counterparts”.

⁴ Dans *Shiri* (1999), Kang Jae-gyu met en scène l'histoire d'amour impossible d'une espionne du Nord et d'un agent du Sud, qui s'achève – comme dans *La Main du destin* (1954) de Han Hyeong-mo – par la mise à mort de la femme nord-coréenne qui, de plus, était enceinte du héros qui la tue. Dans *Taegukgi* (2004) du même cinéaste, Jin-tae met tout en œuvre pour protéger son frère Jin-seok pendant la guerre de Corée. Trahi à plusieurs reprises par son commandant, il finit par rallier l'armée du Nord, et promet à son jeune frère de le rejoindre au Sud une fois la guerre terminée. Jin-seok attend son grand frère pendant cinquante ans, pour finalement découvrir que celui-ci est mort le jour de sa promesse.

⁵ Patrick Maurus, « Le cinéma n'est pas seul », *op. cit.*

cinquante ans, lors de la sortie du film. Le récit se déclare comme une fiction à travers son autodestruction finale : « au moment de conclure, on fait sauter le film. Explosion, bombardement, suicide, mort, etc. En gros : la narration effacée n'a pas eu lieu¹ ».

À travers l'emploi des codes de l'Occident, *JSA* se revendique comme une construction, comme le montrent d'emblée les témoignages incertains des soldats interrogés par Sophie Jean au cours de l'enquête, et dont l'objectif est de reconstituer les événements qui forment la diégèse. Les *flashbacks* elucidateurs et parfois mensongers évoquent en creux la dimension construite de l'histoire à travers la mémoire, et fondent la DMZ comme un espace où peuvent se refaçonner les imaginaires. *JSA* montre en effet combien la zone démilitarisée ne se limite pas à ses qualités spatiales, et que l'ancrage de la division persiste dans l'imaginaire collectif.

Le film révèle à quel point la mémoire des générations précédentes conditionne celle de générations n'ayant pas vécu le conflit en montrant combien la guerre idéologique passée a fini par se constituer comme un phénomène immuable et insurmontable. Cela est transcrit par une déchirure centrale, une plaie formant une béance impossible à suturer, un centre indestructible autour duquel gravite une histoire collective divisée – celle de familles déchirées par des puissances et des instances supérieures, toujours présentées comme extérieures à la Corée du Sud, et par extension, celle d'une plus grande famille fantasmée qu'incarneraient les deux Corées, l'une se présentant comme la moitié manquante de l'autre.

1.3.2. D'autres divisions dans la division : les figures de style de *Burning* (2018) de Lee Chang-dong

En 2018, la frontière apparaît fugitivement dans *Burning* (*Beoning*) de Lee Chang-dong, où elle s'intègre à l'occasion d'une unique séquence, et sert une obsession pour l'oxymore qui se déploie dans l'intégralité du film. À la fois concrète dans la présence des haut-parleurs du Nord qui diffusent encore des messages de propagande, et dans l'horizon que pointe du doigt le personnage de Hae-mi (Figure 234), et abstraite dans le caractère métaphorique d'un oubli dont elle se charge – Hae-mi évoque un souvenir dont il ne reste aucune trace –, elle entre en résonance avec les antithèses du souvenir et de l'amnésie, du visible et de l'invisible, et du présent et de l'absent qui hantent le film.

¹ *Ibid.*



Figure 234 : Hae-mi montre la Corée du Nord à Ben.

Burning est l'adaptation de la nouvelle *Les Granges brûlées* du romancier japonais Haruki Murakami – publiée dans le recueil *L'Éléphant s'évapore* (1983). Lui-même écrivain, Lee Chang-dong confie avoir « senti des limites dans l'écriture¹ » littéraire, ce qui l'a amené à se tourner vers le *medium* cinématographique, dont il cherche à déployer le potentiel narratif, comme nous l'avons vu dans *Peppermint Candy* (2000). Ses œuvres laissent supposer l'existence d'un autre récit superposé à la trame principale, en jouant sur des transpositions cinématographiques de figures de style littéraires, et *Burning* pousse le procédé à son paroxysme avec un ensemble perpétuellement double, où les signifiants laissent planer l'existence d'un discours et de son contraire – des oxymores nichés dans des métaphores.

Le film suit le quotidien pénible de Jong-soo, un jeune prolétaire vivant à la campagne, et rêvant de devenir écrivain. Il croise par hasard le chemin de Hae-mi, une ancienne voisine et camarade de classe qu'il avait oubliée, et dont il tombe amoureux. Ils couchent ensemble, et elle lui demande de garder son chat, parce qu'elle s'apprête à voyager en Afrique. Le chat n'apparaît jamais – il ne se montre pas devant des inconnus, si l'on en croit la jeune femme –, mais Jong-soo remplit sa gamelle chaque jour. À son retour, Hae-mi est accompagnée d'un mystérieux jeune homme prénommé Ben. Il est riche, mais semble peiner à tuer l'ennui.

Un soir, celui-ci confie au héros qu'il a un passe-temps peu conventionnel : de temps en temps, il brûle des serres abandonnées, mais le dialogue sème le doute. S'agit-il de véritables serres ou est-ce une manière détournée d'évoquer des meurtres ? D'autant plus que Ben affirme avoir déjà choisi sa prochaine cible, et qu'elle se trouverait « tout près d'ici. Très très près ». Lorsque Hae-mi disparaît, ne laissant qu'une montre dans un tiroir de la salle de bain de Ben, et un appartement vide, Jong-soo est persuadé que c'est son rival qui l'a assassinée. Rendu fou par l'ambiguïté que suscite cette histoire de « serres », il finit par assassiner Ben, et le brûler dans sa voiture.

¹ Hubert Niogret, « Entretien avec Lee Chang-dong », *Positif*, n° 493, mars 2002.

Le récit de *Burning* repose en grande partie sur l'absence des éléments qui le fondent, et sur l'existence desquels Lee Chang-dong sème perpétuellement le doute. La suggestion d'une histoire de meurtres en série proposée par le film est-elle issue du fantasme de Jong-soo, écrivain en devenir ? Ou est-ce l'expression profondément désabusée de l'ennui de son rival Ben, le jeune bourgeois que l'abondance aurait conduit à faire du meurtre un passe-temps ? Le hors-champ prend place à même l'image, et la séquence, dans son unité, tente par exemple de faire oublier que la mandarine que Hae-mi mime d'éplucher, lors d'un numéro de pantomime, n'existe pas.

Ainsi, une séquence se déroulant chez Jong-soo, à Paju, village situé à la frontière, convoque imaginativement la DMZ située hors-champ, redoublée et dédoublée par une métonymie poétique de l'image du paysage. Tout se passe comme le suggère le cinéaste Andreï Tarkovski dans *Le Temps scellé* (1986), pour qui la poésie cinématographique surgit « lorsque nous réalisons distinctement que ce que nous voyons à l'écran n'est pas complet, qu'il renvoie à quelque chose qui s'étend au-delà, à l'infini¹ ». L'effet produit est celui d'un double latent du monde présenté, et cette rhétorique s'en trouve renforcée par le motif convoqué – la Corée du Nord comme un double de la Corée du Sud.

Si l'on en croit Philippe De Vita, qui conçoit la poésie cinématographique comme « un moyen de communiquer avec d'autres mondes² », « c'est la juxtaposition des deux espaces [concret et virtuel] qui crée l'étrangeté poétique, l'incohérence d'une relation virtuelle matérialisée par la zone de flou entre les deux espaces³ ». La DMZ appelée par le hors-champ de *Burning* est un élément plastique imaginaire qui constitue cette « zone de flou » entre l'image et l'au-delà qu'elle invoque, ou « cette absence à l'intérieur de l'image que l'image construit et signale⁴ », selon Jean-Philippe Cazier. L'image contient alors, par moment, un double négatif d'elle-même, notamment à l'occasion des nombreux reflets sur lesquels travaille le cinéaste (Figure 235), et qui appellent la présence d'un autre monde latent.

La proximité avec la Corée du Nord laisse pourtant Ben relativement indifférent : « Ah, c'est marrant », dit-il simplement, tandis que Hae-mi se désole de constater que la maison de son enfance a disparu. Elle raconte un souvenir qui implique Jong-soo, mais qu'il a apparemment oublié : lorsqu'elle était petite, elle serait tombée dans un puits, et celui-ci

¹ Andreï Tarkovski, *Le Temps scellé* [1986], trad. Anne Kichilov et Charles H. de Brantes, Paris, Philippe Rey, 2014, p. 140.

² Philippe de Vita, « Bricoler le virtuel : approches d'un cinéma poétique selon Raoul Ruiz », in Nadja Cohen (dir.), *Un Cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, éd. les impressions nouvelles, 2021, p. 119.

³ *Ibid.*, p. 120.

⁴ Jean-Philippe Cazier, *op. cit.*, p. 9.

l'aurait retrouvée, permettant son sauvetage. Hae-mi est peinée parce qu'« il n'y a plus de traces », dit-elle en parlant de sa maison, et ses propos visent également l'amnésie de Jong-soo. De même, ce passé perdu fait écho à l'histoire perdue que contient en creux le Nord virtuellement convoqué. C'est ce que semble affirmer Lee Chang-dong au cours d'un entretien avec Michel Ciment et Hubert Niogret :

Il est impossible de vivre en Corée et de ne pas sentir la présence nord-coréenne. Ce n'est pas tant la menace d'une guerre telle que la décrivent les pays étrangers, mais il y a une tension à laquelle on ne peut échapper. C'est une tension latente, toujours présente, et je voulais qu'on la ressente dans le film¹.

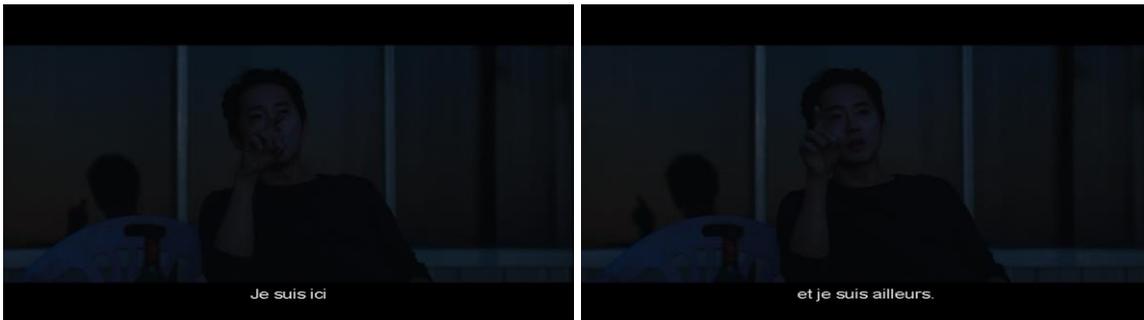


Figure 235 : Le reflet souligne la dualité qui travaille Ben.

Le cinéaste présente la DMZ comme un lieu commun pour tous les Coréens. Il affirme par ailleurs avoir *coréanisé* la nouvelle de Murakami : « Je n'en ai retenu que l'intrigue principale, à laquelle j'ai ajouté tout ce qui reflète le quotidien des Coréens² ». Transcendant le discours historique, il fait de la zone démilitarisée une métaphore de la dualité qui travaille le propos de son œuvre, en jouant sur tout ce que l'imaginaire entourant cette zone contient en germes – la présence, l'absence, la mémoire, l'oubli, le passé et le présent.

Parmi toutes les dichotomies du film, la plus évidente est sans doute celle que travaille l'opposition entre Ben et Jong-soo. Selon le cinéaste, le nouveau riche Ben « représente un modèle pour les jeunes Coréens d'aujourd'hui : il est riche, élégant, avec un discours intellectuel. Il ne ressemble pas aux capitalistes d'autrefois³ ». Réciproquement, il affirme que « du point de vue [de Jong-soo], s'il mène une existence misérable, c'est en partie à cause de gens comme lui⁴ ». Outre la lutte de classes que leur rivalité sous-tend explicitement, un autre conflit, qui concerne le localisme et le mondialisme, est en jeu.

¹ Michel Ciment et Hubert Niogret, « Entretien avec Lee Chang-dong. La réalité visible et la réalité invisible », *Positif*, n° 691, septembre 2018, p. 19.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 20.

⁴ *Ibid.*

Ben est en effet paré de tous les atours de l'Occident : son prénom occidental, son mode de vie cosmopolite, il roule en Porsche, possède un grand appartement décoré avec minimalisme, et est interprété par Steven Yeun, la star de la série américaine *The Walking Dead*, à la double nationalité américano-sud-coréenne. De son côté, Jong-soo vit à la campagne, où il s'occupe de la ferme familiale en attendant le retour de son père – emprisonné pour avoir lancé une chaise sur un policier –, et survit grâce à un emploi de livreur à mi-temps. Contrairement à Ben, Jong-soo n'a jamais eu la chance de voyager en dehors du pays. Plusieurs oppositions à l'œuvre – richesse / pauvreté, urbanité / ruralité, Occident / Corée – mettent en évidence un mal-être lié à des écarts creusés par la mondialisation.

Lorsque Ben évoque les serres qu'il fait flamber, ses propos semblent excessifs, et mettent Jong-soo mal à l'aise : « En Corée, il y a des millions de serres en plastique. Des serres inutiles et sales qui polluent le paysage. On dirait qu'elles attendent patiemment que je vienne. Quand je les regarde brûler, je deviens euphorique ». Lorsque Jong-soo demande s'il juge lui-même de leur inutilité, Ben répond qu'il ne fait que « constater » qu'elles attendent d'être brûlées, et qu'on peut les faire disparaître « comme si elles n'avaient jamais existé ». Il se compare à la pluie faisant déborder la rivière, dont le courant emporte les malheureux baigneurs, invoquant par là « la loi de la nature » qui lui permet de se prendre pour un dieu.

L'ambiguïté étant instaurée, les propos se chargent implicitement d'une violence inouïe à l'égard des plus pauvres dont font partie Hae-mi et Jong-soo. Dans la séquence, le reflet créé par une immense baie vitrée située derrière les deux jeunes gens donne à voir le double latent de la réalité présentée. La DMZ, que suggèrent les montagnes précédemment montrées par Hae-mi, y apparaît dans les plans montrant Jong-soo, et disparaît au profit de la silhouette sombre du reflet de Ben.

Les jeux de disparitions, d'évanescence et de doutes sur le visible dans *Burning* permettent aussi de transcrire une angoisse liée à l'effacement d'une ère de la Corée pastorale, autrefois idéalisée, mais dont il ne reste déjà plus que des vestiges – des serres dans des champs que Ben brûle, suggérant qu'un localisme coréen en pleine déliquescence est voué à disparaître sous l'effet de la mondialisation. C'est aussi ce dont témoigne l'unique plan réunissant les reflets des deux jeunes hommes dans la baie vitrée, où des montagnes et des arbres emplissent la moitié gauche du cadre réservé à Jong-soo, tandis du côté de Ben, il est presque vide (Figure 236).

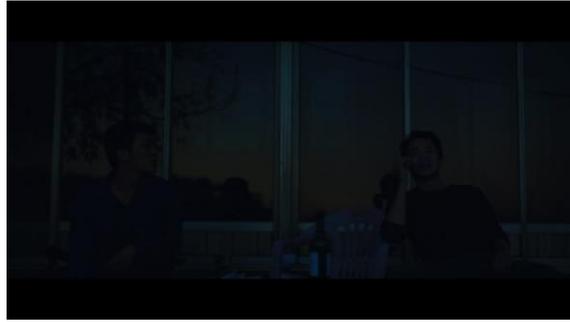


Figure 236 : À gauche de l'image, Jong-soo et le reflet du Nord ; à droite, Ben et le reflet d'un vide à combler.

À l'instar de la maison d'Hae-mi, l'autre côté de la DMZ est désormais introuvable, et les serres « inutiles », métaphores des pauvres – en particulier des femmes prolétaires –, sont vouées à flamber pour apaiser une violence que les plus riches ne sont pas censés montrer. À l'inverse, Jong-soo suit les traces de son père en laissant exploser sa colère, et l'on peut faire le lien avec ce que décrit Alain Masson : « La campagne [...] étale une misère paysanne qui amplifie la destinée du père de Jong-soo¹ », et finalement celle de Jong-soo lui-même.

La DMZ de *Burning* est présentée comme le lieu de l'amnésie et des disparitions, à condition de préciser que s'y élaborent quantité de passerelles vers d'autres imaginaires, *via* d'autres mondes dont la poésie cinématographique de Lee Chang-dong souligne la présence latente. Devenue lieu commun, la zone démilitarisée est un espace à partir duquel les cinéastes ne cessent de réimaginer une Corée devant composer avec son occidentalisation présente, et l'angoisse de voir son passé s'effacer.

Pour terminer ce chapitre, nous pouvons relever la présence de deux mouvements réciproques. D'une part, un mouvement centripète, qui consiste à s'emparer de codes dominants pour les subvertir, les tordre et les mettre au service de nouveaux imaginaires. D'autre part, un mouvement centrifuge, qui consiste à reprendre des motifs de l'Histoire pour traiter des enjeux contemporains. Par ailleurs, avec les films de Park Chan-wook naît une véritable réflexion sur la réinvention des formes de l'Histoire traitée par le cinéma, et par extension, la possible réinvention de l'imaginaire historique. Cependant, l'histoire du pays n'est pas la seule concernée par cette remise en lumière et cette réinvention, l'histoire du cinéma coréen se trouve elle aussi revisitée et remise sur le devant de la scène.

¹ Alain Masson, « *Burning* : La vérité de l'absence », *Positif*, n° 691, septembre 2018, p. 18.

2. Les mélodrames de Bong Joon-ho : une synthèse fédératrice

Les films de Bong Joon-ho en sont une bonne illustration. Leur ancrage simultané dans un héritage du cinéma classique coréen, et de grands modèles mondialement reconnus – Alfred Hitchcock, Henri-Georges Clouzot¹ et Claude Chabrol², selon les propos du cinéaste lui-même – fonde une intégration de la Corée du Sud dans le monde, au prisme d'un partage de l'imaginaire cinéphile. En même temps qu'ils offrent des relectures de l'histoire du cinéma sud-coréen – qu'il charge d'un imaginaire fédérateur, aussi bien au niveau local qu'international –, ses films constituent une matrice où se rejouent indirectement les rapports de pouvoir entre la Corée et l'Occident, par le biais de l'intertextualité.

Cela passe, d'une part, par une propension à revisiter les schémas classiques du mélodrame familial, et auxquels il insuffle une réflexion contemporaine sur les dérives de la mondialisation – écarts de classes et déterminisme social se présentant sous les traits de la fatalité. Nous analyserons, d'autre part, la fabrique d'une continuité esthétique avec le cinéma classique, à partir de la reprise de la figure de la *wonhon* des années 1960, transposée dans le contexte contemporain dans le film *Parasite* (2019), laquelle confirme l'histoire préfigurée par sa prédécesseuse dans *La Servante* (1960) de Kim Ki-young. Nous verrons enfin comment s'entrechoquent les Histoires, au moyen d'une dialectique entre le mythe américain de la conquête de l'Ouest et la guerre, la division et l'occupation militaire de la Corée, pour évoquer un système d'oppressions mondialisé.

2.1. Mélodrame familial et substitution

Si Bong Joon-ho travaille à partir de nombreux genres cinématographiques occidentaux – « polar », film de monstre, science-fiction, film catastrophe – qu'il se réapproprié en les détournant au service de discours socio-historiques sur la Corée, la forme la plus prégnante à partir de *The Host* (2006) reste le mélodrame familial coréen, qu'il réactualise au contact du cinéma de genre. À partir de *The Host*, les familles sont en effet au cœur de tous ses films.

¹ Henri-Georges Clouzot (1907-2007) est connu pour ses films noirs (*Le Salaire de la peur*, 1953). Surnommé le « Hitchcock français », « Henri-Georges Clouzot partage avec le maître du suspense une fascination pour le côté sombre de la nature humaine. Trahisons, lâchetés, humiliations, désirs inavouables. Tel un collectionneur compulsif, il filme le “mal” sous toutes ses formes, du mensonge à la trahison, de la manipulation au trucage » (*Cinémathèque*, <https://www.cinematheque.fr/article/1111.html>, consulté le 24/04/2024).

² Claude Chabrol (1930-2010) est « pionnier de la “nouvelle vague” (*Le Beau Serge*, 1958 ; *Les Cousins*, 1959 ; *Les Bonnes Femmes*, 1960), il se tourne ensuite vers un cinéma plus commercial où il excelle dans l'humour corrosif et la description féroce des mœurs bourgeoises » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Claude_Chabrol/112484, consulté le 24/04/2024).

Dans *Mother* (Madeo, 2009), le titre indique d'emblée le lien maternel structurant – une mère élevant seule un fils handicapé cherche par tous les moyens à le protéger, lorsqu'il est accusé du meurtre d'une jeune fille. Dans *Snowpiercer, le Transperceneige* (Seolgunnyeolcha, 2013) – un film post-apocalyptique mettant en scène les survivants de l'humanité dans un gigantesque train faisant le tour du monde –, de nombreux liens de filiation, biologiques ou symboliques, sont suggérés à partir de la notion de transmission. Dans *Okja* (2017), une querelle familiale engendre la création de « super cochons » mutants fabriqués en laboratoire, tandis que dans *Parasite* (Gisaengchung, 2019), deux familles, les Kim et les Park, sont mises en scène pour traiter des inégalités sociales.

Si, à première vue, ces films ne semblent pas s'inscrire explicitement dans l'héritage du mélodrame familial des années 1960 – servant à l'époque à mettre en fiction le monde à partir d'écarts générationnels –, ils restent régis par le même mécanisme de substitution, répartissant les personnages en communautés s'auto-perpétuant. Selon Jean-Loup Bourget, le mélodrame travaille ce procédé de façon littérale¹, idée que partage Françoise Zamour, définissant la substitution comme ce qui « permet à un personnage de prendre littéralement la place d'un autre² » pour rétablir un équilibre perdu. Si l'on en croit la chercheuse, ce procédé « constitue le paradigme le plus pérenne et le plus emblématique de la construction du récit mélodramatique³ », et « l'un des signes de la présence du mélodrame dans une œuvre cinématographique, même quand la totalité des éléments du film ne relève pas du mélodrame⁴ ».

Cette mécanique narrative prend le plus souvent place dans le mélodrame familial, parce qu'elle permet l'inscription du récit dans la durée – à travers un phénomène de passation générationnelle –, et son extension géographique montrant, toujours selon Françoise Zamour, que « le mélodrame regarde la société comme une famille⁵ », à travers la construction d'un « chaînage symbolique, qui conduit, au sein de la diégèse, de la famille à la société, et s'étend[ant] également à l'extradiégétique, pour entraîner le public dans le jeu des substitutions⁶ ». Par un travail sur « la part d'universel [existant] en chacun des personnages »,

¹ Jean-Loup Bourget, *Le Mélodrame hollywoodien*, *op. cit.*, p. 96.

² Françoise Zamour, *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain*, *op. cit.*, p. 177.

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*, p. 186.

⁵ *Ibid.*, p. 180.

⁶ *Ibid.*, p. 187.

elle constitue « la principale condition de possibilité de l'apparition du peuple à l'écran, et de l'extension de ce peuple, au-delà de la diégèse¹ ».

Si la substitution permet de suggérer « l'idée qu'un personnage en vaut un autre, et, plus généralement, qu'un homme vaut chacun des autres² », en jouant sur les parts d'universel des protagonistes, chez Bong Joon-ho, cette mécanique se voit subvertie pour porter un commentaire critique sur la société. Le cinéaste entretient en effet une relation hypertextuelle avec cette constante, qu'il transforme au gré des discours qu'il souhaite porter à l'écran. La restauration de l'ordre qu'implique la substitution – en remplaçant un personnage manquant par un personnage équivalent – se charge de révéler des dysfonctionnements voués à inlassablement reconduire les mêmes malheurs. Le cinéma de Bong Joon-ho est travaillé par une obsession du cycle, dans lequel la substitution a pour fonction de montrer que l'ordre établi ne fait que reconduire ses propres travers.

2.1.1. La Mère-monstre, un symptôme résiduel de la pression confucéenne

Si *Memories of Murder* préfigurait la catastrophe de *The Host* par métonymie entre les tunnels, le second constitue plus clairement une matrice esquissant les lignes de force du cinéma de Bong Joon-ho. Le premier thème qui en témoigne est celui de la mère-monstre que l'on retrouve trois ans plus tard dans *Mother*. Dans *The Host*, de nombreux chercheurs observent que la famille Park se caractérise par l'absence de mères³, et analysent le monstre comme une incarnation de cette absence structurelle au sein de la famille. Hee-bong, le père de la fratrie élève seul ses enfants, et la mère de Hyun-seo est apparemment partie à cause de l'incompétence de Doo-man.

Comme l'analyse Lee Hui-seung, dans les films des années 2000, et notamment dans *The Host*, le trait maternel se trouve fréquemment dissocié de la féminité, si bien qu'on peut trouver des personnages masculins développant une maternité⁴. Il définit le trait à travers trois signes : le foyer, l'alimentation et l'intégration chaleureuse d'une altérité. Son travail complète celui de Kim Kyung-hyun, lorsqu'il observe une remasculinisation de l'histoire dans le cinéma, à la même période. Le chercheur précise que « l'urbanisation frénétique de l'après-guerre a profondément modifié les relations familiales au point que les "mères", sous leur

¹ *Ibid.*

² *Ibid.*, p. 177.

³ Peter Y. Paik, « *The Host* (2006). Life in excess », in Sangjoon Lee (dir.), *op. cit.*, p. 423 ; Jean-Philippe Tessé, « *The Host* de Bong Joon-ho. L'usage du monstre », *Cahiers du Cinéma*, n° 617, novembre 2006, p. 21 ; Hui-seung Lee, « La Maternité du cinéma coréen dans les années 2000 », in Daphnée Guerdin (dir.), *Images coréennes contemporaines, op. cit.*

⁴ *Ibid.*

forme traditionnellement représentée, ont progressivement disparu des fictions des milieux contemporains¹ ». Hsuan L. Hsu soutient quant à lui que, dans *The Host*, la mise à mort du monstre – dont Gang-doo empale la gueule ressemblant de surcroît à une vulve à l'aide d'un objet phallique – constitue une manière de punir symboliquement le mauvais comportement des mères². La crise financière ayant engendré des tensions dans la sphère familiale, cela donne lieu à un double régime de représentations, sur le complexe de castration éprouvé par les chefs de famille d'une part, et sur la conception d'une mère patrie qui s'occuperait mal de son peuple d'autre part.

Peter Y. Paik remarque que le comportement de la créature « suggère un désir pervers de nourrir ses captifs³ », et, prenant appui sur la pensée de Barbara Creed, dans *The Monstruous-Feminine*, décrit le monstre comme la représentation métaphorique du mythe du *vagina dentata*, « ou vagin denté, qui sert d'« expression symbolique de la mère sadique orale » qui menace de consumer le corps ou le psychisme de l'enfant⁴ ». Si l'on en croit Barbara Creed, « lorsque la femme est représentée comme monstrueuse, c'est presque toujours en relation avec ses fonctions maternelles et reproductives⁵ ». Il pourrait alors être tentant d'analyser cette mère-monstre comme étant responsable du malheur des personnages.

Peter Y. Paik note cependant que les mères du film « ont quitté leurs maris après s'être lassées de leurs défauts personnels et de leurs mauvaises habitudes, et qu'elles en ont eu assez d'une vie de pauvreté chronique⁶ ». Elles ont déserté à cause de l'incompétence des hommes, et le féminin monstrueux de *The Host* permet de transcrire l'angoisse de castration des hommes due à l'émancipation des femmes. Ainsi, le « vagin denté » de la créature, constitue un trou métaphorique du manque monstrueux de maternité dans la famille, réverbéré dans la béance que forme la bouche grande ouverte du père ahuri devant sa propre incompétence, lorsqu'il voit sa fille se faire enlever sans pouvoir réagir. Il s'agit davantage d'affronter l'absence de maternité que la figure de la mère elle-même.

¹ Kyung-hyun Kim, *op. cit.*, p. 6, traduction personnelle de “frenzied postwar urbanization had seriously altered familial relations to a point where ‘mothers’, in their traditionally represented form, gradually disappeared from contemporary-milieu fictions”.

² Hsuan L. Hsu, “*The Host*”—*geopolitics of outbreak and dangers of biosecurity*, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Host/>, consulté le 03/03/2024.

³ Peter Y. Paik, *op. cit.*, p. 432, traduction personnelle de “suggests a perverted desire to nurture its captives”.

⁴ *Ibid.*, traduction personnelle de “or the toothed vagina, which serves as a ‘symbolic expression of the oral sadistic mother’ who threatens to consume the body or the psyche of the child”.

⁵ Barbara Creed, *The Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* [1993], London / New York, Routledge, 2007, version numérique sans pages numérotées.

⁶ Peter Y. Paik, *op. cit.*, p. 425, traduction personnelle de “they left their husbands after tiring of their personal defects and bad habits and growing fed up with a life of chronic poverty”.

Prolongées à l'appui du travail de Lee Hui-seung, ces observations conduisent à déceler, dans la mise à mort du monstre par Gang-doo, une appropriation symbolique de la parentalité. En effet, il est au départ présenté comme un père incompetent, simple d'esprit, excentrique et narcoleptique – il dort sur la caisse du kiosque familial, picore dans l'assiette des clients, sert de la bière à sa fille de treize ans, et échoue à la protéger du monstre –, tandis que ses cheveux blonds le démarquent des autres personnages. Son père Hee-bong doit, quant à lui, incarner les rôles de père et de mère, ce qui « tend à l'éloigner de l'image du patriarche traditionnel exigeant l'obéissance de ses enfants¹ », et en fait un sujet incomplet. Lorsqu'il est tué par le monstre, « son sacrifice [...] complète son image de père futile et impuissant tout en soulignant simultanément une dimension maternelle à travers son acte sacrificiel² ». Sans lui, la famille se trouve dispersée, et ne parvient à s'unir que lors de la confrontation finale avec la créature.

S'il est trop tard lorsque Gang-doo extirpe Hyun-seo de la gueule du monstre, dans une scène souvent comparée à un accouchement – Lee Hui-seung évoque l'analogie du mucus qui recouvre les enfants avec du liquide amniotique, et Jean-Philippe Tessé décrit une « séance d'accouchement où le père vient délivrer sa fille de ses entrailles³ » –, tout n'est pas perdu pour autant. La jeune fille qui s'est sacrifiée pour protéger Se-joo, un autre enfant kidnappé par la créature, a développé le trait maternel au cours d'un emprisonnement qui l'a fait passer « en quelques heures du statut d'enfant à celui [...] de mère⁴ », selon Adrien Gombeaud, et celui-ci se trouve transmis à Gang-doo, au cours d'une opération filmique de substitution que marque cette renaissance symbolique.

Une fois la bête anéantie, la mise en scène fait apparaître l'échange sous-jacent des deux enfants. Après avoir constaté le décès de sa fille, Gang-doo tente de réveiller le garçon. Au moment où il lui demande s'il était avec Hyun-seo, la musique extra-diégétique s'interrompt, et un plan sur le visage inanimé de la fillette apparaît, au-dessus duquel passe un nuage de fumée qui traverse l'écran de part en part. Le plan suivant montre le nuage de fumée passer au-dessus du visage de Se-joo, qui reprend connaissance lorsque Gang-doo prononce à nouveau le prénom de sa fille, et l'air de violon reprend au même moment.

C'est comme si Hyun-seo avait répondu à l'appel de son père, en léguant son dernier souffle à Se-joo. À l'instant où les regards de Gang-doo et du garçon se croisent, un plan

¹ Hui-seung Lee, *op. cit.*

² *Ibid.*

³ Jean-Philippe Tessé, *op. cit.*, p. 21.

⁴ Adrien Gombeaud, « *The Host*. Un film à quatre queues », *op. cit.*, p. 16.

s'intercale pour montrer le père étreindre une dernière fois sa défunte fille, et le montage renforce le procédé de substitution en juxtaposant ensuite un plan dans lequel il enserre délicatement Se-joo (Figure 237).



Figure 237 : Les deux étreintes raccordées.

L'échange des deux enfants comporte une dimension rédemptrice qui offre à Gang-doo l'occasion de devenir un meilleur père. La séquence finale suggère que le personnage est lui-même parvenu à reprendre le flambeau de son défunt père, dont il hérite du rôle du chef de famille. De retour dans le kiosque familial, Gang-doo a changé. Ses cheveux sont noirs, ses gestes sont maîtrisés, et son attitude protectrice. Armé d'un fusil – celui avec lequel Hee-bong a affronté la créature –, il surveille par la fenêtre l'arrivée d'une éventuelle menace. C'est cette fois Se-joo qui dort paisiblement pendant que Gang-doo veille.

Cette restauration de l'ordre familial suggère que le personnage masculin est parvenu à domestiquer son double rôle de père et de mère. Dans cette dernière séquence, on le voit en effet préparer pour l'enfant un repas qui tranche radicalement avec la nourriture instantanée qu'il privilégiait jusque-là. Auparavant infantile, Gang-doo est devenu un parent accompli en affrontant l'absence maternelle, et en adoptant un comportement qui ne devrait pas incomber seulement à la mère. En l'acceptant, il surmonte les changements structurels de la société coréenne dans laquelle les femmes s'éloignent peu à peu de la sphère domestique.

Ce retour à l'ordre, faisant suite à l'acquisition d'une maternité grâce à des jeux de substitution, permet aussi, pour Peter Y. Paik, de présenter « une vision de l'unité nationale fondée sur l'extension des liens de parenté¹ ». Ainsi, selon les critères de Lee Hui-seung, la scène montre la quintessence de la maternité : Gang-doo nourrit Se-joo (nourrissage), l'intègre dans son noyau familial (accueil de l'altérité), à l'abri dans le kiosque (foyer) que

¹ Peter Y. Paik, *op. cit.*, p. 423, traduction personnelle de “a vision of national unity based on the extension of the bonds of kinship”.

Bong Joon-ho affirme avoir voulu présenter « comme une sorte de refuge indestructible baignant dans une bonté harmonieuse », un espace où, « au final, tout retrouve sa place¹ ».

Cette analyse semble se vérifier lorsque, trois ans plus tard, le cinéaste réalise *Mother*, dans lequel il renverse l'absence de mère par une absence de père, et montre les dérives qu'engendrent des injonctions patriarcales confucéennes dépassées, quant au statut de mère imposé aux femmes. Le film présente une mère qui déploie tous ses efforts pour faire libérer de prison Yoon Do-yeon, son fils handicapé, alors que celui-ci est accusé du meurtre d'une jeune fille. Au fil d'une enquête, la mère découvre que son fils est réellement coupable du meurtre, et, dans un geste désespéré, assassine le seul témoin pour sauver sa progéniture. La providence fait que Do-yeon est finalement libéré, parce que la police est persuadée de tenir le vrai coupable – idéal – : un garçon orphelin souffrant d'un handicap mental encore plus lourd va endosser la peine à la place du jeune homme.

Au terme de l'intrigue, se déploie un éloquent jeu de substitutions. Dans la cellule de prison, « JP le fou » a pris la place de Do-yeon, ce qui suggère leur interchangeabilité en termes de valeur sociale du récit. Françoise Zamour remarque toutefois la profondeur inédite de cette conclusion, lorsque la mère se rend au parloir pour rencontrer le jeune homme, elle lui demande s'il a une mère, « JP le fou » répond par la négative, et « l'héroïne sanglote pour cet enfant solitaire, coupable idéal d'un meurtre qu'il n'a pas commis ; devenue sa mère, elle pleure sur le fils innocent, futur condamné² ». Elle remarque que la profondeur de champ construite par « une enfilade de vitres de parloir³ », derrière la mère, suggère qu'« elle est devenue cette mère universelle qu'indiquait le titre du film, et s'inscrit [...] dans un groupe, une histoire, celle de femmes qui viennent visiter leurs fils en prison⁴ ».

L'accent mis sur la « mère universelle » *via* la substitution est en fait au cœur de la problématique soulevée par le film. La relation que *Mother* entretient avec le fils est éminemment fusionnelle, ce qu'elle formule elle-même : « Toi c'est moi ». Plusieurs scènes suggèrent que le fils est un prolongement de la mère, dont la plus emblématique montre le jeune homme uriner pendant que la mère lui fait boire un médicament (Figure 238). On peut penser que ce qu'elle lui verse dans la bouche s'écoule instantanément de son corps, comme si tous deux ne formaient qu'un seul et même organisme, ainsi que le décrit Yohan Trichet :

¹ Bong Joon-ho, in Alex Masson, « *The Host*, interview Bong Joon-ho. Peau d'homme, Cœur de bête », *Asiapulp*, n° 4, décembre 2006-janvier 2007, p. 35.

² Françoise Zamour, *op. cit.*, p. 186.

³ *Ibid.*, p. 186-87.

⁴ *Ibid.*, p. 187.

« Ce n'est pas son corps, mais le prolongement de sa mère que rien n'arrête¹ ». La maternité confucéenne est déformée par l'excès, et le film mélodramatique se mue en ce que la chercheuse An Ji-yoon nomme un « *thriller* maternel² ».



Figure 238 : Do-yeon urine pendant que sa mère l'abreuve.

Ces films présentent une maternité excessive, poussant une mère à se substituer à la loi et à l'ordre pour protéger son enfant. L'image de la mère confucéenne, idéale et sacrificielle, se voit déformée, outrée, les mères y étant dépeintes comme « sombres et dangereuses, avec des tendances [...] meurtrières³ ». Toujours selon An Ji-yoon, cet amour maternel excessif est « un trait que l'on dit présent chez toutes les mères coréennes⁴ », et, dans cet imaginaire collectif, « il s'agit d'un trope intemporel qui fait appel à la psyché nationale coréenne⁵ ». Elle affirme cependant que, dans les *thrillers* maternels, ce trait est poussé à l'extrême pour générer une forme de monstruosité.

Il faut comprendre que c'est la société patriarcale qui est mise en cause dans ces représentations. Comme l'affirme An Ji-yoon, cet idéal maternel « prend racine dans les idéaux néoconfucéens d'une société patriarcale », et s'est trouvée renforcé par les crises historiques traversées par la Corée tout au long du siècle, où « les femmes travaillaient pour maintenir l'unité des familles brisées⁶ », et que l'« on attendait [d'elles] qu'elles protègent la famille sur le plan émotionnel et / ou financier⁷ ». La jeune victime du film est morte à cause du système patriarcal qu'entretient la mère en se conformant jusqu'à l'excès à ses attentes. L'on découvre par ailleurs que le handicap de Do-yeon provient d'un poison qu'elle lui a fait

¹ Yohan Trichet, « Une figure de l'idiot criminel. Crimes sans châtement dans *Mother* de Joon-ho Bong », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 91, n° 1, 2015, p. 246.

² Ji-yoon An, « The Korean mother in contemporary thriller films: a Monster or just modern? », *Journal of Japanese & Korean Cinema*, vol. 11, n° 2, DOI: 10.1080/17564905.2019.1661655, sept. 2019, traduction personnelle de « mother thriller ».

³ *Ibid.*, p. 7, traduction personnelle de « dark and dangerous, with [...] murderous tendencies ».

⁴ *Ibid.*, traduction personnelle de « a trait that is taken to be present in all Korean mothers ».

⁵ *Ibid.*, traduction personnelle de « this is a timeless trope that appeals to the Korean national psyche ».

⁶ *Ibid.*, p. 1, traduction personnelle de « women worked to keep broken families together ».

⁷ *Ibid.*, traduction personnelle de « [they] were expected to protect the family emotionally and/even financially ».

boire lorsqu'il était petit. Mère célibataire vivant dans la misère, elle voulait se suicider avec son enfant, mais s'est ravisée au dernier moment.

Devenue surprotectrice dans l'espoir d'expier la faute passée, elle transmet, malgré elle, cette violence à son fils. Si on le traite d'idiot, dit-elle, il doit riposter en frappant une fois ; si on le frappe, il doit répondre en frappant deux fois. En fils obéissant, Do-yeon fait ce que sa mère lui a appris : un soir où il suit la jeune fille dans la rue, celle-ci prend peur, le traite d'idiot, lui lance une pierre pour le faire fuir, et Do-yeon riposte en lançant la pierre sur la jeune fille qui s'effondre. Nataša Ďurovlčová et Garrett Stewart évoquent à ce propos un « matriarcat dysfonctionnel étant autant à blâmer qu'un ensemble d'hommes prédateurs ou incapables¹ ». L'enquête révèle que la lycéenne en question, très pauvre, a vendu son corps, et « souvent [à] des hommes assez âgés pour être son père, voire son grand-père² ».

Par ailleurs, l'injonction à la maternité entrave l'individualité des femmes, au point qu'elles perdent partiellement leur identité au moment de devenir mères ; on ne les appelle plus par leur nom, mais on les désigne comme « la mère de... ». C'est ce que suggère Bong Joon-ho, en ne donnant aucun nom à la mère, et en jouant sur l'anglais « *mother* » dans le titre. Une fois coréanisé, le terme se prononce « madeo », et peut renvoyer au mot anglais, « *murder* », pour « meurtre », ainsi que l'observe An Ji-yoon³. La maternité se trouve alors phonétiquement associée au meurtre.

Il s'agit de pousser à l'excès le fantasme du patriarcat en permettant à la maternité d'acquérir une puissance surpassant les pouvoirs institutionnels, pour révéler l'horreur de cette condition dans un contexte néolibéral, dans lequel, comme l'affirme Moon So-jeong, « les mères sont contrôlées par des fils incompetents⁴ ». Bong Joon-ho présente l'aliénation au devoir maternel comme un résidu obsolète et néfaste du passé confucéen, pour l'enfant, la mère, et toute la société.

2.1.2. L'uniformisation et l'injonction à rentrer dans le rang

Un autre des jalons que pose *The Host*, dans l'œuvre du cinéaste, est la critique de l'injonction à rentrer dans le rang et à demeurer invisible. La restauration d'un ordre familial

¹ Nataša Ďurovlčová, Garrett Stewart, "Amnesias of Murder: *Mother*", *Film Quarterly*, vol. 64, n° 2, 2010, p. 66, traduction personnelle de "a dysfunctional matriarchy as much to blame as the array of predatory or feckless men".

² *Ibid.*, traduction personnelle de "often to men old enough to be her father, even grandfather".

³ Ji-yoon An, *op. cit.*, p. 14.

⁴ So-jeong Moon, "Hanguk gajok byeondongui yeoksajeok maengrakeseo sangsanghan <madeo> ui gajok yongmang", (Rethinking <Mother> in the Historical Context of the Korean Family), *Yeojeonghak yeongu*, vol. 20, n° 1, p 110, trad. Ji-yoon An, *ibid.*, p. 15, traduction personnelle de "where mothers are controlled by incompetent sons".

s'accompagne de celle d'un ordre social, tenant le peuple à l'écart de l'Histoire officielle. Lorsque Gang-doo réveille Se-joo pour le repas du soir, le journal télévisé – présenté comme un instrument de propagande au service de la puissance américaine – traite rétrospectivement des erreurs du gouvernement sud-coréen. La créature a été tuée par Gang-doo et les siens, mais le triomphe est attribué aux Américains. Quant au soulèvement populaire, aux potentielles séquelles de l'agent jaune, ou au rôle de la famille Park, ils ne sont pas mentionnés. Se-joo déclare qu'« il n'y a rien d'intéressant », et les personnages éteignent le téléviseur, signalant qu'ils ne se sentent pas concernés par les représentations du monde que projettent les médias officiels.

La famille Park offre une autre mise en scène de l'histoire de la Corée, à travers trois générations. Pour Adrien Gombeaud, le grand-père représente l'après-guerre, et trouve « la solution de tous ses problèmes [...] dans l'art de la corruption¹ », par exemple lorsqu'il soudoie des agents des forces de l'ordre. Il le définit encore comme celui dont « plus personne n'écoute [l]es discours² », ce qui rappelle les mélodrames familiaux de son époque, avec des personnages de pères dépassés par l'évolution des mœurs. Hyun-seo incarne, quant à elle, « la génération du téléphone portable, de la télé[vision] et du chewing-gum³ », et Nam-il, celle de la démocratisation, « la jeunesse qui est allée chercher la démocratie dans les lacrymogènes et sous les bâtons des CRS, avant de se retrouver au chômage ou couverte de dettes⁴ ».

Rétrospectivement, la famille Park représente la succession des imaginaires d'une Histoire masquée par une « enfilade⁵ » de régimes répressifs. Or, comme l'affirme encore Adrien Gombeaud, « quand les armées et les institutions sont impuissantes face au monstre, revoilà donc le manifestant coréen⁶ ». Celui-ci resurgit en effet de façon récurrente au cinéma, où il constitue, le plus souvent, une figure de la résistance face à la domination américaine.

Onze ans après *The Host*, Bong Joon-ho réalise *Okja* (2017), film dans lequel il réactualise les enjeux de l'interventionnisme américain au prisme d'un nouveau jeu de substitution. *Okja* est un cochon génétiquement modifié, dont l'espèce a été créée en laboratoire par l'entreprise multinationale Mirando Corp. Le projet de départ consiste à envoyer plusieurs de ces « supers cochons » aux quatre coins du monde, où ils seront élevés

¹ Adrien Gombeaud, « *The Host*. Un film à quatre queues », *op. cit.*, p. 16.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*

⁴ *Ibid.*

⁵ Nous reprenons le terme de Françoise Zamour, dans son analyse de *Mother*, pour souligner une constance de la succession spatio-temporelle qu'abrite l'œuvre du cinéaste.

⁶ Adrien Gombeaud, « *The Host*. Un film à quatre queues », *op. cit.*, p. 16.

par des agriculteurs de différents pays pendant dix ans. Au terme de ce délai, l'entreprise déterminera quelle est la méthode d'élevage la plus optimale, et s'engage à la reproduire pour mettre un terme aux méthodes industrielles. C'est la famille de la jeune Mija, en Corée du Sud, qui remporte le concours avec son cochon Okja. La fillette se voit alors brutalement retirer son « amie » par l'entreprise, et se lance dans un long périple qui la mène jusqu'à New York, pour libérer Okja et la ramener chez elle.

Bong Joon-ho livre cette fois une satire du néo-capitalisme. Le film l'inscrit dans le prolongement de *The Host*, notamment avec la présence d'une créature mutante, issue d'expériences humaines douteuses. Par un habile jeu de substitution mettant en jeu la famille Mirando, le cinéaste montre comment le système capitaliste travaille à sa propre reconduction mortifère, en écrasant tous ceux qui tentent de résister. Le procédé se signale dès l'*incipit*, où l'on découvre Lucy Mirando, la nouvelle PDG de Mirando Corp, qui vient de reprendre les rênes de l'entreprise, suite à la mort de son père. Elle prétend vouloir transformer les modes de production pour les rendre plus éthiques, mais son entrée en scène suggère d'emblée qu'il s'agit de *green washing* – ou *marketing* passant par un « éco-blanchiment ».

En effet, le film débute par un gros plan sur les pieds de l'héritière, qui ajuste sa position au sol à l'aide de marqueurs en forme de pas. Ces derniers rappellent les marquages utilisés au cinéma ou au théâtre pour guider le positionnement des acteurs, et le plan suivant dévoile le visage du personnage se faisant maquiller. Cette ouverture liée au monde du spectacle révèle d'emblée l'artificialité de ce qui suit. Lucy Mirando se prépare à dévoiler son projet au monde entier. Dans un plan de demi-ensemble, le personnage est filmé en contre-plongée, en train de descendre un gigantesque escalier (Figure 239). Ainsi, se dévoile-t-elle au grand public – le nouveau visage de Mirando Corp –, dans un plan lui conférant une aura presque divine, comme si une déesse descendait sur Terre pour offrir gracieusement la providence au commun des mortels.



Figure 239 : L'entrée en scène de Lucy Mirando.

Elle se présente, mentionne son défunt père dont elle décrit les méthodes de production abominables, ayant usé nombre de travailleurs – à l’instar du président Park Chung-hee à l’égard des Coréens –, et décrit l’espace qu’il lui a légué comme étant imprégné du sang et des souffrances de milliers d’ouvriers. Elle se positionne ensuite en opposition au paternel : « Mais aujourd’hui, je veux me réapproprié cet espace... Pour vous raconter une belle histoire ». L’héritière entend se substituer à son père en imprimant symboliquement une nouvelle image à l’entreprise.

Pendant l’intégralité de la fiction, Lucy Mirando s’efforce de redorer l’image de son entreprise, mais les actions conjointes de Mija et d’activistes militant en faveur de l’écologie finissent par faire céder la façade. Alors que la majeure partie du film présente des couleurs chatoyantes, la dernière reprend les tons ternes et bleutés de *Memories of Murder*, et se charge d’une dimension aseptisée pour montrer l’horreur souterraine des abattoirs de Mirando Corp. Les supers cochons sont entassés dans des camps entourés de barbelés – qui rappellent les camps de concentration nazis –, et dans l’usine, les animaux sont abattus froidement, découpés en deux, le sang recouvrant le sol étant rapidement évacué dans les canalisations.

Lorsque Lucy Mirando se trouve contrainte d’abandonner son projet, elle cède à contrecœur sa place à sa sœur Nancy, à l’occasion d’une scène éminemment symbolique. Nancy n’étant jamais apparue à l’image, l’on découvre la gémellité des deux personnages. Cette ressemblance physique favorise leur interchangeabilité, et Nancy se substitue à Lucy en reprenant les rênes de l’entreprise. Le moment est marqué par un plan montrant Lucy allumer sa cigarette à l’aide de celle de sa sœur (Figure 240). L’action est mise en relief par un ralenti, et la substitution est soulignée par une réplique de Nancy, qui dit à sa sœur : « Je prétendrai être toi devant la presse ! ».

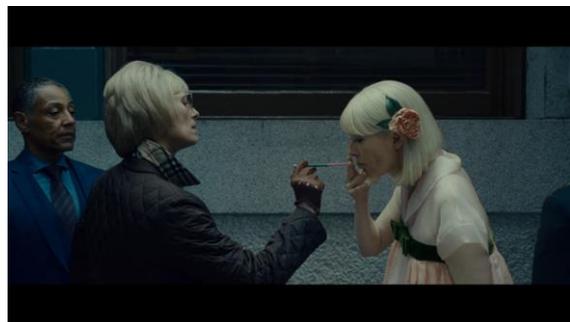


Figure 240 : La passation des sœurs Mirando.

Les couleurs qui les caractérisent renvoient à nouveau au spectacle et à ses coulisses. Lucy est toujours vêtue de couleurs claires et chatoyantes, tandis que Nancy porte des

vêtements sombres aux couleurs ternes – la même dichotomie colorimétrique qui travaille le visible et le caché, l'image de l'entreprise et la barbarie qu'elle masque. Beaucoup plus pragmatique que sa sœur, Nancy entend poursuivre sur les traces de son père, un capitalisme de production par-dessus lequel Lucy n'a de toute façon fait que broder une façade attrayante.

De même, les styles vestimentaires des jumelles offrent une critique de la soumission au modèle américain. Le *hanbok* revisité par les stylistes occidentaux de Lucy exprime le désir d'inclusion et d'ouverture sur le monde, tandis que Nancy porte une tenue aux allures militaires – pantalon et veste kaki, gants, lunettes d'aviateur – et parle avec un accent américain prononcé. Ces oppositions sont toutefois contrecarrées par leur gémellité, et les images suggèrent qu'elles se complètent. Lucy représente la Corée du Sud mondialisée, mais est écrasée par l'autorité de sa sœur, et ne parvient pas à sortir de l'ombre du père capitaliste tout-puissant – allégorique du dictateur qui n'a cessé de renforcer la soumission de la Corée du Sud aux États-Unis. La substitution suggère en fait deux facettes d'un seul et même système équivalent, l'une étant simplement plus cynique que l'autre. Une fois révélées les atrocités des abattoirs de l'entreprise, Nancy assure que « si c'est pas cher, ils mangeront ».

Dans ce système uniformisé voué à sa propre perpétuation, nous n'avons pas évoqué les luttes populaires. Elles sont pourtant éminemment présentes, à travers des séquences d'émeutes qui convoquent encore l'imaginaire des manifestations pour la démocratie, mais n'ont au final aucun résultat. Après une bataille héroïque, le peuple retourne dans l'ombre. Mija parvient à récupérer Okja qu'elle rachète à Nancy – en allégorie caricaturale du capitalisme, elle comprend aisément le discours de l'argent –, mais les milliers d'autres Okja restent condamnés, sacrifiés sur l'autel du profit. Aucune révolte n'arrête la machine.

Dans *Snowpiercer : le Transperceneige* en 2013, en revanche, la révolte aboutit grâce au refus du principe de substitution. Ce procédé que le cinéaste s'est approprié depuis *The Host* y apparaît de façon presque littérale. En effet, la dimension cyclique qu'induit la substitution est omniprésente – narrativement et figurativement –, et prend en charge une critique virulente du capitalisme et de la reproduction sociale. Le film met en scène les derniers survivants de l'humanité à bord du Transperceneige, un gigantesque train faisant le tour du monde. À sa tête, se trouve son créateur, Wilford, tandis que dans l'ultime wagon, les classes les plus pauvres – les « resquilleurs » – s'entassent, si bien que la hiérarchie verticale se trouve transposée à l'horizontalité du véhicule-monde, où l'avant et l'arrière déterminent la position des individus sur l'échelle sociale. *Snowpiercer* débute par un mouvement de révolte

chez les resquilleurs, mené par le leader Curtis, et qui consiste à atteindre la locomotive pour en prendre le contrôle.

Dans ce train microcosmique, évolue le modèle réduit d'une société régie par un modèle capitaliste caricatural. L'échelle de temps s'est, par ailleurs, ajustée aux mouvements du train, et chaque tour complet effectué sur la mappemonde constitue une année, marquée par le passage du véhicule sur le pont Yekaterina. Espace et temps s'y confondent, les dates s'étant substituées aux noms des lieux traversés (Figure 241). Le train est devenu le monde, et la Terre inhabitable, son cosmos. La machine entière – ou l'entreprise – est conçue comme un écosystème dont il faut maintenir l'équilibre, comme le révèle Wilford, lorsqu'il admet déclencher volontairement des révoltes pour rééquilibrer la démographie au moyen des pertes humaines qu'entraîne leur répression.

Toutefois, l'engin allégorique de l'hégémonie capitaliste est présenté sur le déclin. Les pièces de la machine s'usent, et Wilford enlève des enfants chez les resquilleurs pour remplacer des rouages – leur petite taille leur permet de se fondre dans le mécanisme. Outre la mise en scène d'un système reposant sur l'aliénation des individus – métaphorisé par la propension à se fondre littéralement dans la machine –, cette donnée convoque aussi les dérives qu'engendrent nombre de délocalisations et de sous-traitances, et qui favorisent le travail de mineurs dans des pays du tiers-monde. Wilford se justifie en affirmant que si la machine est éternelle, ce n'est pas le cas de ses pièces, qui se muent en métaphores de l'interchangeabilité des travailleurs exploités.



Figure 241 : L'itinéraire du véhicule-monde.

En outre, le patronyme du chef renvoie sans aucun doute au fordisme, un modèle d'organisation de la production conçu par Henry Ford¹ au début du XX^{ème} siècle, et qui a abouti au travail à la chaîne. La standardisation que ce modèle implique se retrouve dans la

¹ Henry Ford (1863-1947) est un industriel américain, fondateur des usines d'automobiles portant son nom. Le fordisme associe un mode de production « à la chaîne », et un modèle économique de salaires élevés visant à rendre les ouvriers plus productifs.

dimension cyclique du train et dans l'interchangeabilité des pièces – étendue aux humains. Cette conception se trouve outrée dans la fiction, si bien que la stricte division du travail cantonne chaque individu à une place qui lui est propre – les plus riches dans les wagons de tête, les plus pauvres, tout au fond – et les fait se confondre avec les pièces de la machine. La toute-puissance de ce système présenté comme éternel, et donc divin, est par ailleurs renforcée par l'autre composante du nom, « Will », qui renvoie à la volonté divine du leader.

Figuratiquement, la rhétorique d'un cycle impliquant la perpétuation du système par l'inlassable remplacement d'individus par d'autres équivalents, et d'une génération par une autre se présente à l'occasion de nombreux inserts sur des rouages effectuant des mouvements circulaires et répétitifs, et font écho au récurrent geste de rotation de la main que répètent les adorateurs de Wilford (Figure 242). Ce geste idéologique, qui consiste à mimer la parfaite imbrication d'un rouage dans son mécanisme, met en avant la complicité des classes bourgeoises dans la reproduction d'un système mortifère pour les plus défavorisés, qui se trouvent voués à « rester à [leur] place », selon les termes de la conseillère du leader suprême. Une fois de plus, l'univers diégétique présente une association de l'occidentalisation au présent avec les dictatures du passé.

Le destin des individus est régi par le déterminisme qu'impose le système politique et économique que les plus pauvres font littéralement tourner, et qu'imité un système filmique dans lequel l'esthétique et la structure narrative réverbèrent la structure sociale. C'est ce dont témoigne une séquence où Curtis découvre que des enfants remplacent les rouages du train. Lorsqu'il retrouve Timmy, un petit resquilleur, l'on découvre que le geste de son ouvrage est la répétition exacte du geste doctrinal qui a envahi sa corporéité, témoignant de son aliénation – l'enfant ne semble pas reconnaître Curtis, et s'emploie à répéter inlassablement sa besogne. Bong Joon-ho montre, avec la figure de l'enfant, la cruauté et la cupidité des dominants. Il ne s'agit pas simplement de recourir à la figure mélodramatique de l'innocence persécutée, mais de dénoncer la déviance d'un système aliéné par la croissance économique.

Toutefois, *Snowpiercer* est, à l'heure actuelle, le seul film où Bong Joon-ho brise l'éternelle reproduction d'un système – qu'il soit social, politique et / ou économique. Cette rupture passe par le refus de la substitution qui caractérise habituellement ses œuvres. Lorsqu'il arrive jusqu'à Wilford, Curtis découvre que son mentor Gilliam – lequel s'était coupé un bras pour nourrir le wagon des resquilleurs –, est, depuis le début, le complice du leader, et l'aide à réguler la population. Après ces révélations, Curtis se voit offrir l'opportunité de prendre la place de Wilford pour faire perdurer le cycle de la machine –

lourde tâche qui s'accompagne de la perpétuation des horreurs découvertes tout au long de l'intrigue. Après une longue hésitation, Curtis refuse, et fait dérailler la « machine éternelle ». Le procédé s'accompagne d'un acte symbolique rédempteur : pour sauver le jeune Timmy, il sacrifie l'un de ses bras et se substitue à l'image idéalisée qu'il avait de son mentor.



Figure 242 : La conseillère Mason faisant le signe de la domination de Wilford.

La Transperceneige est finalement détruit, et les survivants découvrent que la Terre est redevenue habitable. Dans *The Host* et dans *Okja*, le peuple est condamné à retourner dans l'ombre, et sa voix n'est pas entendue. Dans *Snowpiercer*, il se voit offrir la possibilité de bâtir un monde meilleur grâce au refus d'entretenir le cycle infernal. Ce *happy end* est permis par un refus de la substitution qui, chez Bong Joon-ho, revient à une inlassable reproduction mortifère du même.

2.1.3. L'illusoire échelle sociale de *Parasite* (2019)

C'est ce dont témoigne encore plus explicitement *Parasite*, où le procédé transcrit une société fondée sur la reproduction sociale. Il s'agit de la très pauvre famille Kim, qui parvient

à se faire recruter par les Park, une famille de nouveaux riches – ils ont auparavant fait renvoyer les domestiques dont ils ont pris la place. Ki-woo, le fils, se fait d’abord engager sur recommandation d’un ami, Min-woo, dont il prend la place comme professeur d’anglais pour la fille aînée des Park, Da-hye. Il recommande sa sœur Ki-jung comme professeur de dessin pour le benjamin de la famille, Da-song. Au moyen d’un stratagème malhonnête, Ki-jung fait renvoyer le chauffeur, et recommande son père, Ki-taek, qu’elle fait passer pour un vieil ami de son oncle. Enfin, ils font renvoyer la gouvernante, et placent Chung-sook, la mère.

Au beau milieu du film, la famille Kim découvre que Geun-sae, le mari de l’ancienne gouvernante, vit depuis quatre ans dans le bunker souterrain de la maison des Park – qui ignorent en posséder un – pour échapper à des créanciers. Au lieu de s’entraider, les deux parties s’affrontent, et Chung-sook tue la gouvernante par accident. Les Kim enferment le couple dans le bunker, et rentrent chez eux pour la nuit. Le lendemain, les Park organisent une fête surprise pour l’anniversaire de Da-song. Lors de la fête, Geun-sae, qui est parvenu à se libérer, surgit au milieu des convives, et la cérémonie se conclut par un bain de sang, au terme duquel Ki-woo et le petit Da-song sont emmenés à l’hôpital, tandis que Geun-sae, Ki-jung et le patriarche Nathan Park sont tués.

Ki-taek, qui a assassiné son patron devant tous les convives, parvient à se réfugier dans le bunker, où il passera le restant de ses jours. Entre-temps, les Park ont déménagé, et une famille de Suisses a racheté la maison. De retour dans l’entresol familial, le fils Ki-woo planifie en songe un illusoire projet d’élévation sociale qui lui permettra de racheter la maison et de réunir sa famille.

Tout au long du film, ce désir d’élévation imprègne puissamment Ki-woo, qui envie la vie de son riche ami Min-woo. Après avoir découvert la maison et le mode de vie des Park, Ki-woo se laisse guider par l’obsession de « se fondre dans le décor », c’est-à-dire appartenir à la classe bourgeoise, ce qui le conduit à imiter Min-woo. Il se met à fréquenter Da-hye en secret, laquelle entretenait une liaison avec Min-woo lorsque celui-ci lui enseignait l’anglais, passe son temps à répéter les mêmes répliques que son modèle, et à régulièrement s’interroger sur ce que celui-ci ferait devant chaque problème rencontré.

De son côté, Ki-taek tente de nouer des liens amicaux avec Nathan Park, mais se heurte constamment à la ligne que les employés ne devraient pas franchir, et que le riche patriarche convoque à l’envi. Elle oppose dominants et dominés, riches et pauvres, humains et instruments de leur confort. Cette séparation se manifeste plastiquement dans les cadrages à plusieurs reprises, et sépare invariablement la famille Park de ses domestiques (Figure 243).

Les rainures des baies vitrées constituent des moyens de distinguer les classes sociales, mais ne sont pas les seuls éléments de décor contribuant au principe hiérarchique qui travaille le film. Les plus prégnants sont les escaliers, qui transposent l'horizontalité de *Snowpiercer* dans la verticalité. Ainsi, au sommet, se trouvent les Park, tandis que les Kim vivent dans un entresol, et que Geun-sae loge dans un souterrain – soit littéralement plus bas que terre.

Le père et le fils qui s'identifient chacun à un modèle situé plus haut sur l'échelon social, refusent de voir que ce système les rend en fait plus proches de Geun-sae. La mise en scène tend pourtant à le signaler, lorsque la famille Kim découvre que son entresol est inondé à cause d'une pluie torrentielle. Un montage alterné instaure une relation métonymique entre les deux parties, suggérant que l'une est le prolongement de l'autre. Alors que la gouvernante vomit dans les toilettes du bunker à cause d'une commotion cérébrale causée par Chung-sook, le plan suivant montre la cuvette des Kim recracher un torrent d'eau croupie (Figure 244). Lorsqu'elle perd connaissance, Geun-sae – que Ki-taek a ligoté et bâillonné – tente d'envoyer un appel en morse à l'aide d'un interrupteur relié à l'une des ampoules de l'escalier des Park. La lumière clignote simultanément dans la cage d'escalier et dans l'entresol inondé des Kim. Les deux espaces semblent alors communiquer, et créent une relation de contiguïté entre les deux familles pauvres qui s'entredéchirent.



Figure 243 : Les rainures des baies vitrées figurent la ligne métaphorique de M. Park.



Figure 244 : Une contiguïté entre des conduits poisseux.

Outre la dimension métaphorique du débordement émotionnel des personnages qui teinte la mise en scène à travers la pluie, le déluge est décrit par Jean-Loup-Bourget comme une catastrophe naturelle « souvent d'inspiration divine¹ ». L'averse et l'inondation de l'entresol qui en découle tendent aussi à montrer l'impuissance des êtres face à une Nature qui dicte ses lois, et donne ainsi davantage de corps à la dimension déterministe que Bong Joon-ho veut mettre en valeur. C'est la Nature qui vient elle-même punir les pauvres diables, pour avoir voulu s'élever contre leur destin social.

De leur côté, les Park vivent les intempéries très différemment, si bien que le lendemain, la mère se réjouit de voir son jardin embelli par l'averse de la veille. Les Kim ont quant à eux tout perdu, et la Nature révèle l'inutilité de toute tentative d'élévation ou fuite du déterminisme social, qui devient une fatalité d'ordre naturel. Les plus riches restent à l'abri quand les plus pauvres sont submergés par le malheur. Bong Joon-ho présente un ordre socialement déterminé qu'il met en scène comme s'il s'agissait d'une loi de la Nature.

La violence qui régit les rapports de domination atteint son apogée lors de la séquence d'anniversaire, et acte la substitution opérée entre Ki-taek et Geun-sae. Mû par la rage, Geun-sae surgit en plein milieu de la cérémonie, et poignarde Ki-jung. En l'apercevant, Da-song s'évanouit : il reconnaît l'homme qu'il avait pris pour un fantôme rôdant dans sa maison. Chung-sook se rue à son tour sur Geun-sae, tandis que Ki-taek et Nathan Park se précipitent vers leurs progénitures respectives, à l'occasion d'un plan dont la symétrie souligne le décalage des deux situations : Ki-jung est en train de mourir dans les bras de son père, alors que Da-song s'est simplement évanoui (Figure 245).



Figure 245 : Un parallèle inégalitaire.

Hébété, Ki-taek parvient à peine à se ressaisir lorsque son patron le somme d'abandonner Ki-jung pour emmener Da-song à l'hôpital, faisant fi de l'état critique de la jeune femme. Voyant que son chauffeur ne réagit pas, il hurle pour que celui-ci lui envoie les

¹ Jean-Loup Bourget, *op. cit.*, p. 56.

clés. Toujours dans un état second, Ki-taek s'exécute mécaniquement, possédé par une aliénation continuant de lui dicter d'obéir à son maître. Le sort veut qu'au même moment, son épouse entre dans le champ avec Geun-sae, et se retrouve sur la trajectoire des clés qui, l'instant suivant, se trouvent coincées sous l'homme du bunker dont Chung-sook vient de triompher en le poignardant.

Dépité, Nathan Park s'approche du mourant, et les choix de cadrages poussent la représentation des rapports de force à leur paroxysme. Geun-sae, couché sur la pelouse, est filmé en plongée ; devant lui trône le patriarche qui le surplombe à l'extrême, grâce à une très forte contre-plongée (Figure 246). Le soleil situé derrière sa tête éblouit le pauvre homme, qui se voit contraint de se couvrir les yeux pour pouvoir admirer l'hôte aux dépens duquel il estime avoir survécu toutes ces années. La contre-plongée et la lumière éblouissante confèrent à M. Park un caractère divin, tandis qu'il domine le commun des mortels se tenant littéralement dans son ombre.



Figure 246 : Nathan Park, monarque de droit divin.

Le maître de maison s'approche pour récupérer les clés sans se préoccuper du sort de l'homme. Il le retourne sans ménagement, et au moment d'attraper le trousseau, se pince le nez, visiblement incommodé par son odeur. Ki-taek, qui avait lui-même subi ce geste de la part de Mme Park, le reconnaît comme servant à se prémunir contre l'odeur de la pauvreté dont il est lui-même affecté. En réponse à cette violence symbolique, il s'empare du couteau que son semblable tenait quelques instants auparavant, et l'enfonce dans la poitrine de son patron. Une relation de contiguïté s'est finalement instaurée entre les deux hommes pauvres, et s'exprime à travers le meurtre libérateur du patriarche. La rage qu'il exprime à travers ce geste n'est autre que le prolongement de celle de Geun-sae et de tous les opprimés. Une fois le parricide accompli, Ki-taek se réfugie dans le bunker où vivait son semblable.

Ainsi, la substitution déplace Ki-woo et Ki-taek encore plus bas sur l'échelon social. Ki-taek reprend la place laissée vacante par Geun-sae, tandis que Ki-woo occupe désormais celle

de son père – celle d'un doux rêveur sans horizon. Quant à la famille suisse qui rachète la maison, elle apparaît très peu, mais sa décoration est sensiblement similaire à celle de ses prédécesseurs. Ils ont engagé une gouvernante, aménagé le salon de la même manière, disposé leurs photographies de famille sur le même mur que du temps des Park, et semblent reproduire un schéma identique.

La substitution permet au cinéaste de donner une valeur d'universalité et de permanence aux différentes classes sociales, déterminées par un système capitaliste uniformisant, et opérant au moyen d'une hégémonie de l'Occident dans la mondialisation.

2.2. *La wonhon, un héritage classique revisité*

Outre une inscription marquée dans l'héritage du mélodrame familial, Bong Joon-ho affiche, de façon plus générale, une relation de filiation avec le cinéma coréen des années 1960, grâce à d'autres motifs qu'il revisite. À ce titre, les signes d'une présence des formes du passé sont particulièrement observables dans *Parasite*, avec une influence revendiquée du film *La Servante* (1960) de Kim Ki-young, « notamment dans son utilisation de l'escalier¹ », précise-t-il lors d'un entretien.

L'utilisation de l'escalier n'est pas le seul signe d'une présence spectrale de *La Servante* dans *Parasite*. Les deux œuvres fonctionnent à la manière d'un huis-clos dans lequel les espaces transcrivent des rapports de domination par la verticalité, et racontent l'histoire de familles aisées qui se retrouvent littéralement envahies par leurs domestiques. Ils entretiennent également une obsession similaire avec le traitement indirect du néocolonialisme américain, c'est-à-dire la persistance d'une présence américaine pesant sur la culture depuis la guerre de Corée.

Les multiples rapports de domination qui sont en jeu conduisent les deux œuvres à se rejoindre avec une même figure de l'opprimé qui les cristallise : celle du pauvre, dont les traits dans un film comme dans l'autre se trouvent déformés par un style expressionniste qui leur donne une apparence fantomatique qui tend à les dématérialiser, et les relègue à la condition immatérielle d'images.

Dans *La Servante*, Myeong-ja ressemble à une *wonhon*, avec sa robe blanche et ses longs cheveux noirs détachés. Comme la plupart des œuvres appartenant à ce sous-genre

¹ Bong Joon-ho, in Philippe Rouyer, « Dévoiler progressivement ce qui est caché. Entretien avec Bong Joon-ho », *Positif*, n° 701-702, juillet-août 2019, p. 104.

coréen mélodramatique de l'horreur, elle est mue par la vengeance après la perte d'un enfant. Dans *Parasite*, le benjamin de la famille Park est tourmenté par le souvenir d'un fantôme qu'il aurait vu dans la maison, et qu'il ne cesse de redessiner pour exorciser le traumatisme. Le fantôme de Da-song est en fait Geun-sae, qu'il a malencontreusement aperçu un soir, alors que l'homme se faufilait dans la cuisine pour chiper de la nourriture.

Ces fantômes de chair – vivants mais ayant l'apparence de revenants – sont en fait le symptôme d'un mal-être historique et social, engendré par le néocolonialisme américain initié dès les années 1950. Ils matérialisent l'angoisse – la hantise – d'une invasion occidentale qui menacerait l'image de la Corée. En témoignent d'abord les rapports de domination se jouant dans le même temps dans la verticalité des espaces, et au plus profond des corps des personnages. Il faut ensuite s'interroger sur la présence de ces fantômes de chair qui correspond à un retour esthétisé du refoulé historique et social. Nous verrons enfin que, même si ces figures bouleversent le quotidien de leurs hôtes, leur destin est d'être à nouveau refoulées, enterrées et oubliées, comme le suggère notre étude préalable de la substitution.

Les deux œuvres mettent en scène des rapports de pouvoir qui contaminent l'ensemble des images, puisque espaces et corps transcrivent une société inégalitaire et hiérarchique. Dans *La Servante*, la maison à étages de style occidental remplace la maison traditionnelle de plaind-pied, le *hanok*, et sous-tend simultanément, par la présence d'un escalier central, le « désir d'ascension » et la « peur de chuter¹ », ainsi que l'affirme Hubert Niogret. Il précise plus loin : « En haut, l'art, le nouveau pouvoir ; en bas, la réalité quotidienne, [...] l'acceptation de la soumission, et aussi, quelque part, une volonté de puissance financière qui n'arrivera pas à son terme² ». En haut, la liberté, en bas, les aspirations à y accéder en écrasant les classes inférieures. Nous pouvons ajouter : en bas, la vie publique, en haut, l'intimité, cruciale dans la mise en scène du retournement des rapports de force à venir puisque c'est à l'étage que l'adultère est commis entre Myeong-ja et Dong-sik.

Dans la maison de *Parasite*, c'est le verre, qu'Adrien Gombeaud décrit comme le « symbole de l'architecture moderne et de la richesse lisse de Séoul³ », qui domine les corps et cloisonne des espaces tacitement séparés – la ligne imaginaire de M. Park – à l'aide de ses rainures. Par ailleurs, la verticalité est une fois de plus signifiante, encore plus prononcée que dans *La Servante*, et renforce plastiquement la hiérarchisation – au plus haut, les plus riches,

¹ Hubert Niogret, « *La Servante*. Une atmosphère irrespirable », *Positif*, n° 617-618, juillet-août 2012, p. 159.

² *Ibid.*, p. 159.

³ Adrien Gombeaud, *Séoul Cinéma*, *op. cit.*, p. 82.

au plus bas, les plus pauvres ; les Park au plus près du soleil, les Kim dans l'entresol, et Geun-sae dans un sous-sol.

Ces maisons modernes chargées de capital symbolique se trouvent hantées par les prolétaires engagés au service de leur entretien, mais avant d'apparaître comme des fantômes, ces personnages se trouvent d'abord métaphoriquement associés à des nuisibles : des rats et des cafards qui envahissent les maisons des bourgeois, et suggèrent une crasse grouillante se terrant sous la façade d'une vie bien rangée.

Dans *La Servante*, Myeong-ja joue avec les rats de la maison qui effraient ses employeurs, et finit par s'empoisonner avec de la mort aux rats. Dans *Parasite*, le parallèle entre Ki-taek et des cafards apparaît à plusieurs reprises. Dans la première séquence du film, il en chasse un qui tente de s'approcher de son sandwich. Alors qu'un employé du service d'extermination des nuisibles pulvérise la rue de produits toxiques, il demande à ce que la fenêtre reste ouverte, pour bénéficier d'une « extermination gratos ». C'est malheureusement toute la famille qui se met à suffoquer lorsqu'elle ingère des substances destinées aux nuisibles, également métaphoriques du *lumpenprolétariat* tels que les perçoivent et les présentent les discours dominants du capitalisme.

Un peu plus tard, alors que les Kim occupent de façon illicite la maison, en l'absence de la famille Park, Chung-sook compare le comportement de son époux à celui des cafards, affirmant que si Nathan Park rentrait à cet instant, Ki-taek courrait se cacher dans l'ombre « comme le font les cafards quand on allume la lumière ». Cette réplique souligne une autre dichotomie qui anime ces espaces cloisonnants, et qui se manifeste dans la luminosité des foyers. Les plus riches vivent dans la lumière, et les plus pauvres dans l'obscurité. Ki-taek finit d'ailleurs par littéralement vivre comme les cafards, puisqu'il termine ses jours sous terre, dans le bunker, d'où il ne sort plus que pour grapiller les restes de ceux qui vivent dans la lumière – à la manière du cafard qui tentait de dévorer son sandwich.

Au-delà d'espaces rendant métaphoriquement infranchissables les écarts sociaux, les corps des domestiques, mis à la disposition des bourgeois qui les exploitent jusque dans leur intimité sexuelle, sont aussi le lieu où se jouent des rapports de force. Dans les deux films, les riches fétichisent la domination sur leurs domestiques. *La Servante* met en scène le schéma convenu du maître de maison qui succombe aux charmes de sa servante, mais se défile lorsqu'elle annonce être enceinte. Pire, lorsque l'épouse exige un avortement contre le gré de la jeune femme, il la laisse faire pression sur celle-ci jusqu'à ce qu'elle cède. Il n'est évidemment pas question de la faire avorter en présence d'un médecin, sous peine de nuire à

la réputation du mari, mais bien de la forcer à se jeter du haut des escaliers. Les maîtres de maison décident donc du sort de ceux situés au-dessous sur l'échelon social, lesquels deviennent des matières corvéables sur lesquelles ils s'octroient le droit de vie ou de mort.

Dans le cas de *Parasite*, Stéphane du Mesnildot affirme que « les Park avouent combien ils se nourrissent de la sueur et de la chair de leurs employés. Les parasites ne sont évidemment pas ceux que l'on croyait¹ ». Cette remarque prend tout son sens à l'occasion d'une séquence dans laquelle Nathan Park tient son épouse enlacée sur le canapé, pendant que les domestiques sont cachés sous la table basse, à quelques centimètres. Rapidement, le patriarche repère une odeur qu'il a associée à M. Kim, et qu'il ne parvient pas à définir, mais qu'il reconnaît comme celle du métro. Il s'agit de l'odeur de la pauvreté, qui s'avère avoir un effet aphrodisiaque sur lui, et le pousse à se lancer dans des ébats avec son épouse.

Ainsi que le suggère la conseillère Mason dans *Snowpiercer*, les pauvres ont une place attribuée : celle où on ne les voit pas. À l'image des fantasmes sexuels qu'ils suscitent chez leurs employeurs, le confort et les plaisirs qu'ils procurent aux riches au quotidien doivent demeurer secrets. S'ils sortent malencontreusement de leur présence fantomatique, et se rendent visibles, ils sont refoulés et présentés comme des nuisibles. Ils se voient conférer une monstruosité servant à masquer celle de ceux qui les exploitent.

Ainsi, la présence de Myeong-ja et de Geun-sae a toujours quelque chose de surnaturel. La première apparaît comme une intruse qui s'infiltré et s'incruste dans la vie d'une famille paisible qu'elle parvient à détruire. L'on oublie pourtant que c'est la famille en question qui l'a sollicitée. La *wonhon* à laquelle elle emprunte ses traits représente, selon Lee Hyangjin, « la notion d'altérité dans le microcosme familial² ». La blancheur de sa robe évoque aussi bien la chasteté que le deuil, et ses longs cheveux noirs détachés qui contrastent avec la bonne tenue de l'idéal confucéen féminin, constituent un défi plastique au contrôle institutionnalisé de la sexualité féminine.

Geun-sae apparaît comme un démon sortant des entrailles de la Terre. Encadré par deux vitrines dont les lumières orangées rappellent les flammes de l'enfer, il remonte lentement, donnant l'impression de léviter (Figure 247). Dans un cas comme dans l'autre, les fantômes de chair sont un retour du refoulé, et présentent aux plus aisés le reflet monstrueux de ce qu'ils

¹ Stéphane du Mesnildot, « *Parasite* de Bong Joon-ho. Dans la prison de verre », *Cahiers du Cinéma*, n° 755, mai 2019, p. 22.

² Hyangjin Lee, "Family, death and the *wonhon* in four films of the 1960s", *op. cit.*, p. 24, traduction personnelle de "the notion of otherness in familial society".

ont produit, et qu'ils dissimulent sous le couvert de leur confort. Cette image de l'abomination qu'ils véhiculent matérialise physiquement les angoisses refoulées des dominants.

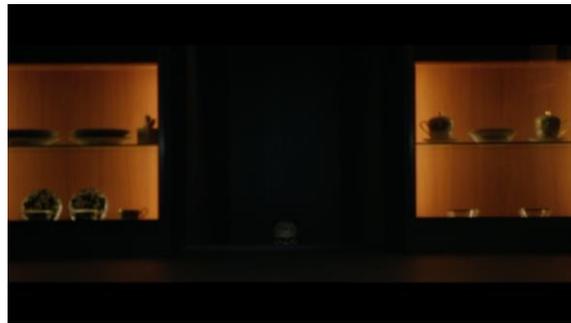


Figure 247 : Geun-sae, le fantôme de Da-song.

Myeong-ja vient à la fois rappeler l'ère prémoderne misérable que la bourgeoisie moderne a préféré oublier, et concrétise dans le même temps les angoisses de la perte des valeurs traditionnelles : transgression du mariage et des règles de chasteté, et grossesse extra-conjugale. Elle cristallise le phénomène d'exode rural qui a touché la Corée à partir des années 1950, dans un contexte préindustriel faisant que beaucoup de jeunes femmes pauvres quittaient la campagne pour trouver un emploi en ville. Myeong-ja prend en charge l'image d'une pauvreté rurale qu'un pays en pleine urbanisation tente de faire disparaître.

Hubert Niogret remarque d'autre part que la servante est gagnée par « une habitude urbaine, inconnue dans les campagnes, celle de fumer¹ ». Ce signe complète la panoplie de l'après *girl* qu'elle incarne par son attirance pour la consommation, ses tenues vestimentaires occidentales – la maîtresse de maison fabrique quant à elle des *hanbok* –, et le peu d'intérêt qu'elle accorde aux diktats du confucianisme patriarcal de l'époque, privilégiant une vision plus libre de l'amour. Elle représente, pour les années 1960, l'image de la femme coréenne idéale volant en éclat.

Comme l'affirme encore Lee Hyangjin, les *wonhon* font partie de représentations horribles de la société dans lesquelles « les malheurs [...] peuvent être compris comme représentant les diverses voix d'un pays en souffrance : les voix non seulement des femmes, mais aussi des classes inférieures ou encore l'idée de la nation coréenne, qui se trouve menacée par l'influence étrangère² ». Myeong-ja se voit attribuer une esthétique horrible

¹ Hubert Niogret, « *La Servante. Une atmosphère irrespirable* », *op. cit.*, p. 159.

² Hyangjin Lee, « Family, death and the *wonhon* in four films of the 1960s », *op. cit.*, p. 33, traduction personnelle de « The social evils [...] can thus be understood to represent the diverse voices of a suffering country: the voices not only of women, but also of the lower classes or even the idea of the Korean nation, which finds itself under threat from foreign influence ».

soulignant la menace du funeste présage qu'elle porte : celui d'une occidentalisation sur le point d'anéantir une culture coréenne qu'elle corrompt à travers le matérialisme.

Dans *Parasite*, le petit Da-song, passionné par les Indiens d'Amérique – les « bons » Indiens civilisés par les « sauveurs » occidentaux –, a déjà intégré par le jeu le fétichisme des rapports de domination, et la logique de division de l'intégralité de la fiction : entre les colons et les « sauvages », entre les riches et les pauvres, et entre le Sud et le Nord. Ce dernier élément apporte une nuance dans la rhétorique d'opposition qui implique la présence d'une famille et d'un peuple désuni. Implicitement, ces dichotomies se rejoignent pour souligner le rôle joué par l'interventionnisme des Américains depuis les années 1950. Les inégalités présentes dans *La Servante* n'ont cessé de se creuser, et atteignent des sommets dans *Parasite*, où la présence refoulée des pauvres, à l'origine du « miracle » économique, remonte littéralement à la surface. L'image de Geun-sae sortant d'outre-tombe, et qui hante le fils des riches représente sa première rencontre avec la pauvreté : Geun-sae constitue la part refoulée du capitalisme.

Enfin, les deux œuvres se concluent par un retour à l'ordre. À la fin de *La Servante*, il s'avère que le film était un fait divers lu à voix haute par le père à sa famille. Alors que la séquence précédente présentait les membres agonisant, l'on découvre qu'ils se portent à merveille – les parents discutent, les enfants jouent –, et la servante entre dans la pièce, les cheveux noués, et dépose un plateau avant de s'éclipser avec la discrétion qui lui incombe. Tout à coup, le père s'adresse directement au spectateur, face caméra, et lui sert un discours moral mettant en garde sur une prétendue faiblesse des hommes à l'égard des femmes, et sur la nécessité d'être fort et vigilant pour préserver l'idéal familial – et toute la société.

Dans *Parasite*, la substitution permet aux riches d'être remplacés par d'autres riches reproduisant le même schéma – similaire à celui présenté dans *La Servante* – : des parents, un fils, une fille, et une gouvernante. Ki-taek a pris la place de Geun-sae, sous terre, à l'abri des regards, à la place du fantôme et à côté des cafards. Comme dans *Memories of Murder*, la séquence finale est montée comme la première, et montre un plan filmé depuis la fenêtre de l'entresol, suivi d'un panoramique vers le bas dévoilant le fils. La structure souligne la dimension cyclique de cet ordre social.

Bong Joon-ho montre combien les bouleversements, la violence, et même les meurtres sont insignifiants, puisque, quoi qu'il arrive, chacun regagne la place qui lui a été attribuée par son milieu d'origine, ce qui constitue à nouveau une conception déterministe du monde. Pour la tranquillité des riches, les pauvres sont ensevelis sous la maison et rendus invisibles.

Parasite pourrait être un commentaire de *La Servante* – phénomène de métatextualité –, montrant que la peur de l’occidentalisation et de la libéralisation des années 1950, est devenue une réalité au XXI^{ème} siècle.

Les deux films montrent que l’effrayante image du pauvre doit être tenue à distance, parce qu’elle correspond à une facette jugée inacceptable de la réalité. En parallèle, dans un entretien accordé à Stéphane du Mesnildot pour les *Cahiers du Cinéma*, Bong Joon-ho évoque le fanatisme de Da-song pour les Indiens, et affirme que « les Indiens représentent les victimes d’une civilisation disparue. La seule trace qu’il reste d’eux se trouve dans les musées. [...] C’est triste et effrayant. Dans la société post-capitaliste, les très pauvres finiront par devenir invisibles et disparaître comme les Indiens¹ ». En d’autres termes, les pauvres seraient voués à disparaître, dévorés par le capitalisme. Ce sont pourtant ces fantômes de chair qui le font tourner, comme le montre *Snowpiercer*. Ils sont le refoulé d’une modernité qui les a abandonnés. Images lointaines d’un passé qui angoisse le présent, ils semblent voués à resurgir au moment opportun, pour rappeler, selon la chercheuse Bliss Cua Lim, que « le présent vivant n’est pas aussi autosuffisant qu’il le prétend² ».

C’est précisément ce qu’indique la relation hyperfilmique qui relie *Parasite* à *La Servante*. Dans le système capitaliste, les riches auront toujours besoin de se nourrir de la chair de ceux qu’ils asservissent. Il y aura toujours des corps à vider, à ensevelir, et des fantômes à produire pour faire perdurer le confort individualiste des classes les plus aisées. Les fantômes de chair n’ont de spectrale que l’apparence, ce qui montre qu’ils ont incorporé le refus des riches de leur laisser une place au soleil.

2.3. *L’antiaméricanisme et la chair des opprimés*

Avec la figure de l’Indien que convoque le petit Da-song, se tissent d’autres mémoires cinématographiques de l’Histoire, remises sur le métier dans *Parasite*. Un nouvel imaginaire de la Guerre froide en Corée se déploie à partir des années 1990, et met en cause l’imaginaire anticomuniste qu’ont contribué à façonner les Américains, soutenus par les dictatures. Si la représentation du Nord-Coréen a pu être reconfigurée, comme nous l’avons évoqué, Bong

¹ Bong Joon-ho in Stéphane du Mesnildot, « Fantômes de la société coréenne. Entretien avec Bong Joon-ho », *Cahiers du Cinéma*, n° 756, juin 2019, p. 39.

² Bliss Cua Lim, *Translating Time. Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Duke University Press, 2009, p. 152, traduction personnelle de “the living present is scarcely as self-sufficient as it claims to be”.

Joon-ho, dans *Parasite*, remet en cause l'imaginaire passé du conflit des *war horror films* des années 1960, en s'attaquant avec virulence à l'envahisseur américain.

Les *war horror films* émergent sous la présidence de Park Chung-hee, et visent à susciter l'effroi à l'égard de la Corée du Nord, par la mise en scène de la monstruosité de son armée. Ils montrent des scènes de mise à mort, de torture, et / ou insistent sur le nombre de cadavres. Selon Mark Morris, « ce qui rend ces scènes encore plus inhabituelles, c'est que le *body-horror*, ou la violence extrême ou même très réaliste, n'était pas un élément courant du cinéma coréen¹ » de l'époque.

À cet égard, *Piagol* (1955) de Lee Kang-cheon constitue une matrice de représentations viscérales de la cruauté du Nord. La séquence de destruction du village du Sud par l'armée du Nord montre des cadavres de civils, des habitations en feu, des nourrissons orphelins, et se termine par une scène où les Communistes forcent des villageois à tuer leur chef avec des lances de bambous (Figure 248). Bien d'autres films reconduisent cet imaginaire de villages du Sud dévastés par le Nord, où s'amoncellent des cadavres parmi lesquels les protagonistes retrouvent généralement un ou plusieurs membres de leur famille. C'est le cas dans *The Marines who Never Returned* (1963) de Lee Man-hee, où l'un des soldats du Sud découvre le corps de sa sœur dans un tas de cadavres, tandis que, dans *The Wild Flower in the Battlefield* (1974) du même cinéaste, le grand-père du héros périt avec tout son village.

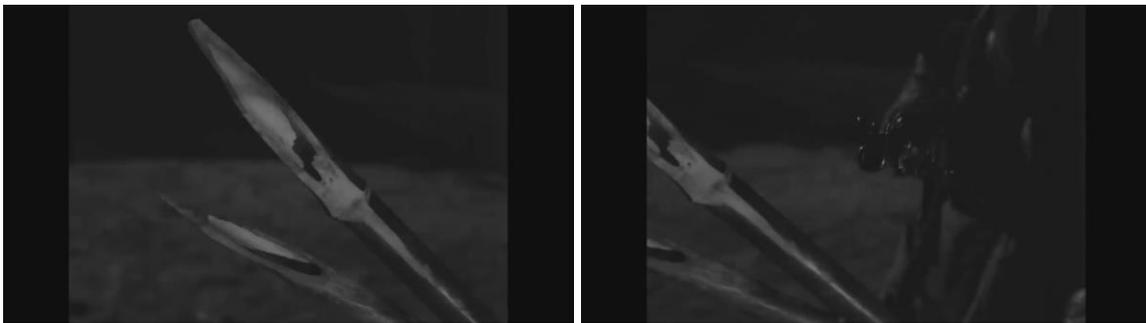


Figure 248 : Les villageois se voient offrir deux possibilités : tuer ou être tués.

Dans les deux derniers films, le réalisateur met l'accent sur une disposition abjecte des corps. Dans le premier, des cadavres suspendus au plafond affichent des signes de torture, et dans le second, les visages sont couverts de sang, et d'autres civils sont attachés sur des poteaux alignés, suggérant qu'ils ont été exécutés à la chaîne, et transpercés de lances de

¹ Mark Morris, "War-horror and anti-Communism: from *Piagol* to *Rainy Days*", *op. cit.*, p. 51, traduction personnelle de "What may make these scenes even more unusual is that body-horror, or extreme or even very realistic violence, was not an ordinary part of Korean filmmaking thrills and chills".

bambous, comme dans *Piagol* (Figure 249). Il semble que le passage du temps ait entraîné une surenchère dans les représentations des atrocités de l'armée du Nord, comme si les cinéastes avaient tenté de la rendre encore plus cruelle à chaque décennie.



Figure 249 : En haut : *The Marines who Never Returned*, en bas : *The Wild Flower in the Battlefield*.

En 1979, Yu Hyeon-mok reprend différents traits de cette esthétique viscérale qui traverse l'histoire des *war horror films*, et réalise *La Saison des pluies*, dans lequel deux beaux-frères s'engagent respectivement au Sud et au Nord. Pour prouver sa loyauté au parti, celui du Nord se trouve, comme dans *Piagol*, forcé d'exécuter des membres de son village à l'aide d'une lance de bambou (Figure 250), et ceux-ci sont ligotés et alignés comme dans *The Wild Flower in the Battlefield*. Dans cette scène, le cinéaste montre un personnage reniant son humanité pour rejoindre le Nord. Il ne s'agit plus tout à fait, comme dans *Piagol*, de sauver sa vie, mais d'apprendre à faire fi de ses affects pour accéder à une monstrueuse transformation.

Cette autre forme d'horreur émerge par le biais des images de la guerre, parce qu'elle s'est déroulée sur le territoire, rendant immédiate la proximité avec la violence. Elle était tolérée, voire encouragée parce que l'iconographie de l'horreur de la guerre était un ressort permettant de stimuler de façon contrôlée le traumatisme, et de le façonner idéologiquement *via* la proximité immédiate du spectateur avec la violence. Si l'on en croit Mark Morris, c'est principalement cette matrice d'images viscérales qui continue d'habiter une bonne partie des *thrillers* contemporains.



Figure 250 : Sun-cheol assassinant les notables de son village natal pour rejoindre l'armée communiste.

Suivant la ligne décelée par le chercheur Kim Kyung-hyun, on peut observer que, depuis les années 1990, la levée de la censure invite les cinéastes à revenir sur la violence de l'histoire. Des personnages masculins ratés, impuissants, et qui cherchent à reconquérir une forme de pouvoir apparaissent dans les films, et leurs quêtes se soldent généralement par un échec, ou, au mieux, une réussite seulement partielle. Selon Kim Kyung-hyun, le cinéma qui procède de la démocratisation est un cinéma post-traumatique, répondant, à partir de la fin des années 1990, à la violence de l'histoire par la violence qu'ont intériorisée les personnages masculins, et qu'ils retournent contre eux-mêmes, et / ou contre le monde dans une tentative de se réapproprier leur destin.

Le chercheur ajoute que cette période correspond à un moment où « le cinéma coréen [a] finalement accepté que la liste des responsables de la guerre était [...] “multiple” et “longue”, et qu'elle compren[d] les Japonais, les Américains, les Soviétiques, et les Coréens eux-mêmes¹ ». L'image du sauveur américain se trouve égratignée, certains cinéastes n'hésitant plus à présenter des personnages de *GI's* comme des « agresseurs étrangers² », comme c'est le cas de Chang Kil-su dans *Silver Stallion* (*Eunma neun oji anneunda*, 1991). L'Américain se trouve de plus en plus fréquemment associé à un colon. La vision anticommuniste du conflit

¹ Kyung-hyun Kim, *op. cit.*, p. 81, traduction personnelle de “Korean cinema ha[s] finally accepted that the list of blame for the war was [...] ‘multiple’ and ‘long’, and that include[s] Japanese, Americans, Soviets, and the Koreans themselves”.

² *Ibid.*, p. 83, traduction personnelle de “foreign aggressors”.

se trouve reconsidérée, et un nouveau positionnement historique se manifeste pour exprimer le désir de se détacher de la puissance tutrice des États-Unis.

Dans *Parasite*, Bong Joon-ho déploie une imagerie décoloniale, et associe cet imaginaire reconfiguré du colon américain en Corée du Sud au mythe de la conquête de l'Ouest, qu'il déconstruit pour mieux le dénoncer. À l'instar d'Édouard Glissant, dans *Le Discours antillais*, Bong Joon-ho s'efforce de déconstruire l'imaginaire de l'Occident, rappelant que celui-ci « n'est pas à l'Ouest. Ce n'est pas un lieu, c'est un projet¹ ». Il faut encore mentionner que le Sud, qui subit l'influence de la puissance américaine depuis les années 1950, est aujourd'hui considéré comme un Occident de l'Orient, tandis que le Nord est perçu comme une « sorte d'Orient de l'Orient² », ce qui s'accompagne d'un imaginaire tiers-mondiste, comme l'explique Patrick Maurus.

L'imagerie viscérale que reprend Bong Joon-ho dans le *climax* de *Parasite* se charge d'une rhétorique décoloniale et antiaméricaine. Elle superpose des strates de mémoire hétérogènes menant à l'extériorisation de la violence des histoires, à celle de la violence du capitalisme, et enfin, à une déconstruction symbolique de l'hégémonie américaine. Tout au long du film, Bong Joon-ho dissémine des références à la guerre de Corée et à la division du pays. Par exemple, lorsqu'ils découvrent le bunker, l'ancienne gouvernante explique qu'il a été conçu pour « échapper aux invasions du Nord, ou aux huissiers ». Cette réplique comique, plus éloquente qu'elle n'y paraît, établit une continuité entre passé et présent, reliant les préoccupations des riches et des Américains – menace communiste et capital menacé.

Lorsqu'il est attaché au sous-sol, Geun-sae envoie des S.O.S en morse – ce qui convoque l'iconographie de la guerre – à l'aide de son front. Ce geste désespéré – sa femme est mourante – cause une large plaie sur son visage, qui se trouve rapidement couvert de sang. L'iconographie martiale de la séquence suggère une réactivation métaphorique de la plaie originelle de l'histoire, et renvoie le monde contemporain aux souffrances historiques sur lesquelles repose le confort du présent – l'action se déroule littéralement sous la maison, cachée dans les fondations, sous les apparences. À l'instar d'une cicatrice, selon Adrien Gombeaud, la plaie – ici auto-infligée – permet d'afficher sur le corps une douleur invisible³.

¹ Édouard Glissant, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981, p. 12.

² Patrick Maurus, « Les Cinémas coréens et leurs divisions. Hypothèses sociocritiques », in Nathalie Bittinger (dir.), *Les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2015, p. 146.

³ Adrien Gombeaud, *op. cit.*, p. 122.

La scène convoque la guerre fratricide qui sert de métaphore à d'autres divisions qui travaillent le film et déchirent la société. *Parasite* comporte en fait un ensemble de divisions qui s'entrelacent, et répètent la violence du concept même de déchirure. Le massacre final qui a lieu pendant la fête d'anniversaire de Da-song correspond à une situation absurde où le monde est dévasté, et où l'on assiste à un combat de pauvres s'entredéchirant devant une assemblée de nouveaux riches qui se nourrissent de leur sueur, de leur sang, et de leur chair¹.

D'un point de vue phénoménologique, Mark Morris observe que les mutilations des *war horror films* sont aussi une métaphore du désordre social : « Le corps humain fragile est perverti par l'inversion du dedans et du dehors : ce qui doit être caché – sang, organes, tissus – pour que l'individu existe, est violemment rendu visible, de façon abjecte² », et ces atrocités se réverbèrent dans des scènes où les rapports hiérarchiques sont bouleversés, quand par exemple « le paysan se retourne contre son propriétaire. Les amis s'entretuent. Les relations familiales naturelles sont perverties : le frère se retourne contre le frère, le fils contre le père³ ». Ainsi, à l'image des corps mutilés et déchiquetés, le monde est sens dessus dessous.

Dans *Parasite*, la lutte fratricide se trouve transposée en une autre lutte, tout aussi absurde qui, sous l'égide du capitalisme, tend à valider le lynchage des pauvres – même par eux-mêmes – pour assurer la prospérité des plus aisés. Toutefois, au-delà du désordre structurel que souligne le bain de sang dans sa forme originelle, il y a la volonté d'afficher un « envers » de l'univers faste des dominants en le souillant de sang. En outre, si dans les *war horror films*, cette esthétique viscérale était au service de l'anticommunisme, *via* la cruauté et la déshumanisation du Nord, elle est ici employée pour suggérer un débordement pulsionnel d'individus désespérés. Le renversement du signifiant permet, dans le même temps, de retourner le discours vers une rhétorique cette fois antiaméricaine.

Bong Joon-ho met en scène une effusion d'affects et de sang passant par une saturation quasi burlesque de violence. Pour souligner cet effet, il recourt au *piksari*, lequel consiste à marquer une rupture dans une continuité supposée par l'insertion subite d'un élément incongru. Si l'on en croit Antoine Gaudin, dans le cinéma de Bong Joon-ho, le *piksari* prend la place d'une « cheville articulaire [...] où le burlesque côtoie tour à tour le mélodrame, le

¹ Nous l'entendons sous une dimension polysémique, qui convoque simultanément la viande et les plaisirs de la chair.

² Mark Morris, *op. cit.*, p. 55, traduction personnelle de "The fragile human body is perverted by inversion of inside and outside: that which must be hidden – blood, organs, tissues – for the individual to exist, is violently made visible, in an abject fashion".

³ *Ibid.*, traduction personnelle de "Peasant is turned against landlord. Friend is turned against friend. Natural family relationships are perverted: brother turns against brother, son against father".

film policier ou le film fantastique¹ ». L'irruption de Geun-sae couvert de sang en plein milieu de la fête d'anniversaire outrancièrement luxueuse d'un enfant-roi, et détruisant tout sur son passage, en est la parfaite illustration.

Ainsi que le définit Philippe-Alain Michaud, il est le principe qui menace la stabilité de la composition : « Incapable de construire, le sujet de l'action ne fait que casser, renverser, tâcher : il est le mauvais ange d'une anti-poétique qui, au lieu de la création, introduit les puissances du désordre et de la division² ». La violence physique et plastique est exacerbée, et ponctuée d'un humour noir que convoque l'usage inattendu du registre burlesque³ dans une telle séquence, et passe par la surenchère et le sentiment de maladresse que suscite Geun-sae.

Toutefois, cet étrange mélange que synthétise l'image de Ki-jung se faisant poignarder, et envoyant au visage de Geun-sae une tarte à la crème ensanglantée (Figure 251) rappelle que, toujours selon Philippe-Alain Michaud, « les forces dont fait fond le comique sont celles précisément à partir desquelles se définit l'expérience tragique : il ne fait que les affecter d'une dimension euphorique⁴ ». La scène atteint un tel degré de violence et de chaos que l'effusion en devient presque euphorique, d'où le propos de Saad Chakali : « Les mélanges heurtés de la tragi-comédie chez Bong Joon-ho font rire mais le rire y est toujours monstre⁵ ».

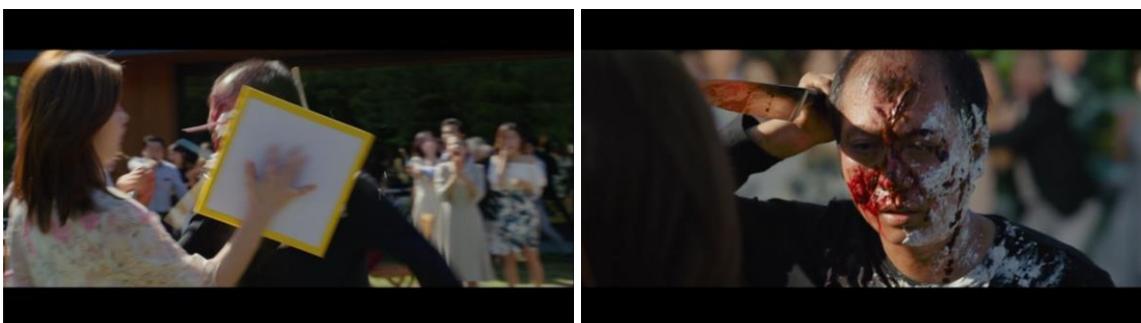


Figure 251 : Tarte à la crème ensanglantée.

« Monstre » est le terme adéquat, comme en témoigne le corps rendu monstrueux de Geun-sae, dont la gestuelle traduit un irrépressible débordement. L'homme du bunker est mû par une animalité qui s'empare de tout son corps : il pousse un cri bestial, et court presque à

¹ Antoine Gaudin, « L'art du *piksari* », *op. cit.*, p. 12.

² Philippe-Alain Michaud, *L'Horreur comique Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004, p. 62.

³ « L'émergence du burlesque dans la vie quotidienne ou dans le cinéma est l'irruption d'un malentendu aux conséquences hilarantes pour les spectateurs, moins sans doute pour les victimes [...], il opère une transgression radicale de l'ordinaire des relations sociales, il est "rabaissement" des personnes touchées, il provoque ce qui ne se fait jamais et déroge ainsi aux bonnes manières » (David Le Breton, « Rires et malentendus », *Hermès, La Revue*, vol. 84, n° 2, 2019, p. 180-81).

⁴ Philippe-Alain Michaud, *op. cit.*, p. 56.

⁵ Saad Chakali, « Un rire monstre », *Éclipses, op. cit.*, p. 44.

quatre pattes, le regard alerte et dément. Il est d'ailleurs mis en opposition avec la culture, à travers un montage alterné qui offre un cadrage parallèle sur une cantatrice et son orchestre (Figure 252). Cette association permet au cinéaste d'insister sur le fossé existant entre deux univers antagonistes, « entre “barbarie” et “culture”¹ », pour citer Georges Didi-Huberman. L'entrée en scène de Geun-sae est explicitement placée sous le signe d'une sauvagerie s'opposant à la civilisation qu'incarne la classe bourgeoise. L'homme du bunker subit un traitement semblable à celui que subissaient les soldats du Nord. Mis en opposition avec la civilisation, il est présenté comme le barbare euphorique détruisant tout sur son passage.



Figure 252 : À gauche, Geun-sae remontant presque à quatre pattes les escaliers ; à droite, la cantatrice.

Cette mise en désordre révèle les violences insidieuses qu'exercent les classes dominantes. La présence du burlesque s'accorde avec la représentation d'un système injuste voué à se perpétuer, ou d'une « persévérance excessive dans le mal² », comme le suggère Jean-Philippe Tessé dans *Le Burlesque* : « Au-delà de la peur, le burlesque est souvent contemporain d'une inquiétude, puisque l'homme pris dans un réseau d'événements qui vont jusqu'au bout d'eux-mêmes y constate avec angoisse que le monde est plein de possibles excessifs³ ». Dans la perspective jusqu'au-boutiste qu'ils épousent, les personnages parviennent finalement à fusionner avec l'environnement, et deviennent littéralement de la chair ou une matière exploitée pour le plaisir des « civilisés ».

Trois plans éloquents suggèrent en effet que le sang des malheureux en vient à fusionner avec de la nourriture : le sang de Ki-woo rejoint la flaque de jus de prune que Geun-sae a renversé, le sang de Ki-jung est projeté sur une tranche de pain, et Geun-sae est embroché par Chung-sook sur une pique de barbecue au bout de laquelle grillaient des saucisses – nourriture, chair, breuvage (Figure 253). Dans la démesure burlesque, le sang se présente comme un

¹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants*, op. cit., p. 25.

² Jean-Philippe Tessé, *Le Burlesque*, Paris, Broché, 2007, p. 64.

³ *Ibid.*

prolongement métonymique des destinées corporelles, une matière vive et expressive qui déborde d'un corps faisant subitement corps avec la matière du monde.



Figure 253 : La violence permet aux corps de se fondre dans le décor.

Dans le cas de *Parasite*, la matière dont il est question est alimentaire, et symboliquement destinée à la survie et au plaisir des classes les plus aisées, qui se nourrissent de la chair de leurs employés. Ainsi, se déploie esthétiquement l'unique manière qu'ont les personnages pauvres de « faire corps avec le monde¹ », pour reprendre la formule de Benjamin Thomas, ou de « se fondre dans le décor », pour reprendre cette fois les aspirations du jeune Ki-woo.

Pour le spécialiste en la matière, Petr Král, « l'univers du burlesque cherche sans cesse à atteindre un maximum de *densité*² », qui entraîne le monde diégétique dans un « infatigable

¹ Benjamin Thomas, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019.

² Petr Král, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984, p. 166.

remplissage¹ », dans lequel « on mélange aussi rageusement des corps, des objets et toutes sortes de matières² ». Cette violence concentrée dans la figuration d'effusions de chair et de sang autorise peut-être ce remplissage et ce maximum de densité auquel les plus pauvres aspirent, en les intégrant littéralement dans la matière du monde auquel ils rêvent d'appartenir. Ils se métamorphosent en nourriture, ce qui se manifeste également dans le burlesque, à travers l'envie des comiques de goûter à tout ce qui leur passe sous la main, et qui, toujours selon Petr Král, transcrit un manque inhérent à l'humanité :

Elle [l'envie des comiques de goûter à tout] nous ramène aussi à cette faim métaphysique qui [...] précédait chez l'homme la faim matérielle elle-même, et qui, aujourd'hui encore, fait de lui une sorte de blessure vorace ouverte au cœur de l'espace. [...] Le désir non seulement montre ici sa nature cosmique, l'envie d'une possession magique de toute chose s'ajoutant à la simple convoitise³.

Cette rhétorique d'un désir vorace transforme les plus pauvres en maillons de la chaîne alimentaire. Ils sont métaphoriquement digérés par les maîtres cannibales qui les vampirisent, et se nourrissent de leur sueur et de leur sang, avant de dévorer leur chair.

L'ironie fait que le sang de Ki-woo, qui désire se « fondre dans le décor », ne se mélange pas tout à fait avec le jus de prune. La disposition du sang confirme métaphoriquement ses angoisses : son destin social, qui semble à travers ce plan, ancré jusque dans son A.D.N., ne lui permet pas de se « fondre dans le décor » de cette maison. Quant à Geun-sae, il finit embroché comme une saucisse, et dévoré par métonymie par l'un des chiens des Park, lorsqu'un dernier plan montre le roquet grignotant un morceau de viande sur la même pique. Insignifiant dans son existence au point d'avoir été confondu avec un fantôme, il meurt comme une vulgaire marchandise jetée en pâture aux animaux.

Pour Noëllie Vialles, « l'âme de la chair n'est pas l'âme de l'animal, elle n'est pas le sang qu'il faut verser ; elle est au contraire une forme de négation de l'animal, et elle suppose que le silence soit fait sur [...] le principe vital qui animait la bête⁴ ». Métaphoriquement réduit en chair à saucisse, Geun-sae disparaît, par métonymie, dans l'estomac d'un roquet, qui

¹ *Ibid.*, p. 169.

² *Ibid.*

³ *Ibid.*, p. 177.

⁴ Noëllie Vialles, « L'âme de la chair : le sang des abattoirs », in Arlette Farge (dir), *Affaires de sang*, op. cit., p. 153.

se trouve figurativement propulsé au-dessus de lui dans la hiérarchie sociale. Tout se déroule comme l'affirme Mathieu Bouvier, faisant référence à Buster Keaton¹ :

Tel le satyre faisant irruption sur la scène tragique pour plaider le désordre des corps contre l'ordre de la représentation, le corps burlesque – souillé, accidenté, humilié – apparaît dans le miroir grossissant du cinéma comme la grimace de défiguration que l'homme capitaliste s'inflige à lui-même².

Saad Chakali ne dit pas autre chose, « le spectre effrayant qui remonte du souterrain est la grimace de la violence de classe quand sa réalité est forclosée³ ». Geun-sae se charge d'incarner cette grimace refoulée du burlesque, et une fois vidé de sa substance, son existence est niée par le cannibalisme capitaliste que souligne la confusion entre les corps malmenés des prolétaires et la nourriture. Au seuil de la mort, Geun-sae salue Nathan Park, et lui témoigne son respect. Aliéné par sa condition, il remercie celui dont il hérite des restes de nourriture à la nuit tombée. Nathan Park n'a pour seule réponse qu'un laconique : « On se connaît ? ».

Cette rhétorique de la démesure dans la mise en scène des violences de classes n'est pas sans évoquer le philosophe allemand Anselm Jappe⁴ et l'exégète français Pacôme Thiellement, qui établissent tous deux un parallèle métaphorique entre le capitalisme et le personnage de la mythologie grecque Erysichon, condamné par Déméter à une faim insatiable :

Après avoir dévoré en quelques jours la nourriture prévue pour la totalité de sa communauté, Erysichon finit par se dévorer lui-même. De même, après avoir [entre autres] appauvri les neuf dixièmes des êtres humains au profit d'une minorité toujours plus réduite de bénéficiaires, le capitalisme finira nécessairement par se dévorer lui-même⁵.

La violence viscérale comme réponse à la violence sociale révèle, par la rhétorique du cannibalisme, la souffrance et la voracité individualiste sur laquelle repose la construction d'une image de désir – celle-là même dans laquelle Ki-woo voudrait se fondre – projetée à destination des masses. Bong Joon-ho s'évertue à montrer combien elle est illusoire et destructrice pour la communauté. La scène se charge en outre d'un degré supérieur de violence, à travers une mise en scène de l'oppression coloniale reprenant encore l'Histoire comme un motif mis au service d'un discours sur l'occidentalisme, et sur sa propension à

¹ Joseph Frank Keaton (1895-1966), dit Buster Keaton, est un acteur, réalisateur, scénariste et producteur américain. Il débute sa carrière dans le cinéma burlesque à Hollywood dans les années 1920. Surnommé « l'homme qui ne rit jamais », « il créa un personnage comique nouveau, celui d'un héros au visage impassible, qui ne rit ni ne sourit jamais, doué d'une force morale dont rien ne peut venir à bout. Keaton s'est révélé, dans la plupart de ses films, comme un poète qui cherche à déchiffrer les mythes de l'Amérique et les rapports de l'homme avec les objets » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopedia/personnage/Joseph_Francis_Keaton_dit_Buster_Keaton/127200, consulté le 31/05/2024).

² Mathieu Bouvier, « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *Vertigo*, n° 33, 2008, p. 6.

³ Saad Chakali, « Un rire monstre », *op. cit.*, p. 44.

⁴ Anselm Jappe, *La Société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La Découverte, 2021.

⁵ Pacôme Thiellement, *Infernet*, Paris, Massot Éditions, 2023, p. 76.

déshumaniser les opprimés pour mieux les refouler. Le cinéaste y rejoue ironiquement le mythe de la conquête de l'Ouest, et mobilise simultanément les horreurs de la guerre pour montrer l'envers d'une société se positionnant pourtant comme civilisée et civilisatrice.

Pour l'anniversaire du petit Da-song, ses parents décident de créer une mise en scène fondée sur son fétichisme pour les Indiens d'Amérique. Alors que Nathan Park et Ki-taek, affublés de coiffes de chefs indiens, sont embusqués derrière un buisson, le maître de maison donne les consignes à son chauffeur : lorsque Ki-jung, dans le rôle de la princesse, apportera le gâteau d'anniversaire, les deux hommes, dans le rôle des « mauvais Indiens », devront faire semblant de l'attaquer. Cela permettra à Da-song, le « bon Indien », de s'interposer pour sauver la « princesse au gâteau ». L'objectif est de permettre à l'enfant de surpasser symboliquement son traumatisme, car c'est le jour de son anniversaire qu'il a vu Geun-sae, et l'a pris pour un fantôme.

Les événements ne se déroulent pas comme prévu, puisque Geun-sae les devance, et attaque la « princesse » Ki-jung, se réappropriant inconsciemment et esthétiquement le rôle du mauvais Indien. En effet, le sang et la crème étalés sur son visage renvoient plastiquement à des peintures de guerre amérindiennes (Figure 254), ce qui participe à l'identité de ce personnage allégorique des multiples facettes de l'oppression.



Figure 254 : Les peintures de guerre de Geun-sae.

Jodi A. Byrd écrit que « tous ceux qui peuvent être rendus “Indiens” dans le cheminement de l'empire [occidental], peuvent être tués sans être assassinés¹ », relevant que, dans l'imaginaire de la conquête de l'Ouest, les Indiens ne sont pas considérés comme des êtres humains. Geun-sae est à la fois pauvre, assimilé à un Nord-Coréen – Orient de l'Orient –, et désormais à un mauvais Indien. Il concentre en lui les images refoulées des oppressions sur lesquelles s'est érigé le confort moderne occidental. Il renvoie aux fantômes de chair du

¹ Jodi A. Byrd, *The Transit of Empire. Indigenous Critiques of Colonialism*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2011, p. 227, traduction personnelle de “all who can be made ‘Indian’ in the transit of empire, can be killed without being murdered”.

« miracle » économique coréen, bâti au détriment d'une génération de travailleurs et de travailleuses, et de soldats envoyés au Vietnam en guise de monnaie d'échange avec les États-Unis.

Ce « miracle » repose en fait sur l'hégémonie du modèle américain qui s'est imposé au pays pour des raisons politiques, comme l'explique l'auteur Park Ju-hyun : « Le “miracle” capitaliste de la Corée du Sud a été rendu possible par des dictateurs militaires brutaux qui ont gouverné au service des intérêts stratégiques et financiers des États-Unis, souvent avec la collaboration directe et au su de l'armée américaine¹ ». C'est cette « histoire de sang, de larmes et de sueur² » à laquelle a contribué la puissance américaine, qu'évoque Antoine Coppola, et dont il est question dans le surgissement esthétique, métaphorique et symbolique de la violence.

Parasite n'est pas un cas isolé dans le recours à une violence métaphorique stylisée. Elle est, depuis le début des années 2000, vectrice d'une Histoire perturbant le monde moderne en venant rappeler la violence sur laquelle il s'est bâti. Ainsi, dans *Old Boy* (2003, Park Chan-wook), Oh Dae-soo est submergé par le resurgissement de son passé, si bien qu'il épouse la monstruosité qu'a façonnée pour lui son antagoniste Lee Woo-jin, présenté comme la quintessence de l'homme capitaliste. Ce dernier porte en effet des costumes de luxe, vit dans un *penthouse* aux murs de verre, et s'est enrichi en devenant actionnaire, tout comme le protagoniste de *Dernier Train pour Busan* (2016, Yeon Sang-ho), lequel s'aperçoit qu'il est en partie responsable de l'invasion de zombies qui déferle sur le pays à cause d'investissements qu'il a placés dans une entreprise douteuse. Nombreuses sont les associations filmiques entre le malheur des protagonistes et l'occidentalisation de la Corée du Sud, laquelle débouche sur une spirale de violences renvoyant sans cesse à d'autres événements de l'histoire.

Dans *Parasite*, l'association du sang sur le visage de Geun-sae et des peintures de guerre offre un parallèle entre la guerre de Corée et les guerres de colonisation américaines. À travers la cynique mascarade orchestrée par les Park, Bong Joon-ho dresse une satire du mythe de la conquête de l'Ouest, ravive une autre mémoire des fondations de l'hégémonie américaine, et dévoile l'envers du rêve américain, uniformisé en rêve occidental, et que

¹ Ju-hyun Park, “Reading Colonialism in *Parasite*”, *Tropics of Meta: Historiography for the Masses*, 02/17/2020, <https://tropicsofmeta.com/2020/02/17/reading-colonialism-in-parasite/>, consulté le 02/11/2023, traduction personnelle de “South Korea’s capitalist ‘miracle’ was made possible by brutal military dictators who ruled in service of US strategic and financial interests, often with the direct collaboration and knowledge of the US military”.

² Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, op. cit., p. 30.

projette la décoration sans âme des Park et de leurs successeurs. En convoquant la mémoire des massacres et de l'esclavagisme dans cet univers luxueux, le cinéaste offre un parallèle acerbe avec la colonisation de la Corée par les Américains, et présente les Sud-Coréens comme de bons Indiens civilisés par le prisme de la servitude volontaire. C'est ce que suggère le moment où Ki-taek se détourne de l'hémorragie de sa fille pour obéir à son maître et lui envoyer les clés. Il refoule son humanité et son individualité, pour redevenir la bête de somme de M. Park.

Dans le cinéma de Bong Joon-ho, les mécanismes du mélodrame – substitution et rhétorique de l'excès – sont savamment employés comme une charnière reliant les imaginaires collectifs passés au service d'un discours critique sur le présent. Ainsi, l'imaginaire qui entoure la maternité se trouve confronté aux réalités du monde contemporain, ce qui invite à questionner les inégalités de genres, et leur influence sur l'ensemble de la société par le biais du modèle familial véhiculé par le cinéma. Par ailleurs, la substitution évoque une fatalité sociale dont tous les maillons de la chaîne entretiennent la pérennité, et le système capitaliste est présenté comme une machine destructrice qui s'auto-alimente de la chair d'opprimés ayant intégré leur destin social. La seule échappatoire consiste, chez Bong Joon-ho, à briser le cycle en refusant la substitution.

En outre, l'étude plus approfondie de *Parasite* montre que le cinéaste retrace, au prisme d'images faisant référence au passé, une histoire parallèle à l'histoire officielle, rattachée à la forte présence des Américains en Corée du Sud, et qu'il présente comme intrinsèquement liée aux oppressions du peuple. Le film constitue l'occasion d'explorer et de gratter les imageries des passés coréen et américain pour révéler ce que masquent leurs façades. Les imaginaires cinématographiques de l'histoire deviennent, chez Bong Joon-ho, une matrice d'images et un matériau de création.

3. *L'histoire du cinéma coréen comme matériau de récréation dans Ça tourne à Séoul ! (2023) de Kim Jee-woon*

Parmi les auteurs commerciaux¹, le cinéaste Kim Jee-woon a la réputation d'être celui qui manie le plus de genres cinématographiques différents. Il confie changer de genre à

¹ Darcy Paquet nomme ainsi les cinéastes Bong Joon-ho, Park Chan-wook ou Kim Jee-woon, dont les œuvres ont été saluées à l'occasion de festivals internationaux, et qui jouissent d'un grand succès au niveau local (*New Korean Cinema, op. cit.*, p. 93-94).

chaque nouveau film¹ – le film d’horreur asiatique dans *Deux sœurs* (*Janghwa, Hongryeon*, 2003), le polar hongkongais dans *A Bittersweet Life* (*Dalkomhan insaeng*, 2005), ou le western spaghetti² dans *Le Bon, la Brute et le Cinglé* (*Joheun nom, Nappeun nom, Isanghan nom*, 2008) –, et les pousse à leur paroxysme en jouant sur des hybridations et des ruptures de ton très marquées. Son geste consiste, selon lui, à « regrouper en un même film les éléments les plus jouissifs de tous les genres³ » pour faire apparaître « ce qu’on voit régulièrement au cinéma [...] sous un regard neuf⁴ ».

Ainsi, Robert L. Cagle décrit à propos de *Deux sœurs* un récit « presque entièrement construit à partir de conventions et de techniques établies provenant de sources telles que le conte populaire, la littérature populaire et le cinéma classique hollywoodien⁵ », et une « soumission volontaire à un carcan stylistique de conventions⁶ », ce qui résume finalement l’ensemble de sa filmographie. Kim Jee-woon a en effet la particularité de se plier, en premier lieu, aux conventions d’un genre pour déterminer le sujet de son récit⁷, et de convoquer ensuite un grand nombre de références hétérogènes associées au genre, en mêlant les horizons artistiques, tout en parvenant à le renouveler.

Ainsi, dans *Le Bon, la Brute et le Cinglé* que le cinéaste signe dans le générique de fin comme « un western oriental de Kim Jee-woon », il ne se contente pas de faire un pastiche des westerns de Sergio Leone – l’influence de *Le Bon, la Brute et le Truand* (1966) est revendiquée dans le titre⁸ – dont il reprend certaines scènes pour les transformer. Il convoque

¹ Alex Masson, « Interview Kim Jee-woon. Le Sens de la vie », *Asiapulp*, n° 2, juin-juillet 2006, p. 33.

² « Western spaghetti » est un terme au départ péjoratif désignant les westerns italiens réalisés entre les années 1960 et 1980. Il « prend son essor en 1964, année de plus forte crise de la décennie, à partir du succès imprévu de *Pour une poignée de dollars* de Bob Robertson alias Sergio Leone ». Plus qu’une imitation des modèles américains, il s’agit de réappropriations et de transformations qui « coupent avec leurs racines nationales, attirant [...] critiques et condamnations », en opérant un renversement des valeurs morales « par une violence hyperbolique des effets dramatiques », et « recouvr[ant] [...] le passage d’une Italie [...] qui aime reconnaître sur l’écran les affrontements simples du Bien et du Mal [...], à une Italie en mutation brutale dont les valeurs idéologiques, familiales et morales se défont, une Italie dont la valeur dominante est devenue le dollar » (Laurence Schifano, *Le Cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2022, p. 85-91).

³ Adrien Gombeaud, « Entretien avec Kim Jee-woon », *Positif*, n° 605-606, juillet-août 2011, p. 128.

⁴ *Ibid.*, p. 130.

⁵ Robert L. Cagle, “Diary of a lost girl: Victoriana, intertextuality and *A Tale of Two Sisters*”, in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *Korean Horror Cinema*, *op. cit.*, p. 158, traduction personnelle de “constructed almost entirely out of established conventions and techniques drawn from such sources as the folktale, popular literature and the classical Hollywood film”.

⁶ *Ibid.*, traduction personnelle de “voluntary subjugation to a stylistic strait-jacket of conventions”.

⁷ Alex Masson, « Interview Kim Jee-woon. Le Sens de la vie », *Asiapulp*, *op. cit.*

⁸ De nombreux critiques ont évoqué un « western kimchi », adaptant le terme de « western spaghetti » à la Corée, ce que Michelle Cho définit comme « un remodelage transnational d’un produit générique familier », traduction personnelle de “a transnational retread of a familiar generic product” (“Genre, Translation, and Transnational Cinema: Kim Jee-woon’s ‘The Good, the Bad, the Weird’”, *op. cit.*, p. 46).

aussi le western mandchou¹, et ajoute de ponctuels passages rappelant les films d'arts martiaux hongkongais, dont le *wu xia pian*², fondant ainsi des séquences d'action jouant sur une perpétuelle surenchère visuelle, et assumant les anachronismes. Revolvers et fléaux d'armes se côtoient, et des séquences de poursuite dans le désert montrent des hommes en costumes de l'époque féodale se battre avec d'autres en uniformes de l'armée impériale japonaise, trônant sur des chevaux, des voitures ou des motos.

L'histoire de la Corée se trouve revisitée au second degré, à l'aune des genres convoqués, et au prisme de la petite histoire qu'ils racontent. Elle devient un matériau venant nourrir la surenchère formelle. Ainsi, les trois protagonistes de *Le Bon, la Brute et le Cinglé* s'affrontent pour une carte au trésor, et l'action se situe en Mandchourie dans les années 1930, sur fond d'invasion japonaise, mais le cinéaste se centre davantage sur la mécanique générique, qui orchestre les affrontements des protagonistes, plutôt que sur les implications historiques qu'il relègue au second plan. La carte est convoitée par les grandes puissances environnantes – Japon, Russie, Mandchourie, résistants coréens –, parce que le trésor auquel elle conduit aurait un impact géopolitique non négligeable, ce dont les trois protagonistes font fi, se contentant d'une poursuite effrénée pour un trésor dont ils ignorent la nature, et pour la simple beauté du geste. C'est notamment ce que suggère le Cinglé lorsqu'il déclare avoir pris le parti de tout oublier en quittant la Corée, signalant que la grande Histoire ne compte pas. Le trésor s'avère être un gisement de pétrole dont les protagonistes n'ont que faire, et qui se révèle ouvertement comme un prétexte à l'aventure haletante que déroule le film.

En 2023, Kim Jee-woon réalise *Ça tourne à Séoul ! (Geomijib)*, qui constitue l'aboutissement d'un regard critique que permet une prise de distance générée par cet excès générique. Conçu pendant la période de confinement due au COVID 19, le film est le résultat d'une introspection du cinéaste qui s'interroge sur la pérennité du cinéma et sa capacité à se renouveler, et conclut que « le cinéma continuera, tout comme la vie [...] en dépit de toutes ses ironies et de ses difficultés³ ». Pour en arriver à cette conclusion, il entreprend un film sur les coulisses d'un tournage fictif au cœur de la dictature des années 1970. *Ça tourne à Séoul !*

¹ Michelle Cho analyse l'histoire souterraine que raconte cette généalogie transnationale du western italien au western mandchou. Elle évoque la Mandchourie comme l'un des berceaux du nationalisme coréen, lorsque les résistants partaient s'y réfugier lors de l'occupation japonaise, donnant lieu à l'émergence de films d'action racontant les aventures de résistants en Mandchourie, reprenant les codes des westerns hollywoodiens, et comportant une dose de sentimentalisme (*ibid.*, p. 53).

² Développé au cours des années 1960, « le *wu xia pian* est un genre épique rapportant des récits de cape et d'épée dans la Chine ancienne. Le genre est adapté du *wu xia pian* littéraire qui s'est développé après 1945 à Taïwan principalement » (Frédéric Monvoisin, *Cinéma d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui*, op. cit., p. 133).

³ *Jokers Films*, https://www.thejokersfilms.com/_files/ugd/33a7fd_ef53b806be6245b497a8b966dd286872.pdf, consulté le 21/03/2024.

met en scène le personnage-cinéaste fictif Kim Yeol voulant retourner la fin de son dernier film, *Cobweb*, pour en faire un chef-d'œuvre. Il devra se confronter à la productrice zélée, aux censeurs dont un représentant surveille chaque studio, aux conditions d'une production soumise à la logique de rentabilité, et aux individualités des acteurs et actrices qui ont d'autres projets.

La séquence d'exposition annonce d'emblée la teneur de l'œuvre, à travers un jeu de mises en abyme dans lequel le personnage-cinéaste rêve d'une scène de son film. *Ça tourne à Séoul !* débute par une séquence d'horreur gothique en noir et blanc, dans un manoir victorien, un soir d'orage. Une femme visiblement furieuse apparaît et gravit un gigantesque escalier en colimaçon situé au centre de la pièce. Elle sort par une porte-fenêtre donnant sur un balcon qu'elle traverse pour accéder à une autre pièce depuis l'extérieur. Une série de gros plans sur son œil exorbité, cherchant à scruter l'intérieur de la pièce, et sur ses mains tapant contre la porte vitrée accompagne le ton oppressant qu'elle arbore, sommant un homme apeuré de lui ouvrir. Elle finit par briser la vitre, et s'introduire de force avant de s'en prendre à l'homme.

Soudain, une voix surgit depuis le hors-champ : « Coupez ! ». Le temps d'un panoramique filé vers la gauche, l'image passe en couleur, et révèle un plateau de tournage. Kim Yeol donne des consignes à son équipe pour refaire la prise, et la séquence en noir et blanc reprend, laissant apparaître de subtiles variations, en adéquation avec les demandes du réalisateur. Alors que la femme, cette fois armée d'un couteau, s'apprête à se jeter sur l'homme, le cinéaste se réveille en sursaut, et s'affaire sur sa machine à écrire. Il explique en voix-off rêver régulièrement de scènes vivaces qu'il voudrait tourner pour modifier la fin de son film.

Cette ouverture constitue une éloquente entrée en matière pour *Ça tourne à Séoul !*, qui convoque, à travers les divers régimes et réseaux d'images imbriqués, des temporalités et registres hétérogènes. Le rêve ne donne pas seulement accès aux coulisses des scènes que Kim Yeol souhaite tourner, mais les montre telles que le personnage les imagine dans la version finale, déjà montée et postsynchronisée. Ces différentes temporalités emboîtées donnent deux indices majeurs : le noir et blanc et les dialogues postsynchronisés font office de marqueurs temporels, et suggèrent que l'intrigue se déroule pendant la période classique, tandis que le dispositif de mise en abyme laisse entendre qu'il s'agit d'une œuvre autoréflexive.

Le film de Kim Jee-woon mobilise en effet l'histoire du cinéma sud-coréen comme un matériau de récréation, dans lequel un pastiche de formes classiques – en particulier l'œuvre

de Kim Ki-young – se trouve imbriqué dans une série de jeux d’introspection sur l’art cinématographique, au cœur d’une subtile uchronie caricaturale, tissant des liens entre les différents niveaux de fiction et le monde extra-diégétique. Avec ces multiples régimes courant les uns par-dessus les autres, le film est l’occasion de mettre en scène sa généalogie avec les grands auteurs de l’histoire du cinéma classique coréen, dont il cherche à se distinguer en se réappropriant leurs formes lors de jeux d’imitation et de transformation. Nous verrons que l’œuvre, *a priori* coréenne, est aussi bien destinée au public local qu’international, auquel il s’agit de faire (re)découvrir une autre histoire du cinéma.

3.1. Un pastiche de l’œuvre de Kim Ki-young

La scène du balcon de la séquence d’exposition n’est pas sans évoquer *La Servante* de Kim Ki-young. Dans le film de 1960, la chambre de Myeong-ja est reliée à la salle de musique de Dong-sik au moyen d’un balcon que la jeune femme traverse pour s’introduire en douce ou épier. Un panoramique horizontal filmé depuis l’extérieur, et laissant apparaître la succession des pièces est récurrent, et se trouve cité dès l’ouverture du film de Kim Jee-woon (Figure 255). La suite de gros plans sur le visage, l’œil et les mains de la femme souligne l’imitation (Figure 256), en dilatant l’image récurrente de Myeong-ja épiant à travers la porte vitrée. Chaque détail – l’œil exorbité, la main posée sur le cadre blanc de la fenêtre, et le souffle de la jeune femme formant de la buée sur la vitre – est accentué par de très gros plans.



Figure 255 : Deux panoramiques horizontaux sur un balcon. En haut : *Ça tourne à Séoul !* ; en bas : *La Servante*.



Figure 256 : En bas à droite : Myeong-ja épiant ; les trois autres photogrammes montrent l'opération de dilatation qu'effectue Kim Jee-woon.

Ainsi, Kim Jee-woon choisit d'introduire son personnage principal comme une version fictionnelle du cinéaste Kim Ki-young. Par ailleurs, bien que le nom du personnage-cinéaste « Kim Yeol » soit explicitement inscrit sur son siège au cours de l'intrigue, la plupart des critiques français l'ont renommé Kim Ki-yeol. Volontaire ou non, l'erreur en dit long sur la compréhension générale de la référence. L'ensemble du film réalisé dans le véritable film constitue en effet un pastiche de l'œuvre de ce cinéaste mondialement reconnu.

Dans l'histoire du cinéma sud-coréen, Kim Ki-young est en effet perçu comme un auteur dont l'œuvre singulière imprègne les représentations contemporaines. La redécouverte de ses films en 1997, lors d'une rétrospective au Festival International du Film de Busan, l'a institutionnalisé aussi bien dans le cadre local qu'international. Avec trente-deux longs-métrages produits et réalisés au cours de sa carrière, Kim Ki-young n'est pas très prolifique par rapport à ses contemporains¹, mais Bastian Meiresonne précise qu'il est également « l'un des rares [...] à évoluer en marge de l'industrie cinématographique² » au cours de cette période, ce qui lui laisse davantage de liberté. Dès 1956, il fonde la Kim Ki-young Productions, et stocke le matériel de tournage dans sa propre maison³.

De nombreux chercheurs mentionnent son intérêt pour la condition et la nature humaines, un qualificatif *a priori* vaste, mais dans lequel le réalisateur s'est effectivement

¹ Chung-kang Kim (dir.), *ReFocus: The Films of Kim Ki-young*, *op. cit.*, p. 2.

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 212.

³ Chung-kang Kim, *op. cit.*, p. 11.

spécialisé en défiant les normes cinématographiques, par la mise en évidence des pulsions au cœur de contextes oppressifs et répressifs, allégoriques de la société, et visant à corseter moralement les destins individuels pour le bien du collectif. Dans son œuvre qu'il définit lui-même comme « freudienne ¹ », les désirs sexuels et matérialistes débordent le cadre conventionnel, et sont transcrits au prisme de grandes violences psychologiques et physiques, si bien qu'ils aboutissent, le plus souvent, à la mort brutale de plusieurs protagonistes. Cette propension à se focaliser sur la psyché des personnages, et à traquer leurs pulsions les plus sombres s'intègre à même la forme, à travers des cadrages obliques, des jeux d'ombres et de lumières expressionnistes, et des huis-clos.

La rétrospective de 1997 a contribué à la reconnaissance internationale du cinéma sud-coréen et de son histoire, et à l'élaboration de son aura d'auteur, comme le remarque Jason Bechervaise : « la célébration des films de Kim [Ki-young] par la rétrospective de Busan [...] “fait partie d'un mouvement plus large du cinéma coréen dans son ensemble pour se construire dans les domaines du cinéma national et du cinéma mondial”² ». En effet, l'initiative des rétrospectives débute en 1996, s'inscrit dans le cadre de la politique *segzehwa*, et a pour vocation de permettre au cinéma sud-coréen de percer sur le marché mondial.

Bien que le choix de présenter l'œuvre de Kim Ki-young ait apparemment suscité quelques inquiétudes du fait de son caractère « excessif » et « irréaliste³ » – angles de caméra aberrants, éclairages expressionnistes –, c'est paradoxalement ce qui a séduit le public international. Ses films ont également du succès auprès des cinéastes de la génération 386, « dont Park Chan-wook et Bong Joon-ho [qui] le citent comme le réalisateur coréen le plus influent dans le développement de leur travail⁴ », comme l'affirme encore Kim Chung-kang, qui ajoute qu'« aujourd'hui encore, l'influence massive de l'héritage de Kim [Ki-young] sur le cinéma sud-coréen perdure⁵ ».

Si l'on en croit Sophie Rabau, la figure de l'auteur, de manière générale, pose les jalons de références institutionnellement reconnues, et imprègne d'emblée les imaginaires. Ainsi,

¹ Han-sang Kim, “Kim Ki-young at the Intersection of Cold War Alliance, National Reconstruction and the Artistic Impulse”, in Chung-kang Kim (dir.), *ibid.*, p. 24.

² Jason Bechervaise, “Rediscovering Kim Ki-young: The Rise of the South Korean Auteur on the Film Festival Circuit”, in Chung-kang Kim (dir.), *ibid.*, p. 157, traduction personnelle de “the celebrating of Kim [Ki-young]’s films through the Busan retrospective [...] is ‘part of a broader movement of Korean cinema as a whole to construct itself in the areas of both national and world cinemas”.

³ *Ibid.*, p. 153-54, traductions personnelles de “excessive” et “unrealistic”.

⁴ Chung-kang Kim (dir.), *ibid.*, p. 3, traduction personnelle de “including Park Chan-wook and Bong Joon-ho [that] cite him as being the most influential Korean director relative to the development of their work”.

⁵ *Ibid.*, traduction personnelle de “Even today, the massive influence of Kim [Ki-young]’s legacy on South Korean cinema continues”.

même si plusieurs chercheurs ont proclamé, sous l'influence de Roland Barthes¹, la mort de l'auteur – toute œuvre naît, voire s'auto-produit à partir de réseaux de références, et elle est vouée à en produire à son tour –, il reste impossible de reléguer intégralement la figure dans l'ombre. Pour Sophie Rabau, « toute écriture est [...] réaction par rapport à l'autre qui m'a précédé et qui fait autorité, elle est [...] prise de position d'un individu qui tente de négocier avec l'autorité des Anciens² ».

Elle souligne toutefois que cette persistance de l'auteur ne signifie pas pour autant que celui-ci fait autorité sur le sens de son œuvre. C'est ce que suggère Cécile Sorin, lorsqu'elle évoque l'existence d'une pratique du pastiche d'auteur au cinéma, qui « revient à imiter son style, sa manière et ses thèmes de prédilection³ ». Elle précise alors que « si le réalisateur visé est réellement un auteur, alors il doit exister entre ses films une continuité, une parenté de forme et d'idée qui rende possible l'imitation⁴ ». Cela suppose la réception d'une continuité qu'il s'agit de (re)mettre en forme, laissant libre cours aux (ré)interprétations.

C'est le cas de Kim Ki-young, dont l'œuvre fait simultanément état d'une spécificité et d'une cohérence propres, exposant, de ce fait, un système de références auquel il est possible de renvoyer. Dans *Ça tourne à Séoul !*, Kim Jee-woon offre un pastiche de l'œuvre de Kim Ki-young, mais également de la constellation de références dans laquelle celui-ci se trouve pris – selon les conventions de son époque où sont définis différents archétypes et normes cinématographiques mélodramatiques avec lesquels le cinéaste joue. Il convient d'abord d'extraire les séquences en noir et blanc – celles présentant le film dans le film – pour les analyser en tant que système cherchant à s'inscrire et à se positionner par rapport à un réseau de conventions établies par son époque.

La trame principale de *Cobweb* reprend le schéma qu'a décliné Kim Ki-young à partir de *La Servante* (1960), dont il offre quatre variantes à travers les films *La Femme de feu* (*Hwanyeo*, 1971), *La Femme insecte* (*Cheongnyeo*, 1972), *La Femme de feu 82* (*Hwanyeo '82*, 1982) et *L'Animal carnivore* (*Yukshik dongmul*, 1984). Ces différentes versions permettent à Kim Ki-young de poser un regard critique sur l'évolution de la société coréenne, par le biais de l'évolution des rapports de force entre les protagonistes : « les domestiques sont de moins en moins coupables, tandis que les maîtres de maison deviennent de plus en plus abusifs,

¹ Roland Barthes, « Texte [théorie du] », in *Encyclopaedia Universalis*, 1973 ; Roland Barthes, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, p. 63-69.

² Sophie Rabau, *L'Intertextualité*, op. cit., p. 27.

³ Cécile Sorin, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, op. cit., p. 69.

⁴ *Ibid.*

profitant de leur position privilégiée pour exploiter toujours davantage leurs employées¹ », commente Bastian Meiresonne.

Le canevas dont il est question est celui d'une vie conjugale en apparence paisible, et que vient perturber une amante issue d'une classe inférieure – une servante, la plupart du temps. Une fois la maîtresse enceinte, l'épouse légitime doit cohabiter avec elle – et l'enfant, dans les cas où la grossesse est menée à son terme. La situation devient intenable, et une partie des protagonistes se suicide ou est assassinée. Dans *Ça tourne à Séoul !*, Kim Jee-woon réinvente la genèse de *La Servante*, en faisant appel à la mémoire du cinéma qui le précède, mais également à ses autres déclinaisons ultérieures. Une séquence au cours de laquelle Kim Yeol visionne la première version du film tournée avec son équipe dévoile les images et le schéma d'un imaginaire convenu au cours des années 1950, avec lequel il s'agit de rompre.

On comprend que Min-ja est l'épouse de Ho-se. Vêtue d'un *hanbok*, elle est chassée du foyer par sa belle-mère, ce qui la conduit à se suicider. Kim Yeol expose au même moment les changements qu'il souhaite apporter : faire passer Min-ja du rôle d'épouse sacrificielle, dépassé, à celui de femme moderne et indépendante ; le patriarche sera, en revanche, présenté comme impuissant, piégé entre une mère et une épouse qui détiennent le pouvoir.

Une nouvelle séquence montre ces changements à l'œuvre : on y voit la jeune Yu-rim arriver dans une usine de textiles, et être formée par une ouvrière déjà présente. Au même moment, Min-ja, Ho-se et la belle-mère entrent dans la pièce, et traversent le long couloir que forment les postes de travail, tous occupés par des femmes. Le dialogue éclaire la situation : la famille de Ho-se dirige l'usine, ce qui convient parfaitement à Min-ja, qui a fait des études et s'est spécialisée dans les affaires, mais pas à la belle-mère qui souhaite pour son fils une épouse traditionnelle. Lorsque le trio passe devant Yu-rim, son regard croise celui de Ho-se, et une brève mélodie jouée à la harpe souligne leur attirance mutuelle dans ce jeu de regards.

La séquence convoque d'emblée plusieurs références du cinéma de l'époque. D'une part, les *yeogongs* qui travaillent dans des usines de textiles, et sont très présentes dans les films des années 1970 où elles représentent un prolétariat corvéable. D'autre part, Min-ja incarne l'archétype de la femme moderne désapprouvée par la morale mélodramatique du cinéma classique coréen. Enfin, l'on retrouve l'archétype de la belle-mère revêche, présente dès les origines du cinéma coréen dans *La Juste Vengeance* (1919, Kim Do-san), et spécifique du cinéma d'horreur national, comme le rappelle Lee Hyangjin : « Le personnage de la belle-mère [– dans les deux sens du terme –] est au cœur de l'horreur familiale coréenne, et le

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 213.

complexe de la belle-mère – la peur d'une mauvaise femme se substituant à la mère naturelle du patriarche – est l'un des moyens par lesquels ce cinéma national révèle sa spécificité¹ ».

Bastian Meiresonne ajoute que, bien que la plupart des femmes du cinéma sud-coréen soient souvent des victimes de la société patriarcale, « la belle-mère [est] généralement présentée comme une source de conflit et de mal² ». Elle est d'ailleurs emblématique du cinéma d'horreur dès ses prémices avec *The Story of Jang-hwa and Hong-ryeon* (1924) de Park Jun-hyun, première adaptation du conte horrifique éponyme dans lequel deux petites jumelles sont assassinées par leur marâtre³. La figure est éminemment présente au cours des années 1960, lors du retour massif des mélodrames horrifiques. Par exemple, dans *A Devilish Homicide* (1965) de Lee Yong-min, la belle-mère fait accuser sa belle-fille d'adultère parce que celle-ci est infertile, tente de la faire empoisonner, et finit par la pousser au suicide.

À travers ce pastiche des archétypes mélodramatiques féminins, Kim Jee-woon présente les normes selon lesquelles évolue son protagoniste, *avec* et *contre* lesquelles il doit composer. Par ailleurs, il établit un cadre plus ou moins malléable, en mélangeant des archétypes correspondant à différentes époques du mélodrame. Les changements que souhaite apporter Kim Yeol visent à développer les motivations profondes des personnages. Ainsi, piégé entre deux puissantes figures féminines, Ho-se, frustré par son impuissance dans la sphère familiale, entame une liaison avec Yu-rim. Bien que rivales, l'épouse et la maîtresse cohabitent et se partagent le mari. Yu-rim tombe enceinte, mais on lui retire l'enfant et on la chasse.

L'on retrouve plus explicitement le canevas de Kim Ki-young souligné par divers éléments, tels que le premier rapprochement entre Ho-se et Yu-rim, qui rappelle celui entre Myeong-ja et Dong-sik dans *La Servante*. Dans les deux films, il se déroule à l'occasion des cours de musique que le patriarche dispense aux ouvrières. Alors que Dong-sik joue du piano, Ho-se joue de l'orgue, ce qui permet d'accentuer la dimension religieuse – et horrifique en jouant sur les codes gothiques des films de vampires – que convoque Kim Jee-woon dans l'ensemble du film, en référence à la forte présence du christianisme dans les films de l'époque (Figure 257).

¹ Hyangjin Lee, "Family, Death and the *wonhon* in four films of the 1960s", in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *Korean Horror Cinema, op. cit.*, p. 28, traduction personnelle de "The step/mother-in-law character is pivotal in Korean family horror and the step/mother-in-law complex - the fear of a wicked woman substituting for the natural mother of the patriarch - is one of the ways in which this national cinema reveals its uniqueness".

² Bastian Meiresonne, *Hallyuwood, op. cit.*, p. 284.

³ *Deux sœurs* que Kim jee-woon réalise en 2003 est par ailleurs une adaptation cinématographique de ce conte transposée au XXI^{ème} siècle.



Figure 257 : En haut : *Ça tourne à Séoul !* ; en bas : *La Servante*. La dimension religieuse est plus appuyée dans le film de Kim Jee-woon.

Cependant, Kim Jee-woon ne se contente pas d'imiter l'œuvre de Kim Ki-young pour le simple plaisir de lui rendre hommage, mais en exacerbe les traits, faisant ainsi percevoir le décalage temporel de l'œuvre par rapport à la période contemporaine, en instaurant une prise de distance avec le modèle, par la mise en valeur d'une conscience vis-à-vis des poncifs qui le travaillent. Ainsi, la scène de séduction entre Yu-rim et Ho-se propose une surenchère de clichés sentimentaux à travers les répliques – « Oh mon dieu ! Vos mains sont aussi belles que le son de l'orgue » – et la gestuelle – elle bat exagérément des cils et minaudes de manière caricaturale.

Cette prise de distance est également marquée dans une séquence où s'enchaînent d'absurdes coups de théâtre parodiant la surenchère de retournements de situation alambiqués des mélodrames classiques coréens. Ainsi, Min-ja révèle être la fille de l'ancienne servante que la belle-mère a chassée. Elle a attendu trente longues années pour venger sa mère, qui s'est suicidée à cause de cette famille l'ayant jetée à la rue sans le sou – premier coup de théâtre. La mère de Min-ja entretenait une liaison avec le père de Ho-se, ce qui a conduit la belle-mère à poignarder son époux, désormais dans le coma – deuxième coup de théâtre.

Ho-se prend peur : sa femme serait-elle sa demi-sœur ? Non, s'esclaffe Min-ja, sa mère était « simplement » la maîtresse de son père. Soudain, une voix masculine s'élève hors-champ : c'est le père de Ho-se qui vient de sortir du coma après trente ans, et qui se tient dans l'encadrement de la porte. Il soutient que Min-ja est sa fille, et le prouve en affirmant savoir

qu'elle a sept grains de beauté en forme de Grande Ourse sur le bras droit – affirmation confirmée par la belle-mère qui remonte la manche de Min-ja – troisième coup de théâtre.

Cela permet encore de convoquer des poncifs de l'histoire du genre. Les couples s'apercevant qu'ils sont frère et sœur sont récurrents dans les *shinpa* des premiers temps, lesquels se soldent souvent par un suicide. Ils se trouvent ensuite revisités dans d'autres œuvres, par exemple *The Young Zelkova* (1968) de Lee Seong-gu, où un frère et une sœur par alliance s'efforcent de réprimer leurs sentiments mutuels. Par ailleurs, la révélation d'une malédiction familiale à travers la reproduction de schémas d'une génération à l'autre – l'adultère et l'enfantement de la maîtresse – renvoie à la succession des déclinaisons de *La Servante*, dont Kim Jee-woon met en scène la répétition.

Le dénouement de *Cobweb* n'est pas en reste, et s'avère être à nouveau un pastiche des mélodrames horribles. Pendant que la belle-mère étrangle et immole son mari, Min-ja poignarde Ho-se. Elle descend ensuite le gigantesque escalier en colimaçon pour tuer la belle-mère, et s'emparer des clés du coffre-fort que celle-ci conserve autour de son cou. Tandis qu'elle remonte l'escalier, Ho-se, qui n'est pas mort, lui attrape la jambe, extirpe le couteau de son propre abdomen, et tente de la poignarder à son tour. Min-ja est sauvée de justesse par Yu-rim, avec laquelle elle s'est alliée pour se venger de la famille. Au moment où Yu-rim s'apprête à ouvrir le coffre-fort, elle est trahie par Min-ja qui l'attaque, et qu'elle poignarde avec le couteau de Ho-se. Lorsqu'elle s'approche finalement du coffre-fort, Yu-rim découvre que le butin est gardé par une énorme araignée qui bondit et s'accroche à son visage, la faisant trébucher dans les escaliers. Le lendemain, lorsque la domestique entre dans la demeure, elle découvre avec horreur les cinq cadavres suspendus au plafond enveloppés dans des cocons.

L'escalier central autour duquel gravite l'intégralité de la séquence rappelle celui dans lequel Myeong-ja se jette et rend son dernier souffle, dans *La Servante*. Dans le film de Kim Ki-young, il représente symboliquement l'ascension sociale, la frontière entre le public et le privé, et celle entre le labeur et l'art. Quatre ans plus tard, Lee Man-hee réalise *The Devil's Stairway*, dans lequel la présence de l'escalier est encore plus centrale, et devient le lieu du meurtre. Promis à la fille du directeur de l'hôpital, un chirurgien pousse sa maîtresse enceinte dans les escaliers lorsqu'elle menace de tout révéler. Elle survit, mais lui fait croire qu'elle est revenue le hanter, et ironiquement, l'homme meurt en tombant accidentellement dans cet escalier.

Le registre symbolique de l'œuvre de Kim Ki-young se manifeste également dans la présence des araignées. Le cinéaste montre fréquemment des créatures considérées comme

nuisibles pour suggérer la noirceur grouillante sous les apparences du monde bourgeois, et sous-entendre que le mal est latent, logé dans la maison avant même que les problèmes ne surviennent concrètement, en raison d'une structure familiale stéréotypée qui masque ses dysfonctionnements. Par ailleurs, la gigantesque toile d'araignée que l'on aperçoit dans le dernier plan de *Cobweb* rappelle, par analogie, les élastiques blancs avec lesquels les enfants jouent dans le premier plan de *La Servante*. De la même manière que, dans le film de référence, où les formes qui se font et se défont suggèrent une réflexion sur la mise en scène et l'agencement des récits, il suggère, dans l'hyperfilm, une métaphore de la composition filmique, se tissant cette fois au prisme des références (Figure 258).



Figure 258 : Deux métaphores visuelles d'un tissage en perpétuelle mouvance.

D'un point de vue esthétique, le pastiche tient compte des métissages que comporte l'œuvre d'origine. Kim Ki-young s'est en effet formé au cinéma pendant la guerre de Corée, au sein du Service d'information américain (U.S.I.S.), qui a joué un double rôle d'éducateur en matière de réalisation, et de propagande pour les États-Unis, dès l'élaboration du cinéma sud-coréen. Si l'on en croit Kim Han-sang, même si les films réalisés étaient destinés au public coréen, ils n'en comportaient pas moins « une voix américaine¹ » permettant de créer un terrain propice à l'expansion de l'hégémonie américaine par le biais de l'image et dans la langue coréenne. Kim Ki-young fait partie des cinéastes qui ont été « exposés aux styles cinématographiques américains² », en même temps qu'il est un auteur désirent « transformer les conventions d'Hollywood et de l'U.S.I.S. en s'inspirant de ses préoccupations esthétiques personnelles, [...] formées au cours de [...] sa longue fréquentation des salles de cinéma³ ».

Ainsi, nombreux sont ceux qui remarquent l'influence d'Alfred Hitchcock dans ses jeux d'ombres et de lumières, ce que Kim Jee-woon ne se prive pas de souligner à plusieurs

¹ Han-sang Kim, “Kim Ki-young at the Intersection of Cold War Alliance, National Reconstruction and the Artistic Impulse”, in Chung-kang Kim (dir.), *op. cit.*, p. 21, traduction personnelle de “an American voice”.

² *Ibid.*, p. 30, traduction personnelle de “exposed to American film styles”.

³ *Ibid.*, traduction personnelle de “transform Hollywood and USIS conventions by drawing from his personal aesthetic concerns, [...] formed through his [...] extensive film watching”.

reprises. La séquence de *flashback* montrant la belle-mère poignardant son époux peut rappeler la scène de la douche dans *Psychose* (1960), à travers les assauts répétés de la femme, soulignés par un montage rapide alternant entre l'arme, la victime poignardée, et le sang du meurtre. L'ombre portée de la diabolique belle-mère qui surplombe l'ensemble de la scène à travers son imposante taille, et les contre-plongées dans lesquelles elle est cadrée comportent encore un lien avec l'expressionnisme de l'œuvre d'Alfred Hitchcock¹. L'imitation est encore présente à travers la musique à suspense utilisée lors du *climax*, qui rappelle la même scène par le biais de brutales notes de violon accompagnant les différents affrontements.

Par ailleurs, l'esthétique du sang – comme le montage dynamique et la mise en scène très explicite du meurtre – est anachronique à cause de sa vraisemblance. Comme nous l'avons évoqué, seuls les *war horror films* présentaient cette plastique viscérale, tandis que le sang des films d'horreur coréens est entouré de folklore, et est soit absent, soit d'origine surnaturelle². Ce genre d'anachronisme recourt aux apports du présent pour nourrir les intentions que l'on prête au passé, et tend à accentuer la dimension novatrice de l'œuvre de Kim Ki-young. C'est également le cas d'une scène de sexe montrant Yu-rim chevauchant Hose, ce qui aurait été beaucoup trop explicite pour les censeurs de l'époque.



Figure 259 : Le *facehugger* transformé selon un pastiche de Kim Ki-young.

Kim Jee-woon brise encore les frontières spatio-temporelles, lorsqu'il fait allusion au film de science-fiction *Alien, le huitième passager* (1979) de Ridley Scott, avec l'araignée s'agrippant au visage de Yu-rim comme le *facehugger* extra-terrestre de l'œuvre américano-britannique, chronologiquement sortie après *Cobweb* (Figure 259). En nourrissant le film de références cultes anachroniques, aussi bien coréennes qu'occidentales, le cinéaste crée une

¹ « Envoyé à Berlin tourner des coproductions, il y voit à l'œuvre les maîtres allemands, en particulier Murnau » (Jean-Pierre Esquenazi, *Vertigo, op. cit.*, p. 72).

² Dans *A Devilish Homicide*, il s'écoule d'un robinet, par exemple. Dans *A Public Cemetery of Wolha* (1967), il est causé par des créatures fantastiques – fantômes, zombies –, et sa couleur est bien trop saturée pour paraître vraisemblable.

matrice faisant appel à une pluralité de mémoires cinéphiles, et établit de la sorte une complicité avec différents publics.

3.2. Une introspection sur la (re)création cinématographique

Toutefois, *Ça tourne à Séoul !* ne se limite pas au pastiche du cinéma de Kim Ki-young que présente *Cobweb*, mais propose une introspection plus profonde sur la (re)création cinématographique à travers un dialogue constant entre le passé et le présent *via* une réécriture de l'histoire du cinéma coréen. Par la recréation d'un tournage se déroulant au cœur de la période tumultueuse des années 1970, Kim Jee-woon ne se contente pas de restituer un contexte, il le transcende et le transforme en matériau cinématographique pour penser l'acte de création.

En effet, le contexte présenté n'est pas fidèle à l'histoire, il subit des distorsions apparentes, permettant d'interroger les limites de la création. C'est d'abord ce que suggèrent les noms d'auteurs parodiés. Le mentor de Kim Yeol s'appelle Shin Sang-ho, en référence au cinéaste Shin Sang-ok, incontournable dans les années 1960, car disposant des plus grands studios du pays. Le cinéaste Lee Man-hee est nommément mentionné par l'assistant réalisateur du protagoniste, ce qui favorise un ancrage de la diégèse dans un monde similaire à celui du spectateur. Par ailleurs, les péripéties que traverse Kim Yeol participent activement à l'élaboration parodique – au sens étymologique de « *parôdia*, [...] le fait de chanter à côté, donc de chanter faux, ou dans une autre voix [...] : déformer [...] ou *transposer* une mélodie¹ » – du contexte historique dans lequel Kim Jee-woon cherche à inscrire son œuvre.

La démarche du cinéaste permet, par la mise en place de situations grotesques générées par le contexte, de désamorcer l'imaginaire sombre qui entoure la période de dictature des années 1970, en y superposant un imaginaire alternatif qui n'a pas pour autant vocation à s'y substituer. L'histoire du cinéma sud-coréen sous dictature se mue en matière filmique pour le récit de Kim Jee-woon. Le personnage de Kim Yeol se trouve ainsi confronté aux censeurs et aux conditions effrénées de la production de son époque, ce qui implique de nombreux aléas avec lesquels il doit composer.

Ainsi, même si la nouvelle version de son scénario convainc Shin Mi-do, la nièce de son ancien mentor censée hériter des studios, les censeurs considèrent que ce remaniement porte atteinte à la morale. Ils décident alors d'organiser le tournage en catimini, mais ne disposent

¹ Gérard Genette, *Palimpsestes*, *op. cit.*, p. 20.

que de deux jours, parce que les locaux ont été réservés pour le tournage du film *Une Balle perdue*, autre référence anachronique au chef-d'œuvre de Yu Hyeon-mok, sorti en 1961, soit un an après *La Servante*. Cette référence participe à la réinvention uchronique de l'histoire, qui exige, pour souligner l'impact du film de Kim Yeol, qu'il précède celui de Yu Hyeon-mok. Par ailleurs, les dialogues mettent l'accent sur cette supposée incohérence temporelle : lorsque l'assistant annonce le tournage imminent d'*Une Balle perdue*, le personnage-cinéaste demande, étonné : « Ça continue ? », ce à quoi l'interlocuteur répond : « Ça n'a pas encore commencé ».

Comme l'observe Cécile Sorin, « les parodies et les pastiches font fréquemment usage d'éléments typiquement réflexifs tels que montrer certains éléments du processus de projection ou de fabrication du film¹ », auxquels *Ça tourne à Séoul !* recourt abondamment. Ainsi, Kim Jee-woon montre une partie des coulisses, avec le recours à des doublures pour soulager des acteurs épuisés par un emploi du temps surchargé – Han Yu-rim se plaint d'avoir tourné dans un drama télévisé la veille, et doit repartir en tourner un autre le lendemain. Il était en effet fréquent pour les acteurs et actrices d'enchaîner les tournages. Ils découvraient le script le jour-même, et leurs voix étaient postsynchronisées par des doubleurs auxquels on demandait d'adopter des voix fluettes, ce qui transparaît dans la bande-son des séquences en noir et blanc². De plus, outre la durée limitée d'occupation des studios dont dispose Kim Yeol, il est soumis à une nouvelle contrainte de temps, lorsqu'il découvre que son matériel de tournage a été réservé par une autre équipe.

Au-delà de toutes les péripéties que génèrent ces situations, cela amène à creuser dans l'histoire du cinéma coréen, et dans celle de ses images. Ainsi, lorsque le président Choi – interprété par Jang Gwang, qui incarne le dictateur Chun Doo-hwan dans *26 Years*, et dont il reprend subtilement l'apparence pour ce film – représentant le bureau des censures arrive sur le tournage, l'équipe parvient à le convaincre que le scénario est anticomuniste, parce que la séquence finale comporte un incendie, et ils lui font croire que cette scène correspond symboliquement à une immolation de Communistes.

De même, lorsque Kim Yeol, qui rêve de tourner le *climax* de son film en un plan-séquence, se voit contraint d'expliquer en quoi cela consiste – « une longue prise, lorsque nous tournons une scène sans couper », explique-t-il –, le caricatural président Choi s'exclame,

¹ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 212.

² *Jokers Films*, https://www.thejokersfilms.com/_files/ugd/33a7fd_ef53b806be6245b497a8b966dd286872.pdf, consulté le 25/04/2024.

tout excité, « Oh ! Je vois ! Alors vous allez montrer les Communistes brûlant pendant longtemps ? ». Cette ligne de dialogue peut rappeler les nombreux films se terminant par la mort lente et douloureuse de Communistes repentis, pour avoir au départ choisi de vivre au Nord. Plus précisément, la situation décrite n'est pas sans évoquer *L'Incendie dans la montagne* (1967) de Kim Soo-yong, où un soldat communiste coincé au Sud est montré agonisant dans une forêt incendiée, pendant plusieurs minutes, avant de pouvoir rendre l'âme.

Outre la dimension idéologique, la mention répétée d'un plan-séquence dont personne ne connaît la signification renvoie, d'une part, aux conditions de tournage, qui ne permettaient pas aux cinéastes ce genre d'audace, et qui subissaient par ailleurs des coupes dans le montage final. Elle s'explique, d'autre part, par l'intérêt croissant pour le cinéma d'art et essai européen au cours de cette période, par opposition au modèle hégémonique américain davantage fondé sur le découpage le plus lisible possible de l'action.

L'univers du tournage ne constitue donc pas seulement une mise en contexte, mais fonde un espace liminal composant un système de références dans lequel se rejoignent différents niveaux de fiction qui tendent à se confondre. Cette démarche est présente à même le paratexte, aussi bien dans l'intertitre placé en ouverture du film que dans la confusion des noms des réalisateurs dans les deux génériques de fin. Le film s'ouvre sur l'intertitre suivant : « Tous les personnages, noms et films présentés dans ce film sont fictifs et ne reflètent aucune donnée ou personne spécifique ». Or, l'intégralité du film témoigne du contraire, et ce genre d'affirmation en début de film, actuellement peu usité, a au contraire pour effet d'attirer l'attention sur la présence de ressemblances avec le monde réel.

En outre, le film se termine une première fois sur la projection du final de *Cobweb*, suivi d'un générique comportant le nom de l'acteur Song Kang-ho, qui interprète Kim Yeol, et se termine par « un film de Kim Jee-woon ». Leurré, le spectateur peut être induit en erreur par ces informations, et supposer qu'il assiste au générique de *Ça tourne à Séoul !*, mais rapidement, le film reprend, et montre le public d'une salle de cinéma applaudir après la projection de *Cobweb*. Surgit un second générique, qui marque la véritable fin du film. Le premier générique est donc un faux, bien qu'il comporte les vrais noms des acteurs et actrices, ainsi que celui de Kim Jee-woon. En signant *Cobweb* à la place de Kim Yeol, Kim Jee-woon s'approprie l'ensemble de l'œuvre, et réhabilite le réseau de références qui lui appartient, signalant que le personnage-cinéaste n'est que l'incarnation filmique de sa mémoire cinéphile.

De même, le principe du film tel que le présente son résumé, à savoir la réécriture d'une œuvre déjà achevée, consiste en une mise en abyme du geste de Kim Jee-woon à l'intérieur de

celui de Kim Yeol, lequel consiste à réécrire une histoire du cinéma pour mieux s'y inscrire, en retravaillant à partir de l'œuvre déjà reconnue de Kim Ki-young. Cette porosité fictionnelle se manifeste à travers le jeu sur le vrai et le faux qui traverse l'ensemble du film, des faux fusils utilisés lors du tournage aux vraies araignées déposées sur le visage de Han Yu-rim pour obtenir une authentique peur de sa part. Ce choix que reproche Ho-se à Kim Yeol, lui donne l'occasion d'une réplique éclairante quant à cet omniprésent paradoxe : « Tout ce que je voulais, c'était voir un véritable jeu d'acteur. [...] Imagine-toi te voir mentir sur grand écran ». Cette ambiguïté sur le vrai et le faux, l'authentique et le factice est au cœur du processus de création de *Cobweb*, dans lequel le réalisateur, qui souhaite actualiser en images des scènes vues en rêve, peine à distinguer les niveaux de réalité.

Mieux encore, il travaille à leur confusion, allant jusqu'à donner aux protagonistes les noms de scène des interprètes. Le procédé peut rappeler *Confession of an Actress* (1967) de Kim Soo-yong, dans lequel chaque personnage d'acteur, d'actrice ou de cinéaste porte le nom de son interprète, et joue uniquement des personnages portant son nom de scène. La référence est par ailleurs appuyée par l'évocation du parcours de Han Yu-rim, lorsque Mi-do lui rappelle que – à l'instar de Nam Jeong-im dans le film de Kim Soo-yong –, elle était serveuse dans une modeste échoppe avant que Kim Yeol n'en fasse une actrice de renom. *Confession of an Actress* portant sur l'héritage et le désir de renouveler le cinéma, il n'est pas anodin d'en imiter le principe.

La porosité entre fiction et réalité se présente également entre les situations de *Ça tourne à Séoul !*, de *Cobweb*, et du système de films classiques coréens auxquels il est fait référence. Ainsi, à l'instar des films de Kim Ki-young et de l'intrigue développée par son double fictif, l'actrice Han Yu-rim est secrètement enceinte de son collègue Ho-se, déjà marié avec une autre femme. Lorsque celui-ci l'annonce à Kim Yeol pour expliquer la conduite de sa collègue et amante sur le tournage, son ton est exagérément pathétique, comme s'il jouait dans un *shinpa*. Il se victimise, expliquant qu'il est désespéré, car incapable de choisir entre son épouse et sa maîtresse. Kim Yeol répond avec sarcasme que « ce doit être agréable d'avoir autant d'amour », réplique qui permet de dé-dramatiser la situation, en faisant ressentir le second degré par une manifestation de la conscience de l'obsolescence des *shinpa*.

Le procédé est réitéré lorsque Yu-rim, excédée par la révélation de sa grossesse, hurle devant l'assemblée que l'enfant n'est pas de Ho-se. L'annonce est suivie d'une brève mélodie dramatique servant généralement à accentuer la dramatisation d'une révélation dans les « mélos ». Il s'agit d'un cliché du mélodrame classique hollywoodien, déjà employé dans

Cobweb lors de la succession des coups de théâtre. Il marque encore la reprise du style du film tourné dans l'œuvre, et recourt à des clichés désuets permettant de mettre à distance le récit, pour convoquer la mémoire cinéphile de tous les horizons.

Dans cette perpétuelle entr'appartenance des univers diégétique et extra-diégétique, évolue un personnage secondaire qui a pour fonction de constater les liens de cause à effet, et de renforcer ce procédé. Il s'agit d'un acteur engagé pour jouer le rôle d'un détective, qui n'apparaît dans aucune séquence de *Cobweb*, mais vagabonde sur le plateau de tournage en se prenant pour un détective. Au moment de revêtir son impair, il explique à son collègue qu'il tente de vivre comme un inspecteur pour mieux entrer dans la peau du personnage. Il ne joue apparemment que des rôles de détectives, et fait ainsi référence aux acteurs de l'époque, sollicités pour incarner les mêmes types de rôles. Le personnage montre combien le jeu et la réalité se mélangent, et affirme même avoir fait installer une cellule de prison chez lui, dans laquelle il dort lorsqu'il se dispute avec son épouse.

Chacune de ses apparitions s'accompagne de l'iconographie occidentale du genre policier, dont plusieurs accessoires sont généralement associés à Humphrey Bogart¹, tels que le trench-coat et le chapeau. Un carnet et un rythme traînant de jazz, marqué par une cymbale et une caisse claire, s'ajoutent à la panoplie de l'acteur-inspecteur, tandis qu'il se cache dans le décor, et épie les comportements « suspects » de ses collègues. Il remarque ainsi la relation secrète de Ho-se et Yu-rim, et interroge la productrice quant à un éventuel lien entre un incendie ayant eu lieu dans le passé et le tournage actuel. À cet égard, Cécile Sorin remarque que, dans le champ de l'hyperfilmicité, « l'acteur introduit une dimension supplémentaire, car il est également possible de parodier le jeu² ». L'acteur se prenant pour un détective est une parodie affichée du jeu associé aux clichés d'inspecteurs, dans la mesure où il n'en est pas un, mais en caricature les manières – l'acteur semble véritablement se prendre pour un inspecteur, et s'est donné pour mission d'enquêter.

Ces multiples réseaux de références en constante interaction racontent une histoire transnationale du pays. Lorsque la productrice Shin Mi-do lit le nouveau scénario de *Cobweb*, elle est transportée, et assure son soutien à Kim Yeol : « On dirait du Kafka ! – Kafka ? Oh ! Ça se voit que tu as étudié à l'étranger ». Se destinant à reprendre l'entreprise de son oncle

¹ Humphrey Bogart (1899-1957) est un acteur et producteur américain. Dès 1941, il s'impose, avec *Le Faucon maltais* de John Huston, comme l'archétype du détective du film noir. Il devient « l'incarnation de l'aventurier sentimental » (*Encyclopédie Larousse*, https://www.larousse.fr/encyclopédie/personnage/Humphrey_Bogart/109268, consulté le 31/05/2024).

² Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 30.

une fois sa formation achevée, elle représente la nouvelle génération de producteurs – celle des *Youngsan Sidae* – ayant le désir de valoriser le cinéma comme art plutôt que comme industrie. Elle parle aussi le japonais, ce qui lui permet de traiter avec les investisseurs nippons qui émergent à la suite du traité nippo-coréen (1965), mais cette caractéristique rappelle aussi le traumatisme de la colonisation qui resurgit à cette période.

Par ailleurs, dans cet univers polyphonique, une certaine hiérarchie culturelle est mise en avant pour mieux être remise en cause. Ainsi, l'actrice interprétant la belle-mère s'interroge sur la nature du plan-séquence, et demande « Pourquoi utiliser le français quand il y a l'anglais ? ». La réplique insiste sur l'hégémonie du paradigme hollywoodien, mais sous-entend l'émergence d'un intérêt pour le cinéma d'art et essai européen.

La richesse de cet ensemble de références ouvre un perpétuel échange avec le public par l'intermédiaire de la mémoire cinéphile. Il s'agit toutefois de pouvoir s'adresser à la fois au public local et occidental. Ce dernier étant peu familier de l'histoire du cinéma coréen, Kim Jee-woon joue sur différentes formes de mémoire, faisant interagir deux publics hétérogènes dans un même univers. Il met alors en relief certains éléments de l'histoire du cinéma sud-coréen dont il souligne l'absurdité, ce qui permet au public néophyte de tirer un certain plaisir lié à la dimension comique de la situation, quand un public plus averti reconnaît certaines références dont la compréhension n'est pas essentielle au bon déroulement du récit.

Par exemple, une séquence montre l'arrivée d'un acteur furieux sur le plateau. Il ne comprend pas comment la version remaniée du scénario le fait passer du rôle de chef d'usine à chasseur. Il est en outre vexé parce que Kim Yeol lui avait au départ promis le rôle d'un héros de guerre : « Comment suis-je censé passer du statut de héros de guerre à celui de superviseur d'usine licencié, puis de chasseur ? ». Le cinéaste répond que c'est « le symbolisme de la chute de l'humanité », ce qui sonne comme une fausse excuse pour convaincre l'acteur de la noblesse de son nouveau rôle.

Toutefois, un spectateur plus averti reconnaîtra peut-être une cartographie caricaturale des rôles masculins ayant successivement dominé l'histoire du cinéma sud-coréen. Le héros de guerre était une figure majeure des années 1960, avec les hommes de la classe moyenne ou supérieure – le licenciement de certains étant par ailleurs au cœur de certaines intrigues, comme dans *Romance Papa* (1960) de Shin Sang-ok. Enfin, à partir des années 1970, des personnages de prolétaires, voire de marginaux dominent les écrans.

Kim Jee-woon joue également sur ce que Jean-Pierre Esquenazi nomme la mémoire paradoxale, et qui consiste, selon Cécile Sorin, à travailler à partir de l'« ensemble organisé

des événements du film jusqu'à l'événement perçu actuellement¹ ». Il s'agit de faire référence à la mémoire qu'a le spectateur de la fiction à laquelle il assiste. Ainsi, le tournage du plan-séquence s'achève avec un incendie dans le studio, déclenché pour les besoins de la fiction, mais qui manque de causer la mort d'une partie de l'équipe. Cette situation renvoie à la disparition du mentor de Kim Yeol, mort dans un incendie lors d'un tournage. Après le tournage du plan-séquence, un *flashback* remonte la terrible disparition de Shin Sang-ho, mais l'on découvre cette fois que Kim Yeol en a profité pour voler son dernier scénario, et a croisé sur son passage la productrice venue se servir dans le coffre-fort du cinéaste. Les deux personnages sont, depuis, liés par ce sombre secret.

Ainsi, lorsque la séquence finale montre la fin de *Cobweb*, n'importe quel spectateur peut saisir les références que fait Kim Yeol à son passé. Le conflit familial se déroule pendant un incendie, et gravite autour d'un coffre-fort contenant des richesses dont deux personnages veulent s'emparer. Alors qu'il était au départ méprisé par ses pairs qui avaient deviné le vol du scénario de son mentor, Kim Yeol est finalement acclamé. Il s'impose alors dans la fiction comme un auteur s'inspirant de son propre parcours pour nourrir sa création. À travers ce réseau de références internes, se dessine la mise en place d'un héritage que Kim Yeol est parvenu à s'approprier, et venant recouvrir le plagiat du maître.

Enfin, Kim Jee-woon, en multipliant les marqueurs temporels à travers des détails, met également en commun les histoires de la Corée et de l'Occident, à travers la musique. Si au départ il situe l'intrigue au moyen d'une chanson de Kim Choo-ja, très populaire au cours des années 1960-70, l'incursion soudaine et inattendue de la chanson française « Poupée de cire, poupée de son », pendant l'incendie qui ravage le studio, crée un décalage – avec la langue française, et la musique entraînante – faisant ressortir sa présence. Le choix de la chanson n'est pas sans importance, elle s'insère en effet une fois le plan-séquence tourné, et rappelle la réplique concernant l'usage du français.

Bien qu'interprétée par France Gall en 1965, lors du concours de l'Eurovision, « Poupée de cire, poupée de son » a été écrite et composée par Serge Gainsbourg, auquel Kim Jee-woon fait déjà textuellement référence dans *Le Bon, la Brute et le Cinglé*, au détour d'une réplique dans laquelle le Cinglé évoque « Je t'aime moi non plus », formulé en français dans le film, et évoquant à la fois la chanson « Je t'aime... Moi non plus », composée par Serge Gainsbourg

¹ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 229.

en 1967 pour lui-même et Jane Birkin, et son premier film *Je t'aime moi non plus* qu'il réalise en 1976¹.

Serge Gainsbourg étant réputé pour son goût prononcé pour les emprunts et les citations à différents domaines de la culture, aussi bien la musique classique, que la poésie, la littérature ou le cinéma², la chanson « Poupée de cire, poupée de son » est probablement un choix réfléchi. Composée à partir du quatrième mouvement de la *Sonate pour piano n° 1 en fa mineur* de Ludwig van Beethoven, la chanson fait aussi référence à une ligne de dialogue du film *Cléo de 5 à 7* (1962) d'Agnès Varda, lorsque Cléo, une chanteuse de variété, peste contre son producteur, qui ne se soucie que de l'argent qu'elle lui rapporte, et affirme alors qu'elle n'est pour lui qu'une « poupée de son ».

Dans « Poupée de cire, poupée de son », les paroles font appel à la polysémie de la cire et du son. D'un côté, Serge Gainsbourg fait référence à la musique en évoquant la dimension sonore, et à la cire en tant que matière dans laquelle étaient fabriqués les disques à une époque. De l'autre, il convoque la cire dont sont parfois faites les têtes de poupées, et le son, céréale avec laquelle elles sont parfois rembourrées. De façon plus large, il fait simultanément référence à la création et au mélange de matériaux dont il fait lui-même usage pour recomposer du neuf, et à l'image, avec la poupée comme objet décoratif, qui contient bien plus de matière qu'il n'y paraît.

La chanson fait alors écho au cinéma de Kim Jee-woon, qui emprunte lui aussi aux éléments reconnus de la culture, et, parvenant à faire feu de tout bois, renouvelle la création au moyen de clichés figés qu'il remet en action. Les paroles semblent également résonner avec le film, et en particulier ce passage :

Mes disques sont un miroir
Dans lequel chacun peut me voir.
Je suis partout à la fois
Brisée en mille éclats de voix.

Ces vers font appel à la création comme de multiples miroirs diffractant plusieurs facettes de la réalité, et font écho au film de Kim Yeol, qui révèle indirectement une culpabilité qui lui

¹ « Je t'aime... moi non plus » est écrite et composée par Serge Gainsbourg, et interprétée par celui-ci, en duo, avec Brigitte Bardot en 1967, laquelle refuse ensuite sa publication. Gainsbourg la ré-enregistre avec Jane Birkin en 1969. *Je t'aime moi non plus* est un film français sorti en 1976, et dont le scénario, la réalisation et la musique sont de Serge Gainsbourg (1h 30).

² Voir François de Martrin-Donos, « Le recyclage gainsbourgien », *Medium*, mis en ligne le 04/04/2016, https://medium.com/@francois_dmd/le-recyclage-gainsbourgien-f704ed2dba78, consulté le 25/03/2024 ; Stéphane Hirschi, « L'empreinte des emprunts chez Gainsbourg », *Balises le magazine de la BPI*, mis en ligne le 06/02/2023, <https://balises.bpi.fr/emprunts-gainsbourg/>, consulté le 25/03/2024.

pèse sur le cœur. Son film est l'aveu détourné du plagiat antérieur, qu'il reconstitue à la fois en hommage à son maître décédé, et comme une appropriation de cet héritage. Les vers rappellent également l'un des plans de *Cobweb*, lorsque les deux héroïnes se trouvent devant le coffre-fort, derrière lequel se trouve un mur recouvert de miroirs qui reverbèrent la structure de *Ça tourne à Séoul !*, fondée sur « mille éclats de voix », à travers la polyphonie que forment les réseaux de références (Figure 260).



Figure 260 : Les « mille éclats » présents sur le mur du fond.

L'inclusion de « Poupée de cire, poupée de son » dans la bande-son du film permet de rapprocher le geste de Kim Jee-woon de celui de Serge Gainsbourg, avec lequel il s'associe par l'intertextualité, le temps d'une séquence. Par ailleurs, ce procédé révèle la mise en scène d'une généalogie que réécrit le cinéaste pour mieux s'y intégrer et prendre position.

3.3. La mise en scène d'une lignée d'auteurs

Cet agrégat de pastiches du cinéma classique coréen que constitue *Ça tourne à Séoul !* consiste, pour Kim Jee-woon, à mettre en scène sa propre filiation avec la figure d'auteur qu'est Kim Ki-young, par le prisme du double fictif Kim Yeol, qui fait office d'interface faisant dialoguer les styles des deux cinéastes. Le choix de s'identifier à Kim Ki-young dérive d'une reconnaissance de la subversion de son œuvre au cœur d'un contexte répressif, ce qui lui confère rétrospectivement une aura particulière à laquelle les cinéastes contemporains ne peuvent que désirer s'identifier.

En effet, ce qui est mis en avant dans la démarche du double fictif de l'auteur est son désir de transcender son époque, en créant une œuvre totalement novatrice, mettant en scène ce qu'il nomme une « explosion de désirs féminins », et n'hésitant pas, pour ce faire, à défier les lois en bernant les représentants du bureau de censure. Molly Kim remarque que « pour Kim [Ki-young] [...], le mariage ou "l'homme qui s'y trouve", déshumanise la femme et la

transforme en démon¹ ». Dans le cinéma de Kim Ki-young, la sacro-sainte représentation du mariage traditionnel débouche sur la souffrance des femmes, et sur la matérialisation d'un mal-être sociétal latent se traduisant par la présence d'une malédiction familiale. Ainsi, l'émergence de la figure de la *wonhon* contribue à véhiculer une vision plus sombre de la famille institutionnalisée.

Lee Hyangjin observe que « le triomphe de la *wonhon* démontre l'impuissance du patriarcat et révèle la nature dysfonctionnelle de la famille traditionnelle² », et que l'affrontement qui en dérive exprime une « colère commune face à un ordre social hypocrite³ ». La *wonhon* prend en charge le retour d'un mal-être social refoulé, et la vocation de Kim Yeol à mettre en scène une « explosion de désirs féminins » s'inscrit dans ce même mouvement subversif attribué à l'œuvre de Kim Ki-young.

Dans *Ça tourne à Séoul !*, Kim Jee-woon réinvente l'histoire du cinéma sud-coréen en accentuant la place qu'y occupe Kim Ki-young par le biais de la fiction mise en abyme. Le projet *Cobweb* déborde le cadre du film, et ouvre un dialogue au cœur d'une matrice historique du cinéma. Cela passe, d'une part, par les anachronismes que nous avons évoqués – une scène de sexe trop explicite, une référence au film *Alien* de Ridley Scott, le tournage d'*Une Balle perdue* retardé de dix ans –, et qui contribuent à une exacerbation de l'apport novateur de Kim Ki-young.

On constate, d'autre part, que la filiation est soulignée par un autre anachronisme endogène, reliant plus explicitement l'œuvre du grand auteur passé à celle de Kim Jee-woon lui-même. Celui-ci fait en effet de Kim Yeol une figure d'artiste incompris, devant prouver son génie au monde entier. Cela est retranscrit par une mise en commun des styles des deux cinéastes, à travers une hybridation générique hétérogène. La productrice affirme en effet ne pas saisir quel est le genre de *Cobweb*, et demande s'il s'agit d'un mélodrame, d'un film d'horreur, d'un film catastrophe ou d'un film de monstre. Or, nous l'avons vu, cette caractéristique détermine le style de Kim Jee-woon et, dans une moindre mesure, celui de Kim Ki-young.

¹ Molly Kim, "The Intersection of Authorship and Film Regulation During the Period of Military Rule: An Analysis of Kim Ki-young's National Policy Films, *Soil* (1978) and *Water Lady* (1979)", in Chung-kang Kim (dir.), *ReFocus the Films of Kim Ki-young*, op. cit., p. 141, traduction personnelle de "For Kim [Ki-young] [...], marriage, or 'the man in it', dehumanizes the woman and turns her into a 'demon'".

² Hyangjin Lee, "Family, Death and the *wonhon*", in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), op. cit., p. 25, traduction personnelle de "the *wonhon*'s triumph demonstrates the impotency of patriarchy and reveals the dysfunctional nature of the traditional family".

³ *Ibid.*, p. 33, traduction personnelle de "shared anger and frustration at a hypocritical social order".

Ça tourne à Séoul ! ouvre ainsi un dialogue avec le passé, à travers des anachronismes qui valorisent la subversion de Kim Ki-young, et dont Kim Jee-woon se revendique l'héritier en intégrant, dans ce passé réécrit, des éléments de sa propre œuvre. Ainsi, une tragique séquence dans laquelle Yu-rim s'apprête à se pendre est interrompue par l'arrivée du personnage du chasseur qui tire sur la corde. La scène convoque par analogie la fin du *Bon, la Brute et le Truand*, lorsque le Bon, une fois à bonne distance du Truand, tire sur la corde au bout de laquelle il l'a pendu après avoir récupéré le « magot ». En faisant allusion à ce film, Kim Jee-woon convoque l'hommage déjà fait dans *Le Bon, la Brute et le Cinglé*. De même, l'horreur gothique de *Cobweb* peut renvoyer à *Deux sœurs*, mêlant les codes de la *J-Horror*¹ – très en vogue à l'international à la fin des années 1990 après la sortie de *Ring* d'Hideo Nakata en 1998 –, avec ce que Robert L. Cagle nomme une sensibilité victorienne, usant du mélodrame dans une ambiance gothique².

En outre, beaucoup ont qualifié l'œuvre de Kim Ki-young d'excessive et d'irréaliste à cause d'actions irrationnelles ou de réactions exagérées³, des traits que Kim Jee-woon pousse à leur apogée à travers l'imitation, et qui permet, selon Cécile Sorin, de modifier les règles de vraisemblance de la fiction au premier degré : « La parodie et le pastiche excusent tout ce qui en temps normal est à omettre, ou plus précisément, elles donnent une place à ces transgressions⁴ ». Nous pouvons ajouter que ces excès sont au cœur de la cohérence – incohérente – stylistique du cinéma de Kim Jee-woon.

Par ailleurs, la trajectoire de Kim Yeol, allant du scénario volé à l'émancipation de l'ombre du mentor, raconte le désir de se singulariser malgré la présence d'un héritage. La mise en scène du final de *Cobweb* rappelle celle du souvenir traumatique de la perte du mentor et du vol du scénario qu'elle vient transcender par le pouvoir de la représentation. Un cadrage montrant les personnages découvrant les flammes dévorer la bâtisse dans laquelle ils se trouvent se répète dans les deux niveaux de fiction, et souligne la part de subjectivité de

¹ La *J-Horror* désigne un sous-genre japonais du film d'horreur devenu un phénomène transnational à partir de la fin des années 1990 (Marc Steinberg, *Pacific Affairs*, vol. 86, n° 4, 2013, p. 926, <http://www.jstor.org/stable/43590796>, consulté le 26/03/2024). Ces films mettent le plus souvent en scène des histoires de fantômes – généralement féminins – se déroulant dans des contextes urbains, et interrogent les rapports des individus au monde au prisme des nouveaux *media*. De nombreux fantômes se mettent à hanter les technologies, devenues vecteur métaphorique viral des légendes urbaines et se substituant à la transmission orale (Alvin Lu, "Horror Japanese-Style: Alvin Lu on *Ring* and Its Proliferating Mutations", *Film Comment*, vol. 38, n° 1, 2002, p. 38, <http://www.jstor.org/stable/43754787>, consulté le 26/03/2024).

² Robert L. Cagle, "Diary of a lost girl: Victoriana, intertextuality and *A Tale of Two Sisters*", in Daniel Martin, Alison Peirse (dir.), *op. cit.*, p. 158.

³ Steve Choe, "Men, Women and the Electric Household: Kim Ki-young's Housemaid Films", in Chung-kang Kim (dir.), *ReFocus: The Films of Kim Ki-young*, *op. cit.*, p. 104.

⁴ Cécile Sorin, *op. cit.*, p. 209-10.

l'auteur imprégnant son œuvre. Il s'agit en outre d'une double référence, dans la mesure où Kim Ki-young est lui-même décédé dans un incendie en 1998, alors qu'il s'apprêtait à tourner un nouveau film, *Diabolical Woman*¹.

Ainsi, Kim Jee-woon s'identifie à Kim Yeol, et s'interroge sur les multiples façons dont il est possible de renouveler le cinéma après le passage de grandes figures, mais aussi sur l'appropriation d'un héritage, tout en cultivant sa singularité. Le mélange des genres et des références est une spécificité qu'il insuffle au personnage, exacerbant par là même ce trait chez Kim Ki-young. Comme l'affirme Sophie Rabau, « une écriture intertextuelle influence sur le sens et le statut du passé, le transforme² », lorsqu'une œuvre seconde « (re)donne accès³ » à l'œuvre première. Il est donc question d'une double résurrection avec le personnage de Kim Yeol : celle de l'œuvre actualisée de Kim Ki-young, et celle du cinéma réinventé au présent.

Cette rhétorique du fardeau créateur et de la résurrection imprègne l'imagerie du film à travers l'iconographie chrétienne qui parsème le parcours de Kim Yeol, gravitant fréquemment autour du décor d'une église. Outre le discours encadrant la foi que le cinéaste doit apprendre à développer en lui, un plan évocateur le montre assis devant un vitrail dont les trois parties montrent le Christ portant sa croix, sa crucifixion, et la piété (Figure 261). Le symbolisme chrétien suggère que le cinéaste doit porter son fardeau avant de pouvoir renaître. Entre-temps, il est crucifié, épinglé par la critique qui l'accuse de plagiat et se moque de lui, ce qui s'intègre dans l'ensemble des questionnements sur l'originalité de la création, et la nécessaire émancipation des modèles. Notons que le vitrail constitue lui-même un assemblage de morceaux de verre de formes et de couleurs hétérogènes, associés pour former un tout.

Les choix formels présentés dans *Cobweb* montrent que Kim Jee-woon affirme sa singularité en revendiquant le principe de la création dans la création. Si la plupart des séquences présentées en noir et blanc dans *Ça tourne à Séoul !* sont postsynchronisées avec des voix fluettes imitant celles de l'époque classique, la séquence finale, tournée, montée et projetée n'en comporte plus. *Cobweb* est anachroniquement imprégné des techniques du présent, et présente une transformation qui nourrit la confusion entre Kim Jee-woon et Kim Yeol. Tout comme *Ça tourne à Séoul !*, *Cobweb* est une œuvre créée par Kim Jee-woon à partir de références au mélodrame classique coréen, et à l'œuvre de Kim Ki-young.

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, op. cit., p. 214.

² Sophie Rabau, op. cit., p. 37.

³ *Ibid.*



Figure 261 : Mille éclats cristallins.

L'œuvre de Kim Jee-woon présente une histoire du cinéma coréen faite de réseaux que tissent les mémoires de références cinématographiques sud-coréennes, incluant aussi des références aux cinémas occidentaux. Elle offre la représentation d'un cinéma regardant sa propre histoire se muer en un matériau de création, et fonde une œuvre aussi bien destinée au public local qu'international. Il montre enfin que le cinéma sud-coréen est parvenu à atteindre le public du monde entier, et avec suffisamment d'ampleur pour intéresser les distributeurs étrangers, à partir d'un récit situé dans un contexte peu connu du grand public, et d'une histoire alternative du cinéma.

CONCLUSION

L'histoire de la Corée que le cinéma (re)présente est caractérisée par une succession d'oppressions – colonisation japonaise et occupation américaine, guerre et division entre le Sud et le Nord, dictatures en Corée du Sud –, elle est donc en elle-même mélodramatique : elle illustre la présence d'une ou de victimes devant subir les agissements de bourreaux. Rappelons que le mélodrame se distingue par l'exacerbation des émotions, le schématisme des événements dans la fiction, et l'invraisemblance des situations, mais encore par des personnages stéréotypés, comme le maître odieux, le traître vénal, l'héroïne persécutée, ou le valeureux justicier. Le choix du genre permet d'éclairer les fulgurantes mutations d'une communauté. Il s'est en effet imposé en raison de sa capacité à rendre lisibles les contradictions qui secouaient la société, mais s'est aussi enrichi au contact d'autres cultures, japonaise, américaine et européenne.

Nous avons exploré l'histoire du genre, en commençant par sa naissance durant l'occupation du pays par les Japonais, causant d'emblée un traumatisme qui marquera durablement l'imaginaire, d'autant que celle-ci a été suivie par une guerre et par la partition en deux du pays, puis de la succession de régimes dictatoriaux. Nous avons étudié un cinéma qui a pendant longtemps été contraint par la censure, faisant osciller la puissance du mélodrame entre des conventions et des interstices de subversion, jusqu'à l'arrivée de la démocratie. Pour autant, le mélodrame ne disparaît pas par la suite, il devient même une « marque de fabrique » du cinéma sud-coréen, en permettant au pays de se distinguer lors de son entrée dans la mondialisation.

Dès la naissance du cinéma, le genre s'impose pour plusieurs raisons. Il émerge à partir des influences croisées du Japon et de l'Occident dans des réappropriations locales du *shinpa* nippon et de succès occidentaux. Les cinéastes locaux cherchent à opposer une forme de résistance par la production d'images et de représentations se voulant spécifiquement coréennes. La sortie du film *La Juste Vengeance* de Kim Do-san en 1919 marque la naissance du cinéma de Joseon, caractérisé par la production d'un imaginaire résistant du peuple colonisé et étouffé – d'où l'appellation « cinéma de Joseon », établissant les limites du champ d'action des réalisateurs – à travers l'esthétique.

Le mélodrame n'étant pas par essence voué à représenter la résistance, l'envahisseur s'est empressé de le détourner pour lui enlever toute subversion, à travers un mouvement

réci-proque d'appropriation culturelle – la couleur de Joseon –, au service de discours sur les bienfaits de l'assimilation coréenne au sein de l'Empire japonais. Les *shinpa* nationalistes sont détournés de manière à réconcilier le colon et le colonisé. Ainsi, le cinéma de Joseon est progressivement réduit à néant, en particulier lorsque le message fédérateur se concrétise brutalement par l'absorption de toute la production cinématographique en une seule société de production dirigée par le gouvernement colonial.

Cette période d'oppression, qui s'achève le 15 août 1945 avec la reddition du Japon, perdant alors ses colonies, reste cependant toujours ancrée dans les mémoires, comme en témoignent les rares films de la période qui subsistent. La Corée, placée sous curatelle des États-Unis et de l'U.R.S.S., respectivement au Sud et au Nord du 38^{ème} parallèle, voit implicitement son occupation prolongée par une autre puissance. Les œuvres de cette époque suggèrent aussi bien le désir d'indépendance vis-à-vis de l'Empire japonais que des curatelles respectives.

Lorsque la guerre de Corée, opposant le Nord et le Sud, éclate le 25 juin 1950, la mobilisation du matériel de tournage pour réaliser des documentaires de propagande, et des reportages d'actualités contribue à la formation de nouveaux cinéastes, qui resteront très actifs après la guerre. Selon Bastian Meiresonne, dix-sept films de fiction ont alors été réalisés. Ce « sont soit des films anticommunistes, soit des mélodrames *shinpa* centrés sur le conflit et les malheurs des Coréens¹ ». Ces œuvres réalisées sous la supervision des Américains ont influencé le cinéma sud-coréen, et notamment son imaginaire anticommuniste.

De 1954 à 1961, l'industrie du cinéma se développe de façon significative², marquant les prémices d'un âge d'or. Le mélodrame se modernise et se diversifie sous les multiples influences de l'Occident. Les films évoquent aussi bien la pauvreté du pays que le matérialisme moderne, et entrelacent des formes parfois antagonistes, notamment issues du classicisme hollywoodien et du néoréalisme italien. Ces appropriations hybrides conditionnent une atmosphère sombre et fataliste sur laquelle plane encore le spectre de la guerre et de la scission du pays. Leurs enjeux lisibles forment une morale claire, même s'ils expriment des sentiments ambivalents sur l'époque (le dynamisme du progrès et la lenteur pesante du quotidien populaire).

S'élaborent aussi des tentatives de reconstruction d'un imaginaire en accord avec l'entrée du pays dans la modernité. Les archétypes des mélodrames de la libération,

¹ Bastian Meiresonne, *Hallyuwood*, *op. cit.*, p. 83.

² On passe « de quinze films en 1955 à cent onze en 1959 » (*ibid.*).

imprégnés des valeurs chrétiennes attribuées à la résistance, permettent de canoniser et / ou d'historiciser des figures connues, comme dans *Yu Gwan-sun* (1959, Yoon Bong-chun), retraçant le parcours vertueux de la jeune résistante à l'impérialisme. Le processus décolonial du pays, qui tend à faire disparaître toute trace de l'occupation japonaise, conduit à mettre l'accent sur le mouvement pour transcrire la liberté acquise. Dans le même temps, se fonde un imaginaire cinématographique imprégné de l'influence américaine anticommuniste, ce qui déplace le curseur moral (Nord communiste, mal / Sud capitaliste, vertu).

Les influences occidentales entraînent des questionnements parallèles dont traitent les mélodrames modernes, dans le sillage de *Madame Freedom* (1956) de Han Hyeong-mo. Il s'agit à la fois de valoriser les apports de l'Occident, tout en prenant de la distance par rapport à la consommation matérialiste et à l'individualisme, lesquels entrent en inadéquation avec les règles confucianistes. Ces derniers prônent en effet l'unité à travers les valeurs familiales et la piété filiale, en particulier concernant les femmes, qui se trouvent majoritairement assujetties à des modèles de mères ou d'épouses.

Prenant appui sur les ravages de la guerre, de nombreux films suggèrent, à travers des personnages masculins estropiés ou réduits à l'impuissance, une mise en crise du patriarcat, ce qu'accompagne un désir d'émancipation des personnages féminins. Ces nouvelles représentations montrent l'entrée des femmes dans la vie active, mais aussi leur punition lorsqu'elles transgressent les mœurs confucianistes, et qu'elles sont incapables de refreiner leurs pulsions. Bien que brefs, les dénouements suggèrent une restauration de l'ordre incitant les femmes à regagner le foyer familial, et à obéir à l'époux. Ces nouveaux mélodrames transcrivent un rapport ambivalent du pays vis-à-vis de l'Occident comme de sa propre modernisation.

Nous avons par la suite observé la manière dont pouvaient s'affronter plusieurs idéologies au cœur de la matrice mélodramatique. En 1961, lorsque le Général Park Chung-hee est propulsé à la tête du pays par un coup d'État militaire, de nombreux mélodrames vont être instrumentalisés et mis au service de la propagande gouvernementale, et certains, tels *Sorrow Even up in Heaven* (1965, Kim Soo-yong) ou *Rice* (1963, Shin Sang-ok), servent même à promouvoir des réformes planifiées par le dictateur.

La projection nationale qu'offre une partie de ces films se caractérise par une mise en valeur affective du patrimoine, un anticommunisme jouant sur la cruauté des soldats du Nord, ainsi qu'une héroïsation de la figure du soldat sud-coréen – il s'agit de fonder un imaginaire

national proprement sud-coréen, et légitime par opposition à celui des Nord-Coréens. À l'occasion d'œuvres éminemment patrimoniales et nationalistes, telles les adaptations comme *Chun-hyang*, ou les films comme *Red Muffler* (1964, Shin Sang-ok), les moyens technologiques (technicolor et cinemaScope) sont pleinement utilisés pour sublimer la projection nationale. D'autres mélodrames servent à promouvoir l'idéologie du gouvernement à travers des valeurs confucianistes modernisées.

Se multiplient en effet les mélodrames familiaux, dont les archétypes sont incarnés par les mêmes acteurs et actrices pour créer de la proximité avec le spectateur. Les intrigues mettent en scène des conflits familiaux au prisme d'écartés générationnels, et tendent vers une réconciliation finale permettant l'instauration d'un nouveau modèle. Les parents, associés à la génération de Lee Seung-man, doivent remettre en cause leurs valeurs lorsque leurs enfants les confrontent à leur désuétude. La souffrance découlant d'une puissante volonté est valorisée en écho aux efforts demandés à la population pour la reconstruction et l'industrialisation du pays. L'oppression parentale exercée sur la jeunesse permet aussi de transcrire indirectement le musèlement que subissent les cinéastes à cause de la censure.

À partir de la seconde moitié des années 1960 et des années 1970, un désir de modernité formelle s'incarne précisément dans la représentation cinématographique de la jeunesse. Ces œuvres pessimistes naissent d'une conjonction entre l'esthétique des films littéraires et de thèmes propres à une jeune génération n'ayant pas ou peu connu la guerre, et qui a grandi avec la vaine promesse d'un avenir meilleur qu'était censé offrir le sacrifice de la précédente. S'expriment le désespoir et le désir de repenser un monde toujours façonné par l'oppression, en remettant en cause les conventions sociales par les conventions formelles. Contrainte de repenser les modalités de son existence, la nouvelle génération de cinéastes s'empare de formes étrangères, nippones et européennes, qui les aident à détourner un monde préconçu grâce à une nouvelle manière de créer des images à partir de modèles préexistants.

Dans le même temps, une partie des œuvres est spécifiquement créée à destination du public international, à l'occasion de festivals, ce qui implique une certaine soumission vis-à-vis de l'Occident pour obtenir sa reconnaissance. Apparaissent des mélodrames moins sanctionnés par la censure¹, puisant leur inspiration dans le paysage cinématographique international, et esquissant un pas – rapidement endigué par les contraintes de production – vers la modernité. Les films deviennent des brèches et des terrains d'expérimentation pour les cinéastes : *Mist* (1967, Kim Soo-yong) et *Homebound* (1967, Lee Man-hee) pratiquent

¹ Il s'agissait de faire preuve d'une certaine ouverture d'esprit devant le public international.

l'autoréflexivité du mélodrame par le recours au lyrisme – brouillage esthétique entre l'énonciation et la psyché des personnages. Scrutant l'intériorité de protagonistes mélancoliques, les deux œuvres offrent une radiographie de la société passant par le biais d'émotions projetées sur le réel, et en ce sens, dissèquent le principe même du mélodrame.

Ces points de vue inédits par rapport au format du mélodrame projettent un conditionnement affectif des espaces, devenant écrasants pour les individus qui les traversent, et dont les trajectoires discontinues traduisent désormais une perte de repères. Ils nuancent également la validité des discours moraux, en invitant à s'identifier à des personnages malheureux trouvant souvent refuge dans l'adultère, sans pour autant les enfermer dans le stéréotype traditionnel du traître.

Si l'on s'appuie sur des œuvres de contre-culture, on observe le déploiement d'un espace de contestation qu'autorise le renouvellement du genre, allant parfois contre celui-ci, dans le cas de *Pollen* (1972, Ha Kil-chong). Le cinéaste met en abyme son désir de s'émanciper des conventions et d'un certain sentimentalisme édulcoré pour proposer une forme filmique psychédélique et hybride, libérée de toute classification, et permettant de transcrire une démarche à la fois esthétique et politique, allant à l'encontre de l'autoritarisme du régime.

Heavenly Homecoming to Stars (1974, Lee Chang-ho) ouvre la voie des mélodrames d'hôtesse, dans le prolongement des films littéraires. Dans un contexte où la critique sociale est devenue la cible principale de la censure, mais où la sexualité est davantage tolérée à l'écran pour divertir les masses, le mélodrame se transforme pour s'adapter aux changements de l'industrie et au nouveau public visé, masculin et plus jeune. Le film marque l'émergence d'un nouveau sous-genre du mélodrame tout en renouvelant une partie des archétypes de l'époque. À travers une esthétique que nous avons qualifiée de kaléidoscopique, il présente le milieu urbain et ses bas-fonds – la société moderne et son envers. Le cinéaste fait de son héroïne Gyeong-ah une martyre sacrifiée sur l'autel du libéralisme et du patriarcat, ainsi qu'une image résistante face à l'industrialisation qui broie les individus.

Enfin, *Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja* (1975, Kim Ho-son) incorpore les contradictions qu'il projette sur l'époque à même la forme filmique. En effet, le geste habile du cinéaste consiste à instrumentaliser l'érotisme pour masquer la critique sociale, et éviter la censure, tandis que le gouvernement le tolère pour détourner le peuple de préoccupations politiques. Dans le même temps, la fétichisation de l'héroïne contamine la mise en scène du mélodrame, avec une érotisation des pleurs de Yeong-ja, comme pour caricaturer le genre. Il

affiche non seulement un geste libérateur en poussant les traits du mélodrame à leur paroxysme, mais aussi ses limites par les entraves de la censure sur le contenu des œuvres.

Nous nous sommes ensuite intéressée aux mutations des formes de l'Histoire par le prisme du mélodrame, lors de la démocratisation et de l'entrée du pays dans la mondialisation. Nous avons consacré un axe à la transformation de l'événement du Massacre de Gwangju en Soulèvement de Gwangju, c'est-à-dire d'un terrible événement provincial en un moment historique fédérateur pour l'imaginaire collectif de la Corée du Sud. Nous avons observé que, dans cette succession de représentations, le mélodrame transformait les victimes en vainqueurs, et que les tabous pouvaient se muer en moments de gloire pour un peuple présenté comme valeureux.

Au fil des représentations, les cinéastes sont passés de récits cherchant à dénoncer les exactions du pouvoir et le silence longtemps imposé sur les événements – *A Petal* (1996, Jang Sun-woo), *Peppermint Candy* (2000, Lee Chang-dong), *26 Years* (2012, Cho Geun-hyeon) – à une glorification du peuple en soulèvement – *A Taxi Driver* (2017, Jang Hoon). Cette lignée de représentations a contribué à reconfigurer les imaginaires entourant Gwangju, en instaurant des symboles forts pour la démocratie sud-coréenne qu'accompagne l'ouverture sur le monde via l'institution d'une iconographie de l'événement par leur répétition. Les cinéastes ont ainsi contribué à fonder une mémoire nationale de cet événement provincial, puis à fédérer plus largement avec *A Taxi Driver* qui intègre un sauveur occidental dans le récit.

Il a ensuite été question d'un double processus d'intégration et de singularisation au sein de la mondialisation, dans laquelle la Corée du Sud s'insère parfaitement, et passant là encore par la puissance du mélodrame. Il s'est agi pour les cinéastes de s'approprier, une nouvelle fois, les formes hégémoniques, tout en les subvertissant par un ressaisissement – rétablissement – de l'Histoire, devenant le matériau de fictions mises au service d'un imaginaire. Car, comme l'affirme Adrien Gombeaud, les drames de l'Histoire constituent « une matière très riche pour créer des mélodrames¹ ».

Ainsi, c'est désormais toute une iconographie de l'Histoire du pays qui produit du sens dans des œuvres destinées à un public aussi bien local qu'international. L'Histoire se mue en un ensemble de signes stratifiés, lesquels invitent à interroger le passé et le commun, mais deviennent également signifiants au niveau narratif. La DMZ intègre un ensemble dialectique permettant d'interroger le rapport à l'autre – le Nord-Coréen, comme l'altérité inhérente à la

¹ Adrien Gombeaud, « Les larmes du cinéma coréen », *op. cit.*

vie en société –, tandis que les dictatures passées sont convoquées et mises sur un pied d'égalité avec l'interventionnisme et le capitalisme américains d'aujourd'hui. Les signes de l'Histoire deviennent des métaphores permettant d'interroger la société du présent.

Le Nouveau cinéma coréen favorise la matérialité du monde. Les angoisses sociétales prennent monstrueusement corps dans les matières de l'industrie – béton, acier et mutations organiques –, qui interagissent avec le visqueux – sang, eaux croupies et excréments. Il en va de même pour les concepts de temps, de mémoire ou d'Histoire, lesquels contribuent à définir la construction des fictions présentées. Histoire et cinéma s'interpénètrent, et se transforment mutuellement, si bien que les structures narratives déconstruites invitent à appréhender les fictions selon les failles de l'historiographie, et par là même à reconsidérer / reconstruire l'Histoire. Se crée une pluralité d'histoires dont la coexistence en strates sédimentées reforme un nouvel imaginaire commun. L'espace intertextuel redéfini par ces nouveaux ensembles – mises en scène de l'Histoire, appropriations de formes étrangères, références aux poncifs du cinéma classique – projette des relations imaginaires entre le pays et les autres nations.

L'histoire du cinéma est, elle aussi, concernée par cette réification. Les allusions, citations et pastiches s'appliquent désormais au cinéma classique sud-coréen, et contribuent à le légitimer. Ainsi, Bong Joon-ho réinvente les histoires croisées de la Corée avec l'Occident au cœur de l'immense espace intertextuel qui compose son œuvre, et dans laquelle il s'empare de pans de l'Histoire coloniale de la Corée, mais également de celle des États-Unis – le mythe de la conquête de l'Ouest, la guerre du Vietnam, la guerre en Irak.

Enfin, nous avons découvert, avec Kim Jee-woon, une histoire du cinéma sud-coréen faite de multiples réseaux, et écartant résolument les traumatismes pour contempler et partager la mémoire des images. Se déploie un retour vers des formes filmiques autrefois contraintes par la censure, dont se ressaisissent des cinéastes qui les libèrent, et tentent de restaurer – retrouver, recouvrer et réparer – leur héritage

Les blessures de l'Histoire concourent à la création, et hantent un présent qui les réemploie continuellement. De nombreux observateurs ont tenté d'expliquer la persistance du mélodrame en invoquant le concept de *han* – profond sentiment de mélancolie¹ causé par des

¹ « Le "han", terme dont les Coréens ont fait le pivot de leur culture, imprègne tous les esprits, et désigne une sorte de résignation, considérée comme héritée de naissance, devant une vie accablante » (Mi-jeong Lee, *Le Pansori. Un art lyrique coréen*, op. cit., p. 13-14).

oppressions répétées, qui serait proprement coréen¹, et qu'aucun étranger ne pourrait pleinement comprendre –, mais cette justification n'est pas satisfaisante parce qu'elle s'avère essentialiste. Pour Antoine Coppola, ce serait en effet « nier [au mélodrame] toute préméditation esthétique² ». Toutefois, si l'on considère le *han* comme la cristallisation du sentiment de victimisation et du désir d'affirmation à travers la mise en scène de l'Histoire, il nourrit une certaine projection nationale, et peut en partie expliquer la persistance du genre, qui continue d'être mobilisé au service d'une dimension culturelle nationaliste.

Victime de quarante ans de colonialisme puis de dictatures, le pays a une Histoire qui se (re)présente aisément de façon mélodramatique. Pour Wang Yuejin, le récit historique apparaît sous un mode fondamentalement mélodramatique, et le *medium* du cinéma permet d'en réexaminer la forme. L'auteur met en lumière le fait que, dans le récit historique, les réponses du présent sont à puiser dans un passé constitué de multiples strates de narration, dont la lecture apparaît à la manière de *flashbacks* dans lesquels sont isolés les temps forts. Il établit des parallèles entre notre regard sur l'Histoire, et le mode de l'excès défini par Peter Brooks.

Il ajoute que « l'histoire en ce qu'elle est façonnée par l'homme se charge naturellement d'une dimension mélodramatique³ », et que, réciproquement, nous appréhendons les leçons du passé de manière mélodramatique, au prisme de distorsions perceptives des faits relatés, et à travers lesquels opère une projection des réponses désirées sur le monde présent :

Toute représentation mélodramatique de l'histoire est avant tout une représentation de soi. [...] Sans savoir si c'est l'ombre de notre projection que nous y découvrons ou ce royaume vers lequel nous projetons notre ombre, nous ne sommes jamais satisfaits de cette « représentation », parce que la perte n'est jamais totalement comblée⁴.

Ainsi, le mélodrame serait la transfiguration insatisfaite de notre propre regard sur l'Histoire. Si l'on tient compte de cette proposition, ce que Patrick Maurus nomme la « *fable nationale*⁵ » coréenne présente la quintessence du mode mélodramatique de narration de soi (au niveau collectif). Comme Adrien Gombeaud, l'auteur relève une dualité évoquant le *han* :

¹ « Le cinéma mélodramatique des débuts [...] atteint l'émotion commune des Coréens, le *han*, et contient un sujet vulgaire [*sic.*] qui provoque les larmes du public » (Chisōk Kim, *op. cit.*, p. 111).

² Antoine Coppola, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, *op. cit.*, p. 40.

³ Yuejin Wang, « Melodrama as historical understanding: The making and unmaking of communist history », in Wimal Dissanayake (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, *op. cit.*, p. 77, traduction personnelle de « If man makes the world and shapes history after his own image, then history as it is made by man naturally takes the melodramatic turn ».

⁴ *Ibid.*, p. 87, traduction personnelle de « Melodramatic representation of history is essentially self-representation. [...] Not knowing whether it is the shadow of our projection that we are recovering or that realm toward which we cast our shadow, we are never satisfied with this 'representation', for the loss is never fully recovered ».

⁵ Patrick Maurus, *La Corée dans ses fables*, *op. cit.*, p. 35.

d'une part, « la victimisation du pays qui fit les plus beaux jours du mélodrame : la Corée martyre souffre plus que les autres pour des raisons injustes, “coupable d'avoir été trop petite”¹ », et d'autre part, une tendance nationaliste liée au sentiment – et implicitement au désir – profond d'être incompris et / ou méconnu par l'Autre (l'étranger). C'est ce qui explique la nécessité d'affirmer une résistance et une singularité à travers de nouveaux récits de soi. Le *han* cristallise et cultive ce désir nationaliste d'exceptionnalisme fondé sur la résilience et l'affirmation, et constitue en lui-même la transfiguration insatisfaite d'un certain regard sur l'Histoire, lequel se trouve ensuite traduit dans – et remodelé par – les fictions mélodramatiques.

Il s'agit, pour Patrick Maurus, de « se sentir victime (de l'histoire) et expliquer l'histoire par son sujet (la nation coréenne) victime² ». Le mélodrame sert de support à une nation qui veut se réapproprier son Histoire en la (re)présentant différemment grâce au *medium* du cinéma. Adrien Gombeaud mentionne un « attachement viscéral des Coréens à voir des films qui parlent de quelque chose de typiquement coréen³ ». En somme, la prégnance et la longévité du mélodrame racontent déjà quelque chose de spécifiquement coréen, alors même qu'il n'y a pas de mélodrame coréen. Il y a, en revanche, mise en relation d'œuvres recourant aux formes du mélodrame, contribuant à un imaginaire mélodramatique de l'Histoire, et qui invitent à déplorer les oppressions vécues par le pays, mais aussi à redistribuer virtuellement les rapports de pouvoir au moyen des formes filmiques. Le mélodrame coréen est un imaginaire coréen de la Corée.

Il s'agit de réécritures de l'histoire à partir d'une matrice – le mélodrame – dans laquelle se forment des imaginaires nationaux, et où la mémoire du cinéma et celle de l'Histoire que convoquent les relations intertextuelles racontent, à leur tour, des histoires – procédant d'arrangements avec le réel – de la Corée dans le monde. La matrice mélodramatique se trouve ainsi déclinée, enrichie par quantité de formes hétérogènes, et / ou par un passé venant se rappeler à la mémoire *via* ses propres lieux communs. Nous avons affirmé dès le départ que le mélodrame réinventait les formes autant qu'il réinventait le monde. Or, il s'est lui-même réinventé comme imaginaire spécifique du pays.

Métissé dès sa naissance, il n'a cessé de se transformer au gré des événements, et au contact d'autres cultures. Importé du Japon sous l'occupation, il a d'abord émergé par

¹ Adrien Gombeaud, *Séoul cinéma*, *op. cit.*, p. 65.

² Patrick Maurus, *op. cit.*, p. 33.

³ Adrien Gombeaud, « Les larmes du cinéma coréen », *op. cit.*

mimétisme et par didactisme, mais a rapidement été transformé pour résister aux projections imposées par le colon (*Arirang* [1926, Na Un-gyu]). La présence américaine sur le territoire après la libération a ensuite ouvert la perspective de réinventer le cinéma à travers un nouveau langage filmique. La fixité instaurée sous l'Empire colonial a laissé place à d'ostentatoires mouvements de caméra, inspirés par les films hollywoodiens, et qui ont transcrit un geste décolonial à l'égard du Japon (*Madame Freedom* [1956, Han Hyeong-mo]).

Au mimétisme (didactique, encore) du cinéma classique hollywoodien se sont ajoutées d'autres opérations de métissage – néoréalisme italien, mouvements de la contre-culture nipponne, cinémas d'art et essai européens – qui ont permis, tour à tour, de contourner la censure, de critiquer implicitement le gouvernement, et d'exprimer un mal-être et des contradictions. La fulgurance de la modernité a ainsi pu côtoyer le quotidien pesant de l'après-guerre, et la perte de repères des individus (*Une Balle perdue* [1961, Yu Hyeon-mok]). Les représentations ont évolué depuis une extériorité cherchant à montrer des personnages aux prises avec la société (*La Jeunesse aux pieds nus* [1964, Kim Ki-deok]), vers une intériorité faisant pénétrer dans leur mal-être (*Mist* [1967, Kim Soo-yong], *Homebound* [1967, Lee Man-hee]), ce que l'arrivée de la couleur a ensuite permis d'approfondir avec davantage de puissance (la luciole de *Heavenly Homecoming to Stars* [1974, Lee Chang-ho]).

Ha Kil-chong (*Pollen* [1972]) a suivi l'exemple de la Nouvelle Vague française, et tenté de remettre en cause – dans une moindre mesure – la grammaire cinématographique classique, en mettant en relief un travail architextuel de remise en cause du sentimentalisme mélodramatique. Il recourt à de nombreux emprunts au cinéma de genre – vampire, mort-vivant, *giallo* –, et s'inspire de thèmes subversifs issus des modernités occidentales – de Pier Paolo Pasolini au nouvel Hollywood –, quand d'autres, comme Kim Ki-deok dans *La Jeunesse aux pieds nus* ont tenté d'insuffler un nouvel état d'esprit au moyen de pastiches et de citations, ou de travailler à même l'espace intertextuel, comme Kim Soo-yong dans l'autoréflexif *Confession of an Actress* (1967).

Dans le même temps, cet espace intertextuel ouvert par ces stratégies de résistance est ce qui a permis au cinéma coréen de sans cesse se réinventer. Ces réappropriations ont toujours consisté en hybridations, au sens où les différents emprunts n'interfèrent pas avec la projection nationale du pays, mais la nourrissent en donnant davantage de puissance aux mécanismes mélodramatiques à l'œuvre. Ces formes hybrides sont même devenues une véritable spécificité du cinéma sud-coréen, enrichissant sans cesse le mélodrame par des mélanges de genres – horreur, polar, film de guerre –, de régimes d'images – noir et blanc,

couleur, animation, archives –, de régimes de fictions – incursion de l’Histoire –, de registres – passage du burlesque au tragique, et *vice versa*, chez Bong Joon-ho –, ou de temporalités des images – en retravaillant avec les poncifs du classicisme coréen. Ce vaste système intertextuel très diversifié, et présent dès les origines témoigne d’un savoir-faire fondé sur l’appropriation, la réappropriation et le détournement.

Malgré la disparition de la censure, les réalisateurs du Nouveau cinéma coréen – ou post-nouvelle-vague – se sont ressaisis de ce trait qui avait jusque-là fait la force de leur art. Le mélodrame est donc toujours présent, et continue de s’adapter au contexte – mondialisation et libéralisme – en s’hybridant avec les formes et altérités rencontrées. Ces perpétuelles mutations, et cette inépuisable capacité de se renouveler par la transformation de lieux communs montrent encore qu’il n’y a pas de mélodrame coréen : le mélodrame coréen est une puissante projection nationale.

Index des notions

C

- Catharsis*, 51, 55, 214-15, 217, 485-86, 497-98
Chamanisme, 185, 190, 229, 234-35, 262-65, 278, 457-63
 Salpuri-gut, 229, 234-35
 Ssikkim-gut, 457, 458
Cinéma *budae jiggae*, 133, 159, 167, 218
Collectifs
 Changsan Kotmae, 426, 430
 Minjung, 429-30, 431n, 444, 483, 524n, 568
 Yallasong, 426
 Youngsan Sidae, 385-86, 397, 413, 418, 423, 645
Colonialisme
 Décolonialisme, 133-35, 218, 244, 541, 617, 655, 662
 Néocolonialisme, 126, 182, 187, 192, 198, 203, 215, 218, 531, 544, 607
 Postcolonialisme, 88, 92, 189, 198, 553

D

- Deus ex machina*, 69, 295

E

- Excès (mode, rhétorique de), 19, 91, 92, 167-68, 170-72, 176, 182, 184, 198-199, 202-203, 207, 277, 281, 289, 290, 297, 329, 416-18, 431, 443, 445, 626, 660

F

- Figures féminines
 Après *girl*, 125-27, 130, 136, 140, 155, 171, 189-90, 241, 247, 254, 303, 306, 532, 611
 Gisaeng, 36, 90, 125, 229, 230, 231, 232, 234, 244-52, 262, 301, 532
 Hôtesse, 241, 242, 278, 301-302, 314, 327, 328, 381, 397-98, 400-402, 410-12, 414-15, 417, 418, 431, 532
 Yanggongju, 114n, 125, 126, 128-29, 130, 138, 139, 209, 247, 283
Films de qualité (*usu yeonghwa*), 224, 268, 298
Films jaunes, 74
Films littéraires (*munye yeonghwa*), 295, 297-300, 340-344, 382, 385, 527, 656, 657

H

- Hallyu*, 526-27
Hangeul, 189-90, 432
Histoires croisées, 34, 160, 435, 518, 525, 529, 563, 659

I

- Intertextualité, 19-21, 23, 28, 34, 108, 131, 160, 219, 228, 293, 295, 304, 331n, 527, 528-29, 587, 648, 651, 659, 661-63
 Architextualité, 19, 20, 662
 Détournement, 9, 23, 33, 50, 131-36, 210, 286-87, 297, 312, 327, 339, 430, 434, 435, 546, 587, 653-54, 663
 Dilatation, 140, 630-31
 Emprunt, 108, 131-34, 159-61, 196-200, 218, 375, 392, 484, 569, 579, 647, 662
 Hypertextualité, 20, 108, 131, 140, 143, 160, 304, 374n, 589, 613, 638, 644
 Métatextualité, 20, 108, 131, 441, 613
 Parodie, 431, 636, 640, 641, 644, 650
 Pastiche, 24, 48, 108, 131, 133, 140-42, 159, 167, 199, 304, 378, 396, 434, 627, 629-39, 640, 641, 648, 650, 659, 662

J

- Japon
 Bungei-eiga, 298
 Bunka eiga, 72, 249
 J-Horror, 650
 Pinku eiga, 374, 382
 Taiyōzoku, 303, 323, 382
Joseon
 Cinéma de, 35, 37-38, 42, 46-51, 55, 58, 61, 73, 76, 80, 85-86, 249, 653-54
 Couleur de, 72-73, 75, 228, 243-44, 252, 527, 654

K

- Kino-drama* (ciné-drame), 26, 29, 31-32, 35-38

L

- Lyrisme, 340-42, 353, 357-59, 366-68, 382, 391, 424, 657

M

- Mélodrame de la femme inconnue, 345, 354
Mélodrame familial, 198, 226, 255, 312, 339, 501, 509, 511, 525, 529, 580, 587-88, 607
Mélodrames d'hôtesse, 301, 374, 381, 397-98, 401-402, 406, 409-11, 414, 431, 657
Modern boy/girl, 57, 125, 257
Motion Picture Law, 223, 225-26, 253, 382, 424

N

Nation

- Imaginaire collectif, 28, 36, 43, 68, 85, 90, 138, 219, 296, 436, 443, 526, 571, 581, 594, 658
- Imaginaire coréen, 23, 34, 53, 182, 218, 227, 299, 498, 556, 661
- Imaginaire national, 23, 29-30, 127, 132, 182, 192, 225, 234-35, 241-44, 435, 438, 443, 502, 552, 568, 655
- Nationalisme de consommation, 569
- Néoréalisme, 65n, 132, 145-47, 149-61, 300, 426, 429, 654, 662
- Nouveau cinéma coréen, 12, 527-28, 575, 659, 663
- Nouvelle Vague coréenne, 9, 11-12, 22, 422, 426-31, 433, 434, 438, 526, 529, 586
- Nouvelle Vague française, 145, 159, 313, 323, 331, 334, 386, 426, 429, 662
- Nouvelles Vagues européennes, 289, 300, 340, 344, 382, 386

P

- Pansori*, 29n, 33-34, 51, 227, 229-30, 234-35, 253, 425, 458
- Pathétique, 17-18, 32, 45, 270, 271, 272, 350, 480, 501, 643
- Pathos*, 17-18, 32, 75, 76, 77, 80, 202, 329, 350-351, 512, 515, 579
- Piksari*, 512, 618
- Post-nouvelle-vague, 12, 433-35, 528, 663
- Pyeonsa*, 31-34, 38-42, 45-46, 51-53, 57, 60, 81, 95, 244, 334

S

- Segyehwa*, 425, 432, 514, 527, 632
- Shinpa*, 32-36, 51, 53-58, 72-77, 80, 81, 83, 85, 95, 132, 182, 190-95, 200, 203, 226, 244-47, 253, 286-87, 293, 295, 349, 385, 387, 412, 416-18, 525, 637, 643, 653-54
- Nationaliste, 53-56, 75, 80, 81, 83, 85, 132, 192, 195, 286-87, 525, 654
- Soft power*, 514, 526, 569
- Syndrôme *Shiri*, 514, 528

T

- Transferts culturels, 13-15, 31-32, 34, 73, 108, 131-32, 160, 435
- Hybridation, 12-13, 26, 31, 159-61, 195-96, 198-199, 207, 218, 237, 257, 391, 395, 434, 501, 512, 528, 534, 542-43, 546, 556, 627, 649, 654, 657, 662, 663
- Métissage, 29, 32-35, 109, 132, 136, 168, 199, 212, 525, 546, 638, 661, 662
- Transnationalisme, 12-15, 108, 190, 435, 627n, 628n, 644, 650n

U

- U.S.I.S. (Division des Affaires Civiles de l'Armée américaine), 105, 132, 638

W

- Well-made cinema*, 530

Index des cinéastes

A

Ahn, Cheol-yeong, 61n
An, Chong-hwa, 228
Antonioni, Michelangelo, 300, 343, 358, 363, 366

B

Bae, Chang-ho, 423, 424, 540
Bang, Han-joon, 73
Bergman, Ingmar, 343
Bong, Joon-ho, 9, 10, 22, 24, 433, 434, 435, 512, 529, 530, 531, 533-36, 538, 540, 542-48, 587-626, 632, 659
Buñuel, Luis, 375

C

Castro-Ortega, Jesús, 535
Chang, Il-ho, 227
Chang, Kil-su, 616
Cho, Geun-hyeon, 22, 435, 440, 441, 474, 483, 486, 492, 493, 495, 497, 498, 524, 658
Choi, In-gyu, 73, 74n, 89, 93, 192
Chou, David, 464n

D

Dali, Salvador, 375
De Sica, Vittorio, 146, 149, 153, 157, 158

F

Ferrara, Abel, 545
Fincher, David, 531

G

Gance, Abel, 65
Godard, Jean-Luc, 145n, 313, 323, 327, 329, 333, 334, 429, 684
Griffith, David Wark, 51, 52

H

Ha, Kil-chong, 301, 302, 385-87, 391, 392, 393, 394, 396, 401, 411, 418, 657, 662
Han, Hyeong-mo, 106, 107, 109n, 110n, 112, 113, 117, 119, 122, 127, 128, 131n, 133n, 134, 136, 137, 143, 144, 161, 164, 171-77, 202, 204, 215-17, 368, 540, 580n, 655, 662
Han, Sang-hoon, 228
Hayakawa, (Kōshu), 28-29, 30, 228
Hill, Walter, 509n
Hitchcock, Alfred, 137, 165, 198, 331, 390, 391n, 394, 408, 587, 638, 639

Hong, Sang-soo, 10, 22
Hong, Seong-gi, 227, 228
Hwang, Kiu-deok, 426

I

Im, Kwon-taek, 10, 228, 423n, 424, 426, 433
Im, Sang-soo, 440n

J

Jang, Hoon, 22, 435, 440, 441, 498, 501, 502, 507, 513, 515, 525, 658
Jang, Sun-woo, 11, 12, 426, 428, 431, 435, 440, 442, 443-74, 477, 481, 494, 524, 546, 658

K

Kang, Jae-gyu, 11, 514, 528, 580n
Kaufman, Philip, 544, 545
Kim, Dong-won, 426
Kim, Do-san, 26, 31, 32n, 36, 37, 193, 334n, 634, 653
Kim, Eui-seok, 425, 426
Kim, Ho-son, 301, 384n, 385-86, 411, 412, 413, 414, 416, 418, 657
Kim, Hyang, 228
Kim, Jee-woon, 10, 22, 24, 433, 435, 529, 531, 626-52, 659
Kim, Ki-deok, 237, 283, 302, 304, 309n, 312-29, 662
Kim, Ki-duk, 10, 22
Kim, Ki-Young, 109n, 110n, 180, 193, 194, 200, 303, 392, 397, 400, 587, 607, 630-39, 640, 643, 648-52,
Kim, So-dong, 110n, 112n, 157, 161, 192, 193
Kim, Soo-yong, 228, 266, 268, 274, 284, 295, 296, 298, 302, 304, 309, 312, 313, 322n, 329-40, 341, 344, 357-66, 367, 374, 378-80, 401, 431, 642, 643, 655, 656, 662
King, Henry, 135
Kō, Nakahira, 304, 313, 323

L

Lee, Chang-dong, 10, 22, 23, 433, 435, 440, 474, 475-82, 503, 530, 532, 533, 537, 541, 552-54, 571, 581-86, 658
Lee, Chang-ho, 301, 384n, 385, 386, 397-411, 418, 423, 425, 657, 662
Lee, Doo-yong, 423n, 424
Lee, Gyu-hwan, 53, 55, 81, 228
Lee, Kang-cheon, 204, 205, 210, 211, 227, 614
Lee, Ki-se, 38
Lee, Kyeong-son, 56, 57, 193, 334n
Lee, Man-hee, 237, 238, 266, 282, 299, 301n, 302, 341, 344, 349, 350, 368, 374, 411, 431, 614, 637, 640, 656, 662

Lee, Myeong-se, 426, 428
Lee, Myong-gu, 29n, 228
Lee, Seong-gu, 299, 302, 637
Lee, Won-se, 385, 423
Lee, Yong-min, 635
Leone, Sergio, 627

N

Na, Un-gyu, 40, 42, 43, 48-55, 58, 286, 293, 662
Niblo, Fred, 51
Nichols, Mike, 395

P

Park, Chan-wook, 10, 11, 22, 23, 433, 434, 435, 530, 554,
556, 557, 560, 561, 562, 565, 566, 571, 580, 586, 625,
626n, 632
Park, Jun-hyun, 26, 635
Park, Kwang-su, 11, 426, 427, 428, 431
Park, Nam-ok, 110n, 117n
Park, Tae-won, 228
Pasolini, Pier Paolo, 342, 385, 392, 393, 405, 662

R

Resnais, Alain, 145n, 343, 379
Rossellini, Roberto, 146
Ruttman, Walter, 64

S

Scott, Ridley, 639, 649
Shim, Hun, 55

Shin, Sang-ok, 106, 107, 109n, 110n, 112, 114n, 128-30,
138, 140, 142, 146, 157, 161, 183, 184, 185, 198, 213,
223, 226-52, 266, 268, 276-77, 281, 295, 296, 303,
367, 368, 369, 540, 577, 640, 645, 646, 655, 656
Siegel, Don, 545
Sirk, Douglas, 143, 144, 240

T

Takechi, Tetsuji, 374
Tarantino, Quentin, 434, 531

V

Varda, Agnès, 145n, 647
Vertov, Dziga, 65
Visconti, Luchino, 153

Y

Yang, Ju-nam, 61, 68, 112n
Yeon, Sang-ho, 540n, 625
Yoon, Bong-chun, 58, 186, 187, 189, 655
Yoon, Yong-gyu, 93, 99
Yu, Hyeon-mok, 109n, 110n, 115, 135, 145, 146, 147,
149, 156, 192, 207, 221, 227, 253, 256, 258, 263, 264,
265, 268, 281, 286, 287, 289, 290, 295, 296, 298, 299,
302, 374, 379, 615, 641, 662
Yun, Baek-nam, 26, 29, 31

Z

Zinnemann, Fred, 140

Index des films

2

26 Years (26 Nyeon, 2012), 22, 435, 440, 441, 442, 474, 483-98, 524, 641, 658

A

A Bittersweet Life (Dalkomhan insaeng, 2005), 531, 627
À bout de souffle (1960), 313, 323, 327-29
A Court Lady (Gungnyeo, 1972), 266
A Devilish Homicide (Sal-inma, 1965), 635, 639n
A Diary of Woman (Yosong ilgi, 1949), 227
A Dream of Fortune (Dwaejikkum, 1961), 109n, 110, 111, 112, 113, 125, 194, 202
A Female Boss (Yeosajang, 1959), 126, 131n, 216-17
À l'aurore (Meondongi teulttae, 1927), 55
À la recherche de l'amour (Sarangeul chajaseo, 1928), 55
A Petal (Kkonnip, 1996), 435, 440, 441, 443-74, 475, 481, 482, 483, 494, 495, 513, 524, 546, 547, 658
A Taxi Driver (Taeksi unjeonsa, 2017), 22, 435, 440, 441, 442, 498-523, 525, 658
Adieu fleuve Tumen (Dumangang-a jal itgeora, 1962), 424
Alien, le huitième passager (Alien, 1979), 639, 649

B

Ben-Hur, A Tale of the Christ (1925), 51-52
Berlin, symphonie d'une grande ville (Berlin Die Sinfonie der Großstadt, 1927), 65
Burning (Beoning, 2018), 571, 581-86
Byung-tae and Yeong-ja (Byeongtae-wa Yeongja, 1979), 401, 412

Ç

Ça tourne à Séoul ! (Geomijib, 2023), 24, 626-652

C

Cheongnyeo (1974), 301n
Chilsu et Mansu (Chilsu-wa Mansu, 1988), 426n, 431
Chun-hyang
Chun-hyang (1971), 228
Love, Love, My Love (1985), 228
Seong Chun-hyang (1961), 227, 228-35, 252, 253, 254
Seong Chun-hyang (1987), 228
The Great Tale of Chun-hyang (1957), 228
The Tale of Chun-hyang (1935), 29n, 228
The Tale of Chun-hyang (1958), 228
The Tale of Chun-hyang (1976), 228
The Tale of Chun-hyang (2000), 228
Cléo de 5 à 7 (1962), 647
Confession of an Actress (Eoneu yeobae-u-ui gobaek, 1967), 302, 304, 329-340, 344, 643, 662

D

Daydream (Hakujitsumu, 1964), 374
Dernier Train pour Busan (Busanhaeng, 2016), 540n, 625
Deux sœurs (Janghwa, Hongryeon, 2003), 627, 635n, 650
Diabolical Woman, 651
Double Détente (Red Heat, 1988), 509

E

En traversant la rivière Tuman (Dumangangeul gonneoseo, 1928), 55
Evergreen Tree (Sangnoksu, 1961), 276

F

Fisherman's Fire (Eohwa, 1939), 61n
Flower in Hell (Ji-ok-hwa, 1958), 114n, 126, 128, 130, 138-42, 146, 198, 199, 254, 367, 368
Forever with You (Geudaewa Yeongwonhi, 1958), 110, 114-16, 177-79

G

Gagman (Gaegeumaen, 1989), 428
Good Windy Day (Baram buleo jung-eunnal) 1980), 423

H

Heavenly Homecoming to Stars (Byeoldeul-ui gohyang, 1974), 302, 386, 397-412, 418, 657, 662
Histoire d'un mariage (Gyeolhon iyagi, 1992), 425, 427
Homebound (Gwiro, 1967), 266, 302, 344, 345-357, 366, 367-374, 381, 431, 656, 662
Hometown in my Heart (Maheumui gohyang, 1949), 91, 93, 98-105
Hurrah! For Freedom (Jayu manse, 1946), 89-92

I

Invasion of the Body Snatchers
Body Snatchers (1993), 545
L'Invasion des profanateurs (Invasion of the Body Snatchers, 1978), 544, 545
L'Invasion des profanateurs de sépultures (Invasion of the Body Snatchers, 1956), 545
It Rained Yesterday (Eojenaelin bi, 1975), 411

J

Joint Security Area (JSA) (Gongdonggyeongbiguyeok JSA, 2000), 11, 571-81
Journal du temps de guerre (Najung ilgi, 1977), 227
Judex (1916), 34

Jusqu'à ce que cette vie s'achève (*I seongmyeong tahatorok*, 1960), 112, 367, 369-70, 540
Juve contre Fantomas (1913), 34

K

Kill Bill (2003), 531

L

L'Amour à Umukbaemi (*Umukbaemi-ui sarang*, 1990), 431
L'Argent (*Don*, 1958), 110, 111, 112, 157, 161-63, 167, 192-93, 254
L'Histoire de Jang-hwa et Hong-ryeon (*Janghwa Hongryeon jeon*, 1924), 26, 30n, 635
L'Homme à la caméra (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929), 65
L'Incendie dans la montagne (*Sanbul*, 1967), 266, 284, 367, 642
L'Innocence outragée (*Dorodarake no junjo*, 1963), 304, 313, 322-28
La Colline de l'adieu (*Love Is a Many-Splendored Thing*, 1955), 135
La Couronne royale d'un phénix (*Bonghwangui myeonnyugwan*, 1926), 57
La Déclaration des idiots (*Baboseon-eon*, 1983), 423n, 425
La Jeunesse aux pieds nus (*Maenbal-ui cheongchun*, 1964), 254, 302, 304, 309n, 312-29, 339, 340, 387, 662
La Juste Vengeance (*Uirijeok guto*, 1919), 26, 31, 32n, 35, 37, 634, 653
La Main du destin (*Unmyeongui Son*, 1954), 127, 128, 134, 161, 164-67, 177, 199, 204-12, 284, 580n
La Marche des Imbéciles (*Babodeul-ui haengjin*, 1975), 411
La Petite balle lancée par un nain (*Nanjang-iga sso-a-ollin jag-eun gong*, 1981), 423
La Province de Yangsan (*Yangsando*, 1955), 109n, 110n, 180, 181, 193-202
La Roue (1923), 65
La Saison des pluies (*Jangma*, 1979), 207, 615
La Servante (*Hanyeo*, 1960), 125, 180, 181, 191, 192, 195, 196-98, 330, 392, 393, 587, 607-13, 630, 633-38, 641
La Veille de l'indépendance (*Doglip jonya*, 1948), 90n, 91, 93-98, 103, 104, 105, 192, 193
Lady Vengeance (*Sympathy for*) (*Chinjeolhan Geumjassi*, 2005), 556
Late Autumn (*Manchu*, 1966), 341
Le Bac sans maître (*Imjaeobneun narutbae*, 1932), 53, 55, 61n
Le Bon, la Brute et le Cinglé (*Joheun nom, Napeun nom, Isanghan nom*, 2008), 627, 628, 646, 650
Le Bon, la Brute et le Truand (*Il buono, il brutto, il cattivo*, 1966), 627, 650
Le Cocher (*Mabu*, 1961), 255
Le Lauréat (*The Graduate*, 1967), 395
Le Locataire et ma mère (*Sarangbang sonnim-gwa eomeoni*, 1961), 110n, 254, 367, 368

Le Mépris (1963), 333, 334
Le Nord et le Sud (*Namgwa buk*, 1964), 237, 238n, 283
Le Pionnier (*Gaecheokja*, 1925), 56
Le Rêve (*Kkum*, 1955), 110n, 161, 163, 167, 213-15
Le Secret magnifique (*Magnificent Obsession*, 1955), 143n, 144
Le Voleur de bicyclette (*Ladri di bicicletta*, 1948), 146, 149, 157
Lee Sun-shin, le héros (*Seongwoong Lee Sun-shin*, 1962), 227
Les Amants diaboliques (*Ossessione*, 1943), 153
Les Descendants de Caïn (*Cain-eui huye*, 1968), 268, 281-96
Les Deux orphelines (*Orphans of the Storm*, 1921), 51, 52
Les Filles du pharmacien Kim (*Gimyakguk-ui tadeul*, 1963), 253-67, 367
Les Gens des bidonvilles (*Kkobangdongne salamdeul*, 1982), 423, 540
Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja (*Yeongja-ui jeonseongsidae*, 1975), 302, 386, 402, 411, 412-18, 657
Les Vampires (1915), 34
Life (*Saengmyeong*, 1958), 227

M

Madame Aema (*Aema bu-in*, 1982), 419, 423
Madame Freedom (*Jayu bu-in*, 1956), 110, 111, 112, 118-25, 126, 134-38, 159, 177, 189-90, 215, 367, 368, 540, 655, 662
Mademoiselle (*Agassi*, 2016), 557, 562-68
Memories of Murder (*Salinui Chueok*, 2003), 531, 533-41, 542, 546, 552, 556, 589, 598, 612
Memories, retour sur les lieux du crime (2017), 535
Mirage de la vie (*Imitation of Life*, 1959), 143, 144
Mist (*Angae*, 1967), 302, 341, 342, 343, 344, 345, 358-67, 374, 379-81, 431, 656, 662
Mother (*Madeo*, 2009), 588, 589-95

N

Night Journey (*Yahaeng*, 1977), 401, 402

O

Old Boy (*Oldeuboi*, 2003), 10, 434, 554-62, 625

P

Parasite (*Gisaengchung*, 2019), 9, 434, 435, 587, 588, 602-26
Peppermint Candy (*Bakha Satang*, 2000), 435, 438, 440, 441, 442, 474-83, 487, 503, 524, 533, 537, 538, 541, 552-56, 582, 658
Piagol (1955), 204-12, 284, 285, 614-15
Pollen (*Hwabun*, 1972), 302, 385, 386, 387-97, 418, 657, 662
Promesse d'amour sous la lune (*Weolhau maengseo*, 1923), 26, 29, 31
Psychose (*Psycho*, 1960), 391n, 394, 639

Pure Love (*Sun-aebo*, 1957), 112n, 118, 126, 143-44, 171-76, 180

R

Rebecca (1940), 390, 391n

Red Muffler (*Ppalgan mahura*, 1964), 227, 235-43, 252, 253, 577, 656

Retour à Séoul (2022), 464n

Rice (*Ssal*, 1963), 255, 268, 276-81, 655

Romance Papa (*Romaenseu Papa*, 1960), 157-58, 254, 645

Rome, ville ouverte (*Roma città aperta*, 1945), 146

S

Se7en (1995), 531

Seaside Village (*Gaetmaeul*, 1965), 254, 341

Shiri (*Swiri*, 1999), 11, 514, 528, 569, 571, 573, 580n

Silver Stallion (*Eunma neun oji anheunda*, 1991), 616

Snowpiercer, le Transperceneige (*Seolgunnyeolcha*, 2013), 540n, 588, 599-602, 604, 610, 613

Sorrow Even up in Heaven (*Jeo haneul-edo seulpeumi*, 1965), 268-76, 296, 655

Sous le ciel de Séoul (*Seoul-ui jibungmit*, 1961), 255

Su-il et Sun-ae (*Su-ilgwa Sun-ae*, 1926), 193, 334n

Sympathy for Mr Vengeance (*Boksuneun nau i geot*, 2002), 556

T

Taegukgi (2004), 580n

Tant qu'il y aura des hommes (*From Here to Eternity*, 1954), 140

The Age of Success (*Seong-gong sidae*, 1988), 431

The Classroom of Youth (*Cheongchun gyosil*, 1963), 254, 302, 304-12, 313, 322n, 339, 340

The Devil's Stairway (*Ma-ui gyue-dan*, 1964), 637

The Empty Dream (*Chunmong*, 1965), 295, 374-80

The Host (*Gwoemul*, 2006), 542-52, 587, 589-93, 599, 602

The Hut (*Pimag*, 1981), 423n, 424

The Marines who Never Returned (*Dora-oji anneun haebyeong*, 1963), 237, 238, 282, 614, 615

The Shadowless Pagoda (*Muyeongtap*, 1957), 110, 111, 183-86, 190

The Wanderer (*Nageune*, 1937), 81

The Wheels of a Cruel Fate (*Yeoin janhoksa moulleya moulleya*, 1984), 423n, 424

The Widow (*Mimangin*, 1955), 110n, 117n

The Wild Flower in the Battlefield (*Deulgughwaneun pi-eossneunde*, 1974), 614, 615

The Young Zerkova (*Jeolmeun neutinamu*, 1968), 637

Théorème (*Teorema*, 1968), 385, 392

Traces (*Ijeojanyeong*, 1967), 226, 227, 243-53

Tuition (*Sueopnyo*, 1940), 73-85, 89

U

Umberto D (1952), 153, 154, 157, 158

Un Chien andalou (1929), 375

Un soldat de fortune (*Punguna*, 1926), 55

Une Balle perdue (*Obaltan*, 1961), 109n, 110, 116, 125, 126, 135, 145-58, 192, 195, 254, 267, 330, 336, 641, 649, 662

V

Vertigo (1958), 137, 138, 408, 409

Village of Haze (*Angemaeul*, 1982), 423

W

Winter Woman (*Gyeo-ul yeoja*, 1977), 402, 411

Y

Yu Gwan-sun (1959), 186-89, 190, 655

Bibliographie

Cinéma

Ouvrages

- AMIEL Vincent, MOURE José, *Histoire Vagabonde du cinéma*, Paris, Vendémiaire, 2020.
- AMIEL Vincent, *Esthétique du montage* [2001], Malakoff, Armand Colin, 5^{ème} éd. 2022.
- AUMONT Jacques, *Moderne ? Comment le cinéma est devenu le plus singulier des arts*, Paris, Cahiers du Cinéma, coll. « 21e siècle », 2007.
- AUMONT Jacques, BERGALA Alain, MARIE Michel, VERNET Marc, *Esthétique du film. 125 ans de théorie et de cinéma* [2008], Paris, Armand Colin, 5^{ème} éd. 2021.
- BAECQUE Antoine De, *La Nouvelle Vague. Portrait d'une jeunesse* [1998], Paris, Flammarion, coll. « champs art », 2019.
- BAZIN André, *Qu'est-ce que le cinéma ?*, Paris, éditions du cerf, 2011.
- BISKIND Peter, *Le Nouvel Hollywood. Coppola, Lucas, Scorsese, Spielberg... La Révolution d'une génération*, Paris, Le cherche midi, 2002.
- BITTINGER Nathalie, *Il était une fois l'Amérique à l'écran*, Paris, Gallimard, coll. « Hoëbeke », 2023.
- BOURGET Jean-Loup, NACACHE Jacqueline (dir.), *Le Classicisme hollywoodien*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2009.
- BREY Iris, *Le Regard féminin. Une révolution à l'écran*, Paris, éditions de l'Olivier, coll. « Points féministe », 2020.
- COHEN Nadja (dir.), *Un Cinéma en quête de poésie*, Bruxelles, éd. les impressions nouvelles, 2021.
- CREED Barbara, *The Monstruous-Feminine. Film, Feminism, Psychoanalysis* [1993], London / New York, Routledge, 2007.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 1. L'Image-mouvement*, Paris, Minuit, 1983.
- DELEUZE Gilles, *Cinéma 2. L'Image-Temps*, Paris, Minuit, 1985.
- DUFOUR Éric, *Le Mal dans le cinéma allemand*, Paris, Armand Colin, coll. « Cinéma / Arts visuels », 2014.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Vertigo*, Paris, CNRS éditions, 2011.
- ESQUENAZI Jean-Pierre, *Le Film noir. Histoire et significations d'un genre populaire subversif* [version numérique], Paris, CNRS éditions, 2012.
- JOURNOT Marie-Thérèse, *Le Vocabulaire du cinéma*, Armand Colin, 2019.
- KIRBY Lynne, *Parallel Tracks. The Railroad and Silent Cinema*, United States of America, Duke University Press, 1997.
- KRÁL Petr, *Le Burlesque ou Morale de la tarte à la crème*, Paris, Stock, 1984.

- LAFOND Frank, *Dictionnaire du Cinéma fantastique et de science-fiction*, Paris, Vendémiaire, 2014.
- LENNE Gérard, *Le cinéma "fantastique" et ses mythologies*, Paris, éditions du cerf, 1970.
- LEUTRAT Jean-Louis, *Vie des Fantômes. Le Fantastique au cinéma*, Paris, Éditions de l'Étoile, 1995.
- LIM Bliss Cua, *Translating Time. Cinema, the Fantastic, and Temporal Critique*, Duke University Press, 2009.
- MAECK Julie, STEINLE Matthias (dir.), *L'Image d'archives. Une image en devenir*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2016.
- MARIE Michel, *La Nouvelle Vague, une école artistique* [Nathan, 1997], Paris, 4^{ème} éd. Armand Colin, coll. « focus cinéma », 2017.
- MAURY Corinne, *L'Attrait de la pluie*, Crisnée, Yellow now, 2013.
- MICHAUD Philippe-Alain, *L'Horreur comique Esthétique du slapstick*, Paris, Centre Pompidou, 2004.
- MOINE Raphaëlle, *Les Genres du cinéma* [2002], Paris, Armand Colin, 2015.
- SCHIFANO Laurence, *Le cinéma italien de 1945 à nos jours*, Paris, Armand Colin, 2022.
- SIPIERE Dominique (dir.), *Le Récit dans les séries policières. D'Hercule Poirot à Mentalist*, Paris, Armand Colin, 2018.
- TARKOVSKI Andreï, *Le Temps scellé* [1989], Paris, Philippe Rey, 2014.
- TESSÉ Jean-Philippe, *Le Burlesque*, Paris, Broché, 2007.
- THOMAS Benjamin, *Faire corps avec le monde. De l'espace cinématographique comme milieu*, Strasbourg, Circé, 2019.
- VERNET Marc, *Figures de l'absence*, Paris, Cahiers du cinéma, 1988.

Conférences, revues, dossiers et articles

- ANGELUCCI Daniela, « L'inconscient optique comme "cinépotentialité" : contingence et animisme du cinéma », *Chimères*, vol. 89, n° 2, 2016.
- BELLOÏ Livio, « La perception ferroviaire », *Décadrages*, n° 6, 2005, p. 72, <https://doi.org/10.4000/decadrages.494>, mis en ligne le 21/01/2014, consulté le 15/02/2024.
- BENHESSA Ghislain, BITTINGER Nathalie, « Le *Revenge Movie* : la loi du talion est une boîte de pandore », *La Septième Obsession*, n° 3, février-mars 2016.
- BOUVIER Mathieu, « Ce que peut (pour nous) le corps de Buster Keaton », *Vertigo*, n° 33, 2008.
- COMOLLI Jean-Louis, « Mon ennemi préféré ? », *Voir et pouvoir. L'innocence perdue : cinéma, télévision, fiction, documentaire*, Lonrai, Verdier, 2004.
- DANEY Serge, « Le Travelling de Kapo », *Persévérance*, Paris, P.O.L, 1994.
- DAUDELIN Robert, « À bout de souffle : 50 ans déjà... », *24 images*, n° 148, septembre 2010.

DELEUZE Gilles, « Anti-Œdipe et autres réflexions », Cours du 27/05/80, http://www2.univparis8.fr/deleuze/article.php?id_article=69, consulté le 04/04/2020.

FRAISSE Philippe, « Sortir du néoréalisme », *Positif*, n°629-630, juillet-août 2013.

JONASSAINT Jean, « L'expérience du groupe UKAMAU : pour un cinéma militant et populaire », *Dérives*, 1978, pp. 41-57, en ligne : <https://hal.science/hal-04045124>, consulté le 19/01/2024.

LE SERGENT Daphné, « Brume et poussière, Pour un flou atmosphérique au cinéma », in MARTIN Pascal, SOULAGES François (dir.), *Les Frontières du flou au cinéma*, Paris, L'Harmattan, 2014.

MAFUD Lucio, « Un llamado a transformar la realidad » (« Un appel à transformer la réalité »), *Pagina 12*, 25 août 2007, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/subnotas/7408-2455-2007-08-25.html>, consulté le 19/01/2024.

MASSON Alain, « D'où vient le geste ? », in AMIEL Vincent, NACACHE Jacqueline, SELLIER Geneviève, VIVIANI Jean-Laurent (dir.), *L'Acteur de cinéma : approches plurielles*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2007.

MÉLON Marc-Emmanuel, « Le voyage en train et en images. Une expérience photographique de la discontinuité et de la fragmentation », in ALBERA François, BRAUN Marta, GAUDREULT André (dir.), *Arrêt sur image et fragmentation du temps. Cinématographie, kinétographie, chronophotographie*, Actes du colloque de Montréal, Centre Jacques Cartier, Cinémathèque québécoise, Lausanne, Payot, coll. « Cinéma », 2002.

MULVEY Laura, « *Le Mépris* (Jean-Luc Godard 1963) and Its Story of Cinema: a 'Fabric of Quotations' », *Critical Quarterly*, vol. 53, 2011.

MULVEY Laura, « Visual Pleasure and Narrative Cinema », *Screen*, vol. 16, n° 3, automne 1975.

PRÉDAL René (dir.), *CinémAction*, n° 70 (*Le néoréalisme italien*), 1994.

QUARESIMA Leonardo, « Pour une histoire du cinéma sans nom », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 80, 2016, mis en ligne le 01/12/2019, <http://journals.openedition.org/1895/5235>, consulté le 08/03/2024.

TAPIA Claude, « L'érotisme au cinéma », *Connexions*, vol. 87, no. 1, 2007.

TISSERON Serge, « Contes et mythes du Cinéma contemporain », *Imaginaire inconscient*, vol. 7, n° 3, 2002.

TÖRÖK Jean-Paul, « Qu'est-ce que le *Free Cinema* ? », *Positif*, n° 49, décembre 1962.

« Le Giallo. Du sang à la une » (dossier), *L'Écran Fantastique vintage*, n° 2, juillet 2020, pp. 4-93.

Thèse de doctorat

PERRAIS Agnès, *Lyrisme et politique en cinéma : Duras, Garrel, Godard, années 1970-1980*, thèse de doctorat sous la direction de LOWY Vincent, Université de Lorraine, soutenue le 12/12/2017.

Cinemas d'Asie et de Corée

Ouvrages

- ABELMANN Nancy, MCHUGH Kathleen (dir.), *South Korean Golden Age Melodrama: Gender, Genre, and National Cinema*, Detroit, Wayne State University Press, 2005.
- AN Jinsoo, *Parameters of disavowal: Colonial representation in South Korean cinema*, Oakland, University of California Press, 2018.
- APRÀ Adriano (dir.), *Le Cinéma coréen*, Paris, éd. du Centre Pompidou, 1993.
- BERGEN Véronique, CAZIER Jean-Philippe, COPPOLA Antoine, *Lee Chang-dong*, Paris, Dis voir, 2020.
- BITTINGER Nathalie (dir.), *Les Cinémas d'Asie. Nouveaux regards*, Strasbourg, Presses Universitaires de Strasbourg, coll. « Formes cinématographiques », 2015.
- CARTER David, *East Asian Cinema* [2007], Kamera Books, réédition numérique : 2010.
- CHOI Jinhee, *The South Korean Film Renaissance. Local Hitmakers, Global Provocateurs*, Middletown, Wesleyan University Press, 2010.
- CHUNG Hye-seung, DIFFRIENT David Scott, *Movie Migrations. Transnational Genre Flows and South Korean Cinema*, New Brunswick / New Jersey / London, Rutgers University Press, 2015.
- COPPOLA Antoine, *Le Cinéma sud-coréen : du confucianisme à l'avant-garde*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 1996.
- COPPOLA Antoine, *Le Cinéma asiatique. Chine, Corée, Japon, Hong-Kong, Taiwan*, Paris, L'Harmattan, coll. « Images plurielles », 2004.
- COPPOLA Antoine, *Dictionnaire du cinéma coréen*, Paris, éditions Nouveau Monde, 2021.
- DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Colonialism & Nationalism in Asian Cinema*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1994.
- GATEWARD Frances (dir.), *Seoul Searching. Culture and Identity in Contemporary Korean Cinema*, New York, State University of New York Press, 2007.
- GOMBEAUD Adrien, *Séoul cinéma. Les Origines du nouveau cinéma coréen*, Paris, L'Harmattan, coll. « Champs visuels », 2006.
- GOMBEAUD Adrien (dir.), *Le Dictionnaire du Cinéma asiatique*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2008.
- GUERDIN Daphnée (dir.), *Images coréennes contemporaines. Résurgence et survivance du passé*, à paraître.
- JEONG Kelly Y., *Crisis of Gender and the Nation in Korean Literature and Cinema: Modernity Arrives Again*, Lexington Books, 2010.
- JIN Dal Yong, *Transnational Korean Cinema. Cultural Politics, Film Genres, and Digital Technologies*, New Brunswick / Camden / Newark / New Jersey / London, Rutgers University Press, 2020.

- JOO Jin-sook, KWAK Han-ju, MIN Eung-jun, *Korean Film. History, Resistance, and Democratic Imagination*, Westport, Praeger, 2003.
- KANG Chang-il, *Les Débuts du cinéma coréen*, Paris, éd. Ocrée, 2020.
- KIM Chung-kang (dir.), *ReFocus: The Films of Kim Ki-young*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2023.
- KIM Dong-hoon, *Eclipsed Cinema. The Film Culture of Colonial Korea*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2017.
- KIM Kyung-hyun, *The Remasculinization of Korean Cinema*, Durham / London, Duke University Press, 2004.
- KIM Kyung-hyun, *Virtual Hallyu. Korean Cinema of the Global Era*, Durham / London, Duke University Press, 2011.
- KLEIN Christina, *Cold War Cosmopolitanism: Period Style in 1950s Korean Cinema*, 1st ed., University of California Press, 2020, p. 18, *JSTOR*, <http://www.jstor.org/stable/j.ctv1f8851b>, consulté le 13/09/2022.
- LEE Hyangjin, *Contemporary Korean Cinema. Identity, Culture, Politics*, Manchester, Manchester University Press, 2000.
- LEE Sangjoon (dir.), *Rediscovering Korean Cinema*, Etats-Unis, University of Michigan Press, 2019.
- LEE Young-il, *The History of Korean Cinema. Main Current of Korean Cinema*, Seoul, Motion Picture Promotion Corporation, 1988.
- MARTIN Daniel, PEIRSE Alison (dir.), *Korean Horror Cinema*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2013.
- MEIRESONNE Bastian, *Hallyuwood. Le Cinéma coréen*, Vanves, E/P/A, 2023.
- MESNILDOT Stéphane du, *Memories of Murder l'enquête*, Paris, La Rabbia, 2018.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinemas d'Asie. Hongkong, Corée du Sud, Japon, Taïwan, analyse géopolitique*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2013.
- MONVOISIN Frédéric, *Cinemas d'Asie, d'hier et d'aujourd'hui. Japon, Corée du Sud, Taïwan, Chine et Hongkong*, Paris, Armand Colin, coll. « focus cinéma », 2015.
- PAQUET Darcy, *New Korean Cinema. Breaking the Waves*, New York, Wallflower Press, coll. "short cuts", 2009.
- RAYNS Tony, *Jang Sun-woo*, Séoul, Korean Film Council, coll. "Korean Film Directors", 2007.
- SHIM Ae-gyung, YECIES Brian, *Korea's Occupied Cinemas, 1893-1948*, New York / London, Routledge, 2011.
- SHIM Ae-gyung, YECIES Brian, *The Changing Face of Korean Cinema : 1960 to 2015*, New York / London, Routledge, 2016.
- SHIN Chi-yun, STRINGER Julian (dir.), *New Korean Cinema*, New York, New York University Press, 2005.

Articles, conférences et revues

- AN Ji-yoon, "The Korean mother in contemporary thriller films: a Monster or just modern?", *Journal of Japanese & Korean Cinema*, vol. 11, n° 2, DOI: 10.1080/17564905.2019.1661655, sept. 2019.
- BACCARA Robert, « *Old Boy*, le vieux garçon parfumé à la dynamite », *Synopsis*, n° 33, septembre-octobre 2004.
- CHA Ye-jin, « Les Acteurs pionniers du cinéma coréen », *Revue Culture coréenne*, n° 103, automne-hiver 2021.
- CHOE Youngmin, "Postmemory DMZ in South Korean Cinema, 1999-2003", *The Journal of Korean Studies (1979-)*, vol. 18, n° 2, 2013, pp. 315-336.
- CHOI Hyun-jung, « Analyse d'une séquence clé. Naissance d'un monstre à deux têtes », *L'Avant-scène cinéma*, n° 665 : *Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong, septembre 2019.
- CHOI Min-young, "Real-life heroes of 'A Taxi Driver' pass away without having reunited", *The Hankyoreh*, 19/10/2019, https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_national/844517, consulté le 30/01/2024.
- CIMENT Michel et NIOGRET Hubert, « Entretien avec Lee Chang-dong. La réalité visible et la réalité invisible », *Positif*, n° 691, septembre 2018.
- CODELLI Lorenzo, NIOGRET Hubert, « Entretiens avec Bong Joon-ho », *Positif*, n° 549, novembre 2006, p. 19.
- COPPOLA Antoine, « Stéréotype des femmes dans les films sud-coréens et nord-coréens », *Sociétés*, n° 115, janvier 2012.
- COPPOLA Antoine, « Contre-portrait du cinéma coréen », *Mad Movies*, Hors-série n° 3 : *Cinemas d'Asie*, nov. 2003.
- COPPOLA Antoine, « Le cinéma coréen : arme de destruction massive ? », *Les Temps Modernes*, Paris, Gallimard, n° 654, mars 2009.
- COURMONT Barthélémy, Kim Eo-jin, « Le *Soft power* coréen à l'assaut du monde », *Monde chinois*, n° 34, 2013.
- DALIO-BUL Michal, "The Formation of 'Youth' as a Social Category in Pre-1970s Japan: A Forgotten Chapter of Japanese Postwar Youth Countercultures", *Social Science Japan Journal*, 2014, vol. 17, n° 1.
- DANIELLOU Simon, « Historical films about the Korean Empire », *1895. Mille huit cent quatre-vingt-quinze*, n° 69, 2013, p. 2, mis en ligne le 1^{er} juin 2016, 2022, <http://journals.openedition.org/1895/4651>, consulté le 29 octobre.
- DANIELLOU Simon, « Symétrie du destin et de la mise en scène du film », *L'Avant-scène cinéma*, n° 665 (*Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong), septembre 2019.
- DENIS Sébastien, « Portrait d'un antihéros », *L'Avant-scène cinéma*, n° 665 (*Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong), septembre 2019.

DIFFRIENT David Scott, “‘Military Enlightenment’ for the Masses: Genre and Cultural Intermixing in South Korea’s Golden Age War Films”, *Cinema Journal*, vol. 45, n°1, 2005, p. 27, <http://www.jstor.org/stable/3661078>, consulté le 01/01/2023.

DOHERTY Thomas, “Creating a National Cinema : The South Korean Experience”, *Asian Survey*, University of California Press, vol. 24, n° 8, août 1984, p. 842, <https://www.jstor.org/stable/2644427>, consulté le 31/12/2022.

ĐUROVLČOVÁ Nataša, STEWART Garrett, “Amnesias of Murder: *Mother*”, *Film Quarterly*, vol. 64, n° 2, 2010.

Éclipses, n° 68 : Bong Joon-ho. *Des chimères et des hommes*, 2021.

FERRARI Jean-Christophe, « *Memories of Murder*. L’autre côté d’un souvenir obscur », *Positif*, n° 520, juin 2004, p. 34.

GATTO Robin, « Bong Joon-ho : à la recherche du jamais vu », *L’Écran Fantastique*, n° 270, novembre 2006, p. 30.

GERMAIN Gwenaél, Entretien : « Corée : *A Taxi Driver* de Jang Hoon, *buddy movie* sur le soulèvement de Gwangju », *Asialyst*, 21/11/2017, <https://asialyst.com/fr/2017/11/21/coree-a-taxi-driver-jang-hoon-buddy-movie-soulevement-gwangju/>, consulté le 25/01/2024.

GOMBEAUD Adrien, « Vingt ans de cinéma coréen », *Revue Tangun*, <https://www.revetangun.com/post/vingt-ans-de-cinema-coreen>, mis en ligne le 29/03/2002, consulté le 10/10/2021.

GOMBEAUD Adrien, « Le Cinéma sur un fil », *Positif*, n° 513, novembre 2003.

GOMBEAUD Adrien, « Aux frontières du merveilleux », *Positif*, n° 513, novembre 2003.

GOMBEAUD Adrien, « *The Host* : un film à quatre queues », *Positif*, n° 549, novembre 2006.

GOMBEAUD Adrien, « Entretien avec Kim Jee-woon », *Positif*, n° 605-606, juillet-août 2011.

GOMBEAUD Adrien, « Les Larmes du cinéma coréen », *Forum des images*, https://www.forumdesimages.fr/app_beta.php/les-programmes/toutes-les-rencontres/cours-de-cinema-les-larmes-du-cinema-coreen-par-vincent-malaua, mis en ligne le 16 octobre 2015, consulté le 10/10/2021.

GOMBEAUD Adrien, TESSON Charles, « CORÉE - Cinéma », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/coree-cinema/>, consulté le 19/04/2022.

GUERDIN Daphnée, « Mémoire et images nomades de Jang Sun-woo, sur les traces de Gwangju », in BITTINGER Nathalie, JOLLY Geneviève, MICHEL Pierre (dir.), *Cahiers recherche*, n° 34 (*Portraits de l’artiste en nomade*, vol. 2), Strasbourg, ACCRA, 2023.

HARTZELL Adam, “*A Seaside Village* (1965)”, in PAQUET Darcy, *Koreanfilm.org*, <https://koreanfilm.org/kfilm60s.html#seasidevil>, consulté le 06/02/2023.

HSU Hsuan L., “*The Host*”—*geopolitics of outbreak and dangers of biosecurity*, <https://www.ejumpcut.org/archive/jc51.2009/Host/>, consulté le 03/03/2024.

JAUDON Raphaël, “Spectres of insurrection in Bong Joon-ho’s cinema”, in MARTINEZ Mario-Paul, MATEU Fran (dir.), *Melted Reality. New proposals from the Fantastic Aesthetics*,

Association of Development and Dissemination of the Fantastic Gender “Black Unicorn”, 2020.

JOUNEL Sébastien, « Le Mythe du surhomme dans *Old Boy* de Park Chan-wook », in BOATTO Sébastien, FICAMOS Bertrand (dir.), *Écran et écriture mythique*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, coll. « Les Cahiers d’Artes », n° 5, p. 32.

KIL Sonia, “Korea Hails A *Taxi Driver* for Oscar Race”, *Variety*, 04/09/2017, <https://variety.com/2017/film/asia/korea-selects-a-taxi-driver-for-oscar-race-1202546725/>, consulté le 30/01/2024.

KIM Carolyn Hyung-kyung, “Building the Korean Film Industry’s Competitiveness: Abolish the Screen Quota and Subsidize the Film Industry”, *Washington International Law Journal*, vol. 9, n° 2, janvier 2000.

KIM Molly Hyo, “Genre Conventions of South Korean Hostess Films (1974–1982): Prostitutes and The Discourse of Female Sacrifice”, *Acta Koreana*, vol. 17, no. 1, 2014.

KIM Molly H., “History in Cinema Review”, *International Journal of Korean History*, vol. 24, n° 2, mis en ligne le 31/08/2019, <https://ijkh.khistory.org/journal/view.php?doi=10.22372/ijkh.2019.24.2.251>, consulté le 05/10/2023.

KIM Myoung-shin, LEE Woo-young, “Inter-Korean Integration Mirrored in Division Films: Changing Collective Emotion in South Korea toward Inter-Korean Integration”, *North Korean Review*, vol. 13, n° 2, 2017, pp. 24-47.

KIM Sung-tae, « *Peppermint Candy*, Lee Chang-dong et l’histoire sud-coréenne », *L’Avant-scène cinéma*, n° 665 : *Peppermint Candy*, un film de Lee Chang-dong, septembre 2019.

KLEIN Christina, “Why American Studies Needs to Think about Korean Cinema, or, Transnational Genres in the Films of Bong Joon-ho”, *American Quarterly*, n° 60, 2008.

KUMAR Nilesh, “Prostitute: Female Sacrifice in South Korean ‘Hostess’ Cinema (1974-1982)”, *NovAsia*, 2022, <https://novasiagnosis.com/prostitute-female-sacrifice-in-south-korean-hostess-cinema-1974-1982/>, consulté le 13/10/2023.

LANKOV Andrei, “Dictating Sex”, *Korea Times*, 13 Décembre 2007, <https://www.koreatimes.co.kr/www/common/printpreview.asp?categoryCode=165&newsIdx=15479>, consulté le 01/12/2023.

LEE Chan-woong, « *Peppermint Candy* et les événements de Gwangju en 1980 », *Revue Française d’Histoire des Idées politiques*, n°39, 2014.

LEE Claire, “The Presidential Politics of Film”, *The Korea Herald*, 28/11/2012, <https://web.archive.org/web/20201021111153/http://nwww.koreaherald.com/view.php?ud=20121128000955>, consulté le 28/01/2024.

LEE Hye-ji, “Han Hye-jin, Jin Goo’s ‘26 Years’ kickstarts with social funding”, *IOAsia*, 26/07/2012, <https://www.asiae.co.kr/news/view.htm?sec=ent5&idxno=2012072619352787390>, consulté le 22/01/2024.

LEHMANN Olivier, « Lady Vengeance », *Kumite*, n° 26, novembre 2005.

MARTIN Daniel, “South Korean Cinema’s Postwar Pain: Gender and National Division in Korean War Films from the 1950s to the 2000s”, *The Journal of Korean Studies (1979-)*, vol. 19, n° 1, 2014, pp. 93-114.

- MASSON Alain, « *Burning* : La vérité de l'absence », *Positif*, n° 691, septembre 2018.
- MASSON Alex, « Interview Kim Jee-woon. Le Sens de la vie », *Asiapulp*, n° 2, juin-juillet 2006.
- MASSON Alex, « *The Host*, interview Bong Joon-ho. Peau d'homme, Cœur de bête », *Asiapulp*, n° 4, décembre 2006 – janvier 2007.
- MEIRESONNE Bastian, « Les grands Réalisateur·s coréens », *Revue Culture coréenne*, n° 103, automne-hiver 2021.
- MESNILDOT Stéphane du, « *Parasite* de Bong Joon-ho. Dans la prison de verre », *Cahiers du Cinéma*, n° 755, mai 2019.
- MESNILDOT Stéphane du, « Fantômes de la société coréenne. Entretien avec Bong Joon-ho », *Cahiers du Cinéma*, n° 756, juin 2019.
- MOLTKE Johannes von, “Sympathy for the Devil: Cinema, History, and the Politics of Emotion”, *New German Critique*, automne 2007, <https://www.jstor.org/stable/27669207>, consulté le 26/12/2023.
- MOON So-jeong, “Hanguk gajok byeondongui yeoksajeok maengrakeseo sangsanganhan <madeo> ui gajok yongmang”, (Rethinking <Mother> in the Historical Context of the Korean Family), *Yeojeonghak yeongu*, vol. 20, n° 1.
- MORRIS Mark, “Spectacle and Sorrow: The Korean War Film”, in MARTIN Daniel, MORRIS Mark (dir.), *Discovering Korean Cinema*, London, The Korean Cultural Centre UK, 2010.
- NIOGRET Hubert, « Entretien avec Lee Chang-dong », *Positif*, n° 493, mars 2002.
- NIOGRET Hubert, « *La Servante*. Une atmosphère irrespirable », *Positif*, n° 617-618, juillet-août 2012.
- PAQUET Darcy, « Pollen », *KoreanFilm.org*, <https://www.koreanfilm.org/kfilm70s.html>, consulté le 12/10/2023.
- PARK Ju-hyun, “Reading Colonialism in *Parasite*”, *Tropics of Meta: Historiography for the Masses*, 02/17/2020, <https://tropicsofmeta.com/2020/02/17/reading-colonialism-in-parasite/>, consulté le 02/11/2023.
- ROUYER Philippe, « Dévoiler progressivement ce qui est caché. Entretien avec Bong Joon-ho », *Positif*, n° 701-702, juillet-août 2019.
- SAKHO Sidy, « Entretien avec Antoine Coppola », *Il était une fois le cinéma*, 22 juillet 2008, <https://www.iletaitunefoislecinema.com/cinema-coreen-entretien-avec-antoine-coppola/>, consulté le 04/10/2022.
- SELB Charlotte, « *Mademoiselle* », in BARON Elijah, *et al.*, « 40 adaptations » *24 images*, n° 189, décembre 2018.
- SERMET Tessa, « Le Transperceneige et Snowpiercer : figuration, sas et espaces de transit(ion) », *ReS Futuræ. Revue d'études sur la science-fiction*, n°14, Novembre 2019.
- SHIM David, “Cinematic Representation of the Gwangju Uprising: Visualising the ‘New’ South Korea in *A Taxi Driver*”, *Asian Studies Review*, vol. 45, n°3, 2020.

SONG Ho-jin, "Small budget films making big impressions", *The Hankyoreh*, posté le 04/12/2012, modifié le 19/10/2019, https://english.hani.co.kr/arti/english_edition/e_entertainment/563723.html, consulté le 22/01/2024.

SUNG Dong-ho, in KIM Ryo-sil (dir.), *Empire et Colonie : images projetées*, Samin, 2006.

TESSÉ Jean-Philippe, « *The Host* de Bong Joon-ho. L'usage du monstre », *Cahiers du Cinéma*, n° 617, novembre 2006.

TRICHET Yohan, « Une figure de l'idiot criminel. Crimes sans châtement dans *Mother* de Joon-ho Bong », *Cliniques méditerranéennes*, vol. 91, n° 1, 2015.

YI We Jung, "The Pleasure of Mourning", *Journal of Cinema and Media Studies*, vol. 58, n° 1, 2018, pp. 118-140.

Dossiers et divers

« Le Cinéma coréen » (dossier), *Positif*, n° 513, nov. 2003, pp. 86-103.

« Corée du sud » (dossier), *Mad Movies*, Hors-série n° 3 (*Cinemas d'Asie*), nov. 2003, pp. 68-85.

« Hong Sang-soo » (dossier), *Cahiers du Cinéma*, n° 682, 2012, pp. 6-37.

« *Memories of Murder*. L'autre côté d'un souvenir obscur », *Positif*, n° 520, juin 2004, pp. 33-34.

Jokers Films (Dossier de Presse du film *Ça tourne à Séoul !*), https://www.thejokersfilms.com/_files/ugd/33a7fd_ef53b806be6245b497a8b966dd286872.pdf, consulté le 21/03/2024.

"Fun Facts about Korean Cinema: What was the first Korean movie in color?", *Korean Film Archive*, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005061, consulté le 03/01/2023.

"Fun Facts about Korean Cinema: What is Korea's first cinemascope movie?", *Korean Film Archive*, https://eng.koreafilm.or.kr/kmdb/trivia/funfacts/BC_0000005066, consulté le 03/01/2023.

Thèses de doctorat

HONG Sora, *La Génération des centres culturels (Munhwawon sedae) et la nouvelle vague du cinéma sud-coréen des années 1980-1990*, thèse de doctorat sous la direction de DELISSEN Alain, Paris, E.H.E.S.S., soutenue le 13/12/2019.

MOON Jae-cheol, *La Mémoire cinématographique et l'identité culturelle : focalisation sur la post-nouvelle vague coréenne (영화적 기억과 문화적 정체성에 대한 연구: 포스트 코리안 뉴웨이브를 중심으로)*, thèse de doctorat sous la direction de JOO Jin-sook, Université de Chung-ang, Séoul, 2002.

Mémoire de Master 2

GUERDIN Daphnée, *La Trilogie de la vengeance de Park Chan-wook : l'identité coréenne au prisme des représentations cinématographiques*, Mémoire de Master sous la direction de BITTINGER Nathalie, Université de Strasbourg, soutenu en avril 2017.

Ouvrage et articles sur les arts d'Asie

CAHILL James, “Some Thoughts on the History and Post-History of Chinese Painting”, *Archives of Asian Art*, n°55 2005, p. 23, <http://www.jstor.org/stable/20111325>, consulté le 24/08/2023.

FUJII Jinshi, “Yanagita Kunio and the Culture Film: Discovering Everydayness and Creating/Imagining a National Community, 1935–1945”, *Arts*, vol. 9, n° 54, 2020 <https://doi.org/10.3390/arts9020054>, consulté le 16/04/2024.

GEROW Aaron, “Bunka Eiga Kenkyu, Prewar Japanese Documentary, and Film Theory”, *Tangemania. Aaron Gerow's Japanese Film Page*, <http://www.aarongerow.com/news/bunka-eiga-kenkyu-prewar.html>, mis en ligne le 27/02/2022, consulté le 16/04/2024.

HYLAND Alice R. M., “Chinese Paintings in Texas Museum Collections”, *Ars Orientalis*, n°25, 1995, pp. 149–59, <http://www.jstor.org/stable/4629494>, consulté le 24/08/2023.

LU Alvin, “Horror Japanese-Style: Alvin Lu on *Ring* and Its Proliferating Mutations”, *Film Comment*, vol. 38, n° 1, 2002, p. 38, <http://www.jstor.org/stable/43754787>, consulté le 26/03/2024.

PARK Mikyung, “Korean Shaman Rituals Revisited: The Case of Chindo Ssikkim-Kut (Cleansing Rituals)”, *Ethnomusicology*, 47, n° 3, 2003, p. 359, <https://doi.org/10.2307/3113939>, consulté le 15/01/2024.

PARK J. P., “The Anxiety of Influence: (Mis)Reading Chinese Art in Late Chosŏn Korea (1700-1850)”, *The Art Bulletin* 97, n° 3, 2015, p. 304, <http://www.jstor.org/stable/43947742>, consulté le 06/01/2023.

SHERIF Ann, *Japan's Cold War: Media, Literature, and the Law*, New York, Columbia University Press, 2009.

STEINBERG Marc, *Pacific Affairs*, vol. 86, n° 4, 2013, p. 926, <http://www.jstor.org/stable/43590796>, consulté le 26/03/2024.

VIZZARD William R., “Taiyōzoku: A Youth Problem in Japan”, *Sociologus*, vol. 9, n° 2, 1959.

WORKMAN Travis, “Narrating and Aestheticizing Liberation in *Hurrah! For Freedom and My Home Village*”, *The Review of Korean Studies*, vol. 18, n° 1, juin 2015.

Le mélodrame

Ouvrages

ANDRIN Muriel, GAILLY Anne, NASTA Dominique (dir.), *Le Mélodrame filmique revisité / Revisiting Film Melodrama*, n° 5 : « Repenser le cinéma / Rethinking Cinema », Bruxelles, P.I.E., Peter Lang, 2014.

BOURGET Jean-Loup, *Le Mélodrame hollywoodien*, Paris, Stock, 1985.

BROOKS Peter, *L'Imagination mélodramatique. Balzac, Henry James, le mélodrame et le mode de l'excès* [1976], trad. Emmanuel Saussier, Myriam Faten Sfar, Paris, Classiques Garnier, 2010.

CAVELL Stanley, *La Protestation des larmes. Le Mélodrame de la femme inconnue* [*Contesting Tears*, Columbia University Press, 1996], trad. Pauline Soulat, Mercuès, Capricci, 2012.

DISSANAYAKE Wimal (dir.), *Melodrama and Asian Cinema*, New York, Cambridge University Press, 1993.

FIX Florence, *Le Mélodrame : la tentation des larmes*, Paris, Klincksieck, 2011.

HEILMAN Robert Bechtold, *Tragedy and Melodrama: Versions of Experience*, Seattle / London, University of Washington Press, 1968.

PRZYBOŚ Julia, *L'Entreprise mélodramatique*, Paris, Librairie José Corti, 1987.

THOMASSEAU Jean-Marie, *Le Mélodrame*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 1984.

ZAMOUR Françoise, *Le Mélodrame dans le cinéma contemporain. Une fabrique de peuples*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Le Spectaculaire », 2016.

Articles, compte rendus et chapitres

NODIER Charles, Introduction au *Théâtre choisi* de PIXÉRÉCOURT René-Charles Guilbert de, Paris, Tresse, 1841-1843.

UBERSFELD Anne, « Mélodrame », *Encyclopædia Universalis*, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/melodrame/>, consulté le 15/05/2023.

VAILLANT Alain, « Comptes rendus », *Romantisme*, vol. 155, n° 1, 2012.

WILLIAMS Linda, « Film Bodies: Gender, Genre, and Excess », *Film Quarterly*, vol. 44, n° 4, summer 1991.

WILLIAMS Linda, « Melodrama Revised », in Browne Nick (dir.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History*, Berkeley, University of California Press, 1998, pp. 42-62.

Ouvrages et articles sur la rhétorique, l'excès et les affects

ARISTOTE, *Poétique*, trad. Michel Magnien, Paris, Le Livre de poche, coll. « Classiques », 1990.

BERNARD Mathilde, GEFEN Alexandre, TALON-HUGON Carole (dir.), *Arts et émotions*, Paris, Armand Colin, 2016.

BOUCHARDON Marianne, BRUSCHI Filippo, DUVILLIER Marc, FAIVRE-ZELLNER Catherine, « L'œuvre d'art totale, Dujardin, Claudel, Maeterlinck, Curel... », *Études théâtrales*, n° 38-39, janvier-février 2007.

BRETON Philippe, *La Parole manipulée* [version numérique], Lisieux, La Découverte, 2020.

VIKTOROVITCH Clément, *Le Pouvoir rhétorique. Apprendre à convaincre et à décrypter les discours*, Paris, Seuil, 2021.

VUILLEMIN Jean-Claude, « *Theatrum mundi* : désenchantement et appropriation », *Poétique*, n° 158, Paris, Le Seuil, avril 2009, p. 176, <https://www.cairn.info/revue-poetique-2009-2-page-173.htm>, consulté le 27/12/2023.

Intertextualité et transferts culturels

Ouvrages

- BAYARD Pierre, *Le Plagiat par anticipation* [version numérique], Paris, Minuit, 2012.
- BITTINGER Nathalie, JOLLY Geneviève, MICHEL Pierre (dir.), *Cahiers recherche*, n° 35 (*Tisser les mémoires aux fils de l'intertextualité*), Strasbourg, ACCRA, mai 2024.
- EIGELDINGER Marc, *Mythologie et Intertextualité*, Genève, Slatkine, 1987.
- ELSAESSER Thomas, *New German Cinema: A History*, Hampshire, British Film Institute, 1989.
- ELSAESSER Thomas, *Weimar Cinema and After. Germany's Historical Imaginary*, London-New York, Routledge, 2000.
- ELSAESSER Thomas, *European Cinema: Face to Face with Hollywood*, Amsterdam, Amsterdam University Press, 2005.
- ESPAGNE Michel, *Les Transferts culturels franco-allemands*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.
- GENETTE Gérard, *Palimpsestes. La Littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- LIONNET Françoise, SHIH Shu-mei, *Minor Transnationalism*, Durham / New York, Duke University Press, 2005.
- MAINGUENEAU Dominique, *Initiation aux méthodes de l'analyse du discours*, Paris, Hachette, 1976.
- RABAU Sophie, *L'Intertextualité* [2002], Paris, Flammarion, coll. « Corpus », 2020.
- SORIN Cécile, *Pratiques de la parodie et du pastiche au cinéma*, Paris, L'Harmattan, coll. « champs visuels », 2010.

Articles

- BARTHES Roland, « Texte (théorie du) », *Encyclopaedia Universalis* (1973).
- BARTHES Roland, « La Mort de l'auteur », *Le Bruissement de la langue*, Paris, Seuil, 1984, pp. 63-69.
- BERRY Chris, "What is transnational cinema? Thinking from the Chinese situation", *Transnational Cinemas*, 2010, vol. 1, n° 2, pp. 111-127.
- BERRY Chris, "Transnational Culture in East Asia and the Logic of Assemblage", *Asian Journal of Science*, n° 41, 2013, pp. 453-470.
- CHARITONIDOU Marianna, « Réinventer la posture historique : les débats théoriques à propos de la comparaison et des transferts », *Espaces et sociétés*, vol. 167, n° 4, 2016.
- CHO Michelle, Genre, "Translation, and Transnational Cinema: Kim Jee-woon's 'The Good, the Bad, the Weird'", *Cinema Journal*, vol. 54, n° 3, spring 2015.
- CHOI Jung Bong, "National Cinema: an Anachronist Delirium?", *The Journal of Korean Studies*, Automne 2011, vol. 16, n° 2, pp. 173-191.

ESPAGNE Michel, Werner Michael, « La Construction d'une référence culturelle allemande en France : Genèse et histoire (1750-1914) », *Annales ESC*, n° 4, juillet-août 1987.

FOUCAULT Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » [1969], *Dits et écrits*, vol. I, Paris, Quarto Gallimard, 2001.

HIGSON Andrew, "The Concept of National Cinema", *Screen*, n° 30, 1989, pp. 36-46.

HIRSCHI Stéphane, « L'empreinte des emprunts chez Gainsbourg », *Balises le magazine de la BPI*, mis en ligne le 06/02/2023, <https://balises.bpi.fr/emprunts-gainsbourg/>, consulté le 25/03/2024.

JOYEUX-PRUNEL Béatrice, « Les Transferts culturels. Un discours de la méthode », *Hypothèses*, vol. 6, n° 1, 2003.

KRISTEVA Julia, « Le mot, le dialogue, le roman », *Sémiotikè, Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969.

LIMET Yun-sun, "Entre-temps, intertextualité et critique", *Cahiers de narratologie*, n° 13 (Nouvelles Approches de l'intertextualité), 2006, <http://journals.openedition.org/narratologie/349>, consulté le 26/04/2024.

MARTRIN-DONOS François de, « Le recyclage gainsbourgien », *Medium*, mis en ligne le 04/04/2016, https://medium.com/@francois_dmd/le-recyclage-gainsbourgien-f704ed2dba78, consulté le 25/03/2024.

PARK So-young, "Transnational Adoption, *Hallyu*, and the Politics of Korean Popular Culture", *Biography*, vol. 33, n° 1 (*Personal narrative & Political Discourse*), 2010.

POIAREZ Etienne, « Sur les approches théoriques de la mémoire au cinéma : recyclage et réécriture des images », *Journée des doctorants*, 6 et 7 mai 2021, Strasbourg, France, hal-03343104.

PÓR Katalin, « Transferts culturels, approches transnationales, paradigmes nationaux : la problématique des circulations transnationales au cinéma », *1895*, n° 94, février 2021.

Imaginaires socio-historiques

Ouvrages

ALEXANDER Jeffrey C., *Trauma: A Social Theory*, Cambridge-Malden, Polity, 2012.

ANDERSON Benedict, *L'Imaginaire national. Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme* [1983], Paris, La Découverte poche, 2006.

ARNOLDY Edouard, *Fissures. Théorie critique du film et de l'histoire du cinéma d'après Siegfried Kracauer*, Paris, Mimésis, 2018.

AUGÉ Marc, *Les Formes de l'oubli* [1998], Paris, éd. Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque », 2001.

BAECQUE Antoine de, DELAGE Christian (dir.), *De l'Histoire au cinéma* [1998], Paris, Complexe, 2008.

BARTHES Roland, *La Chambre claire. Note sur la photographie* (1980), Paris, Gallimard Seuil, 2000

- BARTHES Roland, *Mythologies* [Seuil, 1957], Paris, Points, 2012.
- BENJAMIN Walter, « Sur le concept d'histoire » (1940), in LÖWY Michael, *Walter Benjamin, avertissement d'incendie. Une lecture des thèses "Sur le concept d'histoire"* [version numérique], éditions de l'éclat, 2014.
- BOYM Svetlana, *The Future of Nostalgia* [version numérique], New York, Basic Books, 2001.
- BYRD Jodi A., *The Transit of Empire. Indigenous Critiques of Colonialism*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, 2011.
- DERRIDA Jacques, *Poétique et politique du témoignage*, Paris, L'Herne, 2005.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Peuples exposés, peuples figurants*, Paris, Minuit, 2012.
- DIDI-HUBERMAN Georges, *Survivance des lucioles*, Paris, Minuit, 2015.
- DOSSE François, « Michel de Certeau et l'écriture de l'histoire », *Vingtième siècle. Revue d'histoire*, n°78, Février 2003.
- FRODON Jean-Michel, *La Projection nationale. Cinéma et nation*, Paris, Odile Jacob, 1998.
- GLISSANT Édouard, *Le Discours antillais*, Paris, Seuil, 1981.
- HALBWACHS Maurice, *La Mémoire collective*, Paris, Albin Michel, 1997.
- JAPPE Anselm, *La Société autophage. Capitalisme, démesure et autodestruction*, Paris, La Découverte, 2021.
- KRACAUER Siegfried, *De Caligari à Hitler. Une histoire psychologique du cinéma allemand* [1947], Paris, Klincksieck, 2019.
- RANCIÈRE Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RENARD Jean-Bruno, *Rumeurs et légendes urbaines* [2006, version numérique] Montpellier III, Presses Universitaires de France, coll. « Que sais-je ? », 2014.
- RICŒUR Paul, *La Mémoire, l'Histoire, l'Oubli*, Paris, Seuil, 2000.
- THIELLEMENT Pacôme, *Infernet*, Massot Éditions, 2023.
- VIRILIO Paul, *L'Horizon négatif. Essai de dromoscopie*, Paris, éd. Galilée, coll « débats », 1984.

Articles

- FERRO Marc, « Le film, une contre-analyse de la société ? », *Annales E.S.C.*, 1973 repris dans *Cinéma et Histoire*, Paris, Gallimard, 1993.
- GIRARD Mathilde, « Le cinéma, la mémoire sous la main », *Chimères*, n° 66-67, Janvier 2008.
- GREGORIO FINS Adelaïde, « L'exil intime qui nous fonde. Le langage humain qui rend possible l'identité narrative et littéraire », *Carnets. Revue française de l'APEF*, n° 10, deuxième série, 2017.

HIRSCH Marianne, "Mourning and Postmemory", *Family Frames: Photography, Narrative, and Postmemory*, Cambridge, Harvard Press University, 1997.

LE BRETON David, « Rires et malentendus », *Hermès, La Revue*, vol. 84, n° 2, 2019.

MARTIN Jean-Clément, « Le Sang impur de la Révolution », in FARGE Arlette (dir.), *Affaires de sang*, Paris, éditions Imago, 1986, p. 121.

PASOLINI Pier Paolo, « L'article des lucioles » [1976, trad. P. Guilhon], *Écrits corsaires*, Paris, Flammarion, 2005.

ROUCHDI Jaouad, "La culture de la résistance entre sens et conscience dans "Les lieux de la culture" d'Homi Bhabha », *Dalhousie French Studies*, vol. 110, numéro spécial (*Du colonial et du postcolonial en littérature française et francophone*), été 2016.

THIESSE Anne-Marie, « Des fictions créatrices : les identités nationales », *Romantisme*, 2000, n° 110 (*De la représentation, histoire et littérature*).

VIALLES Noëllie, « L'âme de la chair : le sang des abattoirs », in FARGE Arlette (dir.), *Affaires de sang*, Paris, éditions Imago, 1986, p. 153.

Ouvrages, articles et revues sur les spectres, traumatismes et autres refoulés

ABRAHAM Nicolas, RAND Nicholas, "Notes on the Phantom: A Complement to Freud's Metapsychology", *Critical Inquiry*, vol. 13, n° 2, 1987, pp. 287–92.

AÏDAN Thomas, « Deuil », *La Septième obsession*, n° 2 (*Deuil et mélancolie*), décembre-janvier 2015/16, p. 3.

ATTIÉ Joseph, in *Deux notes sur le traumatisme*, <https://www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/>, consulté le 21/02/2020.

AUBERT Laurent, « Chamanisme, possession et musique : quelques réflexions préliminaires », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 19, 2006.

BONNET Gérard, « La Vengeance originaire », *Sigila*, n° 48 (*Vengeance*), automne-hiver 2021.

FREUD Sigmund, « Deuil et Mélancolie. Extrait de *Métapsychologie* », *Sociétés*, n°4, vol. 86, 2004.

FREUD Sigmund, « Remémoration, répétition et perlaboration », *Libres cahiers pour la psychanalyse*, n° 1, 2004.

GUERDIN Daphnée, ZARA Simon (dir.), *Archifictions*, n° 2 (Spectres), printemps 2024, en ligne : <https://culturesvisuelles.org/revue-archifictions/spectres>, consulté le 16/01/2024.

GUILBERT Thérèse, « La poétique fantastique du rêve », *Ligéïa*, n° 1, 2014.

GUIOMAR Michel, *Principes d'une esthétique de la Mort*, Paris, José Corti, coll. « Le livre de poche », 1993.

IEVEN Emilie, « L'errance, un mouvement à potentiel utopique. Etude de trois romans de Jean Echenoz », *Carnets. Revue électronique d'études françaises de l'APEF*, n° 10, 2017.

JULLIEN Bénédicte, in *Deux notes sur le traumatisme*, <https://www.causefreudienne.net/deux-notes-sur-le-traumatisme/>, consulté le 21/02/2020.

LAPLANCHE Jean, PONTALIS Jean-Bertrand, *Vocabulaire de la psychanalyse* [1967], Paris, Presses Universitaires de France, 2016.

PAGÈS Claire, « Freud, la répétition et les figures de la hantise pulsionnelle. Pour une pensée psychanalytique de la hantise », *Conserveries mémorielles. Revue transdisciplinaire*, n°18 (*Revenances et hantises*), 2016.

PEEREN Esther, PILAR Blanco María del (dir.), *The Spectralities Reader: Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, London / New York, Bloomsbury Publishing, 2013.

PROKHORIS Sabine, « Déplier le rêve », *Revue européenne des sciences sociales*, février 2000.

TORBAY Abbas, YANAT Hania, « Se venger, de la Grèce antique à la Kabylie d'aujourd'hui », *Sigila*, n° 48 (Vengeance), automne-hiver 2021.

TOUBERT Victor, « Fantôme, photographie, miroir : spectralité et spécularité dans *Il filo dell'orizzonte* d'Antonio Tabucchi », in AUBY-MORICI Marine, CUCCHI Silvia (dir.), *Spectralités dans le roman contemporain*, <https://books.openedition.org/psn/7402>, consulté le 20/02/2020.

La Corée

Ouvrages

CUMINGS Bruce, *Korea's Place in the Sun. A Modern History* [1998], New York / London, W. W. Norton & Company, updated edition 2005.

DAYEZ-BURGEON Pascal, *Histoire de la Corée. Des origines à nos jours* [2012], Paris, éd. Tallandier, coll. "Texto", 2017.

HWANG Kyung Moon, Shin Gi-wook (dir.), *Contentious Kwangju. The May 18 Uprising in Korea's Past and Present*, Lanham / Boulder / New York / Oxford, Rowman & Littlefield Publishers, Inc., 2003.

LEWIS Linda S., *Laying Claim to the Memory of May. A Look Back at the 1980 Kwangju Uprising*, Hawaiï, University of Hawai'i Press, 2002.

MAURUS Patrick, *La Corée dans ses fables*, Arles, Actes sud, 2010.

National Folk Museum of Korea (dir.), *Encyclopedia of Korean Folk Beliefs*, Seoul, Gil-Job-Ie Media, 2015.

ROBINSON Michael E., *Korea's Twentieth-Century Odyssey. A Short Story*, United States of America, University of Hawai'i Press, 2007.

Articles

CHUNG Ah-young, "Arirang' makes it to UNESCO heritage", *The Korea Times*, http://www.koreatimes.co.kr/www/news/culture/2013/03/317_126329.html, mis en ligne le 06/12/2012 consulté le 09/05/2022.

DELISSIN Alain, « Busan-Séoul et retours : le train emballé de la longue modernité », *Critique*, n° 848-849, janvier 2018.

- EPSTEIN Stephen, « “L’axe du Mal”, entre burlesque et carnaval : les images de la Corée du Nord dans la culture populaire sud-coréenne », *Critique Internationale*, n° 49, avril 2010.
- HAN Jae-yeong, « Division et guerre dans la mémoire coréenne depuis 1945 », *Bulletin de l’Institut Pierre Renouvin*, n° 41, mai 2015, pp. 133-137.
- LANNA Noemi, « Mémoire contestée : l’héritage de la colonisation de la Corée dans les relations nippo-coréennes », trad. Auguste Ninnive, *Outre Terre*, n° 39, 2014.
- LEE Mee-jeong, *Le Pansori. Un art lyrique coréen*, Paris, Maisonneuve & Larose, « Centre de recherches sur la Corée, Paris VIII », 2002.
- LEE Shelley Sang-Hee, “The Party’s Over: Sex, Gender, and Orientalism in the Koreagate Scandal of the 1970s”, *Frontiers: A Journal of Women Studies*, vol. 39, n° 3, 2018, <https://doi.org/10.5250/fronjwomestud.39.3.0001>, consulté le 19/02/2024.
- MAURUS Patrick, in RENOARD Jean-Philippe, « *Chunhyang, puk puk et pansori*. Entretien avec Patrick Maurus », *Vacarme*, n° 13, 2000.
- MAURUS Patrick, « Réflexions sur le passé dans le cinéma sud-coréen », *Revue Tangun*, <https://www.revetangun.com/post/reflexions-sur-le-passe-dans-le-cinema-sud-coreen>, consulté le 18/01/2024.
- MAURUS Patrick, « Le cinéma n’est pas seul. Hypothèses sociocritiques sur les cinémas coréens », *Revue Tangun*, mars 2016, <https://www.revetangun.com/post/le-cinema-n-est-pas-seul>, consulté le 14/02/2024.
- MORILLOT Juliette, « Les deux Corées depuis 1945 : guerre froide et nationalisme coréen », *Pouvoirs*, n° 167, avril 2018.
- PARK Jung-ho, PARK Sun-woong, « Représentations sociales des “ramyeons” en Corée », *Sociétés*, n° 122, avril 2013.
- RHEE Joo-yeon, “Beyond Victims and Heroes”, *Korean Studies*, vol. 43, Social Changes and Visual Culture in Contemporary Korea, 2019.

Table des illustrations

Figure 1 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Les deux premiers plans de <i>Sweet Dream</i>	63
Figure 2 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Le parallèle est appuyé par l'entrée d'un deuxième oiseau dans le champ.	63
Figure 3 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Ae-sun fait basculer le miroir pour ne plus voir le visage de son époux s'y refléter.....	63
Figure 4 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Chang-geon, l'amant d'Ae-sun.	64
Figure 5 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Ae-sun et Chang-geon dans la chambre d'hôtel.	64
Figure 6 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Un feu de signalisation, des voitures et des piétons qui cohabitent sur les mêmes routes, une file de voitures et le tramway de Séoul.	65
Figure 7 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Le départ du train, qui rythme la course d'Ae-sun. ...	66
Figure 8 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] À travers la vitre du taxi, Ae-sun voit le paysage se métamorphoser en un ensemble de traînées horizontales.....	67
Figure 9 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] La séquence de prévention routière cadrée à hauteur d'enfant.	69
Figure 10 : [<i>Sweet Dream</i> (1936, Yang Ju-nam)] Ae-sun refuse que Jeong-hui l'accompagne en ville.	71
Figure 11 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] Les nouvelles chaussures trouées de Yeong-dal.	77
Figure 12 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] Les paysages de campagne que Yeong-dal traverse.	78
Figure 13 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] Il croise la route du bus qui le ramènera, et poursuit son chemin à travers la nature.....	79
Figure 14 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] Il marque deux arrêts pour se restaurer.	79
Figure 15 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] La célébration de la fête de Chuseok.	80
Figure 16 : [<i>Tuition</i> (1940, Choi In-gyu)] Le professeur japonais demande aux élèves de situer Suwon, leur ville, sur la nouvelle carte du pays.....	83
Figure 17 : [<i>La Veille de l'indépendance</i> (1948, Choi In-gyu)] Sortant de leur cachette, les deux héros voient l'ampoule s'éteindre, au moment de l'arrivée de nouveaux visiteurs, et l'éclairage leur signale qu'il est temps de se retirer dans l'obscurité. Le plan sur le plafonnier se répète plusieurs fois, la lumière s'éteint et se rallume, isolant les moments d'apartés.	94
Figure 18 : [<i>La Veille de l'indépendance</i> (1948, Choi In-gyu)] Le déplacement de la scène est présenté par un panoramique vers la gauche, souligné par le déplacement de l'éclairage.	97
Figure 19 : [<i>La Veille de l'indépendance</i> (1948, Choi In-gyu)] Les quatre personnages qui admirent et font face au nouvel horizon devenant la métaphore de leur avenir.....	98
Figure 20 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Les deux talismans : l'éventail et le lotus caché dans le bracelet.....	100
Figure 21 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Do-seong est perpétuellement cerné par le décor végétal, qui bouche tout horizon.....	101
Figure 22 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Le pont, unique point de passage entre les deux mondes.....	102
Figure 23 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] La préparation et l'arrivée de Mme Ahn.	102
Figure 24 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Mesure de l'espace et du temps.	103
Figure 25 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Do-seong travaille pendant que les autres enfants jouent : il monte ; ils descendent.	104
Figure 26 : [<i>Hometown in my Heart</i> (1949, Yoon Yong-gyu)] Le panoramique accompagne la découverte progressive de la profondeur de champ.	104

Figure 27 : [<i>A Dream of Fortune</i> (1961, Han Hyeong-mo)] Séquence d'exposition de <i>A Dream of Fortune</i> , juxtaposition des plans d'habitations très différentes, allant des villas luxueuses aux cabanes rudimentaires en passant par les nids d'oiseaux.	113
Figure 28 : [<i>Forever with You</i> (1958, Yu Hyeon-mok)] Des enfants construisent un château de sable pendant que des prisonniers travaillent.	115
Figure 29 : [<i>Forever with You</i> (1958, Yu Hyeon-mok)] Le protagoniste de <i>Forever with You</i> se trouve métaphoriquement enfermé.	116
Figure 30 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] Pendant sa fuite, Yeong-ho se trouve face à l'image macabre d'une femme qui s'est pendue. Son enfant, accroché dans son dos l'appelle désespérément.	116
Figure 31 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] La rencontre entre le professeur Jang et Miss Park.	118
Figure 32 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Le Professeur Jang et sa maîtresse se retrouvent toujours près d'un arbre, sur un sentier dont la hauteur laisse persister la présence de la ville en arrière-plan.	118
Figure 33 : [<i>Pure Love</i> (1957, Han Hyeong-mo)] Le désir qu'éprouvent les deux protagonistes est suggéré par la présence de la fleur dont la caméra se rapproche.	118
Figure 34 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Les plantes sont présentes dans le champ-contrechamp, et expriment les affects des personnages cadrés.	119
Figure 35 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Les plantes sont reléguées hors-champ lorsque Seon-yeong découvre la maîtresse de son amant.	120
Figure 36 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Le petit cerisier chargé d'exprimer les sentiments de Seon-yeong se trouve recouvert par le nuage de fumée que souffle l'homme qui s'apprête à mettre un terme à leur relation.	120
Figure 37 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Le regard de Seon-yeong est attiré par la fleur qui se trouve près d'elle.	121
Figure 38 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Un plan qui affiche sa construction.	123
Figure 39 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] La relation est négociée. Il n'est donc pas anodin que les mains se rejoignent sur le sac, qui symbolise le pouvoir économique de l'héroïne. ...	124
Figure 40 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] Représentation persistante d'un couple coréen de l'époque féodale.	124
Figure 41 : [<i>Pure Love</i> (1957, Han Hyeong-mo)] In-sun à la recherche de Mun-seon. Elle porte trois tenues modernes différentes, et le montage organise la succession comme un défilé de mode.	127
Figure 42 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok)] Sonya disparaît dans les volutes cauchemardesques d'un espace-temps hanté par la guerre, avant d'être engloutie par la boue du marécage.	130
Figure 43 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] La danseuse de cabaret et le regard envieux de Seon-yeong.	137
Figure 44 : [<i>Madame Freedom</i> (1956, Han Hyeong-mo)] La caméra placée au service du spectacle.	138
Figure 45 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok)] La danseuse de cabaret.	139
Figure 46 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok) ; <i>Tant qu'il y aura des hommes</i> (1954, Fred Zinneman)] À gauche, la première séquence de baiser entre Sonya et Yeong-sik ; à droite le baiser de <i>Tant qu'il y aura des hommes</i>	141
Figure 47 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok) ; <i>Tant qu'il y aura des hommes</i> (1954, Fred Zinneman)] Les étapes successives. Le personnage masculin arrive après le personnage féminin dans les deux séquences.	141
Figure 48 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok) ; <i>Tant qu'il y aura des hommes</i> (1954, Fred Zinneman)] Deux positions et deux cadrages similaires.	141
Figure 49 : [<i>Flower in Hell</i> (1958, Shin Sang-ok)] L'objet métonymique suggérant la relation sexuelle.	141

Figure 50 : [Pure Love (1957, Han Hyeong-mo) ; <i>Mirage de la vie</i> (1959, Douglas Sirk)] <i>Mirage de la vie</i> (à gauche), <i>Pure Love</i> (à droite).....	144
Figure 51 : [Pure Love (1957, Han Hyeong-mo) ; <i>Mirage de la vie</i> (1959, Douglas Sirk)] Lora Meredith (à gauche) et In-sun (à droite). Chacune est vêtue d'une robe d'été et d'un foulard dont la couleur se fond dans la chevelure.	144
Figure 52 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] Le retour de Cheol-ho.	152
Figure 53 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] Cheol-ho confie, tête baissée, son maigre salaire à son épouse.....	152
Figure 54 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] Cheol-ho préserve sa fille de la vision de leur misère.	153
Figure 55 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] L'épouse de Cheol-ho poursuit son labeur quotidien.....	154
Figure 56 : [<i>Une Balle perdue</i> (1961, Yu Hyeon-mok)] Cheol-ho se comporte comme un zombie, à la fois mort et vivant, il reste instinctivement aliéné aux objets que la société l'a conditionné à désirer.	155
Figure 57 : [<i>Romance Papa</i> (1960, Shin Sang-ok)] Assis sur un banc, il aperçoit deux enfants en train de mener un combat de lutte.....	158
Figure 58 : [<i>Romance Papa</i> (1960, Shin Sang-ok) ; <i>Umberto D</i> (1952, Vittorio De Sica)] À gauche, Bareun tente de dresser un chiot ; à droite, Umberto regagne la confiance de Flyke.	158
Figure 59 : [<i>L'Argent</i> (1958, Kim So-dong)] Le visage de Bong-soo après la terrible découverte.....	162
Figure 60 : [<i>Le Rêve</i> (1955, Shin Sang-ok)] Le réveil du jeune moine.....	163
Figure 61 : [<i>La Main du destin</i> (1954, Han Hyeong-mo)] Les espions du Nord.....	165
Figure 62 : [<i>La Main du destin</i> (1954, Han Hyeong-mo)] Margaret oscillant entre les deux pôles manichéens.	166
Figure 63 : [<i>Pure Love</i> (1957, Han Hyeong-mo)] À gauche, Mun-seon déclare sa flamme à Myeong-hee dans une église ; à droite, il se laisse entraîner dans un taxi par In-sun.....	172
Figure 64 : [<i>Pure Love</i> (1957, Han Hyeong-mo)] Les jeux d'ombres et de lumières qui s'impriment sur la surface du visage de Mun-seon, lors du verdict.	173
Figure 65 : [<i>Pure Love</i> (1957, Han Hyeong-mo)] « Je vous le dis encore, il est plus facile à un chameau de passer par le trou d'une aiguille qu'à un riche d'entrer dans le royaume de Dieu », Matthieu 19 :24.....	174
Figure 66 : [<i>Forever with You</i> (1958, Yu Hyeon-mok)] Quand les corps deviennent une partie structurante de la représentation.	178
Figure 67 : [<i>La Province de Yangsan</i> (1955) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] À gauche : <i>La Province de Yangsan</i> lorsque Soo-dong découvre la trahison d'Ok-ran ; à droite : <i>La Servante</i> lorsque l'époux cède aux avances de la servante.	181
Figure 68 : [<i>The Shadowless Pagoda</i> (1957, Shin Sang-ok)] L'errance d'Asadal et la mort de Guseul dans les flammes.....	185
Figure 69 : [<i>The Shadowless Pagoda</i> (1957, Shin Sang-ok)] Les visages de Guseul et d'Asanyeo se dessinent dans la brume.	186
Figure 70 : [<i>Yu Gwan-sun</i> (1959, Yoong Bong-chun)] Yu Gwan-sun songeant à son père.	188
Figure 71 : [<i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] Les deux enfants composent une infinité de formes à l'aide d'un simple élastique.....	191
Figure 72 : [<i>La Province de Yangsan</i> (1955, Kim Ki-young)] La découverte du corps de Soo-dong.	201
Figure 73 : [<i>Piagol</i> (1955, Lee Kang-cheon)] Victorieuse, Ae-ran se dirige vers la caméra, tandis que le drapeau du sud apparaît en surimpression, et un fondu enchaîné ne laisse plus apparaître que celui-ci.	211
Figure 74 : [<i>A Female Boss</i> (1959, Han Hyeong-mo)] « Les femmes sont supérieures aux hommes ».	216

Figure 75 : [<i>A Female Boss</i> (1959, Han Hyeong-mo)] « Les hommes sont supérieurs aux femmes ».	217
Figure 76 : [<i>Seong Chun-hyang</i> (1961, Shin Sang-ok)] Les couleurs sont utilisées de manière à distinguer les statuts des personnages, mais également leur degré d'importance dans le récit.	231
Figure 77 : [<i>Seong Chun-hyang</i> (1961, Shin Sang-ok)] Le <i>ssireum</i> est une activité phare de la fête du Dano.	231
Figure 78 : Shin Yun-bok, <i>Dano Pungjeong</i> , 1780-1810.	232
Figure 79 : [<i>Seong Chun-hyang</i> (1961, Shin Sang-ok)] Mong-ryong et Bang-ja épient Chun-hyang.	232
Figure 80 : [<i>Red Muffler</i> (1964, Shin Sang-ok)] Le premier envol de l'escadre des foulards rouges.	239
Figure 81 : [<i>Red Muffler</i> (1964, Shin Sang-ok)] Une saute dans le montage laisse même apparaître la disparition littérale des figurants avant l'explosion.	240
Figure 82 : [<i>Red Muffler</i> (1964, Shin Sang-ok)] Ji-seon (à droite) vient d'apprendre la mort de son époux.	241
Figure 83 : Le drapeau sud-coréen. Le Taegeuk au centre symbolise l'harmonie ; le <i>Geon</i> , le ciel ; le <i>Gon</i> , la terre ; le <i>Ri</i> , le feu ; le <i>Gam</i> , l'eau.	243
Figure 84 : [<i>Traces</i> (1967, Shin Sang-ok)] De longs fondus enchaînés montrent simultanément le peintre et la danseuse à l'œuvre, ainsi que l'accumulation du temps par une accumulation d'argent.	250
Figure 85 : [<i>Traces</i> (1967, Shin Sang-ok)] La danse de cour et sa représentation fixe.	251
Figure 86 : [<i>Traces</i> (1967, Shin Sang-ok)] Noguchi, Yeong-sun et Joseon.	251
Figure 87 : [<i>Les Filles du Pharmacien Kim</i> (1963, Yu Hyeon-mok)] Yeon-hak le monstre à la lumière de l'orage.	260
Figure 88 : [<i>Les Filles du Pharmacien Kim</i> (1963, Yu Hyeon-mok)] Yeon-hak se substitue à la chamane, dont il revêt la tenue.	265
Figure 89 : [<i>Les Filles du Pharmacien Kim</i> (1963, Yu Hyeon-mok)] Il agite la créature devant son bassin.	265
Figure 90 : [<i>Les Filles du Pharmacien Kim</i> (1963, Yu Hyeon-mok)] Épouvantée, la mère assiste impuissante à la scène ; contrainte de voir et incapable d'agir, comme le suggèrent les jeux de lumières et d'ombres.	265
Figure 91 : [<i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965, Kim Soo-yong)] La séquence d'exposition du film ne laisse apparaître que des déplacements, allant de droite à gauche du cadre.	270
Figure 92 : [<i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965, Kim Soo-yong)] La présence d'un clocher en arrière-plan suggère la présence d'une force supérieure régissant le monde.	271
Figure 93 : [<i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965, Kim Soo-yong)] Tae-sun mendie en centre-ville. Les passants se montrent odieux, et la fillette se fait repousser et jeter par terre.	273
Figure 94 : [<i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965, Kim Soo-yong)] Yun-bok découvre que Sun-na s'est faite attraper, et il sera le suivant.	274
Figure 95 : [<i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965, Kim Soo-yong)] À gauche, Yun-bok et Sun-na longent une tranchée, à droite, Yun-bok s'apprête à fuir l'orphelinat en traversant une brèche dans des barbelés.	274
Figure 96 : [<i>Les Descendants de Caïn</i> (1968, Yu Hyeon-mok)] Un panoramique horizontal fait passer la caméra successivement d'un côté et de l'autre de la paroi, de Yong (à droite) à Gong-bae (à gauche), et inversement.	280
Figure 97 : [<i>Les Descendants de Caïn</i> (1968, Yu Hyeon-mok)] Les retrouvailles des deux parties.	281
Figure 98 : [<i>Le Nord et le Sud</i> (1964, Kim Ki-deok)] Le Major Jang joignant les deux mains et renonçant à son premier amour.	283
Figure 99 : [<i>Les Descendants de Caïn</i> (1968, Yu Hyeon-mok)] Les rires gras et cruels des villageois.	292
Figure 100 : [<i>Les Descendants de Caïn</i> (1968, Yu Hyeon-mok)] Park Hun entraîne Do-seob dans la forêt. Son corps entier est saisi par l'angoisse du crime qu'il s'apprête à commettre.	294

Figure 101 : [<i>The Classroom of Youth</i> (1963, Kim Soo-yong)] Le mariage traditionnel de Gyu-hwan.	308
Figure 102 : [<i>The Classroom of Youth</i> (1963, Kim Soo-yong)] La colère de Deok-ja.	310
Figure 103 : [<i>The Classroom of Youth</i> (1963, Kim Soo-yong)] La gestuelle exacerbée.	311
Figure 104 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] Du-su, entouré de posters de pin-up s'endort en lisant <i>La Bible</i> ; Johanna feuillète un magazine de boxe et boit du whisky.	316
Figure 105 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] La composition des cadrages ne cesse de séparer le couple : des barrières, une thermos et des encadrements de fenêtres.	317
Figure 106 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] Les funérailles croisées de Du-su et Johanna.	318
Figure 107 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] Le spectateur est invité à épier les gangs.	319
Figure 108 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] Un panoramique vertical suit les déplacements du personnage, et va jusqu'à traverser le plafond.	320
Figure 109 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] À gauche, le pan de mur derrière lequel se cache le coffre-fort, à droite, le judas caché derrière un tableau.	321
Figure 110 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok)] Du-su replie son lit, se dirige jusqu'à la mini salle de bains cachée derrière un pan de mur, s'habille, et se dirige vers l'espace cuisine, également caché dans le mur.	321
Figure 111 : [<i>L'Innocence outragée</i> (1963, Kō Nakahira)] Le visage de Mitsuo Hamada est souvent filmé en gros plan, pour mettre en valeur des expressions faciales.	324
Figure 112 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok) ; <i>L'Innocence outragée</i> (1963, Kō Nakahira)] La même scène dans les deux films ; à gauche, Mitsuo Hamada, à droite, Shin Seong-il.	325
Figure 113 : [<i>L'Innocence outragée</i> (1963, Kō Nakahira)] Alors que l'ami de Jirō arrive en voiture, un homme traînant une charrette croise son chemin.	326
Figure 114 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok) ; <i>L'Innocence outragée</i> (1963, Kō Nakahira)] Jirō / Du-su rendant visite à une voisine hôteesse.	328
Figure 115 : [<i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (1964, Kim Ki-deok) ; <i>À Bout de souffle</i> (1960, Jean-Luc Godard)] Les chambres de <i>La Jeunesse aux pieds nus</i> (à gauche) et d' <i>À Bout de souffle</i> (à droite). ...	328
Figure 116 : [<i>Confession of an Actress</i> (1967, Kim Soo-yong)] Le générique d'ouverture mélange des vedettes du cinéma coréen avec des vedettes des cinémas occidentaux.	331
Figure 117 : [<i>Confession of an Actress</i> (1967, Kim Soo-yong)] Le champ-contrechamp entre Kim Jinyu et la caméra.	333
Figure 118 : [<i>Confession of an Actress</i> (1967, Kim Soo-yong) ; <i>Le Mépris</i> (1963, Jean-Luc Godard)] À gauche, <i>Le Mépris</i> , à droite, <i>Confession of an Actress</i>	333
Figure 119 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Ji-yeon est perpétuellement surcadrée, aussi bien lorsqu'elle sort de chez elle que lorsqu'elle rentre.	347
Figure 120 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Ji-yeon semble sentir peser le regard de Dieu.	348
Figure 121 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Ji-yeon retrouve son amant près de l'église, et se jette dans ses bras.	349
Figure 122 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Les deux époux terminent dans la même position, en travers du lit.	352
Figure 123 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Le regard de Ji-yeon se promenant au plafond alors que les souvenirs se bousculent dans son esprit, et finissent par l'écraser visuellement.	356
Figure 124 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Elle tente de se dérober au cadre magnifiant, et réajuste l'inclinaison de son corps pour atténuer la contre-plongée.	356
Figure 125 : [<i>Mist</i> (1967, Kim Soo-yong)] Plongée dans la psyché d'un homme surmené.	360
Figure 126 : [<i>Mist</i> (1967, Kim Soo-yong)] Gi-jun fusionne avec l'épave.	361
Figure 127 : [<i>Mist</i> (1967, Kim Soo-yong)] À gauche, les champs, à droite, les contrechamps. L'actuel s'accorde au virtuel (la psyché), et non à la vision directe du personnage.	364

Figure 128 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Le couple se trouve désormais séparé par une poutre, qui découpe le cadre en son centre.	368
Figure 129 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Dans le repère des amoureux, Ji-yeon et Gang-uk sont cernés par de nombreux couples.	371
Figure 130 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Pendant la danse, Ji-yeon caresse l'épaule de Gang-uk du bout des doigts. Le cinéaste prend soin de les cadrer avec la statue. Alors qu'il est l'heure de rentrer, la légère crispation de sa main exprime son hésitation à partir.	372
Figure 131 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Seule sur son grand lit, Ji-yeon tente de refermer la boîte de Pandore.	373
Figure 132 : [<i>Homebound</i> (1967, Lee Man-hee)] Le corps de Ji-yeon exprime à la fois le désir de rejoindre l'amant, et la souffrance de ne pas pouvoir s'y résoudre.	373
Figure 133 : [<i>The Empty Dream</i> (1965, Yu Hyeon-mok)] Des décors aux perspectives déformées. ...	376
Figure 134 : [<i>The Empty Dream</i> (1965, Yu Hyeon-mok) ; <i>Un chien andalou</i> (1929, Luis Buñuel et Salvador Dalí)] À gauche, <i>The Empty Dream</i> ; à droite, <i>Un chien andalou</i>	377
Figure 135 : [<i>The Empty Dream</i> (1965, Yu Hyeon-mok)] Plusieurs plans multipliant les allusions à l'acte sexuel s'enchaînent, et objectifient le corps de la femme en le découpant.	377
Figure 136 : [<i>The Empty Dream</i> (1965, Yu Hyeon-mok)] La cascade surimprimée constitue une métaphore de la jouissance du personnage féminin.	378
Figure 137 : [<i>The Empty Dream</i> (1965, Yu Hyeon-mok)] Plusieurs plans ambivalents s'enchaînent et se multiplient. Nous n'en montrons qu'une partie. D'autres montrent les lèvres de la femme en très gros plans, ses pieds se crispent, de manière à signifier à la fois l'extase et la souffrance.	378
Figure 138 : [<i>Mist</i> (1967, Kim Soo-yong)] Au rythme des caresses, la montre et l'alliance scintillent alternativement avec les gouttes de sueur, soulignant visuellement le caractère adultère de la relation charnelle.	380
Figure 139 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Ok-nyeo épie ses maîtres en plein ébat.	388
Figure 140 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Hyeon-ma convulse lorsque les rats le touchent.	389
Figure 141 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Le retour de Dan-ju.	389
Figure 142 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Le baiser vampirique de Hyeon-ma.	390
Figure 143 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong) ; <i>Rebecca</i> (1940, Alfred Hitchcock)] À gauche, Ok-nyeo ; à droite, Mrs Denvers.	390
Figure 144 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Le supplice de Se-ran.	391
Figure 145 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Les revues de Dan-ju.	392
Figure 146 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] À gauche, Ok-nyeo ; à droite, Myeong-ja.	393
Figure 147 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong) ; <i>Mamma Roma</i> (1962, Pier Paolo Pasolini)] À gauche, Dan-ju ; à droite, Ettore dans <i>Mamma Roma</i> (1962), Pier Paolo Pasolini.	393
Figure 148 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong) ; <i>Psychose</i> (1960, Alfred Hitchcock)] Des ressemblances observables avec <i>Psychose</i> (1960) d'Alfred Hitchcock.	394
Figure 149 : [<i>Pollen</i> (1972, Ha Kil-chong)] Dan-ju en position de supériorité.	395
Figure 150 : [<i>Le Lauréat</i> (1967, Mike Nichols)] Benjamin Braddock et les "zombies" puritains, représentants de l' <i>american way of life</i>	395
Figure 151 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] La jeune Gyeong-ah et ses grues en papier.	403
Figure 152 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] Lorsque Gyeong-ah perd sa virginité, des centaines de petites grues en papier s'envolent.	404
Figure 153 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] Gyeong-ah, l'alcool et la chute.	405
Figure 154 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] Alors que Gyeong-ah rend son dernier souffle, un ultime envol de grues apparaît à l'image.	405

Figure 155 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] L'identité fragmentaire et transitoire de Gyeong-ah.	407
Figure 156 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] L'envers et l'endroit.	408
Figure 157 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] Gyeong-ah se voit mourir deux fois : dans le rôle de l'ancienne épouse, puis dans son propre rôle.	408
Figure 158 : [<i>Vertigo</i> (1958, Alfred Hitchcock)] Madeleine et Judy, l'icône et son négatif : d'un profil à l'autre, les couleurs et la direction sont inversées, et le visage lumineux devient une surface sombre faisant émerger la (re)création.	409
Figure 159 : [<i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974, Lee Chang-ho)] Les multiples facettes de Gyeong-ah.	410
Figure 160 : [<i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975, Kim Ho-son)] Yeong-ja violée par le fils de sa patronne.	415
Figure 161 : [<i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975, Kim Ho-son)] Les larmes de Yeong-ja.	416
Figure 162 : [<i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975, Kim Ho-son)] Corps mutilé magnifié.	417
Figure 163 : [<i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975, Kim Ho-son)] Les larmes de Yeong-ja au parloir.	417
Figure 164 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Le champ-contrechamp met en rapport l'actuel et le virtuel.	449
Figure 165 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] La poursuite et l'imprimé militaire la renvoient encore à Gwangju.	449
Figure 166 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] L'armée se mue en insectes géants.	451
Figure 167 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Elle est sauvée par son frère.	451
Figure 168 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] « Oppa ».	455
Figure 169 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Le <i>ssikkim-gut</i>	458
Figure 170 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Une iconographie du Massacre de Gwangju.	462
Figure 171 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] La transe à son apogée. La jeune fille se balance de plus en plus violemment.	462
Figure 172 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Les images d'archives mettent en parallèle les activités des deux camps qui agissent de manière différente. L'armée réprime et se débarrasse des corps ; les citoyens tentent de les enterrer. Jang Sun-woo offre un montage dialectique faisant coexister plusieurs points de vue.	464
Figure 173 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Les deux apparitions successives.	468
Figure 174 : [<i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Image-cristal d'une vitre brisée.	468
Figure 175 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] « Mai 1980 » et « Gare de Gwangju ».	476
Figure 176 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] Sang et eau.	476
Figure 177 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] Disparition / Apparition.	477
Figure 178 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] Les lumières et les échelles de plan subliment les émotions de Yong-ho.	479
Figure 179 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] La lumière au bout du tunnel.	482
Figure 180 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] Quelques images du dictateur à la télévision.	487
Figure 181 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] Les écrans qui hantent le film.	488
Figure 182 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] La photographie de la sœur en actualise le spectre, le souvenir.	488
Figure 183 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] La mère de Jin-bae revit le traumatisme.	489
Figure 184 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] En 1988 et en 2003, le « fétiche du Mal » est le réceptacle des pulsions meurtrières des victimes.	491
Figure 185 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] Une fausse larme de sang.	492
Figure 186 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] Le « Soulèvement » de Gwangju.	493
Figure 187 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon) ; <i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] La vitre brisée filmée depuis l'intérieur signale une brutale intrusion de la violence ; la course désespérée des	

protagonistes est cadrée selon une échelle et un angle similaires, signalant une très probable référence ; la montagne de cadavres aux visages défigurés transcrit encore l'horreur de l'événement.	494
Figure 188 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon) ; <i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] La composition de l'image filmée dans <i>A Petal</i> est reprise dans <i>26 Years</i> : soldats au premier plan, fumigènes, bus et manifestants au deuxième, et l'arche au troisième.	495
Figure 189 : [<i>26 Years</i> (2012, Cho Geun-hyeon)] La suffisance du personnage sublimée par les contre-plongées et sa propension à dominer l'espace du cadre accompagnent sa chance insolente face à la mort.	496
Figure 190 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Le peuple de Gwangju marque son appartenance à la nation grâce au drapeau, contrairement à l'armée qui n'est visuellement associée à aucune nation, et ne laisse distinguer aucune individualité.	503
Figure 191 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] « Aux années 1980, décennie de l'espoir ! », affiche l'une des premières images de Gwangju dans le film.	503
Figure 192 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] La scène du massacre est entrecoupée de plans sur les fusils des soldats et sur la caméra du reporter, cadrés selon un champ-contrechamp donnant l'impression d'un affrontement virtuel entre les deux parties.	505
Figure 193 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Le journal télévisé évoque Gwangju sans en montrer les images.	506
Figure 194 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] L'information censurée (absence) et l'information déformée (mensonge).	506
Figure 195 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Les couleurs déclinant au fil de la journée, tandis que la brume des gaz lacrymogènes recouvre l'image d'une obscurité figurative qui décolore métaphoriquement le monde.	508
Figure 196 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Le rouge de la violence consume les autres couleurs du monde.	508
Figure 197 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] C'est cette fois la mélancolie qui teinte les au revoirs de Man-seob à un collègue taxi de Gwangju.	508
Figure 198 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] L'impossible retour.	509
Figure 199 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Un dernier regard jeté en direction de la lutte.	513
Figure 200 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Le carnage filmé au ralenti, du particulier au commun.	516
Figure 201 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Deux visages affligés.	517
Figure 202 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] La double identification.	518
Figure 203 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] La photographie restaurée.	521
Figure 204 : [<i>A Taxi Driver</i> (2017, Jang Hoon)] Restauration des images, recouvrement des fissures.	521
Figure 205 : [<i>Memories of Murder</i> (2003, Bong Joon-ho)] En plus des chemins de fer, un unique complexe industriel hante le film.	534
Figure 206 : [<i>Memories of Murder</i> (2003, Bong Joon-ho)] Le flash de l'appareil photo déclenche le cut, qui permet de montrer un train traverser le cadre de part en part.	535
Figure 207 : [<i>Memories of Murder</i> (2003, Bong Joon-ho)] À gauche : le train passe sur le pont, au-dessus de Gwang-ho ; à droite : le train accapare le cadre derrière l'inspecteur Park, qui vient d'être témoin de l'accident.	536
Figure 208 : [<i>Peppermint Candy</i> (2000, Lee Chang-dong)] la mort de Yong-ho, vue par le train.	538
Figure 209 : [<i>Memories of Murder</i> (2003, Bong Joon-ho)] Les ténèbres du tunnel engloutissent le souvenir des meurtres.	539
Figure 210 : [<i>Memories of Murder</i> (2003, Bong Joon-ho)] 1986 et 2003.	540
Figure 211 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho) ; <i>L'Invasion des profanateurs</i> (1978, Philip Kaufman)] Le cri muet de Gang-doo et le cri glaçant de Matthew Benell.	544

Figure 212 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho)] Une rangée de camions qui rappelle la rangée de bus.	547
Figure 213 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho) ; <i>A Petal</i> (1996, Jang Sun-woo)] Deux courses effrenées se soldant par une chute puis une expression d'effroi filmée au ralenti.	548
Figure 214 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho)] L'agent jaune, une copie synthétique du monstre ? ..	550
Figure 215 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho)] Iconographie des manifestations.	551
Figure 216 : [<i>Old Boy</i> (2003, Park Chan-wook)] Un <i>split screen</i> montre simultanément Oh Dae-soo dans sa cellule et les images télévisuelles des informations.	555
Figure 217 : [<i>Old Boy</i> (2003, Park Chan-wook)] La transformation monstrueuse d'Oh Dae-soo.	556
Figure 218 : [<i>Old Boy</i> (2003, Park Chan-wook)] Le générique d'ouverture d' <i>Old Boy</i>	558
Figure 219 : [<i>Old Boy</i> (2003, Park Chan-wook)] La flèche métaphorique du temps.	558
Figure 220 : La structure narrative d' <i>Old Boy</i>	559
Figure 221 : Le schéma de Bergson.	559
Figure 222 : [<i>Old Boy</i> (2003, Park Chan-wook)] Au-dessus : <i>Old Boy</i> , en dessous : <i>Relativité</i> (1953), lithographie de Maurits Cornelis Escher.	561
Figure 223 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] Les mélanges de styles japonais et britanniques de la villa Rokkaen.	563
Figure 224 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] Hideko peine à retenir ses larmes en voyant Sook-hee se faire interner.	565
Figure 225 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] Les photogrammes de gauche montrent des scènes filmées dans la première partie du point de vue de Sook-hee, ceux de droite sont les représentations du point de vue d'Hideko lors de la deuxième partie.	566
Figure 226 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] Le visage de Sook-hee cadré depuis l'entrejambe d'Hideko.	567
Figure 227 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] Le retable d'Hideko reflète littéralement la construction narrative.	568
Figure 228 : [<i>Mademoiselle</i> (2016, Park Chan-wook)] La symétrie picturale d'une dernière séquence d'amour.	568
Figure 229 : [<i>JSA</i> (2000, Park Chan-wook)] La première apparition d'Oh Gyeong-pil.	573
Figure 230 : [<i>JSA</i> (2000, Park Chan-wook)] La symétrie des espaces.	574
Figure 231 : [<i>JSA</i> (2000, Park Chan-wook)] Sophie Jean au carrefour des deux Corées.	575
Figure 232 : [<i>JSA</i> (2000, Park Chan-wook)] Photo de famille sans les pères.	576
Figure 233 : [<i>JSA</i> (2000, Park Chan-wook)] Une suture rudimentaire.	579
Figure 234 : [<i>Burning</i> (2018, Lee Chang-dong)] Hae-mi montre la Corée du Nord à Ben.	582
Figure 235 : [<i>Burning</i> (2018, Lee Chang-dong)] Le reflet souligne la dualité qui travaille Ben.	584
Figure 236 : [<i>Burning</i> (2018, Lee Chang-dong)] À gauche de l'image, Jong-soo et le reflet du Nord ; à droite, Ben et le reflet d'un vide à combler.	586
Figure 237 : [<i>The Host</i> (2006, Bong Joon-ho)] Les deux étreintes raccordées.	592
Figure 238 : [<i>Mother</i> (2009, Bong Joon-ho)] Do-yeon urine pendant que sa mère l'abreuve.	594
Figure 239 : [<i>Okja</i> (2017, Bong Joon-ho)] L'entrée en scène de Lucy Mirando.	597
Figure 240 : [<i>Okja</i> (2017, Bong Joon-ho)] La passation des sœurs Mirando.	598
Figure 241 : [<i>Snowpiercer : Le Transperceneige</i> (2013, Bong Joon-ho)] L'itinéraire du véhicule-monde.	600
Figure 242 : [<i>Snowpiercer : Le Transperceneige</i> (2013, Bong Joon-ho)] La conseillère Mason faisant le signe de la domination de Wilford.	602
Figure 243 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Les rainures des baies vitrées figurent la ligne métaphorique de M. Park.	604
Figure 244 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Une contiguïté entre des conduits poisseux.	604
Figure 245 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Un parallèle inégalitaire.	605
Figure 246 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Nathan Park, monarque de droit divin.	606

Figure 247 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Geun-sae, le fantôme de Da-song.	611
Figure 248 : [<i>Piagol</i> (1955, Lee Kang-cheon)] Les villageois se voient offrir deux possibilités : tuer ou être tués.	614
Figure 249 : En haut : <i>The Marines who Never Returned</i> (1963, Lee Man-hee), en bas : <i>The Wild Flower in the Battlefield</i> (1974, Lee Man-hee).	615
Figure 250 : [<i>La Saison des pluies</i> (1979, Yu Hyeon-mok)] Sun-cheol assassinant les notables de son village natal pour rejoindre l'armée communiste.	616
Figure 251 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Tarte à la crème ensanglantée.	619
Figure 252 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] À gauche, Geun-sae remontant presque à quatre pattes les escaliers ; à droite, la cantatrice.	620
Figure 253 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] La violence permet aux corps de se fondre dans le décor.	621
Figure 254 : [<i>Parasite</i> (2019, Bong Joon-ho)] Les peintures de guerre de Geun-sae.	624
Figure 255 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] Deux panoramiques horizontaux sur un balcon. En haut : <i>Ça tourne à Séoul !</i> ; en bas : <i>La Servante</i>	630
Figure 256 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] En bas à droite : Myeong-ja épiant ; les trois autres photogrammes montrent l'opération de dilatation qu'effectue Kim Jee-woon.	631
Figure 257 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] En haut : <i>Ça tourne à Séoul !</i> ; en bas : <i>La Servante</i> . La dimension religieuse est plus appuyée dans le film de Kim Jee-woon.	636
Figure 258 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon) ; <i>La Servante</i> (1960, Kim Ki-young)] Deux métaphores visuelles d'un tissage en perpétuelle mouvance.	638
Figure 259 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon)] Le facehugger transformé selon un pastiche de Kim Ki-young.	639
Figure 260 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon)] Les « mille éclats » présents sur le mur du fond.	648
Figure 261 : [<i>Ça tourne à Séoul !</i> (2023, Kim Jee-woon)] Mille éclats cristallins.	652

Table des matières

INTRODUCTION	9
ÉTAT DES LIEUX DE LA RECHERCHE SUR LE CINÉMA CORÉEN	10
VERS UNE DÉFINITION DU MÉLODRAME	15
UNE FABRIQUE D'IMAGINAIRES	19
CORPUS	22
APPROCHE MÉTHODOLOGIQUE	23
DU SHINPA AU MÉLODRAME : DIDACTISME ET IMAGINAIRES À (RÉ)INVENTER	25
I. LE CINÉMA DE JOSEON (1919-45) : FÉDÉRER CONTRE L'OCCUPANT, SE RÊVER RÉSISTANT, SURVIVRE À L'OPPRESSION	29
1. <i>Un brassage diversifié : imitation, transformation et contestation</i>	31
1.1. Trouver l'image de Joseon dans la contestation	38
1.1.1. Une naissance dans la contestation	38
1.1.2. Le rôle du <i>pyeonsa</i>	39
1.2. <i>Arirang</i> (1926) de Na Un-gyu, l'image de Joseon et la réception	43
1.2.1. Le critère de la ruralité.....	47
1.2.2. Le critère du « réalisme » émotionnel du cinéma de Joseon	48
1.2.3. Le critère de la filiation assumée avec le cinéma américain	49
1.3. Le cinéma de Joseon ou shinpa nationaliste. D' <i>Arirang</i> (1926) de Na Un-gyu au <i>Bac sans maître</i> (1932) de Lee Gyu-hwan	53
2. <i>Conservatisme et innovation. Propagande et révolution : le rapport ambivalent du mélodrame au paradigme moderne</i>	56
2.1. La politique d'assimilation des années 1930-40.....	58
2.2. L'éloge du colonialisme et l'éducation des masses dans <i>Sweet Dream</i> (1936) de Yang Ju-nam	61
2.2.1. Un éloge de la modernité	62
2.2.2. Du bon usage de la modernité ou la fatalité pour les idiots	68
2.2.3. Les « bienfaits » du colonialisme	70
2.3. La Couleur de Joseon ou le point de vue hégémonique du gouvernement colonial	72
2.3.1. La Couleur de Joseon par l'exacerbation des traits.....	75
2.3.2. Un nouveau destinataire.....	80
2.3.3. L'enseignant japonais : un destinataire fédérateur.....	82
II. LE CINÉMA DE LA LIBÉRATION : DE L'EUPHORIE À LA RÉSIGNATION (1945-1950).....	86
1. <i>De nouveaux archétypes</i>	88
2. <i>De nouvelles dichotomies spatiales dans La Veille de l'indépendance (1948) et Hometown in my heart (1949) : enfermements, libertés et contreparties</i>	91
2.1. Espaces négatifs, négatif des espaces dans <i>La Veille de l'indépendance</i> (1948).....	93
2.2. Modalités des cloisonnements : le pont métaphorique de la liberté dans <i>Hometown in my Heart</i> (1949).....	98
2.2.1. L'intrusion du monde extérieur, la naissance du désir et la mort de la vertu.....	101
2.2.2. L'espace désiré ou l'ailleurs utopique de l'arrière-plan	103
III. LES PRÉMICES D'UN ÂGE D'OR. (RÉ)APPRENDRE À S'IMAGINER (1954-1961)	105
1. <i>La collusion entre la Corée et l'Occident</i>	109
1.1. Intrusion de la modernité occidentale	109
1.1.1. De sombres trajectoires.....	109
1.1.2. Urbain et rural, nature et culture : une dichotomie spatiale, sociale et affective.....	111
1.1.3. Les après <i>girls</i> : une personnification de la modernité d'après-guerre.....	125
1.2. Emprunts et détournements de lieux communs des cinémas occidentaux	131
1.2.1. L'influence du cinéma hollywoodien et le désir d'intégration	132
1.2.2. Le néoréalisme coréen ou la misère latente des images	145

1.2.3.	Le cinéma <i>budae jiggae</i> : une forme hybride pour se raconter.....	159
1.3.	La Rhétorique de l'excès, une synthèse des contradictions.....	167
1.3.1.	Entre expressionnisme et abstraction lyrique : le syncrétisme à l'œuvre dans <i>Pure Love</i> (1957) de Han Hyeong-mo.....	171
1.3.2.	L'éloquente gestuelle ou l'extériorisation incontrôlée des affects latents.....	176
1.3.3.	La nature transcendante.....	179
2.	<i>Récit et esthétique fédérateurs : se raconter pour se (re)construire</i>	182
2.1.	Fabrication d'héritages et recherche d'une continuité historique.....	182
2.1.1.	Une communauté a-temporelle : l'entrelacs du passé et du présent dans <i>The Shadowless Pagoda</i> (1957) de Shin Sang-ok.....	183
2.1.2.	Résistances et leurs symboles dans <i>Yu Gwan-sun</i> (1959) de Yoon Bong-chun.....	186
2.1.3.	<i>Madame Freedom</i> pour une actualisation de l'héritage traditionnel.....	189
2.2.	Une structure classique fondée sur la rupture.....	190
2.2.1.	La forme <i>shinpa</i> mise à mal : déclin et disparition des héros.....	192
2.2.2.	Hybridités génériques : une intensification de la rhétorique mélodramatique.....	195
2.2.3.	Sautes et ruptures de tons : le choc des genres et de l'excès.....	199
2.3.	Se raconter par rapport à l'acceptation et au rejet de l'altérité.....	203
2.3.1.	Une structure nécessaire.....	204
2.3.2.	Des Communistes déshumanisés.....	206
2.3.3.	La rédemption par l'intrigue mélodramatique.....	208
3.	<i>Récits cathartiques et dénouements incertains</i>	212
3.1.	Une mise en abyme du procédé dans <i>Le Rêve</i> (1955) de Shin Sang-ok.....	213
3.2.	Éprouver le monde moderne.....	215
3.3.	Une critique indirecte du patriarcat dans <i>A Female Boss</i> (1959) de Han Hyeong-mo.....	216

MÉLODRAME ET DICTATURE : UN ESPACE D'AFFRONTEMENTS IDÉOLOGIQUES.....221

I.	UNE POURSUITE SOUS LA DICTATURE : APOGÉE DE L'ÂGE D'OR (1961-1972).....	225
1.	<i>Patrimoine, histoire et patriotisme : les couleurs de la Corée au cinéma</i>	226
1.1.	De nouvelles technologies au service du patrimoine : <i>Seong Chun-hyang</i> (1961), une ode à la nation.....	228
1.2.	La couleur du sud dans <i>Red Muffler</i> (1964).....	235
1.2.1.	Le refus d'un antagonisme frontal : la camaraderie et l'ennemi anonyme.....	237
1.2.2.	La dialectique d'une identité fracturée à travers le bleu et le rouge.....	240
1.2.3.	Une allégorie élémentaire du <i>Taegeugki</i>	242
1.3.	Retour sur la couleur de Joseon dans <i>Traces</i> (1967) : se réappropriier l'héritage visuel de la culture coloniale.....	243
1.3.1.	Un <i>shinpa</i> réactualisé.....	245
1.3.2.	L'indomptable <i>gisaeng</i>	248
1.3.3.	La Mémoire conservée et revivifiée.....	249
2.	<i>Des récits fondés sur les valeurs du gouvernement : la malédiction sociale et familiale des Filles du Pharmacien Kim</i> (1963), <i>Yu Hyeon-mok</i>	253
2.1.	Un ordre social autorégulé.....	258
2.2.	Forces naturelles et surnaturelles.....	262
2.3.	Une synthèse des dénouements mélodramatiques.....	266
3.	<i>Familles, propagande et anticommunisme : des récits idéologiques fondés sur le programme du dictateur</i>	267
3.1.	Le fils idéal de <i>Sorrow Even up in Heaven</i> (1965) dans une famille dysfonctionnelle.....	268
3.1.1.	Une structure et un schéma mélodramatiques lisibles.....	269
3.1.2.	Le véritable traître de <i>Sorrow Even up in Heaven</i>	272
3.1.3.	Révélation de la morale occultée : un nouveau modèle fondé sur l'effort.....	274
3.2.	Park Chung-hee le sauveur, dans <i>Rice</i> (1963) de Shin Sang-ok.....	276
3.2.1.	Des mondes de souffrances.....	277
3.2.2.	La communauté dissoute par la corruption.....	278

3.2.3. Quintessence de la restauration	279
3.3. Une autre dimension de l'anticommunisme dans <i>Les Descendants de Caïn</i> (1968) de Yu Hyeon-mok.....	281
3.3.1. Un <i>shinpa</i> nationaliste sud-coréen	286
3.3.2. La rhétorique de l'excès et sa propagande : une contamination du corps social.....	289
3.3.3. La contamination des corps : de l'intérieur vers l'extérieur, de l'individu au collectif.....	291
II. ESPOIRS ET DÉSESPOIRS DE LA JEUNESSE AU CINÉMA : DU RAYONNEMENT À LA DELIQUESCENCE.....	297
1. <i>Jeunesse, désillusions et passation</i>	302
1.1. La jeunesse comme sujet dans <i>The Classroom of Youth</i> (1963).....	304
1.1.1. L'hypocrisie de l'ancien monde	305
1.1.2. Désirs et souffrances de la jeune génération : une quête de bonheur	307
1.1.3. Se réappropriier son destin.....	309
1.2. <i>La Jeunesse aux pieds nus</i> contre les mélodrames familiaux.....	312
1.2.1. Harmonie mélodramatique d'une disharmonie sociale	313
1.2.2. Sous les apparences	319
1.2.3. Une grammaire cinématographique pour s'affirmer face à l'ancienne génération	322
1.3. Les multiples passations de <i>Confession of an Actress</i> (1967)	329
1.3.1. Un film sur le cinéma coréen	330
1.3.2. Un film sur la transmission de flambeau.....	335
2. <i>Le lyrisme des films littéraires : prémices d'une forme moderne ?</i>	340
2.1. Discontinuités du réel.....	345
2.1.1. Trouver sa voie / voix	345
2.1.2. Se projeter ailleurs.....	357
2.2. Désirs et transcendance de la morale	367
2.2.1. La Morale défiée et les gestes inconscients du désir.....	368
2.2.2. Prémices d'une libération sexuelle à l'écran ?.....	374
3. <i>Désespoirs cinématographiques : jeunesse méprisée, exploitée et condamnée</i> (1972-79)..	382
3.1. Expérimentation d'une émancipation avec <i>Pollen</i> (1972) de Ha Kil-chong	387
3.1.1. Un moment de rupture	387
3.1.2. De puissantes influences	392
3.1.3. Un moment de désillusion.....	396
3.2. Le kaléidoscope d'une quête de bonheur dans <i>Heavenly Homecoming to Stars</i> (1974) de Lee Chang-ho	397
3.2.1. L'ère du divertissement de masse.....	399
3.2.2. Une lueur dans les bas-fonds.....	402
3.2.3. Kaléidoscope de la misère féminine	406
3.3. Mise en abyme de la luciole dans <i>Les Plus Beaux Jours de Yeong-ja</i> (1975) de Kim Hoon	412
3.3.1. L'ironique cahier des charges.....	413
3.3.2. Le plaisir de (voir) souffrir.....	414
LE MÉLODRAME, UNE MATRICE TRANSHISTORIQUE ET TRANSNATIONALE.....	421
I. « RACONTER AUTREMENT » AVEC LE MÉLODRAME : DU MASSACRE DE GWANGJU AU SOULÈVEMENT DE GWANGJU.....	436
1. <i>Lutter contre l'oubli et exorciser le passé dans A Petal</i> (1996) de Jang Sun-woo.....	443
1.1. Un personnage hanté.....	445
1.1.1. Trop-matisme.....	445
1.1.2. « Troumatisme ».....	454
1.1.3. Errance, exorcisation et exorcisme	457
1.2. Un personnage qui hante le monde	463
1.2.1. Allégorie d'une rumeur.....	465
1.2.2. Les Spectres et l'insaisissable vérité.....	467

1.2.3.	L'image spectrale de Gwangju : la morale d'une légende urbaine	473
2.	<i>Le ressassement (auto-)destructeur à l'œuvre dans Peppermint Candy (2000) de Lee Chang-dong, et 26 Years (2012) de Cho Geun-hyeon</i>	474
2.1.	Le défi fataliste de Lee Chang-dong, une absence qui plane dans <i>Peppermint Candy</i>	475
2.1.1.	Le Spectre d'une jeune fille	475
2.1.2.	Une absence trop présente.....	480
2.2.	Rejouer pour réécrire dans <i>26 Years</i> (2012) de Cho Geun-hyeon	483
2.2.1.	Pulsion, compulsion.....	487
2.2.2.	Sortir du cycle ?.....	492
3.	<i>L'accomplissement du mythe et la redéfinition historiographique du peuple dans A Taxi Driver (2017) de Jang Hoon</i>	498
3.1.	Les héros du quotidien	501
3.2.	L'image comme arme idéologique	504
3.3.	Une communauté plus vaste.....	514
II.	MÉLODRAME ET SINGULARISATION AU CŒUR DE LA MONDIALISATION	526
1.	<i>Histoire mondialisée de la Corée : une histoire spectrale et conceptuelle</i>	529
1.1.	Le Spectre de la transition démocratique et les monstres inattendus de la mondialisation	531
1.1.1.	Monstre d'acier, machine du progrès.....	532
1.1.2.	Monstres organiques et mutations de la répression.....	541
1.1.3.	Fulgurance d'une modernisation douloureuse.....	552
1.2.	Une approche conceptuelle du temps historique	556
1.2.1.	Le labyrinthe mémoriel d' <i>Old Boy</i> (2003).....	557
1.2.2.	Trois versions d'une même histoire dans <i>Mademoiselle</i> (2016).....	562
1.3.	La DMZ, le proche et le lointain.....	568
1.3.1.	La DMZ dans <i>Joint Security Area</i> (2000, Park Chan-wook) ou l'impossible cicatrisation..	571
1.3.2.	D'autres divisions dans la division : les figures de style de <i>Burning</i> (2018) de Lee Chang-dong	581
2.	<i>Les mélodrames de Bong Joon-ho : une synthèse fédératrice</i>	587
2.1.	Mélodrame familial et substitution	587
2.1.1.	La Mère-monstre, un symptôme résiduel de la pression confucéenne	589
2.1.2.	L'uniformisation et l'injonction à rentrer dans le rang	595
2.1.3.	L'illusoire échelle sociale de <i>Parasite</i> (2019).....	602
2.2.	La <i>wonhon</i> , un héritage classique revisité.....	607
2.3.	L'antiaméricanisme et la chair des opprimés	613
3.	<i>L'histoire du cinéma coréen comme matériau de recreation dans Ça tourne à Séoul ! (2023) de Kim Jee-woon</i>	626
3.1.	Un pastiche de l'œuvre de Kim Ki-young.....	630
3.2.	Une introspection sur la (re)création cinématographique	640
3.3.	La mise en scène d'une lignée d'auteurs.....	648
	CONCLUSION	653
	INDEX DES NOTIONS	665
	INDEX DES CINÉASTES	667
	INDEX DES FILMS.....	669
	BIBLIOGRAPHIE.....	673
	TABLE DES ILLUSTRATIONS.....	691

Daphnée GUERDIN

Puissance et persistance du mélodrame dans le cinéma sud-coréen : se raconter pour se réinventer

Résumé :

Ce travail a pour vocation d'interroger l'omniprésence du mélodrame dans le cinéma sud-coréen, afin de cerner les puissances du genre dans la fabrique en constante mutation d'un imaginaire commun. Il s'agit d'aborder le mélodrame selon l'espace intertextuel que tracent les œuvres pour y déceler les rapports de pouvoir – socio-historiques, politiques, transnationaux – qui se déploient au cœur des formes qu'il prend ou reprend au cours de son histoire. Nous analysons les conditions ayant favorisé son émergence dès les débuts du cinéma en Corée, interrogeons ses potentiels conformiste et subversif au contact de la censure, et sa constante réinvention dans un cinéma composite, fait de perpétuelles réappropriations exogènes. Il s'agit en outre de dégager une dialectique avec l'Histoire du pays comme du cinéma, par le recours aux métaphores, aux allégories, et par la transformation de l'Histoire en matériau filmique venant nourrir l'imaginaire national.

Mots-clés : mise en scène de l'Histoire, intertextualité, transferts culturels, transnationalisme, mélodrame, cinéma sud-coréen

Summary:

This work aims to question the omnipresence of melodrama in South Korean cinema, in order to identify the powers of the genre in the constantly changing fabric of a common imagination. It is a question of approaching melodrama according to the intertextual space that the works trace in order to detect the power relations – socio-historical, political, transnational – which are deployed at the heart of the forms that it takes or resumes during its history. We analyze the conditions that favored its emergence from the beginnings of cinema in Korea, question its conformist and subversive potential in contact with censorship, and its constant reinvention in a composite cinema, made of perpetual exogenous reappropriations. It is also a question of establishing a dialectic with the History of the country as well as of cinema, through the use of metaphors and allegories, and by the transformation of History into filmic material that nourishes the national imagination.

Keywords: staging history, intertextuality, cultural transfers, transnationalism, melodrama, South Korean cinema